

Simo Mikkonen

Taiteen, politiikan ja ideologian
rajankäyntiä

Neuvostoliiton ”musiikkirintaman” uudelleenorganisointi vuosina
1932–34

Yleisen historian lisensiaatintyö

Jyväskylän yliopisto

Syksy 2004

Sisällysluettelo

1. Taiteen, ideologian ja politiikan rajamaastossa	
1.1 Tutkimustehtävänä säveltäjiliiton roolin selvittäminen	3
1.2 Alkuperäislähteiden luonteesta	8
1.3 Teoria ja metodit, eli mitä tietä oli kuljettava	12
2. Stalinismin nousu – vallankumouksen kuolema?	
2.1 Taide 1930-luvun Neuvostoliitossa	17
2.2 Vuoden 1932 huhtikuun päätöslauselma – saapuiko stalinismi?	30
2.3 Uuden etsintää perinteestä	40
2.4 Kulttuurivallankumouksen itsekritiikki	49
3. Säveltäjiliitto järjestäytyy	
3.1 Syntyikö nomenklatuuraa?	60
3.2 Kysymys säveltäjiliiton perustamisesta	72
3.3 Toiminta hakee muotoaan	78
3.4 Tarjolla hyvinvointia, vai sittenkin kontrollia taloudella?	94
3.5 Keskustelu ennen kaikkea	105
4. Marxilainen musiikkitiede – kun ideologia saapuu musiikkiin	
4.1 Musiikkitieteen uusi rooli	113
4.2 Marx, Lenin ja neuvostomusiikki	130
4.3 Sosialistisen realismin nousu	142
4.4 Musiikkirintaman kaaderit	152

5. Musiikki yhteiskunnassa – keskellä vai laidalla?	
5.1 Musiikki ja muut taiteet	159
5.2 Säveltäjäliitto, musiikkirintaman johtotähti?	168
5.3 Kuinka puolue näki musiikin	178
5.4 Neuvostomusiikin propagointi ja kasvatustyö	187
5.5 Musiikin merkityssisällöt	198
6. Musiikki organisoitui politiikan ja ideologian paineessa	204
Lähteet	211
Liite 1. Tutkimuksessa käytetystä translitteroinnista	
Liite 2. Henkilö- ja organisaatiohakemisto	
Liite 3. Lyhenneluettelo	
Liite 4. Päätöslauselma: <i>politbyro CK VKP(b)</i> 23.4.1932	

1. Taiteen, ideologian ja politiikan rajamaastossa

1.1 Tutkimustehtävänä säveltäjaliiton roolin selvittäminen

Lisensiaatintutkimukseni tarkoituksena on selvittää Neuvostoliiton taideliittojen perustamista ja sitä seuranneiden vuosien 1932–1934 aikana käytyä keskustelua neuvostotaiteen suunnasta ja uudesta kulttuuripolitiikasta. Taiteiden yleisliittojen¹ perustaminen vaikutti huomattavasti taiteiden kehitykseen Neuvostoliitossa. Yleisliittojen myötä lukuisten eri taideliittojen välillä raivonneet kiistat ainakin näennäisesti päättyivät. Samalla taiteilijoille turvattiin vakituiset palkat, työtiloja sekä asunnot – vaikka toteuttaminen eteni hitaasti. Yleisliitot toimivat perustamisestaan lähtien sekä hallinnollisina että taloudellisina kattojärjestöinä taiteilijoille ja taiteelle. Niiden kautta taiteilijat kuitenkin tulivat alttiiksi valtion ja kommunistisen puolueen interventioille taiteiden kehitykseen kokonaisuudessaan. Tutkimani ajanjaksona stalinismin kasvava paine alkoi tuntua lähes kaikilla elämän alueilla, myös taiteissa.

Työn kantavana ajatuksena on tutkia musiikin näkökulmasta politiikan tunkeutumista taiteen perinteiselle alueelle. Tutkimuksessa liikutaan ideologian, valtapolitiikan ja taiteen keskinäisten suhteiden verkostossa Neuvostoliiton stalinistisen² valtiojärjestyksen vakiintumisen ajanjaksolla. Kyse on siis ennen kaikkea poliittis-organisatorisesta, ei taidehistoriallisesta tai musiikkitieteellisestä tutkimuksesta. Tutkimus ei nosta keskiöön niinkään yksittäisiä säveltäjiä tai sävellyksiä, vaan koko musiikkirintaman³ suhteissaan ympäröivän yhteiskunnan muutoksiin ja kommunistisen puolueen toimintaan.

Viimeaikaisina trendeinä Neuvostoliittoon paneutuvassa historiantutkimuksessa ovat olleet ennen kaikkea taidemaailman 1920-luvun pluralismi ja bolševikkien kulttuurihankkeiden yleiset suuntaviivat. Mielenkiinnon kohteeksi on uudestaan noussut

¹ Taiteiden yleisliitot, luovat liitot, taideliitot. Kaikkia nimityksiä on käytetty puhuttaessa vuoden 1932 jälkeen perustetuista eri taidealojen yleisliitoista; kirjailijaliitosta, säveltäjaliitosta, arkkitehtiliitosta etc.

² Stalinismilla viitataan Stalinin näkemukseen sosialismista, jota pyrittiin toteuttamaan hänen johdolla 1930-luvun alusta aina hänen kuolemaansa. Stalinismi pitää sisällään sekä Stalinin pyrkimyksen totalitaariseen hallintoon, että Stalinin henkilöpalvonnan näihin liittyvine tapahtumineen.

³ Musiikkirintama eli *muzykal'nyj front* on kommunistisen puolueen käyttämä termi, joka pitää sisällään käytännössä kaikki ne asiat, jotka jollain tavoin käsittelivät politiikan ja musiikin suhteita. Tämä keskeinen termi siis viittaa itse asiassa suoraan kommunistisen puolueen musiikkipolitiikkaan.

myös Sheila Fitzpatrickin aikanaan kulttuurivallankumoukseksi määrittelemä ajanjakso, vuodet 1928–1931⁴, jolloin vanha älymystö joutui merkittävien painostustoimien kohteeksi. Fitzpatrickin urauurtavan tutkimuksen jälkeen on tehty paljon hänen näkemyksiään täydentäviä, mutta myös kyseenalaistavia tutkimuksia aivan viime aikoihin saakka.⁵

Myös vuoden 1936 antiformalismikampanja, eli kommunistisen puolueen pää-äänenkannattajan, Pravdan sivuilta alkanut hyökkäys modernia ja poliittisesti kyseenalaista taidetta vastaan on tuottanut paljon tutkimusta. Taiteen ja neuvostovallan suhteita tutkinut Leonid Maksimenkov on vuonna 1997 julkaistussa tutkimuksessa antanut tapahtumasarjalle nimityksen ”stalinistinen kulttuurivallankumous”.⁶ Tässä tapahtumasarjassa näyttäisi olleen kyse siitä, että tiettyjen taideosten katsottiin olevan ideologisesti kelvottomia neuvostoyhteiskuntaan. Antiformalismikampanja on tulkittu pyrkimykseksi antaa puolueen taholta rajat sille, mitä taiteessa sai esittää ja mitä ei. Pravdassa julkaistiin tammikuusta maaliskuuhun 1936 useita artikkeleita, joissa tiettyjä henkilöitä ja tyyliisuuntia arvosteltiin voimakkaasti. Näissä toimitissa on nähty myös pyrkimyksiä painostaa taiteilijoita neuvostomyönteisemmän taiteen tekemiseen. Pravdassa annettiin ohjeita myös sosialistisen realismin soveltamisesta taiteissa, erityisesti musiikissa. Tulen itse käyttämään näistä vuoden 1936 tapahtumista yleisesti käytettyä nimitystä antiformalismikampanja.

Kulttuurivallankumouksen ja antiformalismikampanjan väliin jää merkittävä neljän vuoden jakso, jolloin taiteilijoilla oli suhteellisen paljon vapauksia. Taiteilijat keskustelivat melko vapaasti siitä, minkälaista uuden, sosialistisen taiteen tulisi olla. Kommunistisen puolueen keskuskomitean päätös 23.4.1932 oli määrännyt taidealan kirjavat ja keskenään riitelevät yhdistykset lakkautettavaksi. Erityisesti päätös oli

⁴ Sheila Fitzpatrick (1978) määritteli toimittamassaan teoksessa *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* ajanjakson, jolloin tapahtui merkittäviä taidetta ja kulttuuria koskeneita uudistuksia.

⁵ Michael David-Fox pyrki haastamaan vuonna 1999 Sheila Fitzpatrickin 1970-luvulla määrittelemän kulttuurivallankumouksen: David-Fox 1999a. David-Fox, Michael, What Is Cultural Revolution? *The Russian Review* 58(April)/1999. Fitzpatrickin vastaus David-Foxille on samaisessa lehdessä: Fitzpatrick 1999a, Fitzpatrick, Sheila, *Cultural Revolution Revisited*. *The Russian Review* 58(April)/1999. Fitzpatrick katsoi vastauksessaan, että kulttuurivallankumouksen käsite oli tietyn varauksin edelleen käyttökelpoinen. David-Foxin vastaus osoittaa, että lopulta näiden kahden tutkijan erimielisyys oli enemmän käsitteellistä kuin perustavalaatuista: David-Fox 1999b. David-Fox, Michael, *Mentalité or Cultural System: A Reply to Sheila Fitzpatrick*. *The Russian Review* 58(April)/1999.

⁶ Maksimenkov 1997. *Maksimenkov, Leonid, Sumbur vmesto muzyki. Stalinskāâ kulturnāâ revolūciā 1936-1938. Ūridičeskaā kniga, Moskva.*

kohdistettu valtion siihen asti tukemien, toiminnaltaan lähes militanttien proletaaritaiteilijoiden yhdistysten lakkauttamiseksi. Päätös edellytti myös, että kullekin taiteenlajille perustettiin yksi ainoa, kaikki alan taiteilijat alleen kokoava taideliitto. Ensimmäisenä valmiiksi saatettiin kirjailijaliitto, jonka kuuluisa perustamiskongressi pidettiin elokuussa 1934. Tästä löytyy myös syy työni aikarajaukselle. Kirjailijakongressin yhteydessä määriteltiin sosialistisen realismin käsite kirjallisuudessa. Sillä oli suora vaikutus keskusteluun säveltäjäliitossa, jota siihen asti oli käyty melko itsenäisesti. Lisäksi vuoden 1934 joulukuussa tapahtui Leningradin puoluejohtajan, Sergei Kirovin⁷ murha, joka vaikutti yleisen ilmapiirin kiristymiseen. Nämä kaksi tapahtumaa toimivat jonkinlaisena vedenjakajana myös säveltäjäliiton perustamisvuosina ennen vuoden 1936 antiformalismikampanjaa. Lisensiaatintyötä seuraavassa väitöskirjassa huomioin koko ajanjakson vuodesta 1932 vuoteen 1936.

Taideliittojen perustamisvaihe ulottuu vuodesta 1932 aina vuoteen 1936, jolloin korkein puoluejohto puuttui antiformalismikampanjan myötä suoraan siihen, mitä taiteissa sai esittää. Säveltäjäliiton osalta tätä perustamisvaihetta ei sellaisenaan ole tutkittu. Näiden neljän vuoden aikana käyty keskustelu taiteen päämääristä ja liittojen työn muovautumisesta on tutkimuksessa jäänyt lähes täysin Stalinin henkilöhahmon ja vuoden 1936 tapahtumien varjoon. Vain kirjailijaliiton alkuvuosista on olemassa julkaisematon, 1970-luvulla tehty väitöskirjatutkimus.⁸ Suurena ongelmana on ollut se, että kaikki muut taiteet on rinnastettu kirjallisuuteen. Kirjallisuus sai 1930-luvulla puolueen taholta enemmän huomiota kuin muut taidemuodot. Tätä kautta kirjallisuus on korostunut muihin taiteisiin verrattuna, myös 1930-luvun taiteiden historiaa kartoittavassa tutkimuksessa.

Tutkimuksellisista puutteista kertoo osaltaan myös se, että Neuvostoliiton kulttuuripolitiikan yleisesityksissä viitataan 1930-luvusta puhuttaessa varsin usein

⁷ Translitteroinnissa olen käyttänyt tekstissä Suomen ns. kansallista kaavaa ja viitteissä ISO 9:n mukaista kansainvälistä translitterointia. Olen tehnyt tämän valinnan ennen kaikkea luettavuuden vuoksi. Esimerkiksi meille tuttu *Tšaikovski* näyttäisi kansainvälisellä ISO 9 standardilla: *Čajkovskij*. On kuitenkin tärkeää, että venäjänkieliset viitteet on löydettävissä ja siksi viittaukset noudattavat kansainvälistä standardia. Työn liitteenä 1 on löydettävissä vertailukaavio, jossa molemmat kaavat ovat rinnakkain venäläisen kirjoitusasun kanssa.

⁸ Kemp-Welch 1975. Kemp-Welch, Anthony, *The Origins and Formative Years of the Writers' Union of the U.S.S.R., 1932-1936*. Doctor of Philosophy Thesis, University of London. The British Library Document Supply Centren tuottama valokopio. Tutkimus on paikoin enemmän kirjailijaliiton historiikki kuin historian väitöskirja, sillä se keskittyy analyysin sijasta deskriptioon. Siinä on silti muutamia selkeitä tuloksia. Se on myös ensimmäinen kattava yritys selvittää taideliittojen perustamismekanismia lännessä.

monografioiden sijasta muistelmiin tai muihin yleisesityksiin.⁹ Yleinen tulkinta lännessä tehdyissä kirjoituksissa on ollut nähdä taiteiden yleisliitot pyrkimyksenä byrokratisoida taiteet ja tukahduttaa kaikenlainen toisinajattelu. Liitot olisivat näin olleet vain osa Stalinin suunnitelmaa ja stalinistista kulttuuripolitiikkaa. Tämä tulkinta on kuitenkin osittain vuosien 1936–38 tapahtumien värittämää, sillä taiteilijat olivat itse mukana liittojen perustamisessa ja osallistuivat ennen vuotta 1936 vilkkaasti keskusteluun neuvostotaiteen olemuksesta. Olisikin lähtökohtaisesti väärin tulkita taideliittojen perustaminen vain vuoden 1936 jälkeisen tietämyksen valossa; tällaisessa arviossa menetetään säveltäjien omat näkemykset liittojen perustamisesta.

Yleisesityksistä voi havaita myös sen, että 1930-luvun neuvostomusiikin osalta keskitytään usein tiettyihin säveltäjiin, eikä niinkään rakenteellisiin tai poliittisiin tapahtumiin.¹⁰ Tällaisella lähestymistavalla menetetään, tai ainakin jätetään irrallisiksi, ne lukuisat tekijät, jotka vaikuttivat neuvostotaiteilijoiden töiden muotoutumiseen. Tämä ei tietenkään kerro yleisesityksien tekijöiden käsityskyvyn puutteesta, vaan perustutkimuksessa olevista puutteista.

Luovien liittojen perustamisvaiheessa on mielenkiintoista myös se, että käytännössä ainoastaan kolmen taideliiton toiminta saatettiin näinä vuosina kunnolla käyntiin: kirjailijaliiton, arkkitehtiliiton ja säveltäjäliiton. Näistäkin vain kirjailijaliitto oli saavuttanut lopullisen muotonsa vuoteen 1936 mennessä. Tästä huolimatta esimerkiksi säveltäjät ja musiikkiteoreetikot kävivät hyvinkin vilkasta keskustelua neuvostomusiikin olemuksesta, sosialistisesta realismista musiikissa sekä itse liiton toiminnan painopisteistä. Tämä osoittaa, että liittojen perustamisessa ja niiden toiminnan käynnistymisessä ei ole kyse pelkästä pyrkimyksestä alistaa taiteilijat osaksi Stalinin johtamaa kontrollijärjestelmää. Säveltäjäliiton alkuvuosien toiminnassa onkin mitä ilmeisimmin kyse politiikan, taiteen ja ideologian välisestä vuorovaikutuksesta pikemmin kuin suorasta käskytyssuhteesta kommunistisen puolueen taholta.

⁹ Esimerkiksi Schwarz 1983. Schwarz, Boris, *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Enlarged edition, 1917-1981. Indiana university press, Bloomington. Ansiokkaassa teoksessaan Schwarz joutuu näiden vuosien osalta turvautumaan mm. muistelmateoksiin ja länsimaissa julkaistaviin aikakauslehtiin.

¹⁰ Ks. esim. Pesonen 1998, 195-209. Pesonen, Pekka, *Venäjän kulttuurihistoria*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Tampere; sekä venäläinen oppikirja musiikin alalta: *Istoriä sovremennoj...* 1995. *Tarakanov, M.E. (toim.), Istoriä sovremennoj Otečestvennoj Muzyki, Vypusk 1*

Tutkimuskysymykseni kytkeytyy järjestöhistorialliselta aspektiltaan säveltäjäliiton perustamiseen ja sen toiminnan alkuvaiheisiin. Liiton perustamisessa oli ambitionsa niin korkeimmalla puoluejohdolla kuin taiteilijoilla itselläänkin.¹¹ Stalinin pyrkimys oli tehdä Neuvostoliitosta totalitaarisesti, keskitetysti hallittu valtio, jossa lopullinen päätäntävalta olisi hänellä puolueen pääsihteerinä.¹² Tästä hallinnon keskittämisyrittämisestä voidaankin kulttuurin osalta johtaa tavoite, jota voisi kutsua nimellä stalinistinen kulttuuripolitiikka. Stalinistisen kulttuuripolitiikan näkökulmasta taiteet olivat väline, jolla vaikuttaa suoraan massoihin. Näin taiteilijat pyrittiin valjastamaan sosialismin rakentamiseen, osaksi valtiojärjestelmää. Säveltäjien omana pyrkimyksenä taas oli turvata taiteelliselle työlleen niin materiaaliset kuin henkiset edellytykset. Ideologinen aspekti on nähtävissä myös säveltäjien ja musiikkitieteilijöiden käymässä keskustelussa neuvostomusiikin tilasta ja sosialistisesta realismista musiikissa.

Mikä siis oli ideologian, valtopolitiikan ja taiteen keskinäinen suhde säveltäjäliiton perustamisvuosina ja millainen oli näiden keskinäinen vuorovaikutus? Liittojen perustamisvaiheessa käyty keskustelu neuvostomusiikin tulevaisuudesta voi tuoda esille hyvin mielenkiintoisia näkemyksiä taiteiden ja ainakin musiikin kohtalosta Neuvostoliitossa. Olennainen kysymys on myös se, miksi liittoja alettiin perustaa. Oliko liittojen perustaminen todellakin vain ylhäältä annettu käsky, vai olivatko taiteilijat itse lopulta jopa puoluetta aktiivisempia? Totalitaariseksi uskottu politiikka musiikin osalta tulee tässä työssä arvioiduksi uudelleen. Myös vuoden 1936 tapahtumien ymmärtäminen musiikin näkökulmasta tarkentuu ja ”stalinistinen kulttuurivallankumous” asettuu paremmin kontekstiinsa.

(1917-1941). *Muzyka, Moskva*. Myös James Bakstin *A History of Russian-Soviet Music*. Greenwood Press, Westport. vuodelta 1966 käsittelee neuvostoliiton musiikkia lähinnä eri säveltäjien kautta.

¹¹ Ennen Neuvostoliiton hajoamista läntinen tutkimus näki yleensä 1930-luvun tapahtumat pitkälti stalinismin kautta, pyrkimyksenä totalitaariseen hallintoon. Neuvostoliitossa puolueen roolia taiteiden uudelleenjärjestämisessä 1930-luvulla ei erityisemmin korostettu. Puolueen vaikutus nähtiin ideologisessa ohjaamisessa ja suunnan näyttämisessä, välillisessä vaikuttamisessa taiteen asioihin. Ks. esim. *Ermakov 1973, 24-25. Ermakov, V.T., Sovetskaâ kul'tura kak predmet istoričeskogo issledovaniâ*. Lehdessä *Voprosy istorii 11/1973. Moskva*.

¹² Klassinen läntinen tulkinta 1930-luvun tapahtumista Stalinin suunnittelemana, ylhäältä käsin toteutettuna vallankumouksena löytyy stalinismi-tutkimuksen uranuurtajalta, Robert C. Tuckerilta. Tucker 1977. Tucker, Robert C., *Stalinism as Revolution from Above*. Teoksessa Tucker, Robert C. (toim.), *Essays in Historical Interpretation*. New York; ks. myös Tucker 1990. Tucker, Robert C., *Stalin in Power. The Revolution from Above, 1928-1941*. W.W. Norton & Co, New York. Myös venäläisessä tutkimuksessa korostuu nykyään usein 1930-luvun osalta totalitarismin suhteesta taiteeseen. Ks. esim. *Ástrebova 2000, 7. Ástrebova, N. A., Sovetskoe iskusstvo i ego estetičeskâ energetika*. Teoksessa

1.2 Alkuperäislähteiden luonteesta

Tutkimukseni päälähteenä on säveltäjaliiton pää-äänenkannattaja, Sovetskaja Muzyka. On mielenkiintoista sinänsä, että liitto, jonka perustamiskongressi pidettiin 1948, julkaisi säännöllisesti omaa pää-äänenkannattajaansa jo vuodesta 1933 lähtien. Tämä läheisesti aikauskirjaa muistuttava lehti perustettiin pian Moskovan säveltäjaliiton osaston organisoimisen jälkeen. Ensimmäinen numero ilmestyi tammikuussa 1933. Lehti toimi periaatteessa säveltäjaliiton Moskovan jaoston alaisuudessa. Käytännössä se oli foorumi ja ammatillinen lehti koko säveltäjä- ja musiikkitieteilijöiden kentälle, joskin aktiivisimmat toimijat asuivat joko Leningradissa tai Moskovassa. Sovetskaja Muzyka julkaisi yhtä lailla säveltäjien kuin musiikkitieteilijöiden kirjoituksia, riippumatta siitä, olivatko nämä olleet lakkautettujen musiikkialan organisaatioiden, äärivasemmistolaisen RAPMin¹³ tai ”porvarillisen” ASMin¹⁴ jäseniä.¹⁵

Tämä avoimuus tekee Sovetskaja Muzykassa käydyn keskustelun tutkimisesta erityisen hedelmällistä. Yhtä kattavaa ja laajaa kokoelmaa kirjoituksia tuon ajan säveltäjien käymästä keskustelusta ei ole säilynyt – kirjemateriaali kun on pitkälti tuhottu Stalinin vainojen seurauksena. Säveltäjaliiton kattojärjestön puute taas aiheuttaa sen, ettei virallista keskustelua ole tallennettu järjestelmällisesti minnekään muualle kuin tähän lehteen. Sovetskaja Muzykan suhteellisen avoin foorumi onkin ainoa kattava kokoelma tuon ajan musiikillisesta keskustelusta.

Ástrebova, Nataliá Aleksandrovna (toim.), Mify èpohi i hudožestvennoe sozdanie. Iskusstvo 30-h. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniá, Moskva.

¹³ Työn liitteenä 3 on lyhenneluettelo keskeisimmistä lyhenteistä.

¹⁴ RAPM, eli Proletaarimuusikoiden yhdistys. ASM taas on Uuden musiikin yhdistys. RAPM tulkitsi Marxia ja Leniniä korostetun vasemmistolaisesti pyrkien eroon myös keisariajan porvarillisesta taiteesta. ASM taas korosti nykymusiikin asemaa ja pyrki propagoimaan modernin, erityisesti länsimaisen musiikin puolesta. RAPM lakkautettiin vuonna 1932, ASM käytännössä jo muutamaa vuotta aikaisemmin.

¹⁵ Ensimmäisten lehtien perusteella näyttäisi todella siltä, että kirjoituksia otettiin vastaan riippumatta siitä, oliko kirjoittaja edustanut aiemmin proletaarimuusikoita, vai kuuluiko hän ns. porvarispecialisteihin. Laajojen artikkelien kirjoittajien joukosta löytyy mm. RAPMin entinen nuori johtaja Lev Lebedinski, entinen valistusasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarski, kommunistisen puolueen jäsen Viktor Gorodinski ja moskovalainen professori Konstantin Kuznetsov. *Lebedinskij, L. 1933. Krizis buržuasnoj Muzyki i meždunarodnoe revolúcionnoe muzykal'noe dviženie. SovMuz 4/33; Lunačarskij, A. 1933. R. Vagner. SovMuz 3/33; Gorodinskij, V. 1933. K voprosu o sočialističeskom realizme v muzyke. SovMuz 1/33. Kuznecov, K. 1933. Muzyka, teatr i tanec v XVII-XVIII v i "Muzyka ulicy" v Venecii XVIII v. SovMuz 1/33.*

Sovetskaja Muzyka oli ulkoasultaan keskimäärin 150-sivuinen, 12 kertaa vuodessa ilmestyvä tieteellinen julkaisu. Ensimmäisenä julkaisuvuonna lehti ilmestyi kuusi kertaa liki 200-sivuisina numeroina. Vuosina 1934–35 lehdet olivat keskimäärin 100–120-sivuisia. Lehteä julkaistiin ensimmäisinä vuosina säveltäjaliiton ja kulttuuriministeriöön verrattavan valistusasiain kansankomissariaatin, *Narkomprosin*, yhteisenä lehtenä. Lehden kuudennesta numerosta lähtien *Narkomprosia* ei tosin enää ilmoitettu julkaisijana säveltäjaliiton rinnalla. Tämä kahden julkaisijan politiikka korostaa osaltaan lehden roolia puolueen ja taiteilijoiden välisenä foorumina, vaikka lehteen kirjoittivat enimmäkseen säveltäjät itse. Lehden kustantajana toimi alkuvuosina valtion kustannustalo *OGIZ*, eikä musiikillisista painotuotteista yleensä huolehtinut Muzgiz. Sovetskaja Muzyka oli korkeatasoinen julkaisu, jossa osa kirjoituksista oli puhtaan tieteellisiä, osa puhtaan poliittisia, useimmat jotain siltä väliltä. On tärkeää huomata, että lehteä ei ole aiemmin hyödynnetty järjestelmällisesti tutkimuksellisenä lähteenä. Musiikkitieteilijä Richard Taruskin on ehkä laajimmin hyödyntänyt sitä Venäjän musiikkia käsittelevässä essee-kokoelmassaan¹⁶, mutta Taruskinin pyrkimys ei ole ollut tuottaa perustutkimusta, vaan Sovetskaja Muzyka toimii hänelle enemmän hänen omien näkemystensä tukena.

Sovetskaja Muzyka sisältää kahdenlaista materiaalia, joilla on molemmilla tärkeä osa tutkimuksessani. Ensinnäkin mukana on dokumentteja, eli raportteja, kokouskutsuja, päätöksiä ja muita osoituksia konkreettisista musiikkipoliittisista toimista. Lehti julkaisi useita säveltäjaliiton eri kokouksissa pidettyjä puheita kirjallisessa muodossa ja aktiivisesti raportoi pidetyistä konferensseista ja tehdyistä päätöksistä. Toisen tärkeän materiaalin muodostavat erilaiset kannanotot ja puheenvuorot. Sovetskaja Muzykassa käyty keskustelu on tämän työn merkittävä lähde. Keskustelusta on löydettävissä keskenään vastakkaisia näkemyksiä, jopa klikkejä, joilla pyrittiin ohjaamaan musiikkipoliittikan kehitystä haluttuun suuntaan. Sen sijaan että pyrkisin tekemään tyhjentävän kuvauksen säveltäjaliiton toiminnasta, tutkimus keskittyy vallinneiden näkemysten kuvaamiseen. Sovetskaja Muzykaan kirjoittivat näkemyksiään neuvostomusiikin kehityksestä useat säveltäjät ja johtavat musiikkitieteilijät. Tätä kautta Sovetskaja Muzyka antaa huomattavan paljon tietoa liiton toiminnasta, sekä taiteilijoiden näkemyksistä kulttuuripoliittisiin uudistuksiin ja taiteen tilaan.

¹⁶ Taruskin 1997. Taruskin, Richard, *Defining Russia Musically. Historical and hermeneutical essays*. Princeton University Press, Princeton.

Sovetskaja Muzykan kirjoituksia arvioitaessa täytyy tietenkin ottaa huomioon toimituksen vaikutus julkaistuun materiaaliin. Näyttäisi kuitenkin siltä, että Sovetskaja Muzyka toimi melko vapaasti ainakin vuoden 1936 antiformalismikampanjaan saakka. Lehdessä julkaistiin paljon myös keskenään ristiriitaisia kirjoituksia. Lehden päätoimittaja Nikolai Tšeljapov¹⁷ oli ilmeisesti säveltäjäliiton asian ajamiselle omistautunut puolueen virkamies. Lehteä julkaistiin *Narkompros*in rahoituksella, mutta komissariaatin suorasta puuttumisesta Sovetskaja Muzykan toimintaan ei ole selkeitä viitteitä. Ainakaan sensuuri ei ollut niin tiukkaa, että yhtenäistä ideologista linjaa lehden kirjoituksille olisi pyritty muodostamaan. Eriävät mielipiteet ja keskenään ristiriitaiset ideologiset näkemykset olivat säveltäjäliiton perustamisvaiheessa vielä sallittuja.

Tärkeimpänä syynä tutkimuksen kohdistumiselle erityisesti yhden lehden kirjoituksiin on ennen kaikkea lehden ainutlaatuinen monopoli. Neuvostoliitossa ei ollut toista musiikillista foorumia, jolla säveltäjät ja musiikkitieteilijät olisivat voineet tuoda ajatuksiaan julki näin laajasti ja säännöllisesti. Kun säveltäjäliitolta puuttuivat kansallisen tason elimet, ei sillä voinut olla säännöllisesti suuria sisäisiä kokouksia. Sovetskaja Muzyka olikin ainoa kattava musiikkilehti ja ainoita toimivia sisäisiä foorumeita säveltäjille 1930-luvun Neuvostoliitossa.

Sovetskaja Muzykassa julkaistujen kirjoitusten skaala oli myös huomattava, aina musiikkitieteellisistä artikkeleista ajankohtaisiin musiikkielämän ongelmiin. Lehdessä pyrittiin myös herättämään yleistä keskustelua tietyistä aiheista, jotka usein synnyttivät muiden kirjoittajien kannanottoja seuraaviin numeroihin. Myös se, että lehdessä raportoitiin hyvin tarkasti musiikkiyhteisön käymät keskustelut, tukee pyrkimystä selvittää säveltäjäliiton tai säveltäjäyhteisön sisäisiä reaktioita uudistuksiin. Nämä seikat huomioiden katson päälähteeni riittäväksi suhteessa asettamiini tutkimuskysymyksiin.

Arkistolähteiden osalta tilanne on epätydyttävä. Säveltäjäliiton alkuvaiheista 1930-luvulla ei järjestelmällistä tallennustyötä ole tehty käytännössä lainkaan. Arkistoista löytyvä materiaali on fragmentaarista. Olen tutkimuksessa käyttänyt jonkin verran sekä Moskovasta että Pietarista löytynyttä materiaalia näkemysteni tukena. Moskovassa materiaalia on kerätty kolmesta eri arkistosta: *RGALI (rossijskij gosudarstvennyj arhiv*

¹⁷ Ks. Liite 2. Työn liitteeksi olen koonnut työssä esiintyvistä säveltäjistä lyhyet, selventävät biografiat.

literaturny i iskusstva), *RGASPI* (*rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii*), sekä *GCMMK* (*Gosudarstvennyj centralnyj muzej muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki*). Pietarissa käyttämäni arkisto on *CGALI SPb* (*centralnyj gosudarstvennyj arhiv literaturny i iskusstva Sankt-Peterburga*). *RGALI*, *GCMMK* ja *CGALI SPb* pitävät kukin sisällään materiaalia sekä säveltäjäliitosta että säveltäjien kirjeenvaihtoa. *RGASPI* taas entisenä puoluearkistona pitää sisällään puolueen keskuskomitean ja politbyroon päätökset myös musiikkirintamalla.

Lisää tietoa ja tarkennuksia puoluejohdon kulttuuripoliittiseen linjaan tarjoaa puolueen oma äänitorvi *Pravda*, jossa julkaistiin kaikki tärkeät kulttuuripoliittisetkin päätökset. Lehdessä julkaistiin ajoittain puolueen näkemyksiä taiteesta sekä avoimesti että peitellymmin. Kulttuurilla ei *Pravdassa* ollut kuitenkaan ennen elokuuta 1934 kuin hyvin vähäpätöinen asema. *Sovetskaja Muzykassa* valitettiin useaan otteeseen maan yleisen lehdistön jättävän musiikin käytännössä huomiotta. Elokuussa 1934 kirjailijakongressin myötä taide ja kulttuuri hetkellisesti suorastaan valtasivat *Pravdan*. Tässä työssä *Pravdan* anti jää pitkälti vuonna 1936 alkaneen antiformalismikampanjan tapahtumien selvittämiseen ja heijastuspohjan tarjoamiseen aiemmille, perustusvaiheen tapahtumille.

Sovetskaja Muzyka avaa näkymän säveltäjien ajatuksiin heidän omasta roolistaan 1930-luvun Neuvostoliitossa. Työn rakenne määräytyykin osittain juuri lehdessä käydyn keskustelun mukaisesti. Jokainen tutkimuksen pääluku käsittelee jotain *Sovetskaja Muzykasta* esille nousevaa laajempaa teemakokonaisuutta. Luvussa 2 tämä teema on suhtautuminen menneeseen. Osittain kyse oli siitä, kuinka keisarillisen Venäjän perintöä pitäisi käsitellä. Osittain keskustelua käytiin siitä, miten kulttuurivallankumouksen aikaisiin tapahtumiin ja lakkautettuun proletaarimuusikoiden yhdistykseen pitäisi suhtautua. Tämä oli kronologisestikin ensimmäisiä lehdessä käsiteltyjä asioita.

Toinen laajempi teemakokonaisuus on luvussa 3 käsitelty säveltäjäliiton toiminnan järjestäytyminen. *Sovetskaja Muzykassa* julkaistujen dokumenttien lisäksi myös useissa säveltäjien kirjoituksissa nousi esille kommentteja säveltäjäliiton toiminnan käynnistymisestä. Luvun 4 aiheena on ideologian ja musiikin suhde. Luvussa käsitellään marxilais-leninismien ja musiikin suhdetta sekä sosialistista realismia yleensä. Puolueen pyrkimykset ideologiselta kannalta tulevat esille tässä luvussa. Luvussa 5

käsitellään musiikin ja yhteiskunnan suhdetta useista eri näkökulmista. Esille tulee säveltäjien ja puolueen suora vaikutussuhde, musiikin suhde muihin taiteisiin ja säveltäjaliiton suhde muihin musiikkiorganisaatioihin. Näin olen jaksottanut säveltäjien ensimmäisinä vuosina käymän keskustelun omiksi teemakokonaisuuksikseen.

1.3 Teoria ja metodit, eli mitä tietä oli kuljettava

Tutkimukseni pääasiallisena kohteena on musiikkipolitiikka ja säveltäjaliiton jäsenistö. Kyse ei siis ole musiikintutkimuksesta. Työssä ei käsitellä tiettyjen neuvostosäveltäjien teoksia tai pyritä analysoimaan niiden sisältöä tai laatua. Kyse on paremminkin poliittis-organisatorisesta tutkimuksesta, mutta ei kuitenkaan sen perinteisessä, esimerkiksi järjestöhistoriallisessa mielessä. Ensisijaisesti työ käsittelee politiikan tunkeutumista taiteen perinteiselle alueelle. Käsiteltäväksi valittu taide on musiikki, joka katsottiin omaksi taiteen osa-alueeksi myös neuvostoyhteiskunnassa. Tästä kertoo jo erillisen säveltäjaliiton perustaminen. Säveltäjaliiton vertailukohtaksi työssäni nousee usein kirjailijaliitto. Se oli ensimmäinen lopulliseen muotoonsa saatettu taideliitto ja siitä kirjoitettiin *Sovetskaja Muzykassa* muita taideliittoja useammin. *Sovetskaja Muzyka* tarjoaakin dokumentteja sekä musiikkirintaman uudenlaisesta järjestämisestä 1930-luvun alkupuolella että laajasti eri pyrkimyksistä järjestää koko taidepolitiikkaa uudelleen. Painettua sanaa edustava *Sovetskaja Muzyka* on tutkimanani ajanjaksona käydyn keskustelun tarkastelemiseen tärkein ja paras lähde.

Tutkimukseni ja sen kohteen luonteesta johtuen hyödynnän työssäni useita eri tutkimusmetodeja. Erilaisten tutkimusmenetelmien hyödyntämisen edut on tutkimuksessani varsin helppo huomata. Esille nousee ideologisia аспектеja, selvitetään vallankäyttösuhteita ja käsitellään säveltäjaliittoa järjestöhistoriallisessakin mielessä. Erilaiset metodiset valinnat sopeutuvat työni kulloisenkin näkökulman tarpeisiin.

Sovetskaja Muzykan sivuilla käydyn keskustelun selvittämisessä olen hyödyntänyt lehdistöhistoriankin käyttämää historiallis-kvalitatiivista lähestymistapaa. Tällä varsin ontoksi jäävällä sanayhdistelmällä viitataan perinteiseen ulkoisen ja sisäisen lähdekritiikin keinoin harjoitettuun asetettujen tutkimusongelmien ratkaisuun. Käytännössä olen valinnut tutkimuksen kannalta olennaisia kysymyksiä joihin olen

pyrkinyt löytämään selkeät vastaukset lähdeaineistosta, tässä tapauksessa ensisijaisesti Sovetskaja Muzykasta. Kyseisen lehden kirjoitusten lähestyminen on sikäli helppoa, että artikkelien kirjoittajat on merkitty lähes poikkeuksetta kirjoitusten oheen, samoin kuin toimituksen mahdolliset kommentit kirjoituksiin. Periaatteessa toimituksen muokkaukset ovat siis nähtävillä. Kirjoitusten taakse näkeminen on näin ollen helpompaa, kun toimitus on editoinut tekstejä vain vähän. Selvitettäväksi jääkin enää tärkein, eli kirjoittajan motiivi, se mihin kirjoituksella pyritään, sekä kirjoituksen mahdollisesti aikaansaama vaikutus.¹⁸

Ulkoinen lähdekritiikki korostuu aivan erityisesti puoluekoneiston käyttämässä, ideologisoidussa kielessä. Onttoja fraaseja vilisevästä kielestä on välillä vaikea nähdä sen todellista tarkoitusta ja sisältöä. Seppo Hentilä on DDR:stä puhuessaan viittänyt, että kommunistisen järjestelmän valta- ja toimintamekanismeja tutkittaessa on pystyttävä lukemaan koodikieltä rivien välistä. Tämä pätee myös omaan tutkimukseeni. Erityisesti ideologisesti virittyneissä teksteissä laajemmat asiayhteydet ja fraseologian taakse näkeminen ovat ensiarvoisen tärkeitä.¹⁹

Sovetskaja Muzykan kirjoitusten ja yleensä säveltäjaliiton jäsenten mielipiteiden takana vaikuttaa myös merkittäviä aatteellisia taustatekijöitä. Olen saattanut niitä näkyväksi hyödyntämällä aatehistorian tarjoamia menetelmiä, erityisesti selvittäessäni aatteellisia pyrkimyksiä. Neuvostoliitosta puhuttaessa marxilaisen ideologian vaikutusta on mahdotonta välttää. Vaikka ideologia saattoi jäädä monesti reaali politiikan jalkoihin, korostui sen osuus useissa kirjoituksissa. Marxilaisen ideologian vaikutus näkyy paitsi puolueeseen kuuluneiden, myös muiden kirjoittajien näkemyksissä. Myös useiden säveltäjien vanha porvarillinen tausta toi oman lisänsä säveltäjien aatemaailmaan. Kaikkein yksinkertaisimmillaan olen hyödyntänyt aatehistoriallista lähestymistapaa kysymyksenasettelussa, pyrkiessäni selvittämään eri kirjoittajien pyrkimyksiä ja niiden takana vaikuttavia motiiveja. Toisin sanoen, analysoitaessa tiettyjä kirjoituksia ja ajatuksia, on tärkeää pitää tarkasti mielessä se minkä tyyppisiin kysymyksiin vastauksia etsitään. Pohjimmiltaan on siis kyse esiyymärryksen hyödyntämisestä tutkimuksen

¹⁸ Esim. Suvanto 1977, 96-97. Suvanto, Pekka, Sanomalehdistö historian tutkimuksen kohteena. Teoksessa Suvanto, Pekka (toim.), Yleisen historian lähteet ja niiden käyttö. Gaudeamus, Helsinki.

¹⁹ Hentilä 2003, 21-22. Hentilä, Seppo, Kaksi Saksaa ja Suomi. Saksan-kysymys Suomen puolueettomuuspolitiikan haasteena. Historiallisia tutkimuksia 216. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

edetessä.²⁰ Makrotasolla tutkimukseni sivuaa aatehistoriaa arvioitaessa säveltäjaliiton luonnetta mahdollisesti stalinistisena tai siitä irrallisena organisaationa.

Kirjoituksia arvioidessani olen hyödyntänyt myös käsitehistoriallisen tutkimuksen menetelmiä. Sovetskaja Muzykassa käydyssä keskustelussa nousee tiettyjä kommunistisen puolueen retoriikasta ja linjapuheista lainattuja onttoja fraaseja ja iskulauseita, joita on hyödynnetty kirjoittajien omien näkemysten perustelussa. Näiden yhteyksien ja käyttömerkitysten selvittämisessä apua on ollut Kari Palosen retoriikan ja käsitehistoriallisen tutkimuksen alueella operoivista menetelmistä. Kielellisillä tekijöillä on joissakin kirjoituksissa aivan erityinen roolinsa, mikä edellyttää käsitteiden tarkempaa huomioimista. Ensiarvoisen tärkeää on näissä tapauksessa tavoittaa tekstin historiallinen merkitys ja identiteetti.²¹ Hyvänä esimerkkinä on sanan ”likvidointi” käyttö. Käsite ei ollut vielä saanut Stalinin terrorin jälkeistä murhaamiseen liittyvää merkitystään. Samantapaisia käsitteitä on useita. Erityisen mielenkiintoisilta vaikuttavat tietyt käsitteet, joita eri kirjoittajat käyttävät täysin eri merkityksessä. Kädenvääntöä käytiin esimerkiksi siitä, kenellä oli oikeus määritellä sosialistinen realismi musiikissa.

Kun mietitään, mihin tutkimukseni tällä eri tutkimusmenetelmien käyttämisellä ensisijaisesti pyrkii, päädytään tavoitteiden ja motiivien selvittämiseen. On tietenkin kiinnostavaa havaita **mitä** säveltäjaliiton jäsenistö on keskusteluissaan käsitellyt ja **miten** se ilmenee: mahdolliset asenteet, joilla asiat on esitetty. Huomattavasti mielenkiintoisempaa ja tutkimukselle antoisampaa on yrittää nähdä keskusteltujen asioiden taakse: **miksi** nämä asiat on tuotu julki ja **mihin** näillä oikein pyritään. Samalla tarkoitus on selvittää, **mikä** oli säveltäjaliiton rooli maan kulttuuripolitiikan kokonaisuudessa. On selvää, että näillä lähtökohdilla joudutaan alttiiksi syytöksille liiallisesta subjektiivisuudesta. Täytyy kuitenkin muistaa, että historiallisen tutkimuksen kannalta merkittävät, tapahtumia määrittävät historialliset kontekstit ovat aina enemmän tai vähemmän riippuvaisia tutkijasta itsestään.

Työni teoreettisena perustana on olettaus siitä, että säveltäjaliiton käymässä keskustelussa ja Sovetskaja Muzyka -lehden yleisessä linjassa on nähtävissä taiteen ja

²⁰ Mm. Hyrkkänen 2002, 12, 158. Hyrkkänen, Markku, Aatehistorian mieli. Vastapaino, Tampere.

²¹ Mm. Palonen 1996, 138-141, 147. Palonen, Kari, Retorinen käänne poliittisen ajattelun tutkimuksessa. Teoksessa Palonen, Kari; Summa, Hilikka (toim.), Pelkkää retoriikkaa. Vastapaino, Tampere.

ideologian, taiteen ja valtapolitiikan sekä valtapolitiikan ja ideologian välisten suhteiden keskinäisen vuorovaikutuksen seurauksia. Säveltäjaliiton perustamista seuranneina vuosina alkanut selkeä uuden rakentaminen ei ollut suoraviivainen ja yksiselitteinen prosessi, vaan useiden keskenään kamppailevien voimien kenttä, jossa tilaa oli useille eri mielipiteille. Tässä kontekstissa onkin mielenkiintoista selvittää näiden keskinäisten voimien pyrkimyksiä ja motiiveja. Esimerkkinä toimikoon marxilais-leniniläisen ideologian käyttö lyömäaseena. Useat täysin eri suuntiin pyrkivät ryhmät perustelivat pyrkimyksiään samalla ideologialla. Tämä pätee myös keskusteluun ”vanhan” taiteen asemasta, ”kysymykseen perinnöstä”: edeltävän ajan porvarillisen taiteen hävittämistä ja toisaalta säilyttämistä perusteltiin samalla ideologialla. Juuri tässä näkyvätkin valtapolitiikan, ideologian ja taiteen vaikutussuhteet, jollaisina niitä voi tulkita myös Sovetskaja Muzykan sivuilta.

Teorian ja menetelmien kannalta keskeinen kysymys liittyy marxismin ja stalinismin väliseen jännitteeseen. Neuvostoliiton 1930-luvun valtapoliittinen ja ideologinen ilmiö, stalinismi, on nähty joko leninismen jatkumona tai siitä eroavana kehityskulkuna. Kun Trotski lanseerasi stalinismin käsitteen 1937 bolševismista jyrkästi eroavana käsitteenä, katsoi Stalin puolestaan olevansa Leninin ainoa oikea perillinen ja jatkavansa tämän viitoittamalla polulla. Stalinismitutkimuksen guruna pidetty Robert C. Tucker katsoo että Lenin itse antoi viimeisillä doktriineillaan Stalinille aseet luoda oma järjestelmänsä, tehdä itsestään ”yleisvenäläinen autokraatti”.²² Tucker tuo esille, että vuodesta 1935 Stalin alkoi harventaa vanhojen bolševikkien rivejä, koska nämä eivät ymmärtäneet hänen tapansa nähdä asiat ”valtion silmin”. Tucker viittaa Staliniin henkilönä, jolle valtio oli merkityksellinen – asia, joka ei kuulunut sosialismin ideaalimalliin. Stalin alkoikin korvata puolueen jäseniä uusilla, hänen linjaansa vähemmän kyseenalaistavilla henkilöillä, jotka osasivat ajatella valtion etuja ja kokea valtion merkitykselliseksi.²³ Tämän työn kannalta on tärkeää pitää mielessä stalinismin ja marxismin erot, sekä kiinnittää huomiota siihen, millä tavoin nämä erot näkyvät Sovetskaja Muzykassa ja säveltäjaliitossa. Musiikin ja taiteen johdossa olevia henkilöitä alettiin vaihtaa ahkerasti vuosien 1935–36 vaihteessa. Muutosalto saavuttikin taiteet ja musiikin jälkijunassa.

²² Tucker 1998, 1-2, 8-9. Tucker, Robert C., *Stalinism and Stalin. Sources and Outcomes*. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth (toim.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43*. R. Oldenbourg Verlag, München.

²³ Tucker 1998, 11.

Teoreettisesti keskeinen tekijä on myös valtion ja puolueen välinen suhde. Kun Leninin johtama bolševikkipuolue otti haltuunsa valtion toiminnot ja muodostui samalla valtiojohdon keskusmekanismiksi, säilytti se yhä puolueen tunnusmerkit korkeimmassa johdossaan. Stalinin puhdistusten myötä puolue lakkasi olemasta poliittinen puolue. Puoluevaltio muuttui Stalinin valtioksi, byrokraattien kontrolloimaksi valtioksi. Valta ei ollut puolueen jäsenillä, vaan heistä tuli ennemminkin instrumentteja. Vain paikallisilla puoluejohtajilla oli suhteellisen paljon auktoriteettia. Puolue ja valtio sulautuivat näin keskenään.²⁴ Tämä ilmiö näkyy siinä, miten taideliitot kytkettiin osaksi stalinistista järjestelmää ja -valtiota. Erilaisia ideologisia doktriineja, merkittävimpana sosialistinen realismi, asetettiin kontrolloimaan taiteilijoiden toimia. On kuitenkin tärkeää selvittää, missä määrin tämä tapahtui taideliittojen perustamisvuosina, vai onko kyseessä vasta myöhempi kehityskulku.

Täytyy huomata myös se, että säveltäjäliiton tapauksessa useat marxismin omaksuneet tai sen omaksumista halunneet säveltäjät pyrkivät tulkitsemaan musiikillisen kehityksen marxilaisen historiantutkimuksen näkökulmasta. He lähtivät siitä, että musiikin kehitys on selkeä historiallinen prosessi, joka voidaan tulkita marxilaisittain. Tämä tarkoitti, että musiikissa oli muun yhteiskunnan tapaan koittamassa sosialismin aika. Sosialistisen taiteen toteuttaminen oli siis väajäämätön historiallinen prosessi ja tietyin toimenpitein nopeutettavissa, jos siihen löytyi tahtoa.²⁵ Tällaista näkökulmaa edustaneet kirjoittajat eivät nähneet, tai eivät ainakaan tuoneet esille, että he olisivat nähneet ongelmaa puolueen ja valtion tunkeutumisessa taiteen alueelle. Näissä puheenvuoroissa puolue edusti vielä selkeästi marxilaista tai marxilais-leniniläistä ideologiaa, sen sijaan että olisi ollut vain Stalinin omien pyrkimysten toteuttamisen väline.

²⁴ Tucker 1998, 11-12.

2. Stalinismin nousu – vallankumouksen kuolema?

2.1 Taide 1930-luvun Neuvostoliitossa

Neuvostoliittolainen yhteiskunta oli 1930-luvulla kaikkea muuta kuin vakaa, eikä se ollut vielä sosialistinenkaan. Vuosikymmenen alusta kommunistisen puolueen pääsihteeri Josif Stalin alkoi vakiinnuttaa asemaansa Neuvostoliiton ehdottomana johtajana. Tämä näkyi selkeänä keskusjohdon vahvistumisena ja vallan keskittymisenä kommunistiselle puolueelle. Valtion ilmoitettiin pyrkivän puolueen johdolla kohti sosialismia, vaikka useista sosialismin tunnusmerkeistä, kuten tasapalkkaisuudesta luovuttiin. Useat 1930-luvun tapahtumat selittyvät juuri uuden yhteiskunnan rakentamisyhtymysten kautta.²⁶ Puolue tunkeutui yhteiskunnan kaikkiin kerroksiin syrjäyttäen muun muassa vielä 1920-luvulla merkittävässä asemassa olleet ammattiliitot. Neuvostoliitto muodostui vähitellen 1930-luvun kuluessa ylhäältä johdetuksi, kommunistisen puolueen harvainvallaksi, jonka ehdoton johtaja oli viime kädessä Stalin.²⁷ Sosialismin korvasi totalitarismi.

Tärkeä askel kohti keskusjohtoista, totalitarismiin pyrkivää vallankäyttöä otettiin vuonna 1928, ensimmäisen viisivuotissuunnitelman käynnistyttyä. Historioitsija Peter Kenez on arvellut tämän olleen koko Neuvostoliiton historian merkittävin käännekohta, jonka seurauksena lopulta syntyi koko stalinistinen hallinto.²⁸ Ensimmäisen viisivuotissuunnitelman aikana keskusjohtoa lujitettiin, maatalous kollektivoidiin, raskasta teollisuutta kehitettiin ja pyrittiin luomaan uutta teollisuusproletariaattia. Näiden toimien seurauksena maahan kuitenkin ajatui nälänhätään ja esimerkiksi liikennejärjestelmä joutui kaaokseen. Toiseen, vuonna 1933 käynnistettyyn viisivuotissuunnitelmaan sisällytettiinkin useita vakauttavia elementtejä, esimerkiksi

²⁵ Marxilaisen historiankirjoituksen poikkeavasta aikakäsityksestä lyhyesti esim. Hyrkkänen 2002, 129-131. Keskeiseksi nousee historiallisen prosessin olemus, eri vaiheiden seuraaminen toistaan: Feodalismia seurasi kapitalismi, jota seurasi lopulta sosialismi. Kehityksessä eri kansat saattoivat edetä eri tahtia.

²⁶ Vihavainen 2000b, 228. Vihavainen, Timo, Stalinistinen klassismi. Teoksessa Härmänmaa, Marja; Vihavainen, Timo (toim.), Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa. Atena, Jyväskylä.

²⁷ ks. esim. Volkogonov 1999 (1988), 185. Volkogonov, Dmitri, Stalin: Triumph and tragedy. Venäjästä kääntänyt Harold Shukman. Weidenfeld & Nicolson, London.; Medvedev 1976 (1971), 152. Medvedev, Roy, Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism. New York.

²⁸ Kenez 1999, 80. Kenez, Peter, A History of the Soviet Union from the Beginning to the End. Cambridge.

elintason kohentaminen.²⁹ Taideliittojen perustaminen osuu juuri näiden viisivuotissuunnitelmien taitekohtaan.

Vakiinnuttavista elementeistä huolimatta Neuvostoliiton yhteiskunnallinen tilanne pysyi epävakana koko 1930-luvun ajan. Laajamittaiset, Stalinin käynnistämät poliittiset vainot voimistuivat sitä mukaa kuin yhteiskunnallinen tilanne olisi muuten ollut rauhoittumassa. Kommunistit olivat vakiinnuttaneet asemansa valtion johdossa, ja maan teollistumiskehitys oli saatettu vauhtiin. Neuvostoliiton 1930-luvusta ovat kuitenkin jääneet parhaiten mieleen sankarilliset työläiset, nälänhätä ja erityisesti terrori. Stalinilla oli 1930-luvulla kaksi pääasiallista pyrkimystä: toisaalta saavuttaa kehityksessä ”edistyneet” länsimaat, joista hän katsoi Neuvostoliiton olevan jäljessä, ja toisaalta hankkiutua eroon poliittisista vihollisistaan, joita hän alkoi nähdä kaikkialla.³⁰

Musiikin osalta eräs merkittävimmistä tapahtumasarjoista, tammikuussa 1936 käynnistynyt antiformalismikampanja, osuu yksiin poliittisen terrorin siihenastisen huipentuman kanssa. Lähestyttäessä 1930-luvun puoliväliä Stalin alkoi toteuttaa kommunistisessa puolueessa puhdistuksia. Jo aiemmin hän oli karkottanut Neuvostoliitosta arkkivihollisensa Lev Trotskin.³¹ 1930-luvun puolivälissä alkoi näytösoikeudenkäyntien sarja, jonka seurauksena moni bolševikki tuomittiin karkotettavaksi. Stalin ei kaihtanut keinoja pyrkiessään eroon kilpailijoistaan kommunistisessa puolueessa. Ensimmäisen viisivuotissuunnitelman aikana toteutetut väestön pakkosiirrot sekä painostus enteilivät tulevaa massaterroria. Tammikuussa 1934 pidetty kommunistisen puolueen 17. puoluekokous oli käännteentekevä tapahtuma terrorin laajentumisen kannalta. Tässä puoluekokouksessa Stalinille selvisi häntä vastaan suuntautuneen opposition laajuus. Puolueen sisällä oli selkeästi liikehdintää Stalinin kasvavaa asemaa vastaan. Oppositio oli kaavaillut Stalinin sijalle Leningradin puoluejohtajaa Sergei Kirovia, joka ei kuitenkaan ollut halukas asettumaan Stalinia vastaan, ainakaan avoimesti.³²

Joulukuussa vuonna 1934 Kirov murhattiin. Tämä oli samalla lähtölaukaus terrorin alkamiselle. Kirovin murhan takana olikin hyvin luultavasti Stalin. Stalin oli kokenut

²⁹ McCauley 1981, 75-76. McCauley, Martin, *The Soviet Union since 1917*. Longman, London.

³⁰ McCauley 1981, 72-73.

³¹ Esim. Volkogonov 1999 (1988), 133-144.

suositun Kirovin kilpailijakseen, koska tämä oli etninen venäläinen, toisin kuin Stalin. Stalinin kannalta iskun ajankohta oli joka tapauksessa mitä parhain. Hän järjesti koko joukon näytösoikeudenkäyntejä, joiden avulla hän pääsi eroon useista häntä aikanaan vastustaneista puoluejohtajista. Muun muassa Leninin työtoverit Lev Kamenev ja Grigori Zinovjev joutuivat syytteeseen osallisuudesta Kirovin murhaan.³³ Kaikkiaan vuoden 1934 puoluekokouksen 1 966 osanottajasta sai 1 108 surmansa 1930-luvun jälkipuoliskon terrorin vuosina.³⁴ Vuosien 1935 ja 1936 aikana terrori alkoi suuntautua myös puolueen ulkopuolelle ja sai näin aivan uuden ulottuvuuden. Uhrien joukossa oli myös kuuluisia tiedemiehiä, kirjailijoita ja taiteilijoita.³⁵

Kirovin murhasta käynnistyneen terrorin, massapidätysten, karkotusten ja teloitusten, huippukausi osui vuosien 1936 ja 1938 väliselle ajanjaksolle. Suuri osa terrorista kohdistui yhä puolueen jäseniin, useimmiten tekaistujen syytösten varjolla. Virallisina syinä pidätyksille ja tuomioille käytettiin erilaisia syytöksiä salaliitoista ja yhteistyöstä eri vihollisvaltioiden kanssa. Puolueen lisäksi erityisesti sotilasjohto kärsi puhdistuksista.³⁶ Yleisen terrorin ohessa myös älymystöä oli helppo painostaa ja uhata haluttuihin asioihin. Tätä taustaa vasten onkin helpompi ymmärtää taideliittojen syntyprosessia ja taiteen perestroikaa, kuten muutosta valtion ja taiteen suhteissa 1920-luvulta 1930-luvulle voidaan kutsua. Yhteiskunnan jännittyneisyys ja paine vaikuttivat osaltaan myös siihen, että valtion antamia viestejä seurattiin tarkoin – jo oman turvallisuuden takia. Taiteilijat olivat usein myös riippuvaisia korkeissa asemissa olevista virkamiehistä ja puoluejohtajista. Näiden joutuessa terrorin uhreiksi myös heistä riippuvaiset taiteilijat kohtasivat ongelmia suojelijoiden puuttuessa.

Vuoden 1917 vallankumoukset ja bolševikkien valtaannousu eivät välittömästi muuttaneet taiteilijoiden asemaa. Osa älymystöstä myös tuki bolševikkeja. Enemmistölle kuitenkin olisi riittänyt ensimmäinen, helmikuun vallankumous ja sen mukanaan tuomat demokraattiset uudistukset. Marxin oppeja tulkitseville bolševikeille taide ei ollut ensisijainen ongelma uudessa valtiossa. Marxilais-leninismille tärkeimmät

³² McCauley 1981, 90-91; Kenez 1999, 103; Volkogonov 1999 (1988), 200.

³³ ks. esim. Conquest 1989, 53-57. Conquest, Robert, Stalin and the Kirov Murder. Century Hutchinson, London.

³⁴ McCauley 1981, 92.

³⁵ Medvedev 1979, 101; Medvedev, Roy, On stalin and Stalinism. Oxford; Kenez 1999, 105-6, 116-7.

³⁶ Vihavainen 2000a (1986), 404-6. Vihavainen, Timo, Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Teoksessa Kirkinen, Heikki (toim.), Venäjän historia. Otava, Helsinki.

elementit olivat talous ja poliittinen kontrolli. Marxilaisen analyysin mukaan taide oli aina palvellut jonkin luokan tarpeita. Taiteen arvo määräytyikin nyt sen mukaan, kuinka se palveli kapean porvariston sijasta proletariaatin tarpeita. Lenin pyrki taiteellisen älymystön osalta ensisijaisesti estämään mahdolliset uuden yhteiskunnan horjuttamispyrkimykset.³⁷ Ajatukset siitä, että taide pitäisi valjastaa palvelemaan massojen tarpeita, alkoivat nousta esille 1920-luvun aikana.

Uudessa valtiossa harjoitettu sensuurikaan ei ollut uusi asia. Kaikkialla maailmassa sensuurilla on aina estetty haitalliseksi katsotun taiteen tekeminen ja luotu näin tabuja, asioita, joiden kuvaaminen on kielletty. Myös Venäjän keisarikunnassa sensuuri oli tuttu asia taiteilijoille. Sensuuri ei vielä tee yhteiskunnasta totalitaarista. Totalitaariseksi se muuttuu siinä vaiheessa, kun asioiden kieltämisen sijasta sanotaan, mitä tulee esittää. Vasta virallisten doktriinien luominen, joissa sanotaan taiteilijalle mitä tämän tulee taiteessaan kuvata, tekee taiteesta totalitaarisesti hallittua.³⁸ Tämä ei ollut tilanne vielä 1920-luvulla. Kulttuurivallankumouksen (1928–31) aikana useat tahot pyrkivät kohti totalitaarisen taiteen mallia, ja onkin väitetty, että sosialistisen realismin myötä se olisi Stalinin Neuvostoliitossa 1930-luvulla toteutunut.

Suurimmat muutokset valtion ja taiteen keskinäisissä suhteissa osuvat juuri 1930-luvulle sekä 1920- ja 1930-lukujen taitteeseen. Taiteiden kannalta merkittäväksi tekijäksi tuli kulttuurivallankumoukseksi kutsuttu tapahtumasarja, jonka alkaminen vuonna 1928 osuu yksiin ensimmäisen viisivuotissuunnitelman kanssa. Tämä vuosiin 1928–1931 sijoittuva vaihe merkitsi huomattavaa välirikkoa vanhan venäläisen älymystön ja valtaa pitävien kommunistien välillä. Neuvostoliitontutkimuksen uranuurtajan Sheila Fitzpatrickin klassisen tulkinnan (1974) mukaan sisällissodan päättymisestä 1922 aina vuoteen 1927 kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin johtamalla koulutus- ja taidesektorilla noudatettiin kulttuuripoliittikkaa, joka hyväksyi puolueen ulkopuolisen vanhan älymystön melko vapaan toiminnan.³⁹ Tämä NEP-

³⁷ Perris 1985, 68-71, Perris, Arnold, Music as Propaganda. Art to Persuade, Art to Control. Greenwood Press, Westport.

³⁸ ks. myös Perris 1985, 68.

³⁹Fitzpatrick 1992a (1973), 91-114. Fitzpatrick, Sheila, The Soft Line on Culture and Its Enemies. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia. Cornell University Press, Ithaca 1992. Artikkelin on julkaistu alun perin nimellä The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927. Lehdessä Slavic Review 33(2)/1974. American Association for the Advancement of Slavic Studies.

kauden⁴⁰ kanssa ajallisesti yhtenevä kulttuuripolitiikka on yleensä tutkimuksissa hyväksytty sellaisenaan. Suhteessa Lunatšarskin kauteen, 1928 alkanut kulttuurivallankumous näyttäytyy merkittävänä muutoksena. Kuitenkin jo ennen kulttuurivallankumousta oli useita tahoja, jotka pyrkivät eroon vanhasta älymystöstä ja keisarillisen Venäjän aikaisista porvarillisista taiteilijoista. Kulttuurivallankumouksen aikana nämä pyrkimykset pääsivät purkautumaan.⁴¹

Kulttuurivallankumouksen käsite on sellaisenaan myös asetettu kyseenalaiseksi. Alun perin kulttuurivallankumouksen käsite syntyi ja vakiintui Sheila Fitzpatrickin tutkimuksissa tarkoittamaan kommunistisen puolueen politiikassa tapahtunutta merkittävää kulttuuripoliittista käännettä.⁴² Michael David-Fox *Slavic Review* lehdessä kulttuurivallankumouksen päättämistä vuoteen 1931 varsin keinotekoisena rajauksena. Hän katsoi, että jos kulttuurivallankumous määriteltiin puolueen tavoitteista syntyneeksi ilmiöksi, jatkoivat nämä tavoitteet elämistään ainakin 1930-luvun puoliväliin.⁴³ Puolueen ideologisen tason päätavoite taiteiden osalta oli saada ne palvelemaan puolueen pyrkimyksiä. Päämäärän osalta kulttuurivallankumous tai sen päättyminen eivät merkinneet suurta muutosta.

Kulttuurivallankumous oli myös marxilais-leniniläisen ideologian käsite. Viimeisinä elinvuosinaan Lenin keskitti suuren osan energiastaan ratkaistakseen Venäjän takapajuisuuden ongelman – kuinka Venäjä olisi mahdollista nykyaikaistaa ja tuoda länsimaiden tasolle. Vain sivistynyt proletariaatti voisi ottaa vastuun uudessa valtiossa. Tässä kontekstissa Lenin asetti koulutustason radikaalin nostamisen merkittävään

⁴⁰ NEP-kaudella tarkoitetaan vuosia 1922-1927, jolloin kapinointia yritettiin vähentää vetäytymällä tiukan sosialistisista periaatteista. NEP tarkoittaa suoraan venäjältä suomennettuna uutta talouspolitiikkaa. NEP-kauden aikana talous koheni aina vuoden 1913 tasolle. Vihavainen 2000a (1986), 378-381.

⁴¹ Clark 1991, 226-227. Clark, Katerina, *The "Quiet Revolution" in Soviet Intellectual Life*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila; Rabinovich, Alexander; Stites, Richard (toim.), *Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture*. Indiana; musiikin osalta kattava kuvaus NEPin aikana toimivista proletaariorganisaatioista löytyy esim. Edmunds 2000. Edmunds, Neil, *The Soviet Proletarian Music Movement*. Peter Lang, Bern.

⁴² Fitzpatrick 1978, 1-2, 8-12. Fitzpatrick, Sheila, Editor's Introduction. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Bloomington. Samaa teemaa Fitzpatrick on jatkanut mm. artikkelissaan Fitzpatrick 1992b (1974). Fitzpatrick, Sheila, *Cultural Revolution as Class War*. Teoksessa *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca. Artikkelin on julkaistu alunperin juuri Fitzpatrickin toimittamassa teoksessa *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*.

⁴³ David-Fox 1999a, 181-201. Tähän keskusteluun kulttuurivallankumouksen käsitteen paikkansapitävyydestä on viitattu jo tämän työn sivulla 4.

asemaan.⁴⁴ Leninin käsitys kulttuurista yleensä oli hyvin läheisesti kytköksissä neuvostovallan tukemiseen. Sivistynyt ihminen ja neuvostovaltion toimia tukenut ihminen olivat käsitteellisessä mielessä leniniläisittäin hyvin lähellä toisiaan. Niinpä kulttuuri-, koulutus- ja taideasioista huolehtiva valistusasiain kansankomissariaatti, *Narkompros*, piti sisällään myös poliittisen kasvatuksen laitoksen.⁴⁵

Osa puolueen pyrkimyksistä kulttuurivallankumoukseksi kutsuttuna ajanjaksona selittyikin Leninin kulttuurikäsitteellä. Samaan aikaan kun puolueen jäsenten ja työläisten kulttuuritasoa pyrittiin nostamaan radikaalisti, myös eri ammattiryhmiä pyrittiin muuntamaan puoluemielisiksi. Luokkasodan käsite nousikin vahvasti esille. Fitzpatrickin mukaan kulttuurivallankumouksen aikainen luokkasota heijasti todellisia sosiaalisia jännitteitä eri yhteiskuntaluokkien välillä. Tämä näkyi erityisesti nuorten kommunistien pyrkimyksissä purkaa byrokratioita. Esimerkiksi yliopistoihin vaadittiin proletaarista johtoa. Tämä oli ennen kaikkea nuorten ja eri ammattiryhmien kommunistien, eikä suinkaan puoluejohdon pyrkimys.⁴⁶ Tämä tavoite vaikutti myös musiikillisiin instituutioihin, joiden johto oli pitkälti porvarillista syntyperää. Brandon Taylorin mukaan kulttuurivallankumous loikin osalle taiteilijoista uusia mahdollisuuksia, mutta erityisesti nimekkäät taiteilijat joutuivat samalla ahtaalle.⁴⁷

Chase ja Getty ovat kuitenkin tutkimuksessaan neuvostobyrokratian sosio-poliittisesta profiilista osoittaneet, että Neuvostoliiton virkamiehistö koostui vuonna 1935 edelleen niin kutsutusta vanhasta kaartista. Vanha kaarti, eli puolueeseen ennen vuotta 1917 liittyneet bolševikit dominoivat hallintoa, vaikka nuorten kommunistien tavoite oli kulttuurivallankumouksessa korvata myös vanhan polven puoluemiehiä. Tältä osin kulttuurivallankumous ei siis lopulta tuonut muutosta, vaan johtava virkamiehistö oli edelleen vanhan polven edustajia.⁴⁸ Sama ilmiö näyttäisi tapahtuneen myös musiikin

⁴⁴ ks. esim. Fitzpatrick 1992b (1974), 116; McCaulry 1981, 87.

⁴⁵ Kenez 1989, 359-363. Kenez, Peter, Lenin's concept of culture. Lehdessä *History of European Ideas*, vol. 11, 1989.

⁴⁶ Fitzpatrick 1992b (1974), 125, 136.

⁴⁷ Taylor 1991, 160. Taylor, Brandon, *Art and Literature Under the Bolsheviks. Volume 2: Authority and Revolution 1924-1932*. Pluto, London; Edmunds 2001, 99-109 on osoittanut, että konservatoriot joutuivat muutosten kouriin vasta vuoden 1929 puolivälistä eteenpäin, ollen varsin pitkään immuuneja muussa yhteiskunnassa tapahtuneille muutoksille.

⁴⁸ Chase; Getty 1990, 206. Chase, William; Getty, J. Arch, *The Soviet Bureaucracy in 1935*. Teoksessa Strong, John W. (toim.), *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism. Selected Papers from the Third World Congress for Soviet and East European Studies*. Slavica Publishers, Columbus.

osalta kulttuurivallankumouksen jälkeisinä vuosina: vanha polvi kontrolloi edelleen musiikkimaailman merkittäviä asemia ja virkoja.⁴⁹

Ennen kulttuurivallankumousta 1920-luvun Euroopassa oli tähyilty Neuvostoliittoon taiteiden luvattuna maana. Moni eurooppalainen taiteilija oli kadehtinut valtion varsin avokätistä tukea neuvostotaiteelle. Erityisesti moderni taide kukoisti ja sai toteuttaa itseään. Dmitri Šostakovitsin (ks. liite 2) kotikaupunki Leningrad toimi yhtenä merkittävistä modernin taiteen keskuksista Euroopassa. Leningradin suhteet muualle Eurooppaan olivat tuolloin varsin avoimet. Moderneista huippusäveltäjistä Neuvostoliitossa vierailivat 1920-luvun sallivassa ilmapiirissä muun muassa Igor Stravinski, Alban Berg, Arthur Honegger, Arnold Schönberg ja Paul Hindemith.⁵⁰ Kulttuurivallankumouksen myötä modernistit joutuivat kuitenkin ahtaalle, ja yhteydet muualle Eurooppaan tyrehtyivät väliaikaisesti.⁵¹

Kulttuurivallankumouksen kommunisteja innostaneessa, mutta toisaalta perinteitä repineessä ilmapiirissä havaittiin pian, että proletariaatin itsensä spontaanisti luoma taide on mahdottomuus. Kulttuurivallankumouksen kantava ajatus oli ollut juuri se, että vanhan, porvariston luoman kulttuurin ja taiteen tilalle saataisiin proletariaatin omaehtoisesti luoma kulttuuri. Kulttuurivallankumouksen päätyttyä 1931 proletaarien asiaa ajaneiden tahojen vaatimukset tasapalkkaisuudesta, täydellisestä tasa-arvosta ja perinteisten arvojen murtamisesta katsottiin marxismin vasemmistolaiseksi virhetulkinnaksi.⁵² Kaikkialla Neuvostoliitossa tapahtui paluuta perinteisiin arvoihin. Armeijassa palautettiin upseerinarvot, kouluissa palautettiin kuri ja opettajan auktoriteetti, kansallinen historiankirjoitus palasi ja sukupuolista vapaamielisyyttä purettiin. Myös taiteissa proletaariyhdistysten kulttuurivallankumouksen ihanne kadun miehen kuvaamisesta muuttui johtajien, spesialistien ja puolueen ylistämiseksi. Pikkuporvarilliset arvot tekivät toisen viisivuotissuunnitelman aikana selkeän paluun.⁵³

⁴⁹ Schwarz 1983, 103. Ilmiö näkyi käytännön musiikkielämän johdossa ja puolueen musiikkipolitiikassa. Konservatorioissa palattiin kulttuurivallankumousta edeltäneeseen tilaan. Puolueen taidepolitiikan johtohahmot kulttuurivallankumouksen jälkeen olivat Bubnovin, Keržentsevin, sekä mahdollisesti Sovetskaja Muzykan Tšeljapovin kaltaisia, jo ennen vuotta 1917 puolueeseen liittyneitä hahmoja.

⁵⁰ Brooke 2001, 234. Brooke, Caroline, *Soviet Music in the International Arena, 1932-1941*. Lehdessä *European History Quarterly* 31(2)/2001; Schwarz 1983 62-63. Itävaltalaisia Arnold Schöbergiä ja Alban Bergiä pidetään 1900-luvun musiikin radikaaleimpina kehittäjinä luomansa 12-säveljärjestelmän vuoksi.

⁵¹ Kenez 1999, 101-102. Tyrehtyminen oli väliaikaista, kuten Brooke (2001) artikkelissaan osoittaa.

⁵² Vihavainen 2000a (1986), 397.

⁵³ Vihavainen 2000b, 230-232; Vihavainen 2000a (1986), 407; McCauley 1981, 88.

Taidemaailman tapahtumia 1930-luvun alussa on kutsuttu taiteiden perestroikan⁵⁴, eli taiteiden uudelleenjärjestelyn ajaksi. Sekä Taruskinin että Krebsin mukaan yksi suurimmista syistä tähän ylhäältä johdettuun uudelleenjärjestelyyn taiteiden osalta oli Stalinin halu osoittaa taiteille niiden paikka yhteiskunnassa.⁵⁵ Taiteiden kohtalon tuli liikkua valtion ja puolueen kohtalon mukaisesti, se ei voinut rönsyillä oman tahtonsa mukaisesti irrallaan valtiosta ja puolueesta. Tätä kautta taiteiden uudelleenjärjestelyssä oli kyse siitä, että Stalin ja kommunistinen puolue pyrkivät määrittämään taiteelle viralliset tavoitteet. Taiteet olisivat tällöin muodostuneet osaksi valtiojärjestelmää.

Venäjän kulttuurihistoriaan laajasti perehtynyt Pekka Pesonen tiivistää taiteiden vallankumouksen kehityksen siten, että ”1930-luvun alussa kirjavat ryhmittymät muuttuivat puolue- ja valtiojohtoiksi taideliitoiksi, jotka saivat lopullisen vallan taide-elämässä. Kullekin taiteen alalle luotiin oma liittonsa. Liitot toimivat osavaltiotasolla ja yleisliittolaisesti”.⁵⁶ Taideliitoilla on katsottu olleen monitasoinen tehtävä. Toisaalta ne edustivat valtion ja puolueen pyrkimyksiä ohjata taiteita. Toisaalta ne edistivät monin tavoin jäsentensä oloja ja toimivat oman taidealansa keskustelu- ja kehitysfoorumina. Niiden tarjoama hyvinvointi oli kansainvälisesti katsottuna poikkeuksellisen hyvä, mutta myös rajoitukset poikkeuksellisen ankaria.⁵⁷

Taideliittojen kautta syntyneet rajoitukset ovat tiivistyneet sosialistisen realismin käsitteeseen. Koko kylmän sodan aikaisessa tutkimuksessa vallitsi jähmettynyt näkemys sosialistisen realismin luonteesta. Neuvostoliiton vaikutuspiirissä tehty tutkimus korosti, että sosialistinen realismi on ohjaava periaate, joka ei sido taiteilijaa mihinkään. Länsimainen tutkimus taas näki sosialistisen realismin taiteen totalitaarisen hallinnon peruspilarina. Näin katsottuna sosialistisesta realismista muotoutui suoranainen antiteesi taiteelliselle vapaudelle. Selvää on joka tapauksessa se, että sosialistinen realismi oli 1930-luvun puolivälin jälkeen ratkaiseva käsite neuvostotaiteessa. Selvää on myös että

⁵⁴ Neuvostoliiton kommunistisen puolueen keskuskomitea käytti sanaa uudelleenjärjestely, *perestrojka*, puhuessaan taideliittojen järjestämisestä kullekin taiteelle. ks. liite 4.

⁵⁵ Taruskin 1995, 18. Taruskin, Richard, *Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*. Teoksessa Fanning, David (toim.), *Shostakovich Studies*. Cambridge; Taruskin 1997, 511; Stanley Krebs taas on käyttänyt vuosista 1932-36 nimitystä taiteiden vallankumous, rinnastaen nämä vuodet lokakuun vallankumoukseen ja ensimmäiseen viisivuotissuunnitelmaan: Krebs 1970, 51-52.

⁵⁶ Pesonen 1998, 173.

⁵⁷ Krebs 1970, 51; Pesonen 1998, 173; Hingley 1979, 197. Hingley, Ronald, *Russian Writers and Soviet Society 1917-1978*. London.

käsitteen nousu tapahtuu yhtä aikaa taideliittojen perustamisen kanssa, mutta ei kuitenkaan välttämättä ole sen kanssa rinnakkain etenevä prosessi.

Monimuotoisten taideyhdistysten lakkauttaminen ja yksittäisten taideliittojen perustaminen kullekin taiteelle alkoi vuonna 1932. Kulttuurivallankumouksen päätyttyä puolueen keskuskomitea antoi 23. huhtikuuta 1932 päätöslauselman ”Kirjallisten ja taiteellisten organisaatioiden uudelleenjärjestämisestä”.⁵⁸ Lyhykäisyydessään päätöslauselmassa todettiin kulttuurivallankumouksessa tärkeää osaa esittäneiden proletaaritaiteilijoiden yhdistysten lakkauttaminen sekä taidekohtaisten liittojen perustaminen kaikille neuvostovaltiota tukeville taiteilijoille. Taideliittoihin pääsyn edellytyksenä ei ollutkaan esimerkiksi puolueen jäsenkirja, vaan taiteen harjoittaminen.⁵⁹ Käytännössä päätöslauselman myötä muu kuin valtioon sidoksissa oleva taidesektori katosi, sillä päätöslauselma lakkautti kaikki aiemmat taiteilijoiden yhdistykset. Päätöksen seurauksena oli lopulta taiteen valtiollistuminen.

Sosialistisen realismin käsite on yleensä liitetty kirjailijaliiton perustamiseen ja kirjailija Maksim Gorkiin. Kirjailijaliiton perustamiskongressi pidettiin elokuun lopussa 1934. Kongressin yhteydessä esiteltiin määrittely myös sosialistiselle realismille. Tärkeitä puheenvuoroja pidettiin lukuisia, jälkeinpäin yhdeksi tärkeimmistä on kohonnut Andrei Ždanovin, Stalinin luottomieheksi nousseen puoluevirkailijan puhe.⁶⁰ Puheiden kautta muodostuva kuva sosialistisesta realismista ei ole vielä kovinkaan sulkeutunut ja osassa puheita korostettiin sosialistisen realismin roolia periaatteena, joka ei pakottaisi taiteilijaa mihinkään.⁶¹ Kirjailijaliitto saikin muotonsa vuonna 1934 ja sosialistisesta

⁵⁸ *O perestrojke literaturno-hudožestvennyh organizacij. Postanovlenie CK VKP(b)* 23.4.1932.

Lähdejulkaisussa *KPSS o kul'ture, prosvešenii i nauke. Sbornik dokumentov. Moskva* 1963, sivuilla 213-214. Englanninkielisenä käännöksenä mm. James 1973, 120. James, C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*. Macmillan, London. Suomeksi, ks liite 4.

⁵⁹ Schwarz 1983, 110; vapaaehtoisten yhdistysten toiminnasta ja lakkauttamisesta on neuvostovallan loppuaikoina kirjoittanut artikkelin myös *Koržihina* 1990. *Koržihina, T. P., Obšestvennie organizacii v poliitičeskoj sisteme strany. Iz istorii dobrovol'nyh obšestv v pervoe desätiletie Sovetskoj vlasti*. Lehdessä *Istoriâ SSSR* 5/1990. Artikkelissa myönnetään että aikanaan liittoja käytettiin myös väärin.

⁶⁰ James 1973, 86; Tertz 1960, 23-24. Tertz, Abram (Sinjavski, A. D.), *On Socialist Realism*. New York; Perris 1985, 80. Ždanov nousi Stalinin hallinnon keskeiseksi kulttuuri-ideologiksi viimeistään toisen maailmansodan jälkeen. Hän vastasi Stalinin valvonnassa kulttuuripoliittisista asioista Neuvostoliitossa sodan jälkeisinä vuosina aina kuolemaansa 1948 saakka. Ždanov 1977 (1935), 16-17, 21-22, 24. Ždanov, A. A., *Soviet Literature – the Richest in ideas. The Most Advanced Literature*. Teoksessa Scott, H. G. (toim.), *Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*. First published as *Problems of Soviet Literature, 1935*. Lawrence & Wishart, London.

⁶¹ ks. esim. Stetsky 1977, 263. Stetsky, A. I., *Under the Flag of the Soviets, Under the Flag of Socialism*. Teoksessa H. G. Scott (toim.), *Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and*

realismista tuli sen ohjaava periaate. Sosialistisen realismin määrittely jäi kuitenkin siinä määrin avoimeksi, että tulkinnanvaraa oli sekä hyvässä että pahassa. Taiteilija saattoi hyödyntää sen avointa määrittelyä, mutta myös syytöksiä siitä, ettei taiteilija seurannut sosialistista realismia, oli varsin helppo nostaa.

Sosialistisen realismin myötä taiteen päämääräksi tuli kehittää sosialistisen yhteiskunnan taidetta. Taiteen kielen tuli olla yksinkertaista ja ymmärrettävää. Moderneista ja avantgardistisista kokeiluista tuli ei-toivottuja. Sankaruus, optimistisuus ja sosialistisen yhteiskunnan rakentaminen tulivat virallisesti taiteen keskeisiksi päämääriksi.⁶² Tämän kehikon sisäpuolella taiteilijoiden odotettiin toimivan. Muiden taiteiden kuin kirjallisuuden osalta on yleensä katsottu, että niille perustettiin omat taideliitot, aivan kuten 23.4.1932 annettu päätöslauselma edellytti ja että myös niitä ohjasi sosialistisen realismin periaate. Kehitys ei kuitenkaan edennyt näin suoraviivaisesti. Onkin erikoista, että kirjailijaliiton lisäksi muita taideliittoja ei juuri ole tutkittu. Kirjallisuus näyttäisi kyllä aluksi määritelleen sosialistisen realismin suuntaa myös muille taiteille. Tästä huolimatta esimerkiksi säveltäjät olivat jo ennen kirjailijaliiton perustamiskongressia ehtineet kehittää musiikin sosialistisen realismin käsitettä yli puolentoista vuoden ajan.

Sosialistisesta realismista täytyy ottaa huomioon vielä se, ettei sitä koettu alun perin uhaksi 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 oli tilanne koko yhteiskunnassa. Saavutettuja etuja varjosti puolueen jatkuva läsnäolo ja valvonta. Stalinin kautena alkuun saatettu kehitys vaurioitti taiteita pahoin ja sai aikaan pysyviä ongelmia luovien taiteiden kehityksessä.⁶³ Taideliitot sinänsä eivät olleet negatiivinen asia. Negatiivisiksi ne teki vasta Stalinin pyrkimys käyttää liittojen suomia mahdollisuuksia omiin tarkoituksiinsa.

Modernism in the Soviet Union. Uusi faksimilepainos vuoden 1935 kirjasta. Lawrence & Wishart, London.

⁶² McCauley 1981, 88; Hingley 1979, 199; Fay 2000, 89; Fay, Laurel E., Shostakovich: A Life. Oxford University Press, New York.

⁶³ Medvedev 1971, 525.

Musiikin osalta tunnetuin tapahtumasarja 1930-luvulla on ehdottomasti vuoden 1936 tammikuussa alkanut antiformalismikampanja.⁶⁴ Pravdassa 28.1.1936 julkaistu artikkeli herätti aikanaan Neuvostoliitossa laajalti keskustelua musiikkipiirien lisäksi muidenkin taiteiden keskuudessa. Artikkeliksi käsitteli Šostakovitšin jo vuonna 1934 ensiesityksensä saanutta oopperaa *Mcenskin kihlakunnan Lady Macbeth*. Artikkelissa ooppera tyrmättiin ja tehtiin selväksi, että ooppera oli täysin sopimatonta esitettäväksi Neuvostoliitossa. Helmikuun 6. julkaistiin toinen artikkeli, jossa tyrmättiin saman säveltäjän kolhoosiaiheinen baletti *Kirkas puro*.⁶⁵

Näiden kahden artikkelin vanavedessä Pravdassa julkaistiin helmi- ja maaliskuun aikana useita artikkeleita joissa todettiin neuvostomusiikin heikko ideologinen tilanne. Antiformalismikampanjan seurauksena oli näiden ja useiden muiden suosittujen teosten katoaminen esitettävien teosten listalta Neuvostoliitossa. Koko tapahtumasarja vaikuttaa suunnitellulta operaatiolta, jossa pyrittiin saamaan taideliitot varpailleen ja samalla myös ohjaamaan taiteita haluttuun suuntaan. Tästä voidaan vetää se johtopäätös, että taideliitot eivät toimineet sisäisesti ideologian ohjaamina, vaan tarvittiin ulkoapäin tuleva impulssi, jolla ne palautettiin oikealle tielle. Musiikin osalta antiformalismikampanja näyttäisi osoittavan sen, että sosialistisen realismin periaatetta ei tähän mennessä ollut musiikissa sovellettu. Kyse oli siitä, että tyhjentävää määrittelyä sosialistisesta realismista musiikissa ei kyetty tekemään. Näitä yrityksiä oli kuitenkin runsaasti, kuten Sovetskaja Muzykan kirjoitukset osoittavat.

Kaikki edellä mainittu kertoo tärkeän asian Neuvostoliiton 1930-luvun suuresta taidepoliittisesta muutoksesta. Massojen ei odotettu enää tekevän itsenäisesti proletariaatin taidetta. Taiteilijat oli jälleen nostettu jalustalle taiteen tekijöinä. Taideliittojen luominen synnyttikin mahdollisesti taiteilijoille ensin harhakuvitelman siitä, että liitot oli erotettu poliittisista tapahtumista, koska kulttuurivallankumouksen aikainen vanhan älymystön sorto oli päättynyt. Taiteilijoiden asema näytti periaatteessa

⁶⁴ Formalismista tuli musiikillinen perisynti ja syytös käytännössä antiformalismikampanjan myötä, vaikka keskustelu formalismista oli paljon vanhempaa perua. Yksi merkittävimmistä syytöksistä Šostakovitšin kahta teosta vastaan oli juuri formalismi. Formalismilla musiikissa viitataan yleensä neuvostoretoriikassa sisällön hyljeksimiseen ja keskittymistä sävellysten muotoon ja rakenteeseen. Jos teoksessa keskityttiin sisällön sijasta muotoon, ei teoksessa voinut olla ideologistakaan sisältöä. Myös instrumentaalimusiikkiin saatiin korrekti sisältö esimerkiksi ohjelmajulistuksen avulla.

⁶⁵ *Pravda* 28.1.1936. *Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda"*; *Pravda* 6.2.1936. *Baletnaâ Falš (balet "Svetlyj ručej", libretto F. Lopyhova i Piotrovskogo, Muzyka D. Šostakoviča. Postanovka Bol'shogo teatra).*

riippumattomalta, taideliittojen turvassa asunnot ja palkan. Taideliittojen perustamisen jälkeen ilmapiiri taiteen tekemiselle parani huomattavasti ja tilanne näytti vakiintuneen. Tätä tilannetta vasten vuoden 1936 antiformalismikampanja näyttäisi taiteilijoiden kurinpalautukselta.⁶⁶ Olivatko taiteilijat toimineet vuoden 1932 huhtikuun päätöslauselman jälkeen liian itsenäisesti?

Siitä huolimatta, että antiformalismikampanjan alkaessa poliittinen terrori oli kiihtymässä ja laajenemassa puolueen ulkopuolelle, esimerkiksi Šostakovitšin maine palautettiin vuoden 1937 aikana, eikä häntä koskaan edes vangittu. Pravdan sivuilla useat eri sosialistiset sankarit totesivat Šostakovitšin kasvaneen taiteilijana ja saavuttaneen kansan vaatiman tason. Virallisesti hänen katsottiin nyt tekevän sosialistisen realismin mukaista taidetta.⁶⁷

Jos musiikille kirjailijaliiton tapaan oli perustettu puolueen ja sosialistisen realismin kontrolloima säveltäjäliitto, mihin silloin tarvittiin vuoden 1936 antiformalismikampanjaa? Musiikin käyttöä propagandavälineenä tutkineen Arnold Perrisin mukaan säveltäjäliitolle muokattiin täysin uusi politiikka vuonna 1957, neljännesvuosisata huhtikuun 1932 päätöslauselman jälkeen. Perris katsoo että kyseessä oli destalinisaatioprosessin mukainen suunnanmuutos. Perrisin ennako-oletuksena siis on, että säveltäjäliitto oli vuonna 1957 stalinistinen organisaatio; itse asiassa hän näyttää uskovan säveltäjäliiton olleen sitä aina perustamisestaan alkaen.⁶⁸ Vuonna 1957 pidetyn säveltäjäliiton toisen kongressin yhteydessä säveltäjäliiton pää-äänenkannattaja Sovetskaja Muzyka avasi Perrisin mukaan sivunsa ensi kertaa avoimelle keskustelulle. Hän ei ota huomioon, että lehti oli avoin myös sen perustamisen aikoihin.

Säveltäjäliiton ensimmäinen kongressi oli pidetty vuonna 1948, jonka yhteydessä säveltäjäliiton suunnan oli määritellyt puolueen edustajana Stalinin uskottu Andrei Ždanov. Vuoden 1957 toisessa kongressissa puolueen edustaja Dmitri Šepilov, entinen Pravdan toimittaja ja ulkoministeri, määritteli säveltäjäliitolle uuden tehtävän. Se kuului: ”luoda hyvinvointia ja onnea kansalle”. Šepilov antoi myös ymmärtää, ettei

⁶⁶ Krebs 1970, 52; Perris 1985, 78; Fay 2000, 65.

⁶⁷ Taruskin 1995, 24; Hingley 1979, 198.

⁶⁸ Perris 1985, 81; vastakkaisen näkemyksen on esittänyt Caroline Brooke, joka katsoi että puolueella ei ollut selkeää musiikkipoliittista linjaa vielä 1930-luvulla. Yhtenäistä linjaa ei onnistuttu saavuttamaan. Brooke 2001, 231.

taidetta voinut ohjata tiukoilla määräyksillä. Sosialistinen realismi säilyi silti säveltäjaliiton ohjaavana periaatteena vast’edeskin. Myös yhteydet ulkomaille palautettiin, mikä Perrisin mukaan oli osoitus poliittisesta liennytyksestä myös taiteissa.⁶⁹ Perris ei kuitenkaan pohdi tarkemmin sitä, oliko säveltäjaliitto perustettu stalinistiseksi organisaatioksi. Hänellä ei mitä ilmeisimmin ollut varmuutta siitä, miksi ensimmäinen kongressi pidettiin vasta 1948, eikä jo 1930-luvulla.

Säveltäjaliiton ensimmäinen kongressi liittyi toisen maailmansodan jälkeiseen kurinpalautukseen. Sota-aikana useille tahoille oli sallittu vapauksia, jotka Stalin halusi sodan päätyttyä jälleen poistaa. Ensimmäisenä kohteena oli kirjallisuus ja kirjailijat Mihail Zošenko ja Anna Ahmatova. Musiikin osalta kurinpalautus oli uskottu Andrei Ždanoville. Säveltäjiä vastaan tehty hyökkäys huipentui 1948 pidetyssä säveltäjäkongressissa. Hyökkäyksen käynnistäjänä oli tälläkin kertaa ooppera, nyt Vano Muradelin *Suuri ystävyys*.⁷⁰ Suurimman hyökkäyksen kohteeksi kuitenkin joutuivat Neuvostoliiton kuuluisimmat säveltäjät Sergei Prokofjev, Dmitri Šostakovitš, Nikolai Miaskovski, Vissarion Šebalin, Gavriil Popov, sekä musiikkitieteilijät Boris Asafjev, Tamara Livanova, sekä Roman Gruber. Myös Aram Hatšaturjan ja Dmitri Kabalevski päätyivät listalle.⁷¹ Krebsin mukaan tapahtumat vuonna 1948 noudattivat vuoden 1936 linjaa, mutta tällä kertaa totaalisesti – säveltäjä säveltäjältä ja teos teokselta osoitettiin mikä oli oikein, mikä väärin. Kosmopoliitti, formalisti, kansanvihollinen sekä antivallankumouksellinen olivat sanastoa, jolla säveltäjiä vastaan hyökättiin. Säveltäjät Hindemith, Béla Bartók, Honegger ja Schönberg nostettiin esimerkeiksi epäkelvoista riistokapitalismin edustajista musiikissa.⁷²

Toisen maailmansodan jälkeen aloitettu uusi hyökkäys taidetta vastaan oli Volkogonovin mukaan pyrkimys Stalinilta palata takaisin 1930-luvun ”noidanmetsästyksen” tilaan, pois sota-ajan taiteellisista vapauksista. Pysyvä luokkasota oli Stalinin pääasiallinen päämäärä. Erityisesti Leningradin älymystön piirissä oli liennytystoiveita ja tästä syystä Stalin laittoi nimenomaan uskottunsa Ždanovin

⁶⁹ Perris 1985, 82.

⁷⁰ ks. esim. Herrala 2003. Herrala, Meri, Vano Muradelin ooppera ”Suuri ystävyys” ajallisissa, ideologisissa ja organisatorisissa yhteyksissään. Teoksessa Lindgren, Klaus (toim.), Ajankohta. Poliittisen historian vuosikirja 2003. Poliittinen historia. Helsingin yliopisto ja Turun yliopisto.

⁷¹ Krebs 1970, 56-57. Krebs, Stanley, Soviet Composers and the Development of Soviet Music. London; Maksimenkov 1993, 8-9. Maksimenkov, Leonid, ”Partiä – naš rulevoj”. Lehdessä *Muzykal’naâ žizn’* 15-16/1993.

Leningradiin. Uuden kulttuurivainon pyrkimys oli palauttaa älymystö takaisin ruotuun.⁷³ Stalin koki, että puolueen asettamia rajoja oltiin selkeästi ylittämässä. Zošenko ja Ahmatova erotettiin kirjailijaliitosta. Sodasta kärsinyt Leningrad sai jälleen kärsiä.⁷⁴ Volkogonovin mukaan Ždanov kehitti taiteen valvonnan huippuun listoilla kielletyistä ja sallituista elokuvista, esityksistä ja teoksista. Ždanovin toiminta edisti kulttuurin ja taiteiden poliittista kontrollia sodan jälkeen, kuten vuosina 1936–38 oli käynyt. Vasta Stalinin jälkeinen liennytys antoi taiteille lisää toimintavapauksia.⁷⁵

Taidemaailman laajamittainen painostus, jonka osia vuosien 1936–38 ja 1946–48 antiformalismikampanjat olivat, johtui Stalinin uskosta taiteiden propagandistiseen ja massoja liikuttavaan voimaan. Taide ja taiteilijat olivat Stalinin mielestä liian vaarallisia jätettäväksi vapaaksi. Taiteet tuli yhtä kaikki saattaa stalinistisen yhteiskuntajärjestyksen piiriin. Kaikki tämä oli kuitenkin tuntematonta säveltäjäyhteisölle ennen vuotta 1936.

2.2 Vuoden 1932 huhtikuun päätöslauselma – saapuiiko stalinismi?

Neuvostoliiton musiikkimaailman tilannetta vuoden 1932 alussa on luonnehdittu sekasortoiseksi, turhautuneeksi ja jännittyneeksi. Kulttuurivallankumouksen vuodet olivat järkyttäneet valtaapitävien bolševikkien ja kulttuuri-intelligentsijan välisiä suhteita.⁷⁶ Catharine Nepomnyashchy on todennut, että kulttuurivallankumouksen jälkeinen taideliittojen perustaminen ja sitä seurannut kulttuurielämän byrokraatisointi ovat Neuvostoliiton kirjallisen ja taiteellisen kehityksen mielenkiintoisin piirre. Hän myös ottaa huomioon kuinka epätasaisesti tämä eri taiteiden välillä eteni: kirjallisuus, arkkitehtuuri ja säveltaide olivat kärjessä, muiden tullessa jäljessä.⁷⁷ Tämä kehityskulku käynnistyi puolueen keskuskomitean antamasta päätöslauselmasta 23.4.1932.

⁷² Krebs 1970, 57.

⁷³ Volkogonov 1999 (1988), 510.

⁷⁴ Volkogonov 1999 (1988), 519.

⁷⁵ Volkogonov 1999 (1988), 555.

⁷⁶ Fitzpatrick 1992f (1991), 7. Fitzpatrick, Sheila, Introduction: On Power and Culture. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca.

⁷⁷ Nepomnyashchy 1994, 131. Nepomnyashchy, Catharine Theimer, *Perestroika and the Soviet Creative Unions*. Teoksessa Norman, John O. (toim.), *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Harrogate, 1990. St. Martin's press, New York.

Päätöslauselmalla todettiin puolueen tukeneen proletaaritaiteilijoiden yhdistysten kehitystä, vahvistakseen näiden asemaa taiteessa. Yhdistykset olivat kuitenkin muuttuneet puolueen näkökulmasta hidasteeksi taiteen yleiselle kehitykselle ja ne päätettiin lakkauttaa. Puolue päätti samalla lakkauttaa kaikki taideyhdistykset ja perustaa jokaiselle taiteelle yhden ainoan liiton, johon koottaisiin kaikki Neuvostoliittoa tukevat taiteilijat. Päätöslauselmassa todettiin, että näin taide saataisiin tukemaan paremmin sosialismin rakentamista. Asia on usein esitetty yksinkertaistetusti siten, että tällä päätöslauselmalla lopetettiin proletaaritaiteilijoiden yhdistykset, perustettiin taideliitot ja samalla ulotettiin puoluekuri taiteisiin sosialistisen realismin ja puolueeseen kuuluvien taiteilijoiden avulla. Valtiokontrollin ajan taiteissa on katsottu alkaneen tästä päätöslauselmasta.⁷⁸

Peter Kenezin ja David Shepherdin tulkinnan mukaan kulttuurivallankumous päättyi kesäkuussa 1931 Stalinin päätettyä jälleen suosia kulttuurivallankumouksen aikana vainottuja porvariälymystön edustajia. Tulkinta mukailee Fitzpatrickin esittämiä näkemyksiä. Varsinainen loppu proletaariorganisaatioille koitti kuitenkin vasta huhtikuun päätöslauselman myötä vuonna 1932.⁷⁹ Seurauksena on ollut vaikeus määrittellä kulttuurivallankumouksen päättymisvuosi näistä kahdesta vuosiluvusta. Poliittinen muutos taiteissa kävi lopullisesti selväksi vasta huhtikuussa 1932.

Kulttuurivallankumouksen päättymistä vuoden 1931 aikana ja 23.4.1932 annettua päätöslauselmaa on tutkimuksessa sivuttu varsin paljon. Päätöslauselmaan viitataan käytännössä aina kun käsitellään 1920- ja 1930-lukujen neuvostotaidetta. Perimmäinen syy tähän löytynee siitä, että Neuvostoliitossa päätöslauselmalla nähtiin suuri arvo hetimiten antamisen jälkeen. Päätöslauselmaa edeltänyt kulttuurivallankumous vaikutti huomattavasti taideliittojen perustamisvuosien keskusteluun. Se ilmenee myös Sovetskaja Muzykan keskusteluissa useissa yhteyksissä. Päätöslauselma venäjäksi ja omana suomennoksenani löytyy tämän työn liitteenä neljä.

Puolueen 23.4.1932 antama päätöslauselma on lähes yksiselitteisesti nähty neuvostotaiteen kehityksen vedenjakajaksi. Lännessä tehty tutkimus on usein korostanut

⁷⁸ Ferenc 1998, 114. Ferenc, Anna, Music in the Socialist State. Teoksessa Kelly, Catriona; Shepherd, David (toim.), Russian Cultural Studies. An Introduction. Oxford University Press, New York; ks. myös *Koržihina, 1990, 164.*

päätöslauselman merkitystä taiteen totalitarisoitumisessa. Tällöin vuodet 1928–31 jäivät eräänlaiselle harmaalle alueelle, koska useimpien taiteilijoiden asema oli tuolloin hankalampi kuin vuosina 1932–35. Kulttuurivallankumouksen suhde stalinismin nousuun 1930-luvulla onkin varsin ongelmallinen. Toimivin yritys kuvata tätä kehitystä ja 1930-luvun yleistä älymystön aseman muutosta löytyy Sheila Fitzpatrickin esseekokoelmasta *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (1992).

Yleisesti ottaen musiikkiyhteisön tehtäväksi on vuodesta 1932 aina Stalinin kuolemaan 1953 saakka nähty toteuttaa ja ylläpitää keskusjohdon avustuksella huhtikuussa 1932 annettua päätöslauselmaa, sekä kitkeä taiteesta vastavallankumouksellisia ja formalistisia tendenssejä.⁸⁰ Boris Schwarzin ahkerasti siteerattu perusteos neuvostomusiikin historiasta kuvaa muutosta seuraavasti:

”Tämä päätöslauselma merkitsi jouston aikakauden päättymistä ja siirtymistä sotilaalliseen järjestykseen. Se muutti neuvostotaiteet monimuotoisista – – yhdenmukaisiksi. – – Pienen klikin diktatuuri vaihtui supervallan – neuvostohallituksen ja Puolueen byrokraattisen koneiston kontrolliin.”⁸¹

Tämä tulkinta antaa ymmärtää, että muutos oli nopea, mitä se ei ollut. Kirjailijaliiton tapauksessa muutokseen meni muutamia vuosia, muissa taiteissa paljon kauemmin. Suurin yksittäinen muutos musiikissa tapahtui vuoden 1936 alussa, jolloin kamppailusta formalistisia tendenssejä vastaan tuli yksi musiikkiyhteisön virallisista päätavoitteista.

Taruskinin mukaan huhtikuun päätöslauselma otettiin säveltäjäyhteisössä innolla vastaan, koska se näytti merkitsevän suojaa RAPMin (ks. liite 3) lyhytnäköiseltä ja tempoilevalta politiikalta. RAPMin toiminta leimattiin nyt virallisesti leninismen vasemmistolaiseksi virhetulkinnaksi. Taruskin huomauttaa myös, että 1932 alkanutta muutosta on dokumentoitu ja tutkittu vähän, vaikka siitä on kirjoitettu paljon.⁸² Päätöslauselmasta onkin esitetty useita tulkintoja vailla tietoa alkuperäislähteistä tai päätöslauselman alkuperästä. Musiikin osalta tähän kompastui äskettäin edesmennyt Ian MacDonald. Hän katsoi Stalinin luoneen RAPPin ja RAPMin edistämään omia tarkoitusperiään ja vuoden 1932 julistuksen olleen Stalinille loogista jatkoa. Stalin olisi

⁷⁹ Kenez; Shepherd 1998, 43. Fitzpatrick 1992b (1974), 143.

⁸⁰ Ferenc 1998, 115.

⁸¹ Schwarz 1983, 110.

⁸² Taruskin 1995, 20, 23. Taruskin, Richard, Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony. Teoksessa Fanning, David (toim.), Shostakovich Studies. Cambridge; Taruskin 1997, 513, 516.

siis ennalta suunnitellut koko kulttuurivallankumouksen ja sitä seuranneen luovien liittojen perustamisen. MacDonald katsoi, että Stalin olisi tarkoittanut 1932 julistuksen myös näennäiseksi lievitykseksi nälän ja kurjuuden vaivaamalle Neuvostoliitolle.⁸³ MacDonald ei esitä viittauksia mahdolliseen tutkimustietoon.

MacDonald nosti esille myös uskomuksen Maksim Gorkista perustettavien taideliittojen pääideoijana, miehenä joka käytännössä organisoi ”valtion vallankaappauksen” taiteissa.⁸⁴ Tämä näkemys osoitettiin vääräksi jo 15 vuotta ennen MacDonaldin kirjoitusta. Gorki oli vasta palannut Neuvostoliittoon ja hänestä tuli virallisesti esikuvallinen hahmo neuvostokirjallisuudelle syksyllä 1932. Siihen asti hänen suhteensa Staliniin olivat huonot. Vasta syksyllä Stalinin ja Gorkin välit paranivat olennaisesti.⁸⁵ Tärkeintä tämän päätöslauselman osalta lienee ottaa huomioon se, ettei siitä voi suoraan päätellä koko totuutta. Arvio pitää muodostaa sitä seuranneista toimista. Juuri tästä syystä säveltäjäyhteisön päätöslauselman jälkeen käymä keskustelu antaa huomattavasti paremman käsityksen päätöslauselman vaikutuksista musiikkiyhteisöön.

Taiteilijoiden enemmistö koki puolueen huhtikuun päätöslauselman lupauksena olojen rauhoittumisesta taiteellista työtä varten. Se päätti modernistien ja proletaarimuusikoiden välillä raivonneet kiistat ja näytti siltä, että taidemaailmassa seuraisi viimein rauhallisempi jakso.⁸⁶ Päätöslauselman yksi päämäärä todella näyttäisi olleen proletaari- ja modernistiryhmittymien välillä olleiden vahvojen erimielisyyksien lopettaminen. Kirjallisuus, joka puolueen näkökulmasta yhä oli vaikuttavin taidemuoto, kärsi kiistoista, ja sen rauhoittamista pidettiin tärkeänä.⁸⁷ Musiikin osalta kiistojen laajuus näkyi siinä että proletaarimuusikoiden yhdistyksen, RAPMin toimia käsiteltiin *Sovetskaja Muzykassa* vielä monta vuotta päätöslauselman myötä tapahtuneen yhdistyksen lakkauttamisenkin jälkeen.⁸⁸

⁸³ MacDonald 1991, 79-80. MacDonald, Ian, *The New Shostakovich*. Oxford University Press. Oxford.

⁸⁴ MacDonald 1991, 93.

⁸⁵ Kemp-Welch 1975, 48. *The Origins and Formative Years of the Writers' Union of the U.S.S.R., 1932-1936*. Doctor of Philosophy Thesis, University of London. The British Library Document Supply Centren tuottama valokopio.

⁸⁶ *Miheeva* 1997, 168. *Miheeva, L., Žizn' Dmitriâ Šostakoviča*. Terra, Moskva; ks. myös Taruskin 1997, 513.

⁸⁷ Vielä 1930-luvulla elokuva tai edes radio eivät tavoittaneet suuria joukkoja samalla tavalla kuin kirjallisuus, Barber 1990, 6. Barber, John, *Working-Class and Political Culture in the 1930s*. Teoksessa Günther, Hans (toim.), *The Culture of the Stalin Period*. Macmillan, London. Myös, Schwarz 1983, 109.

⁸⁸ RAPM, eli proletaarimuusikoiden yhdistys ei ollut kommunistisen puolueen organisaatio, vaikka useat sen jäsenistä joko kuuluivat tai aktiivisesti pyrkivätkin puolueen jäseniksi. RAPM nousi merkittäväksi

Proletaarimuusikoiden valtakaudella useat ”porvarillisiksi” katsotut, sekä puolueeseen kuulumattomat säveltäjät ja musiikkitieteilijät olivat kokeneet asemansa hankalaksi ja heidän toimintaansa oli vaikeutettu. Maineikkaan säveltäjän Nikolai Rimski-Korsakovin pojan Andrein sanojen mukaan tutkimustyötä oli hankaloitettu huomattavasti. Häneltä oli evätty kokonaan pääsy arkistoihin. Hän jatkoi että ”Vielä ei tietenkään ole mahdollista – sanoa täydellisesti 23.4.1932 päätöslauselman seurauksia. Tämä päätös on kuitenkin mitä tärkein ehto terveelliselle luovuuden kasvulle – –.”⁸⁹ Tällaiset kommentit huhtikuun päätöslauselmasta olivat Sovetskaja Muzykassa hyvin yleisiä.⁹⁰ Monen toiveena oli säveltäjien aseman virallistaminen ja toimintamahdollisuuksien palautuminen päätöslauselman myötä.

Tutkimani ajanjaksona vuosista 1928–31 ei käytetty käsitettä kulttuurivallankumous, vaan viitattiin proletaariyhdistysten valtakautteen. Useissa Sovetskaja Muzykassa ilmestyneissä artikkeleissa puolueen huhtikuun 1932 päätöslauselmaa kiitettiin joko suoraan proletaarimuusikoiden yhdistyksen harjoittaman painostuksen lopettamisesta tai epäsuoremmin ilmapiirin tervehtymisestä.⁹¹ Päätöslauselmaa seurannut muutos selkeästi aistittiin ja sitä pidettiin luonteeltaan positiivisena. Se että länsimainen tutkimus on nähnyt päätöslauselman yleensä negatiivisena ilmiönä, johtuu myöhempien vuosien tapahtumista. Ongelmana tässä on nähdäkseni ennen kaikkea se, että tämä tutkimuksessa ilmenevä negatiivisuus heijastuu myös liittojen perustamisvaiheeseen, vaikka esimerkiksi säveltäjäliitossa vallitsi varsin positiivinen ja rakentava ilmapiiri aina vuoden 1936 alkuun saakka. Merkittävää perustamisvaiheessa on myös se, että valmista toimintamallia musiikkirintamalle ei annettu, se piti ensin löytää.

toimijaksi kulttuurivallankumouksen vuosina 1928-1931 huomattavamman kirjallisuuden sisärjärjestönsä, proletaarikirjailijoiden liiton vanavedessä. RAPM oli toimintansa puolesta aggressiivinen organisaatio, joka pyrki ajamaan proletaarin omaehtoisen kulttuurin asemaa tuoden leniniläisiä periaatteita musiikkiin. Täytyy myös huomata, että RAPM ei ollut aikanaan ainoa proletaarimusiikin puolesta toiminut organisaatio. ORK, vallankumouksellisten säveltäjien ja musiikillisten toimijoiden organisaatio oli ennen kulttuurivallankumousta jopa RAPMia merkittävämpi toimija. ORK, *Prokoll* ja useat muut organisaatiot on retoriikassa sulautettu kulttuurivallankumouksen aikaiseen RAPMiin. Ks. myös Nelson 2001, 106.

⁸⁹ *Rimskij-Korsakov, A.* 1933, 126. *Muzykal'no-istoričeskaâ perspektiva proâsnâetsâ. Sovetskaâ Muzyka* 3/33. Lyhennän lehden jatkossa lyhyesti *SovMuz*.

⁹⁰ Lehden ensimmäisestä numerosta lähtien mukana oli usein *Tribuna kompozitora*, osio liiton jäsenten lyhyille kirjoituksille eri asioista. Säveltäjät ja musiikkitieteilijät käyttivät ahkerasti hyväkseen mahdollisuutta ajatustensa esittämiseen. Numeroissa 3 ja 5/33 tämä osio oli poikkeuksellisen laaja (jopa 20 sivua). Lukuisissa kirjoituksissa huhtikuun päätöslauselmaa kiitettiin olosuhteiden parantamisesta.

⁹¹ Erityisen paljon eri säveltäjien näkemyksiä nousi esille Sovetskaja Muzykan kolmannessa numerossa (3/33) Esim. sivuilta 129-132 Deševovin, Vološinovin, Zaranekin ja Skimmelin kirjoituksista kustakin nousee esille nimenomaan ilmapiiriin paraneminen tämän päätöslauselman seurauksena.

Mutta mikä oli vuosien 1928–31 merkitys taideliittojen perustamiselle? Tutkimuksissa nousee esille kaksi erilaista näkemystä kulttuurivallankumouksesta. Toisen mukaan kulttuurivallankumous oli puolueen johtama vallankumous. Käsityksen haastajat taas ovat esittäneet että näiden vuosien tapahtumat eivät olleet täysin, jos lainkaan puolueen kontrollissa. Tämän käsityksen mukaan proletaaritaiteilijoiden yhdistykset toimivat pitkälti omavaltaisesti.⁹² Robert Lewis on päätenyt olettamukseen, että sellaisilla tieteen ja taiteen aloilla, joissa ei ollut yhtä vahvaa suuntausta, paradigmaa, oli vallankumous alhaalta käsin todennäköinen. Luonnontieteiden kaltaisilla aloilla, joissa yksi suuntaus on perinteisesti ollut vallitseva, oli vallankumous ylhäältä käsin paljon todennäköisempi, koska puolueen oli helpompi puuttua asioiden kulkuun.⁹³ Tämä näkemys antaisikin olettaa, että taiteet olivat hyvin alttiita alhaalta käsin tapahtuneelle, puolueen määräysvallan ulkopuoliselle vallankumoukselle. Taiteissa on vain harvoin yksi vallitseva koulukunta.

Kulttuurivallankumous käynnistyi puolueen toimien mahdollistaessa sen tapahtumisen. Kulttuurivallankumouksen aikana paineet proletarisoida yhteiskuntaa ja päästä eroon porvarillisista arvoista pääsivät purkautumaan. Puolue ei kuitenkaan hallinnut tapahtumien kulkua ja lopulta päätti kulttuurivallankumouksen taiteissa huhtikuun päätöslauselmallaan, mikä huomioitiin myös *Sovetskaja Muzykassa*.⁹⁴ Proletaaritaiteilijoiden yhdistysten toiminnan päättänyt ja taideliitot alkuun saattanut päätöslauselma ei kuitenkaan itsessään taannut puolueen yhtä aktiivista roolia jatkossa.

Neuvostokirjallisuuden historiaa tutkinut Katerina Clark luonnehtii kulttuurivallankumousta ainoaksi ajaksi neuvostohistoriassa, jolloin eri iskulauseita yritettiin toteuttaa kirjaimellisesti. Kulttuurivallankumouksen aikana kouluttamatonta proletariaattia pyrittiin nostamaan johtopaikoille ja tehtäviin, joihin se ei ollut valmis. Tämän politiikan seurauksena koko porvarillinen kulttuuri instituutioineen kyseenalaistettiin ja pyrittiin hajottamaan.⁹⁵ Seurauksena oli kaaos, jonka jälkiselvittely

⁹² Lewis 1986, 286-287. Lewis, Robert, Science, Nonscience and the Cultural Revolution. Lehdessä *Slavic Review* 45(2), 1986. American Quarterly of Soviet and East European Studies.

⁹³ Lewis 1986, 292.

⁹⁴ *Kušnarev, Hr.* 1933, 132-3. *Tesnee splotimsâ vokrug našego soûza!* *SovMuz* 3/33; Fitzpatrick 1992b (1974), 137-138.

⁹⁵ Clark 1995, 261. Clark, Katerina, Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Harvard University Press, Cambridge (MA); Fitzpatrick 1994 (1982), 143.

on synnyttänyt teorioita, joista toisten mukaan puolue pelasti tilanteen lopettamalla kulttuurivallankumouksen, toisten mukaan se käytti tarjoutunutta tilaisuutta hyväkseen.

Huhtikuun päätöslauselman merkitystä ja eroa aiempaan kulttuuripolitiikkaan korostettiin Sovetskaja Muzykassa hyvin voimakkaasti. Lehden päätoimittaja Nikolai Ivanovitš Tšeljapov arvioi päätöslauselmaa sen ensimmäisenä vuosipäivänä:

”Lehemme toisen numeron julkaisu osuu taidेरintamalle huomattavaan vuosipäivään, keskuskomitean päätöslauselmaan 23.4.-32. Historiallisen päätöksen merkityksestä ja sen vaikutuksesta neuvostotaiteen luomistyön ja taiteen tutkimuksen tulevalle toiminnalle on sanottu jo paljon aikakauslehdissämme, mm. musiikillisten äänenkannattajiemme sivuilla. Enää ei olekaan kyse päätöksen tulkittamisesta, vaan sen tarkistamisesta, että luovalla ja teoreettisella alueella toimitaan käytännössä [pätöslauselman] realisoimiseksi.”⁹⁶

Kuten Tšeljapov halusi asian ilmaista, tuli päätös ottaa annettuna. Toisaalta Tšeljapov antoi myös ymmärtää että päätöslauselma jätti alun perinkin tulkinnanvaraa ja että sen sisällöstä myös keskusteltiin. Olennaista on myös, että päätöslauselma katsottiin merkittäväksi jo sen antamisen aikoina. Tšeljapovin teksti myös ilmentää hyvin myöhemmin yleiseksi käynyttä tapaa nimittää päätöslauselmia historiallisiksi jo siinä vaiheessa kun niiden todelliset vaikutukset olivat vielä hämärän peitossa. Tässä tapauksessa vaikutukset tosin näyttivät ainakin ulkoisesti melko suurilta jo aiempien yhdistysten lakkauttamisen vuoksi. Mielenkiintoinen on myös Tšeljapovin näkemys päätöslauselman toteuttamisesta sellaisenaan, kun sen sisällöstä oli erimielisyyksiä.

Peter Kenezin ja David Shepherdin mukaan kulttuurivallankumouksessa suurta roolia näyttelleet proletaaritaiteilijoiden yhdistykset aloittivat toimintansa puolueesta irrallisina, mutta niiden toiminta sopi kuitenkin puolueen intresseihin. Kulttuurivallankumouksen myötä proletaariyhdistykset toteuttivat puolueen näkökulmasta tehtävänsä, jolloin ne voitiin lopettaa ja siirtyä toiseen vaiheeseen, valtion kontrolliin taiteista.⁹⁷ Brandon Taylorin analyysi vuoden 1932 päätöslauselmasta näyttäisi tukevan tätä näkemystä. Hän kiinnittää huomioita päätöslauselman kohtaan, jossa ehdotettiin ”kirjallisten ja

⁹⁶ Čelâpov, N. 1933, 1. *Istoričeskaâ godovšina*. *SovMuz* 2/33.

⁹⁷ Kenez, Shepherd 1998, 43,45. Kenez, Peter; Shepherd, David, “Revolutionary” Models for High Literature: Resisting Poetics. Teoksessa Kelly, Catriona; Shepherd, David (toim.), *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press, New York; myös Fitzpatrick korosti puolueen aloitteellisuutta kulttuurivallankumouksessa Fitzpatrick 1978; Fitzpatrick 1994 (1982), 141-142. Fitzpatrick, Sheila, *The Russian Revolution*. Oxford.

taiteellisten organisaatioiden toiminnan pohjan laajentamista”. (ks. Liite 4) Kyse ei siis välttämättä ollut proletaaritaiteilijoiden aseman heikentämisestä. Taylor pitää selvänä, että pyrkimyksenä oli tuoda puolueen näkemyksiä taideoasioissa entistä selkeämmin esille. Hän myös korostaa, että vaikka proletaariyhdistysten johtajia kritisoitiin alkuun voimakkaasti, heidät rehabilitoitiin melko nopeasti.⁹⁸

Kenez ja Shepherd ottavan huomioon myös vastakkaisen näkökulman, jonka mukaan puolue pyrki päätöslauselmallaan 1932 ennen kaikkea lopettamaan proletaaritaiteilijoiden harjoittaman yksittäisten taiteen harjoittajien ja puolueeseen kuulumattomien taiteilijoiden vainon. Tätä näkemystä näyttäisi tukevan myös se seikka, että liittoihin otettiin mukaan hyvin laaja taiteilijoiden edustus.⁹⁹ Jos hyväksytään näkemys siitä, että proletaaritaiteilijoiden yhdistykset toimivat itsenäisesti, on mahdollista että puolue halusi varmistaa vaikutusmahdollisuutensa taiteeseen.¹⁰⁰ Tällöin kulttuurivallankumous olisi ollut ainakin osittain puolueesta riippumaton prosessi. Molemmat näkökulmat lienee mahdollista yhdistää tässä asiassa.

Ylhäältä päin toteutetun muutoksen puolesta puhuvista todisteista merkittävin lienee se, että neuvostokirjallisuudelle ja -taiteelle alettiin etsiä virallista ”metodia” pian huhtikuun päätöslauselman jälkeen. Tämä metodi osoittautui sosialistiseksi realismiksi. Myös se, että sosialistinen realismi virallistettiin kirjailijaliiton perustavassa kokouksessa 1934 osoittaa keskusjohtoisesti suunnitellun prosessin suuntaan.¹⁰¹ Onko kuitenkaan perusteltua sanoa, että päätöslauselman antamisesta on suora yhteys kirjailijakongressiin ja kirjallisen sosialistisen realismin vahvistamiseen? Kirjallisuuden osalta meni yli kaksi vuotta määritellä sosialistinen realismi edes pääpiirteissään. Musiikin osalta tässä ajassa päästiin vasta alkuun.

Täytyykin vetää se johtopäätös, että liittojen perustamisessa ja virallisen metodin muotoilemisessa oli useita eri tavoitteisiin pyrkiviä ryhmiä. Taiteilijoiden enemmistölle lienee ollut myös hyvin epäselvää, mihin puolue pyrki taidetta ohjaamaan. Puolueelle jälkeinpäin annettu kyseenalainen rooli liittojen perustamisessa ei ennen vuotta 1936

⁹⁸ Taylor 1991, 183.

⁹⁹ Kenez; Shepherd 1998, 43,45; Clark 1978, 204. Clark, Katerina, *Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Studies of the Russian Institute, Columbia University, Bloomington.

¹⁰⁰ Fitzpatrick 1992b (1974), 137-138.

löydä musiikin osalta todellisuuspohjaa. Myös taiteilijat pyrkivät itse vaikuttamaan taidepolitiikan kehitykseen. Jos huhtikuun päätöslauselmaa tulkitsee vuosien 1936 ja 1946–48 tapahtumien valossa, taideliittojen merkitys näyttäisi olleen ainoastaan pitää taiteet tiukasti puolueen otteessa. Stalinilla oli luonnollisesti erittäin vahvat ambitiot totalitaariseen kontrolliin taidemaailmasta. Näyttäisi kuitenkin siltä, että hänen aikansa riitti tässä vaiheessa lähinnä kirjallisuuden kysymyksille.¹⁰² Niinpä musiikin kysymyksissä taiteilijat pääsivät vaikuttamaan merkittävästi politiikan muotoutumiseen.

Eri taiteiden välilläkin tilanne oli varsin erilainen. Paul Sjelocha ja Igor Mead ovat esittäneet, että kuvataiteissa oli jo valmiiksi omaksuttu puolueelle riittävät periaatteet. ”Taiteellinen arvo määräytyy sisällön mukaan” oli kuvataiteiden johtavana ajatuksena hyväksytty siinä määrin, ettei niiden osalta tarvinnut edetä välittömästi keskusjohtoiseen taideliittoon. Kuvataiteet saivat Sjelochan ja Meadin mukaan odottaa omaa liittoa aina vuoteen 1939.¹⁰³ Tässä he kuitenkin erehtyvät, sillä kuvataiteiden taideliiton perustamiskongressi pidettiin vasta 1957.¹⁰⁴ Sjelochan ja Meadin selityksestä kuitenkin löytyisi syy sille, miksi puolue ryhtyi aktiivisesti toteuttamaan liittoja vain joidenkin taiteiden osalta. Toisaalta tämä selittäisi vain puolueen suunnalta tulevan muutoshalukkuuden, eikä taiteilijoiden omaa innostusta ja vaikutushalukkuutta.

Elokuussa 1934, reilut kaksi vuotta huhtikuun päätöslauselmasta, pidettiin kirjailijaliiton perustamiskongressi. Puolueen keskuskomitean kulttuuri- ja propagandaosastoa johtava virkamies A. I. Stetski¹⁰⁵ totesi kongressissa, että ”vuoden 1932 päätöslauselmalla lakkautettiin edistyksen tiellä seissyt [proletaarikirjailijoiden yhdistys]. Minkäänlaista kanonisointia ei ole tarkoitus tehdä, eikä kirjaimellisesti noudatettavia ohjeita – ei, tämä olisi luovan aloitteen rajoittamista.”¹⁰⁶ Myös Sovetskaja Muzykassa pyrittiin useaan otteeseen vakuuttamaan, ettei ketään vainota eikä

¹⁰¹ Kenez; Shepherd 1998, 45.

¹⁰² Kenez; Shepherd 1998, 43,45.

¹⁰³ Sjelocha; Mead 1967, 43. Sjelocha, Paul; Mead, Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*. University of California Press, Berkeley.

¹⁰⁴ Šiglik 1970, 45. Šiglik, A. I., *Tvorčeskie soūzy v sisteme sovetskoj demokratii*. Teoksessa *Ámpol'skaâ, C. A. (toim.), Tvorčeskie soūzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy)*. Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. *Ūridičeskaâ literatura, Moskva*. Ks. myös saman kirjan toinen artikkeli: *L'vovič 1970, 134. L'vovič, Ū.Á., Imušestvennoe položenie tvorčeskih soūzov*. Kirjoitus laadittu yhteistyössä A.I. Cepinin kanssa. Tästä artikkelista käy ilmi että kuvataiteilijat saivat itsenäisen rahastonsa kuitenkin jo 1940/44.

¹⁰⁵ A. I. Stetski johti puolueen kulttuuri- ja propagandasektoria, joka yleensä esitettiin lyhennetyksi vain kultprop. Englanniksi Stetskin (*Steckij*) nimi esitetään yleensä muodossa Stetsky.

erimielisyyksiä ratkota painostamalla.¹⁰⁷ Puolueen virkamiesten kulttuuri-vallankumouksen jälkeisistä lausunnoista saa helposti sellaisen kuvan, että puolue olisi käynnistänyt kulttuurivallankumouksen ja lopettanut sen sitten tarpeettomana. Luultavasti puolueen toimista haluttiin antaa jälkikäteen suunnitelmallinen kuva. Todellisuudessa politiikka oli tempoilevampaa kuin ulospäin annettiin ymmärtää.

Taylorin mukaan proletaarikirjailijoiden johdon annettiin toimia kirjailijaliitossa aina vuoteen 1936, jonka jälkeen RAPPin entistä johtoa alettiin jahdata ”trotskiitteina”.¹⁰⁸ Chase ja Getty viittaavat yleiseen olettamukseen, että vuonna 1936 alkaneissa vainoissa pääkohteena olisi ollut puolueen vanha kaarti. Heidän tutkimuksensa kuitenkin osoittaa, että ne vanhat bolševikit, jotka olivat vuonna 1935 viroissa ja johtoasemissa, joutuivat pienemmällä todennäköisyydellä vainojen uhriksi kuin 1917 jälkeen liittyneet nuoremmat kollegansa.¹⁰⁹ Toisin sanoen nuoret, kulttuurivallankumouksessa aktiiviset kommunistit olivat todennäköisempiä uhreja. Tässä musiikki näyttäisi tekevän poikkeuksen. Puolueen jäseniä oli säveltäjissä vähän, ja näistäkin monet olivat kuuluneet RAPMiin, esimerkiksi Lev Lebedinski, Viktor Belyi ja Juri Keldyš. Kukin saavutti uudessa säveltäjäliitossa ja musiikkiyhteisössä merkittäviä yhteiskunnallisia tehtäviä 1930- ja 1940-luvuilla. Musiikin kohtalo erosi tässä suhteessa kirjallisuudesta. Kulttuurivallankumouksessa toimineet henkilöt saivat pitää henkensä.

Keskuskomitean päätöslauselmaa on yleisesti hyvin erilaisissa tutkimuksissa pidetty yhtenä stalinistisen ajan kulttuuripolitiikan peruspilareista.¹¹⁰ Merkittävä päätelmä päätöslauselman pidemmän aikavälin seurauksista on taiteen valtiollistuminen, valtiollisen taiteen syntyminen. Luovien liittojen muotoutumisen myötä taiteista tuli osa

¹⁰⁶ Stetsky 1977 (1935), 263.

¹⁰⁷ Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelä 1934 g.))*. *SovMuz* 5/34. Artikkelin kirjoittajaa ei ole mainittu. Lehden numerosta 5/33 alkaen lehden pääkirjoitusartikkelin kirjoittajaa ei ole mainittu, ellei kyseessä ole joku toimituksen ulkopuolinen. Oletan että kirjoitusten takana on itse päätoimittaja Tšeljapov, kuten tähän asti kaikissa numeroissa, tai mahdollisesti toimittajakunta kokonaisuutena.

¹⁰⁸ Taylor 1991, 184; Stalin pyrki Radzinskin mukaan (2002 (1995), 262) jo varhain tekemään Trotskista vastavallankumouksen keskuksen, henkilön, jota epäonnistumisista saattoi lopulta syyttää. Trotskismista syyttämällä viitattiin Trotskin muka johtamaan vastavallankumoukselliseen salaliittoon, jonka Stalin väitti Neuvostoliitossa toimivan. Myös Broué 1990. Trotskismi-vittaukset nousevat musiikin osalta esiin viimeistään vuoden 1936 tapahtumien yhteydessä. Ks. myös Volkogonov 1999 (1988), 256-257.

¹⁰⁹ Chase; Getty 1990, 205-206.

¹¹⁰ Ks. uudemmassa venäläisestä tutkimuksesta Gromov 1998, 146. *Gromov, Evgenij. S., Stalin: Vlast' i iskusstvo. Respublika, Moskva*; vanhemmasta tutkimuksesta mm. Schwarz 1983, 109-110.

valtiojärjestelmää.¹¹¹ Myöhempi kehitys osoittaa, että päätöslauselman seurauksena puolueen valtaa taiteisiin oli mahdollista laajentaa, oli päätöslauselman alkuperäinen tarkoitus sitten mikä hyvänsä. Päätöslauselman välittömänä seurauksena käynnistyi myös säveltäjien keskustelu uudesta musiikista. Yksi piirre tässä uudessa musiikissa oli se, ettei se ollut välttämättä lainkaan uutta. 1930-luvulla modernista siirryttiin hyvin voimakkaasti kohti traditionalisempaa ilmaisua. Vanhoista klassikoista ryhdyttiin etsimään esikuvia uudelle neuvostomusiikille. Laajassa mittakaavassa klassikoiden hyödyntäminen alkoi juuri huhtikuun päätöslauselman jälkeen.

2.3 Uuden etsintää perinteistä

Suhtautuminen menneisyyteen muuttui säveltäjäliiton perustamisvuosina. Osittain kyse oli säveltäjien omasta kiinnostuksesta, mutta suhtautuminen menneeseen on saanut varsin paljon huomiota myös marxilaisessa järjestelmässä. Musiikillisesti mennyt aika nousee sikäli hyvin merkittäväksi, että aina 1800-luvun lopulta lähtien musiikin kuluttajien enemmistö on suuntautunut vanhempaan kuin omana aikanaan sävellettyyn klassiseen musiikkiin. Nykyäänkin suuri osa klassisen konserttimusiikin repertuaarista muodostuu yli 100 vuotta vanhasta musiikista. Populaari- ja kevyenmusiikin genreissä uudella musiikilla on huomattavasti klassista musiikkia vahvempi ja erilainen asema. Klassisen musiikin menneisyys nousikin juuri tästä syystä huomattavan usein esille myös Sovetskaja Muzykan sivuilla. Vanhaan musiikkiin, tai musiikin perintöön, *nasledstvo*, joka oli Sovetskaja Muzykan käyttämä sana, liittyi kaksi peruskysymystä. Ensimmäinen musiikin menneisyyden tutkimisen ongelmista oli se, pitäisikö tutkimus keskittää ennen kaikkea nykymusiikkiin musiikin historian sijasta. Toinen ongelma taas oli, pitäisikö menneisyyttä lähestyä tulkiten sitä vallankumouksellisesti, nykyhetken näkökulmasta ja mahdollisesti valikoida historiasta sopivia tutkimuskohteita. Erillinen kysymys oli myös lehdessä esille noussut suhtautuminen proletaaritaiteilijoiden yhdistyksiin, jota käsittelem omana kokonaisuutenaan luvussa 2.4.

¹¹¹ Mazaev 2000, 28-29. Mazaev, A. I., "God velikogo pereloma" v istorii otečestvennoj hudožestvennoj kul'tury. Teoksessa *Ástrebova, Nataliá Aleksandrovna* (toim.), *Mify èpohi i hudožestvennoe sozdanie. Iskustvo 30-h. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ, Moskva.*

Musiikin historian tutkimus ja suhtautuminen menneeseen nousi Sovetskaja Muzykan pääkirjoituksiin saakka. Päätoimittaja Tšeljapov katsoi useiden tutkijoiden käyttävän menneisyyden tutkimista keinona välttää nykymusiikin ongelmia:

”Ohimennen mainittakoon tässä yhteydessä muuan epänormaali ilmiö. Musiikkiteeilijämme ja musiikkitieteen kasvavat ja vahvistuvat nuorisokaaderit tutkivat erityisen vähän – – juuri meidän neuvostoliittolaista musiikkituotantoamme. Heitä kiinnostavat paljon enemmän menneisyyden kysymykset. Menneisyyden perinnön tutkiminen ja kritiikki on tietysti tieteen ja politiikan kannalta erittäin tärkeää. Mutta mitä sanoisimme esimerkiksi taloustieteilijöistämme, historioitsijoistamme, oikeusoppineistamme, maatalouden asiantuntijoistamme jne., jos he tutkisivat ainoastaan 1700-luvun tai 1800-luvun talouselämää, historiaa ym. sen sijaan, että selvittäisivät kapitalististen maiden tämän hetkisen poliittisen elämän tapahtumia ja tosiseikkoja?”¹¹²

Musiikintutkimuksen osalta oli mitä ilmeisimmin kaksi ristiriitaista pyrkimystä. Osa pyrki korostamaan musiikin historian roolia uuden musiikin etsimisessä. Osa taas korosti kiirettä löytää uusi tyyli, että pitäisi paneutua viime vuosien säveltäjien töihin. Jälkimmäisten mielestä historiantutkimusta korostavat vain pakenivat nykypäivän ongelmia. Edellinen pääkirjoitus osaltaan korosti tarvetta kiinnittää huomiota nykyhetkeen. Syksyllä 1934 musiikkiteeilijä Ryzkin taas nosti säveltäjäläiiton sisäisessä kokouksessa esille sen, että musiikkiteeilijät kiinnittivät aivan liian vähän huomiota musiikillisen perinnön käsittelyyn.¹¹³ Osittain kysymys periytyi proletaarimusikoiden yhdistyksen pyrkimyksestä hylätä koko vanha perintö ja keskittyä vain neuvostoajan taiteeseen. Kompromissin löytäminen olikin vaikeaa.

Kaksi kirjoittajaa, Kaltat ja Rabinovič¹¹⁴, esitti useassa pitkässä artikkelissaan näkemyksensä vallankumousta edeltävän musiikin roolista oman aikansa musiikille. He painottivat, ettei kysymys sosialistisen proletaarin kulttuurin rakentamisesta ollut bolševistisesta näkökulmasta luonteeltaan lainkaan ”akateeminen”. Bolševikit olivat heidän mukaansa aina yhdistäneet kiinteästi kysymyksen työväenluokan kulttuurista yleispoliittisiin tehtäviinsä. He korostivat, että menševikit sitä vastoin pyrkivät erottamaan kulttuurin kysymykset politiikasta. Menševikit osoittivat toiminnallaan sen,

¹¹² Čelâpov, N. 1933, 5. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

¹¹³ Skoblionok, A. 1934, 72. *V Moskovskom Soûze sovetkih kompozitorov.* SovMuz 8/34.

¹¹⁴ Kaltat on ilmeisesti pseudonyymi, mutta mitään mainintaa Sovetskaja Muzykan ulkopuolelta en ole hänestä onnistunut löytämään. David Abramovič Rabinovič sen sijaan oli varsin merkittävä hahmo. Hän oli puolueen jäsen jo vuodesta 1925, mutta ei kuitenkaan ilmeisesti mukana RAPMin toiminnassa. Siitä huolimatta hän sai toimia musiikkikustantamossa Muzgizissa vuosina 1930-33. Myöhemmin myös radiokomiteassa 1933-36, sekä sodan jälkeen mm. Sovinformbyrossa.

että proletariaatti kelpasi poliittiselle areenalle, mutta ei toimijaksi kulttuuriasioissa. Kaltat ja Rabinovitš katsoivatkin, että kulttuurin osalta menševikeillä olisi ollut porvarillinen ideologia ”pitää työtätekevä luokka kulttuurisessa orjuudessa”.¹¹⁵

Kaltat ja Rabinovitš tekivät menševikeistä proletaarikulttuurin suoria vihollisia. He yhdistivät myös Trotskin tämän samaisen näkemyksen kannattajaksi. Näin he tekivät tästä musiikin historian käsittelyyn liittyvästä kysymyksestä päivänpoliittisen ongelman. Menševikkien ja bolševikkien oman oikeiston poliittiset näkemykset olivat joutuneet yleisesti kyseenalaistetuiksi ensimmäisen kerran kulttuurivallankumouksen alkaessa 1928, mutta uudelleen syksyllä 1932. Tällöin Stalin oli käynnistänyt kampanjan puolueen silloisia ja entisiä johtohahmoja Nikolai Buharinia, Mihail Rjutinia, Kamenevia ja Zinovjevia vastaan syyttäen muun muassa Kamenevia yhteyksistä jo karkotettuun Trotskiin.¹¹⁶ Kaltatin ja Rabinovitšin ottaessa menševikit edustamaan vastakkaista näkökohtaa, he tekivät samalla varsin ajankohtaisen poliittisen valinnan.

Toinen Kaltatin ja Rabinovitšin käyttämä keino näkemystensä perustelemiseksi oli lainata Leninin puheita esimerkiksi seuraavanlaisella tavalla:

”– – työläisten ja talonpoikien neuvostotasavallassa kaikkien valistusasioita koskevien päätösten – – erityisesti taiteen alueella tulee olla proletariaatin luokkakamppailun hengen läpäisemiä päästäkseen menestyksellisesti proletariaatin diktatuuriin, kukistaakseen porvariston – –.”¹¹⁷

Leninin puheiden käyttäminen omien näkemysten tukena oli Stalinin ahkerasti käyttämä metodi.¹¹⁸ Kaltat ja Rabinovitš osoittivat artikkelillaan, että alhaalta päin oli mahdollista käyttää perusteluja samaan tapaan kuin puoluejohdossa. Poliittisesti korrektilla tavalla perusteltuja näkemyksiä oli ainakin paljon vaikeampi kumota.

Proletaarimuusikoiden yhdistys oli käyttänyt leniniläisiä iskulauseita perustana sille, että koko porvarillinen kulttuuri tulisi tuhota proletaarikulttuurin tieltä. Kaltat ja Rabinovitš osoittivat Leninin kirjoitusten avulla täysin päinvastaista. Heidän mukaansa Lenin ei ollut halunnut heittää porvarikulttuurin saavutuksia syrjään, vaan käyttää niitä pohjana proletaarin kulttuurille. Porvarillisiin saavutuksiin tuli perehtyä ja jalostaa ne

¹¹⁵ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 7. V boâh za nasledstvo. SovMuz 3/33.

¹¹⁶ Volkogonov 1999 (1988), 205-6; Radzinski 2002 (1995), 303-305. Radzinski, Edvard, Stalin. Venäjänkielisestä käsikirjoituksesta *Stalin* suomentanut Kari Klemelä. WSOY, Helsinki.

¹¹⁷ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 7. V boâh za nasledstvo. SovMuz 3/33.

kriittisesti hyödyttämään proletaaria.¹¹⁹ Lenin johdettiin Neuvostoliitossa nyt yleisesti perustelemaan ideologisesti vähitellen tapahtuvaa perinteisten kulttuuriarvojen, auktoriteettien ja isänmaallisuuden palauttamista.¹²⁰

Kaltat & Rabinovitš koostivat Leninin ajatuksista seuraavat pääkohdat:

”1) Kamppailussa diktatuurinsa ja luokkaherruutensa puolesta, sosialistisen luokattoman yhteiskunnan rakentamiseksi proletariaatti rakentaa oman sosialistisen proletaari-kulttuurinsa ja oman sosialistisen proletaariälymystön. 2) Proletariaatin kamppailu kulttuurinsa puolesta on osa kamppailua sosialismin puolesta. Se täytyy yhdistää yleispoliittisiin tehtäviin, eikä sitä voi välttää. 3) Proletaarikulttuuri on leppymättömän vihamielinen porvarikulttuurille, johtuen jatkuvasta vuokraorjuuden ja kapitalistisen yhteiskunnan idealismien päämääristä, jotka painostavat sitä luokkasotaan. 4) Proletaari-kulttuuri voi syntyä vain kestäville yhteyksille proletariaatin konkreettisiin, jokapäiväisiin luokkakäytäntöihin. Tämä toteuttaa ajatukset proletariaatin esiinmarssista luokkasodan kehityksen prosessissa. 5) Proletaarikulttuurin syntyminen on **mahdotonta** ilman koko menneen kulttuurin valtavan perinnön monipuolista hallintaa ja kriittistä käsittelyä.”¹²¹

Viimeistä kohtaa lukuun ottamatta koko ajatus vaikuttaisi olevan peräisin kulttuurivallankumouksen ajalta. Viidennellä kohdalla tehtiin selväksi se, että porvarikulttuuria tuli käyttää pohjana uudelle, proletaarin kulttuurille.

Porvarispecialistien¹²² ja porvarillisen älymystön toiminnalle haettiin näin ideologinen perustelu. Kaltat ja Rabinovitš esittivät virallisen perustelun sille, miksi porvarilliset säveltäjät hyväksyttiin Neuvostoliiton taideliittoihin proletaaritaiteilijoiden ja puolueen jäsenten rinnalla. Heitä tuli käyttää hyväksi sosialistisessa rakentamisessa. Tämän tyyppinen kirjoitus on mahdollista tulkita myös pyrkimykseksi rakentaa siltaa taiteen ja yleisten yhteiskunnallisten tavoitteiden välille. Taiteen tehtävät liitettiin kokonaisuudessaan osaksi valtion ja puolueen tehtäviä. Porvarillisen kulttuurin hyväksymisen myötä hyväksyttiin myös porvarispecialistit Neuvostoliiton taide-eliittiin.

¹¹⁸ Ks. esim. Volkogonov 1999 (1988), 113-114.

¹¹⁹ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 8. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹²⁰ Vihavainen 2000b, 233.

¹²¹ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 8. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹²² Porvarispecialisti on bolševikkien käyttämä termi Neuvostoliitossa eläneistä, kouluttautuneista ja ennen vallankumousta valmistuneista henkilöistä. Taiteilijat olivat pitkälti juuri tätä joukkoa. Käytän tätä puoluesanaston termiä erotukseksi proletaaritaiteilijoista ja puolueeseen kuuluneista taiteilijoista.

Musiikin historian tutkimukseen tuotiin uusi näkökulma. Päätoimittaja Tšeljapov nosti esille marxismin soveltamisen musiikin historiassa:

”Meillä ei juurikaan tutkita edes 1900-luvun venäläistä musiikkia. Onko meillä marxistisia selvityksiä Skrjabinista, Rahmanovista, Tanejevista jne.? Ei yhtään monografiaa eikä edes yhtään artikkelia näistä kysymyksistä! Musiikkitieteilijämme eivät myöskään tutki neuvostoliittolaisten säveltäjien tuotantoa eivätkä tiedä siitä paljoakaan. Tällainen erittäin epänormaali tilanne jarruttaa marxilais-leniniläistä musiikkitiedettä sekä taide-elämän selkeiden tulevaisuudennäkymien ja oikeiden suuntausten kehittymistä.”¹²³

Musiikin historian tutkimusta olisi tullut tehdä nykypäivän tarpeisiin. Tutkimuksesta tuli olla jotain konkreettista hyötyä omalle ajalleen. Myöhemmin Sovetskaja Muzykan avoimella foorumilla esitettiin valitus siitä, musiikin historian ammattilaisten kouluttamiseen kiinnitettiin liian vähän huomiota. Musiikin historian tutkimuksesta keskusteltaessa unohdettiin kiinnittää huomiota sen opettamiseen. Opetus tapahtui vanhojen periaatteiden mukaisesti, vanhasta näkökulmasta.¹²⁴ Asioiden koordinointi olikin käytännössä melko ongelmallista. Keskustelujen vieminen käytännön tasolle vaati lukuisia toimenpiteitä. Käytännössä asioita tehtiin vielä pitkään vanhojen periaatteiden mukaisesti, ennen kuin uusi sukupolvi korvasi porvarispecialisit.

Musiikin historian tutkimuksessa vaatimus marxilaisuudesta alkoi vaikuttaa tutkimukseen. Kesällä 1935 Sovetskaja Muzykassa ilmestyi arvio impressionisti Aleksander Skrjabinista (1871–1915) vallankumouksellisena säveltäjänä. Tieteellisessä artikkelissa oli hyödynnetty marxilaista näkökulmaa. Skrjabinista nostettiin esiin hänen selkeästi vallankumoukselliset piirteensä.¹²⁵ Ajatus tiettyjen piirteiden etsimisestä historiasta huipentui säveltäjäliiton ensimmäisen kongressin jälkeen, 1940-luvun lopulla. Laajojen musiikin historian kartoittamisprojektien ohjeina oli etsiä muun muassa realistisia piirteitä, sekä Venäjän ja muiden neuvostokansojen musiikin kehityksestä yhteneviä piirteitä.¹²⁶ Länsimaisesta näkökulmasta historiaa muokattiin, neuvostonäkökulmasta kyse oli tiettyjen piirteiden korostumisesta. Sovetskaja Muzykassa keskustelu menneisyyden arvosta ja tutkimisesta jatkui korostuksella että

¹²³ Čelâpov, N. 1933, 5. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

¹²⁴ Dovženko, V. 1934, 53-54. *O kadrah istorikov muzyki.* SovMuz 8/34.

¹²⁵ Al'švang, A. 1935, 16. *Filosofskie motivy v tvorčestve Skrâbina.* SovMuz 7-8/35.

¹²⁶ Schwarz 1983, 256-8.

menneisyyteen perehtyminen ei ollut itseisarvo sinänsä.¹²⁷ Tutkimuksellinen itseisarvo jäi nykyhetken tarpeiden varjoon.

Myös Sovetskaja Muzykassa julkaistiin useita artikkeleita, joissa musiikinhistoriaa lähestyttiin marxilaisista lähtökohdista. Monissa kirjoituksissa tutkimuskohteita kuitenkin yhä lähestyttiin ilman tietoisia ennakko-oletuksia, tai pyrkimyksiä löytää tiettyjä piirteitä näiden tuotannosta. Musiikin esittämisen puolella tämä porvarillisen kulttuurin paluu näkyi erikoisella tavalla. Venäläiset klassikot nousivat kulttuurivallankumouksen jälkeen voimakkaasti esille. Moskovan Bolšoi-teatterin uusista näytännöistä vuosina 1928–41 oopperoista 78 % ja baleteista 55 % oli vanhoja klassikoita. Uusi musiikki jäi selvästi vähemmälle, vaikka mukana lukemassa ovat vuodet 1929–31 jolloin monen klassikon esittäminen estettiin.¹²⁸ Timo Vihavainen on osoittanut, kuinka klassismi korvasi 1930-luvulla kaikissa taiteissa avantgardismin ja modernit kokeilut.¹²⁹ Musiikissa tämä näkyi juuri klassikkojen paluuna estradeille.

Tämä on yksi niistä asioista, joista tutkijat ovat stalinistisen kulttuurin yhteydessä kiistelleet: oliko stalinistinen kulttuuri osa luonnollista kehitystä, vai eräänlainen poliittisen ja yhteiskunnallisen kehityksen tuottama häiriö. Neuvostohistorioitsijoilla oli kova tarve osoittaa sosialistisen realismin olevan loogista jatkoa aiemmalle kehitykselle.¹³⁰ Tarve osoittaa kehityksen suoraviivaisuus näkyi Sovetskaja Muzykassa pyrkimyksinä kartoittaa menneisyyttä ja löytää musiikin historiasta kelvollisia esimerkkejä uuden neuvostomusiikin tyylin esikuviksi. RAPMin pyrkimys hylätä koko porvarillinen menneisyys ei ollut tukenut tätä päämäärää.

Kaltat ja Rabinovitš esittivät, että kriittisyys olisi ratkaisevassa asemassa, kun musiikinhistoriaa tutkitaan. He myös korostivat, että musiikin lisäksi tulisi tarkastella myös sitä, missä kontekstissa säveltäjä oli työnsä tehnyt. Vain kriittisellä perehtymisellä musiikkiin ja siihen todellisuuteen, missä tämä musiikki oli syntynyt, voitaisiin

¹²⁷ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 40. *V boáh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹²⁸ *Sovetskaâ kul'tura* 1988, 167-168. Kim, M.P. (toim.), *Sovetskaâ kul'tura v rekonstruktivnyj period 1928-1941. Akademiâ nauk SSSR, Institut Istorii SSSR. Nauka, Moskva.*

¹²⁹ Vihavainen 2000b, 216-252.

¹³⁰ Golomstock 1990, 110-111. Golomstock, Igor, Problems in the Study of Stalinist Culture. Teoksessa Günther, Hans (toim.), *The Culture of the Stalin Period.* Macmillan, London.

musiikinhistoriasta saada hyötyä musiikin nykyhetkelle. Musiikin lisäksi he korostivat myös musiikkitieteen menneisyyden tutkimusta.¹³¹

Musiikkitieteen menneisyyden arviointi alkoikin Sovetskaja Muzykassa jo samaisessa lehdessä kuin Kaltat ja Rabinovitš sitä peräänkuuluttivat. Nuori, 1907 syntynyt Ryžkin, josta tuli jo vuonna 1939 Moskovan konservatorion professori, esitti havaintojaan musiikkitieteen historian kehityksessä. Ryžkinin artikkeli on erittäin hyvä esimerkki siitä laadukkaasta tutkimuksesta, jota Sovetskaja Muzykassa julkaistiin. Hän osoitti artikkelissaan kuinka 1900-luvun musiikkitiede oli aiempien kehityskulkujen perillinen, ja ettei ollut olemassa mitään yhtenäistä 1700- ja 1800-luvuilla vaikuttanutta musiikkitieteellistä koulukuntaa, kuten hänen aikanaan herkästi ajateltiin.¹³² Artikkelin lähestymistapa oli varsin epäpoliittinen ja käsitteli aihetta täysin tieteelliseltä kannalta. Ryžkin kuitenkin aloitti artikkelinsa perustelemalla tutkimuksensa arvoa marxilaisesta näkökulmasta. Ryžkin oli ilmeisesti huomannut, että vaikka tutkimuksella ei sinänsä olisikaan tekemistä marxilaisuuden kanssa, saattoi siitä, että perusteli tutkimuksen marxilaisesta näkökulmasta, olla huomattavaa etua. Samaa periaatetta sovellettiin Sovetskaja Muzykan muissakin kirjoituksissa useaan otteeseen.

Sovetskaja Muzykassa nykyhetken ja neuvostomusiikin kehityksen tarpeiden korostaminen nousivat useaan otteeseen esille musiikinhistorian yhteydessä. Musiikkitieteilijä Gorodinski katsoi artikkelissaan, että säveltäjäyhteisön olisi hyvin tärkeä analysoida aikanaan sävellettyä realistista musiikkia, sekä analysoida omaa suhdettaan menneisyyden musiikin realistisiin suuntauksiin. Tämä olisi suurena apuna arvioitaessa ja hyödynnettäessä musiikillista perintöä.¹³³ Gorodinskin kirjoitus viittaa myös realismin uuteen nousuun, joka alkoi kirjallisuuden kautta tuntua melko voimakkaasti viimeistään vuoden 1933 alusta. Musiikissa esimerkiksi Modest Musorgskin oopperoista tuli selkeä esikuva musiikin historialliselle realismille.¹³⁴ Myös erityisesti Tšaikovskin, Stravinskin sekä Glinkan musiikin arvostus nousi voimakkaasti juuri 1930-luvulla.¹³⁵

¹³¹ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 39-40. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹³² Ryžkin, I. 1933, 74. *Tradicionnââ škola teorii muzyki. SovMuz* 3/33.

¹³³ Gorodinskij, V. 1933, 2. *Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike. SovMuz* 5/33.

¹³⁴ *Istoriâ sovremennoj...* 1995, 300-301.

¹³⁵ *Sovetskaâ kul'tura* 1988, 168; Sovetskaja Muzykassa esimerkiksi Žitomirskij, D. 1933, 50-65. *O simfonizme Čajkovskogo. SovMuz* 6/33; Groman-Solovcov, A. 1934 24-34. *Neskol'ko myslej o*

Kirjoituksessaan *Perspektiivi musiikin historiaan selkiytyy* Andrei Rimski-Korsakov kommentoi muutosta suhtautumisessa musiikilliseen perintöön. Hänen mukaansa ennen päätöslauselmaa oli musiikin historian tutkimuksessa jouduttu siihen tilanteeseen, että vain kourallisella oli oikeus hyödyntää neuvostomusiikin perintöä. Asetelma, jossa pieni joukko päätti suhtautumisesta musiikin historiaan, johti hänen mukaansa repertuaarin köyhtymiseen ja historiallisen perspektiivin vääristelyyn. Esimerkiksi Musorgskin vallankumouksellista roolia oli huomattavasti vääristelty. Puhuessaan isänsä Nikolai Rimski-Korsakovin maineen palautuksesta hän totesi, että päätöslauselmaa seuranneet toimet olivat lupaavia. Ne auttaisivat tutustuttamaan joukkoja säveltäjiin, jotka vielä äskettäin ”oli asetettu liikuttavan sivistymättömästi – – porvarien kätyrin rooliin”¹³⁶

Proletaariyhdistysten toiminta esti myös tutkimuksen, joka ei kuulunut niiden omiin periaatteisiin. Yhdistysten periaatteet olivat sovittelemattomia ja jyrkkiä.¹³⁷ Ero huhtikuun päätöslauselman jälkeiseen ilmapiiriin, jossa Andrei Rimski-Korsakovin kaltainen porvarispecialisti sai äänensä kuuluviin Sovetskaja Muzykassa, on selkeä. Rimski-Korsakov keskittyi toisaalta lähes täydellisesti perustutkimukseen ja kirjastotyöhön, pyrkimättä merkittäviin tehtäviin musiikillisissa instituuteissa.

Uuden suhtautumisen myötä myös nationalismi teki paluun. Esimerkiksi Nikolai Rimski-Korsakov venäläiskansallisena säveltäjänä edusti kulttuurivallankumouksen aikana venäläisnationalistista porvarillisuutta. Nationalismi ei kuitenkaan ollut enää musiikissakaan porvarillisuuden symboli, vaan nyt haitalliseksi katsottiin ennemmin kansallisten elementtien hyljeksiminen modernin musiikin hyväksi.¹³⁸ Modernin ja avantgardetaiteen kosmopoliittisuudesta tuli egalitarismin ja monen muun bolševismin aiemmin tukeman idean kera suorastaan ”antimarxilaista pikkuporvarillisuutta”.¹³⁹

Venäjän nationalistisen koulukunnan juuria selvittäessään Kaltat ja Rabinovitš nostivat esiin Mihail Glinkan tuotannon uudenaikaisessa valossa. Jo artikkelin alussa he painottivat Glinkan olevan tärkeimpiä venäläisiä säveltäjiä. Hänen teoksensa olivat kirjoittajien

Čajkovskom. SovMuz 2/34. ovat hyviä osoituksia siitä, miten vanhojen säveltäjien luokkaluonteesta keskusteltiin aktiivisesti ja pyrittiin tulkitsemaan heidän rooliaan oman aikansa luokkasuhteissa.

¹³⁶ *Rimskij-Korsakov, A.* 1933, 126. *Muzykal'no-istoričeskaâ perspektiva proâsnâetsâ. SovMuz* 3/33.

¹³⁷ Fitzpatrick 1992b (1974), 137.

¹³⁸ Taruskin 1997, 95.

mukaan myös hyvin suosittuja sekä yleisön että esittäjien keskuudessa. Artikkelissa kirjoittajat yhdistivät Glinkan osaltaan porvariston vallankumoukselliseen toimintaan 1800-luvulla. He näkivät Glinkan kasvaneen aikana, jolloin Ranskan vallankumous heijastui Venäjälle, muun muassa dekabristien muodossa vuonna 1825.¹⁴⁰ Olennaista heidän artikkelissaan on mielestäni se, että he katsoivat Glinkan edustavan aikanaan edistyksellistä kehitystä Venäjän porvariston kulttuurissa. He vertasivat Leninin näkemystä Herzenistä Glinkaan ja päätyivät näkemykseen, että Glinka oli pyrkinyt demokraattiseen taiteeseen. Hän edusti uudenlaista tapaa tehdä taidetta. Näin hän oli edistyksellinen hahmo ja hänestä tehtiin samalla venäläis-kansallisen koulukunnan perustaja.¹⁴¹ Artikkelin on hyvä osoitus uudesta kasvaneesta kiinnostuksesta keisarillisen Venäjän porvarillisiin klassikoihin. Siihen myös sisältyi menneisyyden kriittinen käsittely. Porvarillisen ajan musiikillisista voimahahmoista pyrittiin löytämään piirteitä, joilla heitä saattoi arvioida marxilaisilla kriteereillä edistyksellisiksi. Glinkasta saatiin esikuvallinen säveltäjä osoittamalla hänen edistyksellisyytensä omana aikanaan.

Kuten myös Taruskin osoittaa, RAPM oli modernismia, mutta myös klassikoita vastaan. Niinpä hänen mukaansa olisi virheellistä yhdistää RAPMin politiikka vuoden 1932 seuranneeseen politiikkaan. Vuoden 1932 jälkeen vanhoja mestareita nostettiin taas virallisesti jalustalle.¹⁴² Käytännössä ainoat RAPMin kelpuuttamat klassikot olivat Ranskan vallankumousta ihannoinut Beethoven ja Venäjän keisarivaltaa arvostellut ”radikaali demokraatti” Musorgski.¹⁴³ RAPMin toiminta musiikillisen perinnön osalta tiivistyi lopulta vain näihin kahteen säveltäjään. Tšeljapov ihmettelikin pääkirjoituksessaan, mikseivät Fredrik Chopin, Richard Wagner tai Franz Liszt kelvanneet RAPMille. Tšeljapov katsoi, että RAPMin perusteluilla myös Rimski-Korskovin ja Tšaikovskin olisi pitänyt kelvata proletaarimuusikoiden esikuvaksi.¹⁴⁴

Beethovenista puhuttiin myöhemminkin runsaasti, erityisesti keskusteltaessa sinfonian asemasta neuvostomusiikissa. Sinfoniakeskustelu oli eräs vuoden 1935 Sovetskaja Muzyka -vuosikerran kantavia teemoja ja se huipentui antiformalismikampanjan jälkeiseen Šostakovitšin viidennen sinfonian kantaesitykseen syksyllä 1937.

¹³⁹ Vihavainen 2000b, 236-237.

¹⁴⁰ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1934, 27-28. *U istokov russkoj nacional'noj muzykal'noj školy. SovMuz* 3/34.

¹⁴¹ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1934, 47. *U istokov russkoj nacional'noj muzykal'noj školy. SovMuz* 3/34.

¹⁴² Taruskin 1997, 96.

¹⁴³ Taruskin 1997, 512.

Musiikin historian osalta toimintaan liittyi merkittävä piirre korostaa tiettyjä ja hyljeksiä tiettyjä säveltäjiä. Beethovenin korostaminen jätti varjoonsa länsimaisen sinfoniakehityksen viimeisimmät suuret nimet, Gustav Mahlerin ja Richard Straussin, joita ei neuvostosinfonian esikuviksi ainakaan tässä vaiheessa kelpuutettu.¹⁴⁵ Suhtautuminen musiikin historiaan oli ensimmäisiä Sovetskaja Muzykan kantavia teemoja. Menneisyyteen perehtymistä korostettiin, mutta tuli se tehdä kriittisesti nykyhetken näkökulmasta. Suhtautuminen musiikin historiaan oli praktinen; musiikin historialla tuli olla merkitystä nykyisyydelle, sosialismin rakentamiselle.

2.4 Kulttuurivallankumouksen itsekritiikki

Musiikissa proletaarimuusikoiden yhdistyksen, RAPMin valtapäivinä 1929–31, keskityttiin joukkomusiikkiin. RAPM kannusti säveltämään marssiyppisiä joukkolauluja, *massovaja pesnja*, joiden teksteinä käytettiin agitprop-tekstejä¹⁴⁶ ja vallankumousrunoja. RAPM pyrki korvaamaan konservatorioiden vanhoja professoreita omilla ehdokkaillaan saavuttaen niissä määräysvallan. Myös musiikin osalta tapahtui siis pakkodemokratisointia.¹⁴⁷ Tunnetuin esimerkki RAPMiin liittyneestä sävellystoiminnasta lienee moskovalaisten opiskelijoiden kehittämä *prokoll* (*proizvodstvennyj kollektiv*, tuotantokollektiivi), säveltäjäyhteisö, joka kirjoitti vallankumousoopperoita ja -oratorioita kollektiivisesti. Käytännössä nämä teokset olivat joukkolaulukokoelmia.¹⁴⁸ Laadultaan nämä teokset eivät aina olleet erinomaisia. Sovetskaja Muzykassa nostettiin esille, että vuoden 1932 aikana proletaarisäveltäjien, kuten Viktor Belyin, Aleksander Davidenkon ja Boris Šehterin keskeisiä teoksia esitettiin radiossa usein, jopa 3–4 kertaa päivässä. Tämä oli aiheuttanut radiokuuntelijoiden protestiaallon.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Čelâpov, N. 1933, 4. O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka". *SovMuz* 1/33.

¹⁴⁵ Bogdanov-Berezovskij, V. 1934, 30. K Probleme sovetskogo simfonizma (O simfoniâh G. Popova i Ū. Šaporina). *SovMuz* 6/34.

¹⁴⁶ Viittaa poliittiseen agitaatioon ja propagandaan, jolla tähdättiin joukkojen aktivoimiseen ja huomion suuntaamiseen ajankohtaisiin aiheisiin. Sanana Agitprop syntyi 1920-luvulla.

¹⁴⁷ Clark 1995, 256; Schwarz 1983, 102; Taruskin 1997, 93; Amy Nelson (2001, 130) kuitenkin osoitti, että RAPMin mahdollisuudet joukkomusiikkitoiminnan osalta olivat rajalliset. Käytännössä RAPM keskittyi toiminnan sijasta puhumiseen. RAPM oli organisaationa liian heikko toimiakseen tehokkaasti.

¹⁴⁸ Taruskin 1997, 512. *Prokoll* tosin liittyi RAPMiin vasta vuonna 1928.

¹⁴⁹ Groman-Solovcov, A.; Ryžkin, I. 1933, 69. *Muzikal'noe radiovešanie za god*. *SovMuz* 4/33.

Proletaarimuusikoiden yhdistyksen toiminta oli ollut pitkälti teoreettista. Vaikka sen suhtautuminen vallankumousta edeltävään musiikkiin oli ollut lähes täysin kielteinen, oli se keskittänyt paljon huomiotaan teoreettisiin asioihin.¹⁵⁰ Kaltat ja Rabinovitš korostivat laajassa arviossaan musiikinhistoriasta, että RAPMin suhtautumista menneisyyteen pitäisi tutkia lähemmin. Yhdistyksen yrityksistä ratkoa musiikillisen perinnön kysymystä, voisi myös oppia jotakin. Proletaarimuusikoiden valtakausi oli neuvostomusiikkiin merkittävästi vaikuttanut, eikä sitä sopinut unohtaa.¹⁵¹ Monien mielestä RAPM olisi voitu lakkauttamisen jälkeen saman tien unohtaa. Kaltat ja Rabinovitš kuitenkin esittivät, että RAPMin ajattelu olisi tullut nostaa tarkastelun kohteeksi, koska perintö oli yhteinen ongelma RAPMille ja uudelle säveltäjäläiitölle.¹⁵²

Kaltat ja Rabinovitš perustelivat näkemyksensä kehitysajattelulla. Proletaarikulttuuri oli elänyt nuoruusvaihettaan RAPMin aikana. Nyt proletaarikulttuurin olisi mahdollista ”voittaa lapsuutensa sairas vasemmistolaisuus” ja ”menestyksellisesti toteuttaa kamppailu kahdella rintamalla”. Tällöin proletaarikulttuuri toteuttaisi ne odotukset ja tehtävät, joita musiikkirintamalle on asetettu. RAPMin osalta pitäisikin arvioida sen positiiviset puolet ja ne kohdat missä yhdistys oli erehtynyt. Näin saataisiin arvio niistä RAPMin saavutuksista, joille proletaarikulttuurin kehittäminen voisi pohjata.¹⁵³

Kaltat ja Rabinovitš katsoivat huhtikuun päätöslauselman tukeneen proletaarikulttuuria, vaikka päätöslauselma nimenomaan korosti kaikkien proletaariyhdistysten lakkauttamista. He korostivat, että päätöslauselmassa mainittiin ”sosialistisen rakentamisen” saavutukset ja tämän suhde ”taiteen merkittävään kasvuun”. RAPM olikin heidän mielestään ollut sosialistisen rakentamisen edustaja musiikissa ennen huhtikuun päätöslauselmaa. Puolue oikaisi heidän mielestään sitä kurssia, jonka proletaariyhdistykset olivat valinneet.¹⁵⁴ Esille tuli myös ”kamppailu kahdella rintamalla” jolla viitattiin RAPMin käymään kamppailuun toisaalta formalismia ja toisaalta kevyttä musiikkia vastaan.¹⁵⁵ Formalismin ja kevyen musiikin vastainen toiminta edustivat porvarillisten arvojen hävittämistä ja ideologisen sisällön tuomista

¹⁵⁰ Taruskin 1997, 92; Nelson 2001, 105-117.

¹⁵¹ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 39. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹⁵² Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 39-40. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹⁵³ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 40. *V boâh za nasledstvo. SovMuz* 3/33.

¹⁵⁴ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 5-6. *Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva. SovMuz* 2/33.

¹⁵⁵ Fitzpatrick 1992e (1988/1991), 190.

taiteeseen. Kevyen musiikin katsottiin edustavan länsimaista kulttuuria. Käytännössä RAPM liitti formalismin eli sisällön väheksymisen moderniin musiikkiin. Sekä moderni että kevyt musiikki kokivat uuden tulemisen huhtikuun päätöslauselman jälkeen.¹⁵⁶

Proletaarimuusikoiden yhdistyksen ajatukset puritanismista, länsivastaisuudesta ja modernismin vastaisuudesta nousivat esille antiformalismikampanjan yhteydessä keväällä 1936.¹⁵⁷ Myös RAPMin käsite ”Kamppailusta kahdella rintamalla” nousi esille kun tietyt tahot tulkitsivat Pravdan Šostakovitšin kahta teosta vastaan suunnattujen artikkelien käynnistäneen uudelleen kamppailun porvarillisia arvoja vastaan. Pravda kuitenkin vastasi tähän artikkeliansa pyrkimyksen ja sisällön olevan aivan selkeitä, ja että sisällön turhalla teoretisoinnilla vain pyrittiin häivyttämään niiden sanoma. Kahden rintaman sijasta Pravda sanoi artikkeliansa suuntautuneen neuvostotaiteelle vieraita elementtejä vastaan. Neuvostotaiteen kielen olisi pitänyt Pravdan mukaan olla selkeää, yksinkertaista ja rehellistä.¹⁵⁸ Tapaus osoitti, kuinka RAPMin ajamat asiat nousivat esille useita kertoja yhdistyksen lakkauttamisen jälkeen. Julkisesti yritykset nostaa esille RAPMin politiikkaa tyrmättiin, kuten 1936 kävi, vaikka koko formalismin vastainen toiminta oli perua RAPMin ajoilta. Yhdistyksen ideologiset periaatteet jäivät elämään.

Yleisimmin esille tullut lähestyminen RAPMin aikaan liittyi säveltäjäjyhteyden ilmapiiriin. Oopperasäveltäjä Paštšenko nosti esille ryhmäkuntaisuuden, *gruppovštšinan*, käsitteen. Hän katsoi ilmiön juurtuneen syvälle säveltäjäjyhteyteen ja edelleen vahingoittavan neuvostomusiikin normaalia kasvua. Hän puuttui RAPMin painostuspolitiikkaan ja omien suosimiseen. Eri virastoissa ja organisaatioissa ryhmittäydyttiin kiistakysymyksissä sen mukaan, miten kukin suhtautui tiettyihin musiikillisiin kysymyksiin. Paštšenko korostikin, että tämä ryhmäkuntaisuus oli erittäin raunioittava tekijä neuvostomusiikin kehityksessä.¹⁵⁹

Ryhmäkuntaisuuden käsite oli noussut esille myös kirjailijaliitossa jo syksyllä 1932. Kemp-Welch katsoi, että ryhmäkuntaisuudella viitattiin RAPPin, proletaarikirjailijoiden yhdistyksen toimiin negatiivisessa mielessä.¹⁶⁰ Sekä säveltäjäläiiton että kirjailijaliiton

¹⁵⁶ Nelson 2001, 129.

¹⁵⁷ Nelson 2001, 130

¹⁵⁸ *Pravda* 13.2.1936, 4. *Ásnyj i prostoj ázyk v iskusstve. Obzor pečati.*

¹⁵⁹ *Paštšenko, A.* 1933, 122. *Protiv gruppovštšiny. SovMuz* 3/33.

¹⁶⁰ Kemp-Welch 1975, 42.

tapauksessa negatiivinen ilmapiiri pyrittiin liittämään proletaariyhdistysten toimintaan ja korostamaan, että tilanne oli nyt muuttunut. Ainakin Sovetskaja Muzykassa olojen rauhoittumista korostettiin useaan otteeseen ja pidettiin sitä RAPMin lakkauttamisen seurauksena. Ryhmäkuntaisuuden poistamista vaadittiin RAPMin jäsenten osalta lehden pääkirjoituksia myöten. Myöhemmin niin taide- kuin puolueaailmassakin tutuksi käyvä itsekritiikin ilmiö toteutui varsin hyvin jo Sovetskaja Muzykan ensimmäisissä numeroissa. Päätoimittaja Tšeljapov ilmoitti lehden tarjoavan mahdollisuuksia julkiseen virheiden myöntämiseen. Tšeljapov kirjoitti odottavansa sekä RAPMin että ASMin johtajilta julkista itsekritiikkiä yhdistystensä toimista.¹⁶¹

Taiteessa yleensä itsekritiikki on liitetty joko sosialistiseen realismiin tai tiettyjen merkittävien taiteilijoiden tapauksiin.¹⁶² Käytäntö oli kuitenkin vanha ja levisi taiteisiin puolueen käytännöistä. Zinovjevin ja Kamenevin tapauksessa itsekritiikki ja ”trotskilaisten yhteyksien” katuminen näytti vuonna 1933 palauttavan heidän asemansa.¹⁶³ Taiteissa itsekritiikki nousi esille erityisesti vuoden 1936 antiformalismikampanjan yhteydessä. Virallisten moitteiden jälkeen taiteilijoilta odotettiin automaattisesti itsekritiikkiä, avointa virheiden tunnustamista. Esimerkiksi teatterikirjailija ja -ohjaaja Vsevolod Meierholdin tapauksessa formalististen erehdysten tunnustaminen ei mennyt riittävän pitkälle. Säveltäjä Dmitri Šostakovitšin myönnytykset taas otettiin ilmeisen riittävinä vastaan.¹⁶⁴

Huolimatta siitä, että Tšeljapov kehotti RAPMin johtoa itsekritiikkiin, olisi yksinkertaistusta tulkita huhtikuun 1932 päätöslauselma vain proletaariyhdistyksiä vastaan suunnatuksi toimenpiteeksi. RAPMin toimet saivat Sovetskaja Muzykassa myös

¹⁶¹ Čelâpov, N. 1933, 3 *Istoričeskaâ godovšina*. *SovMuz* 2/33.

¹⁶² Kenez; Shepherd 1998, 48; Beyrau 1998, 67-68. Beyrau, Dietrich, Geiseln und Gefangene eines visionären Projekts: Die Russischen Bildungsschichten im Sowjetstaat. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth (toim.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg*. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R. Oldenbourg Verlag, München.

¹⁶³ Radzinski 2002 (1995), 332-333.

¹⁶⁴ *Gromov* 1998, 248-250. Vsevolod Meierhold oli kokeellisen teatterin suuria nimiä ja hän menehtyi antiformalismikampanjan jälkeisessä terrorissa. Šostakovitšin taas katsottiin virallisesti esittäneen riittävää itsekritiikkiä, eikä hän menettänyt henkeään tai asemaansa johtavana säveltäjänä. Šostakovitšin neljättä ja viidettä sinfoniaa verratessa, voidaan huomata selkeä muutos. Vuonna 1935 valmistuneen neljännen sinfonian esittäminen estettiin syksyllä 1936. Sen sijaan viides sinfonia otettiin vastaan Šostakovitšilta itsekritiikkinä. Sinfonioiden tyylillinen ero on valtava. Viides sinfonia edustaa huippuunsa vietyä klassista ilmaisuun niin rakenteen, kuin musiikkinsakin puolesta. Neljännessä sinfoniassa rakenne on erittäin vaikeaselkoinen, melodista kehittelyä ei tehdä ja teos on vaikea lähestyä. Sinfonioiden erosta tarkemmin: Mikkonen 2002. Mikkonen, Simo, Neuvostosäveltäjän muutoksen tie. Šostakovitšin

kiitosta. Aiemmin on jo mainittu Kaltatin ja Rabinovitšin kirjoitukset, joissa he käsittelivät RAPMin toimia ja perustelivat niiden merkittävyyttä Leninin näkemyksillä taiteesta.¹⁶⁵ Myös proletaarimuusikoiden hyväksyminen säveltäjäläiittoon ja RAPMin näkemysten nouseminen esille myöhemmin osoittavat sen perinnön jääneen elämään.

Vaikka Kaltat ja Rabinovitš antoivat RAPMin toimille positiivistakin palautetta, he myös kritisoivat yhdistystä. Vuosi huhtikuun päätöslauselman jälkeen he kirjoittivat, että RAPMin lakkauttamisessa ei ollut kyse vain yksittäisistä tai henkilökohtaisista virheistä, sillä silloin ei olisi tarvinnut likvidoida¹⁶⁶ kuin yhdistyksen johto.

”– – tietyt ’vasemmistolaiset’ tendenssit ulottuivat yhdistysten johtajilta koko organisaatioon, joka toimi taidereintaman kamppailussa ilman oikeutusta onnistuen tekemään kaikkinaisia virheitä. [Nämä tendenssit] aiheuttivat lopulta sen, että proletaaritaiteilijoiden yhdistykset lakkasivat ilmaisemasta puolueen linjaa. – – ’vasemmistolaiset’ erheet kääntyivät vakavaksi jarruksi neuvostotaiteen kehitykselle.”¹⁶⁷

Tällä artikkelilla kirjoittajat antoivat ymmärtää, että RAPMin toimien positiivisista puolista huolimatta RAPMin lakkauttaminen oli tarpeellista. Positiivisia puolia he toivatkin esille vasta *Sovetskaja Muzykan* seuraavassa numerossa.

Kritiikki jota peräänkuulutettiin, oli siis ennen kaikkea itsekritiikkiä. Sitä saatiinkin useilta yksittäisiltä jäseniltä, erityisesti RAPMin piiristä. Erään Vološinovin kertomus kuvaa erityisen onnistuneesti RAPMin rivijäsenten epäuskoa yhdistyksensä lakkauttamiseen. Moni yhdistyksessä uskoi asiansa oikeutukseen ja proletaarikulttuurin rakentamiseen, eikä näin ollen voinut ymmärtää, että puolue todella halusi lakkauttaa proletaaritaiteilijoiden yhdistykset. Vološinov oli ilmeisesti hyökännyt sanallisesti joitakin säveltäjiä vastaan puolustaen RAPMia. Hän kuitenkin kertoi lopulta ymmärtäneensä päätöslauselman todellisen sisällön ja alkaneensa huomata RAPMin tekemät virheet. Hän toivoi, että tämä näyttäisi hänen oman asemansa uudessa valossa.¹⁶⁸ Kirjoittajan itsekritiikki edusti sitä kritiikin muotoa, jota *Sovetskaja Muzyka*

sävellystyylillä ja sen muutos neljännestä viidenteen sinfoniaan. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

¹⁶⁵ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 7. *V boâh za nasledstvo*. *SovMuz* 3/33.

¹⁶⁶ Likdivointi -sanon käyttö on tänä aikana varsin mielenkiintoinen ilmiö. Meille sana on tullut tutuksi merkityksessään murhata, teloitaa. Tässä yhteydessä sillä kuitenkin tarkoitettiin lopettamista, lakkauttamista. Stalinin tulevia vainoja ajatellen sanan yleinen käyttö on toki enteellistä.

¹⁶⁷ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 6. *Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva*. *SovMuz* 2/33.

¹⁶⁸ Vološinov, V. 1933, 129. *Tvorčeskaâ atmosfera i kompozitor*. *SovMuz* 3/33.

peräänkuulutti. Tyyliään se on varsin samantyyppistä kuin se kritiikki, jota puoluekin erehtyneiltä jäseniltään odotti. Kirjoittaja Vološinov oli kuitenkin tavallinen leningradilainen säveltäjä eikä varsinaisesti merkittävä toimija säveltäjäyhteisössä.

Vološinovin itsekritiikissä tuli kuitenkin esille piirteitä, jotka kuvasivat RAPMin virheitä varsin konkreettisesti. Tosin Vološinovin mainitsemat virheet oli mahdollista poimia jo Sovetskaja Muzykan kahdesta ensimmäisestä numerosta. Vološinov korosti esimerkiksi proletaaritaiteilijoiden yhdistysten politiikkaa käsitellä kaikkia proletaariyhdistyksiin kuulumattomia vihollisinaan. Hän nosti esimerkiksi myös oman sävellystyönsä, joka ei RAPMin vuosina edennyt kuten hän olisi toivonut. Hän katsoi, että hänen sävellystyölleen haitallisena tekijänä olivat RAPMin tiukat, luomiseen liittyvät säännökset. Hän katsoi olleensa pakotettu työskentelemään laulumusiikin parissa huonolla menestyksellä, ja syy oli juuri siinä, että RAPM pyrki antamaan tiukat ohjeet sävellystyölle.¹⁶⁹ On kuitenkin myös vastakkainen näkemys. Taruskinin mukaan esimerkiksi Dmitri Šostakovič, joka yleensä on liitetty modernistiseen ASMiin, toimi yhteistyössä myös RAPMin kanssa. Šostakovičilla oli kulttuurivallankumouksen aikaan yhteistyöprojekteja myös muun muassa työläisnuorison teatterin, TRAMin kanssa.¹⁷⁰ RAPMin painostustoimintaa ilmeisesti jälkeinpäin myös liioiteltiin jonkin verran.

Vološinov korosti omassa itsekritiikissään myös RAPMin suhtautumisen instrumentaaliteoksiin olleen erityisen ”inhottava”. Vaikka Vološinov katsoi myös hyötyneensä joukkolaulujen tukemisesta, niin RAPMin säännösten ja politiikan tuloksena syntyi ilmapiiri, joka sensuroi Vološinovin kvartetin. Samoin hän sanoo käyneen viulu- ja urkukonsertolleen.¹⁷¹ Tässä itsekritiikin sijasta Vološinov pyrkii kritisoimaan RAPMia, mutta toisaalta hän esittää myös sen hyviä puolia. Vološinovin mukaan RAPM oli oikeassa tietyissä kohdin esittäessään kritiikkiä hänen teoksiaan kohtaan.¹⁷² Vološinovin oma itsekritiikki oli lopulta varsin rakentavaa sillä hän ei syytä täysin yksipuolisesti esimerkiksi RAPMia ja yritä osoittaa olevansa pelkkä uhri. Vološinovin kirjoituksesta nousee esille myös adjektiivi *sumburnyj*, kaaottinen, jota

¹⁶⁹ Vološinov, V. 1933, 129. *Tvorčeskaâ atmosfera i kompozitor. SovMuz* 3/33.

¹⁷⁰ Taruskin 1997, 94; työläisnuorison teatterin, TRAMin kohtalosta on tehnyt kattavan artikkelin, Lynn Mally. Hän osoittaa, kuinka kulttuurivallankumouksen päätyminen päätti myös TRAMin radikaalin kauden. Mally 1992. Mally, Lynn, *The Rise and Fall of the Soviet Youth Theater TRAM*. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.

¹⁷¹ Vološinov, V. 1933, 128. *Tvorčeskaâ atmosfera i kompozitor. SovMuz* 3/33.

¹⁷² Vološinov, V. 1933, 129. *Tvorčeskaâ atmosfera i kompozitor. SovMuz* 3/33.

RAPM oli käyttänyt Vološinovin eräästä sävellyksestä. Tätä samaa adjektiivia käytettiin vuoden 1936 antiformalismikampanjan yhteydessä voimakkaasti arvosteltaessa formalistista musiikkia. RAPMin sanasto todella nousi esille useaan otteeseen.

Kaltat ja Rabinovitš korostivat RAPMin toimia kritisoidessaan, että muut olivat jo osoittaneet lukuisia RAPMin tekemiä teoreettisia erehdyksiä ja vääristymiä. He kuitenkin katsoivat, että kritiikki oli jäänyt irralliseksi proletaarimuusikoiden toimien arvosteluksi. Kaltat ja Rabinovitš kaipasivat täysimittaista arviointia RAPMin toimista. Heidän mielestään proletaarimuusikoiden johtajilta lainattujen irtonaisten sitaattien arvostelu ei johtanut mihinkään.¹⁷³ RAPMin toiminnasta esitettiin silti jatkossakin yleensä juuri tällaisia irtonaisia kommentteja. Proletaarimuusikoiden teoreettisia saavutuksia ei niitäkään oltu erityisen halukkaita hyödyntämään. Leningradin konservatorion professoriksi vuonna 1935 kohoava Semjon Ginzburg esitti omassa artikkelissaan musiikkikritiikin historiallisesta kehitymisestä, että RAPMin teosanalyttiset ohjeet olivat epätieteellisyydessään täysin soveltumattomia neuvostomusiikkitieteelle. RAPM näkemysten skemaattisuus oli Ginzburgista enemmän haitallista kuin hyödyllistä musiikkitieteen kehitykselle.¹⁷⁴

RAPMin toimia arvioi laajemmin myös säveltäjä Juri Šaporin. Hän arvosteli RAPMin dogmaattisia ohjeita luovan taiteen näkökulmasta. Hän katsoi, että eniten kärsineitä olivat proletaarimuusikot itse. Šaporinin mielestä äärimmäinen dogmatismi eteni lopulta omalla painollaan ja aiheutti sen, että siitä irtautuminen oli erittäin vaikeaa. RAPMin luovan toiminnan suurin ongelma oli dogmaattisuuden lisäksi keskittyminen yksinomaan joukkolauluihin, sekä teoreettisessa että sävellystyössä. Samalla he pakottivat myös muut hylkäämään instrumentaalimusiikin säveltämisen. RAPMin hyvä tarkoitus rakentaa proletaarikulttuuria kääntyi pakonomaisten ohjeidensa myötä itseään vastaan.¹⁷⁵ Šaporinin arvio on sikäli huomattava, että hän itse oli Leningradin ASMin johtavia hahmoja ja hänestä tuli myös Leningradin säveltäjäliiton varapuheenjohtaja vuosille 1932–36. Hän oli selkeästi niitä porvarispecialisteja, joita RAPM aikanaan

¹⁷³ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 7. *Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva. SovMuz 2/33.*

¹⁷⁴ Ginzburg, S. 1934, 4. *Na putâh konkretnoj muzykal'noj kritiki. SovMuz 6/34.*

¹⁷⁵ Šaporin, Ū. 1933, 128. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ. SovMuz 3/33*; sinfoniamusiikin hankalaan asemaan viittasi myös mm. Bogdanov-Berezovski (1934, 29. *K probleme sovetskogo simfonizma. SovMuz 6/34.*) esittäessään, että sinfoniasta oli tullut Leningradin säveltäjien tärkein ilmaisumuoto huhtikuun

vainosi. Siitä huolimatta hän kirjoitti RAPMista varsin sovittelevaan sävyyn. Šaporin katsoi, että RAPM oli tehnyt myös paljon hyvää, josta ilman ohjeiden institutionalisointia olisi voinut seurata enemmänkin hyvää.¹⁷⁶

Syy RAPMin lopettamiseen oli päätoimittaja Tšeljapovin mukaan lopulta sen harjoitettava ”yhden tien” -politiikka, tiukan yksimielinen toimintamalli.¹⁷⁷ Myöhemmin säveltäjaliitossa pidetyn kokouksen yhteydessä todettiin, että RAPMin aikaisia käytäntöjä ei voinut ottaa pohjaksi uudelle säveltäjaliitolle. Toiminta tuli rakentaa kokonaan uudentlaiselle pohjalle, ilman RAPMin aikaista painolastia.¹⁷⁸ Proletaarimuusikoiden yhdistyksestä irtisanouduttiin virallisesti varsin voimakkaasti.

RAPMin avoin kritisointi voi vaikuttaa hivenen yllättävältäkin, sillä monet yhdistyksen jäsenistä kuuluivat kommunistiseen puolueeseen. Huhtikuun päätöslauselman yhteydessä proletaaritaiteilijoiden yhdistysten kritisoimiselle oli annettu lupa, mikä selittää osaltaan kritiikin laajuuden. Päätöslauselman julkaisemisen yhteydessä pidettiin kokous illalla 23.4.1932. Myöhemmin Sovetskaja Muzykassa ilmestyi raportti tästä kokouksesta. Sen mukaan *Narkompros*in tiloihin oli kutsuttu joukko huipputason säveltäjiä ja musiikillisia toimijoita Moskovasta ja Leningradista aina ”Ippolitov-Ivanovista RAPMin johtoon”. Kutsutut saivat tietää kokouksen asian vasta valistusasiain kansankomissaari Bubnovin avattua keskustelun neuvostomusiikin rakentamisen ongelmista ja kutsuttua läsnäolijat avoimeen keskusteluun. RAPMille osoitettiin keskustelussa erittäin ankaraa kritiikkiä.¹⁷⁹ Mitä ilmeisimmin Bubnov oli antanut läsnäolijoiden ymmärtää, että RAPM oltiin lakkauttamassa. Keskustelua seuraavana päivänä Pravda julkaisi puolueen keskuskomitean päätöslauselman, jonka myötä proletaaritaiteilijoiden yhdistykset lakkautettiin muutaman viikon sisällä.

Osa proletaarimuusikoista koki vaaditun kritiikin varsin piinaavana. RAPMissä ja *prokollissa* aktiivisesti toiminut säveltäjä ja kriitikko Viktor Belyi nosti esille käsitteen ”Huhtikuun katumus”. Hän oli puolustanut RAPMia kiivaasti vielä yhdistyksen lakkauttamisen jälkeenkin. Eräässä puheenvuorossa Belyi katsoi, että huhtikuun

päätöslauselman jälkeen. Tämä ei hänen mukaansa johtunut pelkästään RAPMin aikaisesta suhtautumisesta sinfoniamusiikkiin. Sinfonia koki sävellysmuotona siis uutta nousuaan.

¹⁷⁶ Šaporin, Ū. 1933, 128. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ. SovMuz* 3/33.

¹⁷⁷ Čelâpov, N. 1933, 4. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka". SovMuz* 1/33.

¹⁷⁸ *Atovmân, L.* 1933, 131. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

päätöslauselman jälkeen RAPMin johtavilta hahmoilta oli vaadittu itsekritiikkiä, jopa katumusta, aina päätöslauselman vuosipäivänä. Tästä hän oli johtanut käsitteen ”huhtikuun katumuksesta”. Vastaukseksi Belyi sai kommentin että ”katumuksen ja sanojen sijasta asiallinen itsekritiikki tarkoittaa tekoja jokapäiväisessä luovassa järjestötyössä”.¹⁸⁰ Pääkirjoituksessa jatkettiin vielä, että eräs Belokopytov oli esittänyt väitteen RAPMin jäsenten vainosta säveltäjaliiton sisällä. Tätä kirjoittaja piti täysin ”kauhistuttavana” väitteenä.¹⁸¹

RAPMia kritisoineet ja toisaalta puolustaneet Kaltat ja Rabinovitš nostivat esille jo *Sovetskaja Muzykan* toisessa numerossa joitakin RAPMin kannalta merkittäviä ja yllättävän rohkeitakin puolustusargumentteja. Kirjoituksessa lähdettiin siitä, että huhtikuun päätöslauselmalla puolue pyrki ennen kaikkea korjaamaan proletaaritaiteilijoiden yhdistysten erehdyksiä, ei mitätöimään näiden aiempaa työtä:

”[omana aikanaan] RAPM oli toimissaan edistysellinen organisaatio ja johtavassa asemassa joillakin musiikkirintaman osa-alueilla. Näitä alueita RAPM ei olisi saavuttanut, jos kaikki sen toimet edustaisivat vain yhtenäistä erehdysten ketjua. Vielä vähemmän on mahdollista unohtaa RAPMin merkittävää roolia huomion suuntaamisessa joukkomusiikilliseen aatteeseen.”¹⁸²

Joukkomusiikin osalta esimerkiksi musiikkitieteilijä Georgi Hubovin myöhempi toiminta joukkomusiikin organisoimiseksi oli huomattavaa. Hän myös esitti *Sovetskaja Muzykassa*, että joukkomusiikkiin pitäisi entisestään panostaa, koska se aktivoi kansan mukaan musiikin tekemiseen.¹⁸³ Näin todella tapahtui, kuten kehitys tulee osoittamaan. Myös tämä osa proletaarimuusikoiden toiminnasta jäi elämään uudessa säveltäjaliitossa.

Kaltat ja Rabinovitš jatkoivat, että tietyt tahot pyrkivät torjumaan koko proletaarimuusikoiden yhdistyksen toiminnan. Tähän pyrkivät olivat kirjoittajien mukaan taantumuksellisia. Heidän mukaansa RAPMin saavutusten aliarvioiminen merkitsisi vakavaa iskuja neuvostomusiikin pyrkimyksille ja taantumuksellisten elementtien vahvistumista. Kaltatin ja Rabinovitšin mukaan keskuskomitean päätöksen

¹⁷⁹ *Kušnarev, Hr. 1933, 132-3. Tesnee splotimsâ vokrug našego soûza! SovMuz 3/33.*

¹⁸⁰ Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

¹⁸¹ Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

¹⁸² Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 6-7. *Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetsoj muzykal'nogo tvorčestva. SovMuz 2/33.*

¹⁸³ Hubov, Georgij 1934, 3. *Za massovuû pesnû, za massovuû simfoniû! SovMuz 2/34.*

sisältöä vääristeltiin ja tulkittiin väärin.¹⁸⁴ Ilmeisesti kaikki eivät olleet Šaporinin ja Vološinovin mukaan valmiita rakentamaan yhteistyöhön. Proletaarimuusikoiden yhdistyksen lopettaminen näyttäytyi monille varmasti tilaisuutena hankkiutua eroon koko proletaariyhdistysten agendasta.

Leningradin musiikkielämän johtohahmoihin kuuluva säveltäjä, musiikkiteeilijä ja kriitikko Boris Asafjev kirjoitti otsikolla ”Historiallinen vuosi” kuinka Leningradin säveltäjätoiminta nousi huhtikuun päätöslauselman seurauksena uuteen kukoistukseen. Päätöslauselmaa seurannut vuosi oli hänen mukaansa luova, hedelmällinen ja konkreettiseen työhön suuntautumisen aikaa. ”Se oli kamppailun, ilon ja innostuksen vuosi.”¹⁸⁵ Asafjev kiirehtii kuitenkin tarkentamaan, ettei kamppailu enää ollut ulkoista kamppailua tai ”demagogista polkemista”, vaan todellista ja vakavaa työn organisointia.¹⁸⁶ Asafjev oli Leningradin ASMin johtohahmoja, ja hän antoi tässä selkeän näpäytyksen proletaarimuusikoiden militanteille metodeille. Kamppailu-sanan käyttäminen oli myös RAPMin ja puolueen retoriikkaa, jota Asafjev käytti tässä hivenen satiirisella vireellä. Myöhemmin tämä kädenvääntö eri sanojen käyttömerkityksestä nousi yleisemminkin esille. Tiettyjä sanoja puolueen retoriikasta käytettiin ahkerasti, mutta niiden tarkasta merkityksestä musiikissa kiisteltiin.

Proletaarimuusikoiden yhdistys ei ollut ainoa huhtikuun päätöslauselmaa edeltäneistä yhdistyksistä, joita Sovetskaja Muzykassa arvosteltiin. Tšeljapov vakuutti lehden käyvän sekä oikeistolaisia että vasemmistolaisia virhetulkintoja vastaan. Näin hän ankkuroi Sovetskaja Muzykan tehtäväksi puolueen 23.4.1932 antaman päätöslauselman asettamat tehtävät. RAPMin erehdysten lisäksi numeron 3/33 pääkirjoituksessa esitettiin yleinen yhteenveto ASMin ”harha-askeleista”:

”– – länsieurooppalainen musiikkitekniikka vetää ideologiansa mädästä porvari-maailmasta, ilmaisten itsensä kaiken tyyppisissä ’atonaalisuuksissa’, foxtrotin ja jazzin tyyppisissä harmonian ’parannuksissa’, orkestroinnissa jne.”¹⁸⁷

¹⁸⁴ Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 7. *Na dva fronta! Deätel’nost’ b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal’ nogo tvorčestva. SovMuz 2/33.*

¹⁸⁵ Asaf’ev, B. 1933, 106. *Istoričeskij god. SovMuz 3/33.*

¹⁸⁶ Asaf’ev, B. 1933, 106. *Istoričeskij god. SovMuz 3/33*; kamppailu-sana esiintyi useissa eri yhteyksissä.

Ensimmäisiä Sovetskaja Muzykassa sitä esille tuoneita oli Alexander Krein, joka korosti omaa kehitystään säveltäjänä sanoilla kamppailu ja kasvu, *bor’ba i rost*, sanoilla joita puolueretoriikassakin ahkerasti käytettiin. *Krejn, Aleksander 1933, 120. Kompozitor i kritika. SovMuz 1/33.*

¹⁸⁷ Čelâpov, N. 1933, 3. *O zadačah žurnala ”Sovetskaâ muzyka”. SovMuz 1/33.*

Vaikka moderni musiikki saikin osansa kritiikistä, käytiin modernismia vastaan avoimemmin vasta vuosien 1936 ja 1948 antiformalismikampanjoiden yhteydessä. Säveltäjaliiton perustamiskongressin yhteydessä 1948 kevyttä musiikkia vastaan hyökättiin myös laajasti ja muun muassa saksofonien käyttö Neuvostoliitossa kiellettiin.¹⁸⁸ On tärkeää huomata, että modernismin vastaiset näkemykset ja kevyen musiikin vastainen taistelu kuuluivat jo proletaarimuusikoiden yhdistyksen toimintaan. Saksofonit yritettiin kieltää jo 1929 ja modernin musiikin esittämistä pyrittiin vaikeuttamaan.¹⁸⁹ RAPM ei näissä toimissa onnistunut, mutta sen ohjelmaan liittyneet kohdat toteutuivat pitkälti säveltäjaliiton perustamiskongressin yhteydessä 1948.

Myös sosialistiseen realismiin musiikissa palataan tarkemmin myöhemmässä vaiheessa. Sivuan kuitenkin kysymystä vielä siltä näkökulmalta, että Kenezin ja Shepherdin mukaan tulkinta ylhäältä alas annetusta sosialistisesta realismista on syntynyt vasta jälkeenpäin. Toisin sanoen puolueen suora rooli sosialistisen realismin syntymisessä on korostunut, kun sosialistista realismia ryhdyttiin käyttämään aseena, jolla taiteilijoita pakotettiin itsekritiikkiin (*samokritika*) ja jopa vainottiin, tapettiin tai vangittiin. Sosialistisen realismin rooli puolueen tukemisessa korostui tässä yhteydessä. Koska puolue edusti kansaa ja sosialismin oikeaa tulkintaa, tuli myös taiteilijoiden pyrkiä kaikkiin tavoin tukemaan puoluetta. Näyttäisikin siltä, että sosialistisen realismin käsite on hyvin altis jälkiviisaalle tarkastelulle.¹⁹⁰ Ainakin musiikin sosialistisen realismin useat tärkeät kohdat syntyivät jo paljon ennen itse sosialistista realismia.

¹⁸⁸ Fitzpatrick 1992b (1988/1991), 212; Starr 1983, 213-7. Starr, S. Frederick, Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980. Oxford University Press, Oxford.

¹⁸⁹ Starr 1983, 85; proletaarimuusikoiden yhdistyksen toiminnassa tärkeää osaa esittänyt harrastajatoiminnan koordinointi jatkui RAPMin lakkauttamisen jälkeen myös kirjallisessa muodossa. RAPMin lehti *za Proletaskuū muzyki* lakkautettiin, mutta tilalle perustettiin *Muzykal'naā samodeātel'nost'*, jonka linja oli hyvin samankaltainen. Toimitukseen kuuluivat myös Lev Lebedinski ja Viktor Vinogradov lakkautetusta RAPMista. Lehteä julkaistiin aina vuoden 1936 alkuun, jolloin lehti lopulta lakkautettiin. Ks. Edmunds 2000, 297.

¹⁹⁰ Kenez; Shepherd 1998, 48.

3. Säveltäjaliitto järjestäytyy

3.1 Syntyikö nomenklatuuraa?

Ratkaiseva kysymys säveltäjaliiton järjestäytymisessä on se, kuinka tiukasti säveltäjaliiton rakenne ja sen nomenklatuura, määräyksiä toteuttanut ryhmä, ensimmäisinä vuosina määriteltiin. Jos säveltäjaliitto saatiin kirjailijaliiton tapaan valmiiksi jo 1934, kuten usein on esitetty, tuli sillä olla toiminnan pohjaksi hyväksytyt säännöt, joissa määriteltiin liiton tehtävä, rakenne ja toimintaperiaatteet. Tutkimuksissa esitetty klassinen malli taideliittojen järjestäytymiselle on otettu kirjailijaliitosta, joka ensimmäisenä valmiiksi saatettuna taideliittona on saanut myös ehdottomasti eniten huomiota. Taiteiden ja neuvostovallan suhteita tutkinut Leonid Maksimenkov on esittänyt myös arvion, että Stalinia kirjeitse lähestyneistä taidealan henkilöistä 80 prosenttia oli kirjailijoita.¹⁹¹ Kirjallisuus näyttäisi saaneen myös puolueen taholta eniten huomiota Stalinin kaudella. Myös esimerkiksi lähdekokoelmissa kirjallisuus on ylivoimaisesti hallitsevin taide vuosina 1932–35¹⁹², mikä osaltaan on vaikuttanut tutkimuksen suuntautumiseen. Onkin kiinnostavaa, missä määrin säveltäjaliiton toiminta ja rakenne hahmottuivat ensimmäisinä vuosina ja kuinka paljon puolue vaikutti tässä toiminnassa. Kirjailijaliitto toimii tässä hyvänä vertailukohtana säveltäjaliitolle.

Vuoden 1932 alussa, jolloin taideliittojen perustamisen katsotaan alkaneen, oli koko musiikkimaailma varsin sekasortoisessa tilassa. Tilanne johtui pitkälti kulttuurivallankumouksen aikaisista proletaarimuusikoiden yhdistyksen toimista. Olot alkoivat vakiintua huhtikuun päätöslauselmasta. Päätöslauselma merkitsi lopulta taideliittojen ja sosialistisen realismin tuloa neuvostotaiteen johtotähdeksi. Tärkeä

¹⁹¹ Maksimenkov 2003, 241-52. Maksimenkov, Leonid, *Očerki nomenklaturnoj istorii sovetskoj literatury* (1932-1946). Stalin, Buharin, Ždanov, Šerbakov i drugie. Lehdessä *Voprosy literatury* 5/2003.

¹⁹² Ks. erit. *Vlast' i hudožestvennää intelligenciä* 2002, 167-281. *Vlast' i hudožestvennää intelligenciä. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg. Ákovlev, A. N.* (toim.), Artizov, A., Naumov, O. *Meždunarodnyj fond "demokratiä", Moskva. Sekä KPSS o kul'ture, prosvešeni i nauke* 1963, 204-217. *KPSS o kul'ture, prosvešeni i nauke. Sbornik dokumentov. Viktorov, V. S.* (toim.), Kon'kova, A. S., Parfenov, D. A. *Polizdat, Moskva.*

kysymys onkin se, missä määrin säveltäjaliitto oli olemassa ennen vuotta 1948.¹⁹³ Leonid Maksimenkovin teesin mukaan säveltäjaliittoa ei ollut olemassa ennen ensimmäistä kongressiaan vuonna 1948.¹⁹⁴ Aiempi tutkimus kuitenkin on sanonut että säveltäjaliitto perustettiin pian kirjailijaliiton vanavedessä.¹⁹⁵ Vuoden 1981 Sovetskaja Entsiklopedijan musiikkisanakirja toteaa säveltäjaliitosta: ”SNTL:n säveltäjaliiton muodostaminen tapahtui vuosina 1932–1948.”¹⁹⁶ Avoimia mainintoja siitä, että perustamisesta muodostui lopulta 16 vuoden prosessi, ei löydy kovin montaa. Tämänkin näkemyksen mukaan valmiiksi säveltäjaliitto saatiin vasta vuonna 1948. Kysymys kuuluukin, missä määrin säveltäjaliitto oli olemassa vuoden 1932 jälkeen.

Pitkän aikaa Neuvostoliiton 1930-luvun kulttuurin tutkimisessa on ollut vakavana ongelmana aikakauden totalitarismin ylitulkinta. Sodanjälkeisen stalinismin ajan (1946–1953) täystotalitarismi sai aikaan sen, että lähes koko 1930-luku tulkittiin saman kaavan mukaan. Fitzpatrick tekee itse asiassa koko Neuvostoliiton kulttuurihistoriasta suuren kertomuksen Leninin vuoden 1905 puoluekirjallisuutta käsitelleestä artikkelista aina sodanjälkeisiin, Ždanovin nimeä kantaneisiin taiteen vainoihin (1946–48) saakka. Puolueen ja Stalinin henkilökohtaiset pyrkimykset totaaliseen valtaan ylikorostuivat koko ajanjaksona.¹⁹⁷ Tämän näkemyksen taustalla lienee virhearvio huhtikuun päätöslauselmasta. Päätöslauselmassahan sanotaan, että kirjailijoille perustetaan yksi liitto ja että sama toteutetaan muissa taiteissa vastaavalla tavalla (liite 4). Kirjailijaliiton perustamisen jälkeen puolue käytti sitä instrumenttinaan ulottaa valtansa kirjailijoihin, kuten Garrardit ovat katsoneet.¹⁹⁸ Koska kontrolli saavutettiin liiton avulla, katsottiin että huhtikuun päätöslauselmassa sanotun mukaisesti näin tuli tapahtua kaikissa muissakin taiteissa. Mutta koska muiden taideliittojen perustamisvaiheita ei ole tutkittu, on tämä näkemys perustunut oletuksille.

¹⁹³ Esimerkiksi Radzinski 2002 (1995), 301 esitti että muu taide joutui seuraamaan kirjallisuutta. Hänen mukaansa Säveltäjaliitto ja taideliitto perustettiin kirjailijaliiton tapaan puolueen peilikuviksi. Avantgarde kuoli ja tilalle tulivat sosialistinen realismi ja puolueen tahdon noudattaminen.

¹⁹⁴ *Maksimenkov* 1997, 29.

¹⁹⁵ Esimerkiksi kirjailijaliittoa tutkineet Garrardit katsovat että kirjailijaliiton myötä muodostettiin samana vuonna kirjailijoiden esimerkin mukaisesti arkkitehtien, säveltäjien ja taiteilijoiden liitot. Garrard; Garrard 1990, 6. Garrard, John; Garrard, Carol, *Inside the Soviet Writers' Union*. The Free Press, New York. Vaikka aluksi kehitys näyttikin menevän samaan suuntaan, niin arvio menee kuitenkin pieleen. Kirjailijaliittoa näyttäisi kehityksessä seuranneen muutaman vuoden viiveellä ainoastaan arkkitehtiliitto.

¹⁹⁶ *Ákovlev* 1981a. *Ákovlev, M. M., Soúz Kompozitorov SSSR*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naá Enciklopediá*. Osa 5. *Sovetskaá Enciklopediá, Moskva*.

¹⁹⁷ Fitzpatrick 1976, 211–212. Fitzpatrick, Sheila, *Culture and Politics Under Stalin: A Reappraisal*. Lehdessä *Slavic Review* 35(2)/1976. American Association for the Advancement of Slavic Studies.

¹⁹⁸ Garrard; Garrard 1990. Tämä teema on kirjan kantavia ajatuksia.

Stalinin pyrkimys taiteiden totaaliseen kontrolliin oli luonnollisesti merkittävä tekijä, mutta kehitys sodanjälkeiselle tasolle vei aikaa. Stalinin mielestä ilmeisesti vain kirjallisuuden tiukalla kontrolloimisella oli kiire. Myös mallin totalisuus on asetettu kyseenalaiseksi. Kaksi Neuvostoliiton historian arvostettua tutkijaa, Arch J. Getty ja William Chase, ovat kyseenalaistaneet tiukan totalitaarisen mallin Neuvostoliiton 1930-luvun hallinnossa. Tutkimuksessaan neuvostobyrokraattien sosiaalisesta ja poliittisesta taustasta ja toiminnasta he ovat tutkineet sitä joukkoa, joka toteutti puolueen ydinjoukon käskyjä, byrokraatteja. Gettyn ja Chasen mukaan tällä joukolla oli paljon vaikutusvaltaa asioiden kulkuun.¹⁹⁹ Toisin sanoen, silloin kun korkein puoluejohto ei puuttunut tai ei voinut ohjata asioita, oli valta byrokraateilla. Jos puolueella ei ollut aikaa musiikille, tämä saattoi mahdollistaa omaehtoisen toiminnan musiikkirintaman sisällä.

Boris Schwarz esitti perusteoksessaan neuvostomusiikin kehityksestä asian siten, ettei poliittisen ilmaston vuoksi yhdelläkään taiteilijalla ollut varaa olla liittymättä perustettaviin taideliittoihin.²⁰⁰ Toinen yhtä merkittävä tekijä liittymiselle oli se, että niistä uskottiin saatavan hyötyä. Taideliitoilla oli vielä alkuvaiheessa vaikeaa nähdä negatiivista funktiota. Liitot eivät tässä vaiheessa näyttäneet edellyttävän tai pakottavan mihinkään, mutta sen sijaan ne tarjosivat etuja. Uusien taideliittojen tulo vaikutti joka tapauksessa selvästi liberalisoivalta toimenpiteeltä, kun niitä verrataan kulttuurivallankumouksen aikaisten proletaaritaiteilijoiden yhdistysten diktatuuriin.

Nikolai Tšeljapovin rooli Sovetskaja Muzykan ja säveltäjaliiton kehityksessä on mielenkiintoinen, sillä esimerkiksi vuoden 1995 venäläisen musiikin historian laajamittaisessa oppikirjassa Tšeljapoviin viitataan nimenomaan kriitikkona, eikä häntä mainita erityisesti lehden ensimmäisenä päätoimittajana tai Moskovan säveltäjaliiton puheenjohtajana.²⁰¹ Hän oli lakimies, joka tuli musiikkipiirien ulkopuolelta, poliittisilta

¹⁹⁹ Chase; Getty 1990, 192-193. Kirjallisuuden osalta totalitaarisen puoluevallan on asettanut kyseenalaiseksi mm. Babitschenko 2000, 219-243. Babitschenko, Denis, Aspekte einer Koexistenz: Literatur, Schriftsteller und das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei. Venäjältä kääntänyt Lindner, Rainer. Teoksessa Beyrau, Dietrich (toim.), Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen; vaikka taideliittoja väärinkäytettiin suhteessa taiteilijoihin, oli niillä myös suuri, positiivinen roolinsa, esim. *Koržihina* 1990, 164.

²⁰⁰ Schwarz 1983, 110.

²⁰¹ *Istoriâ sovremennoj...* 1995, 341. Säveltäjaliitosta suhteessa muihin taideliittoihin täytyy huomata, että se pysyi aina taideliitoista jäsenluvultaan pienimpänä. Vuonna 1948 säveltäjaliiton jäseniä oli 908.

areenoilta²⁰², joskin hän oli ollut yksi musiikin teoreettisia ja ideologisia asioita käsitelleen proletaarimuusikoiden *Muzyka i revoljutsija* -lehden toimittajista.²⁰³ Hän oli Sovetskaja Muzykan päätoimittaja aina vuoteen 1937, jonka jälkeen hänestä ei löydy tietoa. Arkistojen mukaan hänet pidätettiin ja teloitettiin vuoden 1937 jälkeen.²⁰⁴ Chase ja Getty määrittivät tutkimuksessa 1930-luvun puolivälin neuvostobyrokratin yleisimmät ominaisuudet. Tšeljapov sopisi niihin yllättävän hyvin, olettaen että hän kuului puolueeseen (ks. liite 3).²⁰⁵ Hänen ikänsä lähestyi 50, hän oli saanut koulutuksensa ennen vallankumousta ja oli opiskellut lakia. Ennen Sovetskaja Muzykan pestiään hän oli vuosina 1930–31 Taidehistorian Akatemian (GAIS) musiikkiosaston johtajana. Hänen uransa edustikin varsin hyvin tyypillisen neuvostovirkamies-johtajan urakaarta. Puolueeseen liittymisvuotta en ole onnistunut löytämään.

Tšeljapovin toimiessa lehden päätoimittajana hänellä oli melko selkeästi erottuva tehtävä toimia eräänlaisena keskustelun suuntaajana ja ohjaajana, joka samalla teki yhteenvetoja käydystä keskustelusta kuitenkin määrittelemättä itse keskeisiä ajatuksia. Hän lainasi puolueen keskeisiä päätöksiä ja marxilaista ideologiaa liittäen ne säveltäjäyhteisön tehtäviin ja tavoitteisiin. Ensimmäisellä pääkirjoituksellaan hän esimerkiksi ankkuroi Sovetskaja Muzykan tehtäväksi puolueen 23.4.1932 antamassa päätöslauselmassa määrittelemät tehtävät. Tšeljapov käytti usein varsin värikästä kieltä tuodessaan eri näkemyksiä esiin, oli kyse sitten puolueen ohjeiden vasemmistolaisesta tulkinnasta tai porvarillisista vaikutteista.²⁰⁶ Tšeljapov vakuuttikin, että lehti kävisi kamppailua sekä oikeistolaista, että vasemmistolaista vulgarisointia vastaan.

Tšeljapov avasi Sovetskaja Muzykan ensimmäisen numeron sanoilla:

”Lehtemme alkaa ilmestyä historiallisessa suuruudessaan poikkeuksellisella hetkellä. Neuvostovaltio on leniniläisen keskuskomitean ohjaaman puolueen johdolla ja maailman

Kirjailijaliitossa oli jo 1934 1500 jäsentä. Vuonna 1968 jolloin jäsenten määrä alkoi olla taideliitoissa jo vakiintunut, kirjailijaliitossa oli 6608, säveltäjäliitossa 1645 ja taideliitossa 12425. *Šiglik* 1970, 45.

²⁰² Prieberg 1965, 120. Prieberg, F. K., Musik in der Sowjetunion. Verlag Wissenschaft und Politik, Köln.

²⁰³ Edmunds 2000, 163.

²⁰⁴ *AP RF*, f. 3, op. 24, d. 414, l. 190. Tšeljapov pidätettiin 14.8.1937, hänet tuomittiin 8.1.1938 syyllisenä terroristijärjestöön kuulumisesta ja ammuttiin samana päivänä. Hänet rehabilitoitiin 19.11.1955. Myös Fitzpatrick on viitannut Tšeljapovin menehtyneen terrorin uhrina (1992e (1988/1991), 196.).

²⁰⁵ Chase; Getty 1990, 195-202; Fitzpatrickin (1992e (1991/1988), 196) mukaan hän oli puolueen jäsen.

²⁰⁶ Čelâpov, N. 1933, 3. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka"*. *SovMuz* 1/33.

proletariaatin johtajan, toveri Stalinin avulla vienyt ensimmäisen viisivuotissuunnitelman loppuunsa neljässä vuodessa ja käynyt työhön seuraavan toteuttamiseksi.”²⁰⁷

Pääkirjoituksissa nostettiin usein esille sosialistisen rakennustyön suuria saavutuksia. Tavaksi oli ylipäätään alkanut muovautua Neuvostoliiton ja puolueen ylistämisen lisäksi myös Stalinin ylistäminen puolueen tahdon toteuttajana. Tapa yleistyi erityisesti vuoden 1933 aikana.²⁰⁸ *Sovetskaja Muzyka* ei tässä suhteessa muodostanut poikkeusta. Musiikin sijasta Tšeljapov uhrasi lehden ensimmäisessä artikkelissa varsin paljon tilaa ensimmäisen viisivuotissuunnitelman saavutuksille.

Pääkirjoituksessa päästiin kuitenkin myös musiikkiin: ”Puolueen keskuskomitean päätöslauselma 23. huhtikuuta 1932 aiheutti valtavan luovan innostuksen taiderintaman työläisissä, musiikkiala mukaan lukien.”²⁰⁹ Tšeljapov korosti että päätöslauselma likvidoi, lakkautti vanhentuneet organisaatiomuodot, jotka jarruttivat neuvostotaiteen kehitystä. Tarvittiin ideologista taiteellisen maailmankuvan uudelleenjärjestelyä, jotta maan sosialismin rakentamisen suuri tehtävä olisi mahdollista täyttää. Tšeljapov katsoi että Neuvostosäveltäjien liiton päätehtävä olisi johtaa tätä luovaa innostusta. Liiton tulisi hänen mukaansa organisoida tämä innostus ja luoda ehdot innostuksen jatkuvalle kasvulle. Tšeljapovin mukaan liiton tulisi myös auttaa musiikkirintaman työläisiä uudelleenjärjestämään luova työnsä myös ideologisesti, viitaten vuoden päästä järjestettävään 17. puoluekokoukseen.²¹⁰ Tšeljapov nostikin esille puolueen antamien päälinjojen tärkeän merkityksen musiikkirintaman järjestämisessä. Toisaalta, kun kyseessä oli lehden ensimmäinen kirjoitus, oli puolue luonnollisesti otettava huomioon mahdollisimman näkyvästi jo siitäkin syystä.

Tämä oli kuitenkin se tapa jolla Tšeljapov yleensä laati lehden pääkirjoitukset. Hän otti jonkin ajankohtaisen poliittisen teeman (kolhoosit, vasemmistolaisuuden, trotskismien), johon hän pyrki kytkemään ajankohtaisia musiikillisia kysymyksiä, tai määrittelemään näiden avulla säveltäjäliiton tehtäviä. Myös eräs kielellinen seikka kaipaa pientä huomiota. *Pere-*etuliite nimittäin toistuu tässä ja useissa muissakin yhteyksissä useaan otteeseen. Se tarkoittaa verbiin liitettynä ylipäätään uudelleen tekemistä,

²⁰⁷ Čelâpov, N. 1933, 1. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka"*. *SovMuz* 1/33.

²⁰⁸ Radzinski 2002 (1995), 333. Radzinski nosti yhdeksi esimerkiksi Rjutinin, joka ylisti vaimolleen vankilasta käsin 1933 vangitsijaansa Stalinia Neuvostoliiton suurista saavutuksista.

²⁰⁹ Čelâpov, N. 1933, 2. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka"*. *SovMuz* 1/33.

²¹⁰ Čelâpov, N. 1933, 2. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ muzyka"*. *SovMuz* 1/33.

uudelleenjärjestelyä. Kirjoitusten kautta nousee selkeä muutoksen ajatus, ajatus suunnanmuutoksesta kulttuuripolitiikassa. Lehden lukija yritettiin vakuuttaa näin myös kielellisesti siitä, että kyseessä oli muutos, selkeä yritys tehdä asioita toisin.

Sovetskaja Muzyka asetti itsensä säveltäjäliiton tehtäviin nähden Tšeljapovin sanoilla seuraavasti: ”Lehemme pitäisi olla yksi tärkeimmistä keinoista [musiikkirintaman] johtamisessa ja ideologisessa kasvattamisessa.” ”Lehti – – on neuvostosäveltäjien liiton ja *Narkomprosin* Venäjän tasavallan²¹¹ taidesektorin musiikillis-tutkimuksellinen elin.”²¹² Lehti oli siis varsin läheisessä yhteydessä valtionhallintoon, ensin *Narkomprosiin*, valistusasiain kansankomissariaattiin ja myöhemmin kulttuuriministeriöön. *Narkomprosin* vaikutus ei lehdessä näy kovinkaan suorasti, ainakaan sen toiminnan alkuvaiheessa. Oletettavasti ainakin Tšeljapovin on kuitenkin täytynyt joutua neuvottelemaan komissariaatin kanssa myös toimituksellisista asioista, vaikka tällaisesta ei ole arkistoissa viitteitä säilynytkään.

Yksi huomionarvoinen piirre koko neuvostoyhteiskunnasta, joka pätee voimakkaasti myös taideliittoihin, on, että se ei todellakaan ollut sosialistisen ihanteen mukaisesti vapaa keskinäisestä kilpailusta, karrierismista tai edes pääomasta.²¹³ Liitoilla oli myös hyvin läheisesti materiaan kytkeytyvä funktio taiteilijoiden rahoituksen varmistajana. Materian tavoittelun tulo taiteisiin tapahtuikin pitkälti taideliittojärjestelmän vakiintumisen myötä. Myös Sovetskaja Muzykan sivuilla aihetta sivutaan useita kertoja. Ne osoittavat, että muun neuvostoyhteiskunnan tapaan myös musiikissa luovuttiin tavoittelemasta palkkatasa-arvoa. Yhteiskunnassa alkoi muodostua selkeä etuoikeutettujen eliitti, johon myös taiteilijat pääsivät mukaan. Taiteilijoiden henkilökohtaisista suhteista hallintovirkamiehiin tulikin monessa mielessä elintärkeitä, kuten Sheila Fitzpatrick on osoittanut.²¹⁴

²¹¹ On merkittävää huomata, että Sovetskaja Muzyka määritteli tässä vaiheessa nimenomaan Venäjän tasavallan kautta, eikä suinkaan koko Neuvostoliiton tasolla. Sovetskaja Muzyka kyllä käsittelee muidenkin tasavaltojen kuin vain Venäjän asioita, mutta koska säveltäjien toiminnan suurimmat keskuksat olivat koko Neuvostoliiton tasolla pitkälti Leningradissa ja Moskovassa, niiden osuus korostui tässäkin. Periaatteessa on silti huomattavaa, että nimenomaan *Narkomprosin* Venäjän sektori nimettiin tässä yhteydessä – tasavalloille tuli luoda omat organisaationsa.

²¹² Čelâpov, N. 1933, 2. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ Muzyka"*. *SovMuz* 1/33.

²¹³ Kenez; Shepherd 1998, 25. ‘Revolutionary’ Models for High Literature; kirjailijoiden karrierismi Stalinin aikana Garrardien mukaan laajaa, esim. Garrard; Garrard 1990, 72. Voitaneen olettaa, että sama koski muitakin taiteita, vaikka yhteydet puolueeseen olivat parhaat juuri kirjailijaliitossa.

²¹⁴ Fitzpatrick 1998, 38-40. Fitzpatrick, Sheila, *Intelligentsia and power. Client-Patron Relations in Stalin's Russia*. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth

Taideliittojen luonteen ja toiminnan eräs perusedellytys oli taloudellinen olemassaolo, periaatteessa itsenäinen talous.²¹⁵ Garrardien mukaan kirjailijaliiton oma rahasto, *litfund*, oli tärkein etujen ja hyötyjen lähde kirjailijaliitossa. Sitä periaatteessa kontrolloitiin kirjailijaliitosta, vaikka se olikin erillinen organisaatio. Se tarjosi kuitenkin suurimman osan niistä materiaalisista eduista, joita taideliittoon kuulumalla sai.²¹⁶ Säveltäjaliiton osalta tilanne olikin hyvin mielenkiintoinen. Sovetskaja Muzykan sivuilta nousee nopeasti varovainen usko materiaalisten olojen pysyvään parantumiseen ja selkeä osoitus niiden väliaikaisesta kohentumisesta. Šteinberg nosti esille, kuinka

”Puolueen keskuskomitean päätöksen seurauksena syntynyt Säveltäjaliitto on ollut olemassa käytännössä vuoden, eikä toiminta ole voinut tietenkään antaa lopullisia tuloksia. Selkeimmin säveltäjien luomisen tukemista ilmentävät toistaiseksi sopimukset, joiden mittakaava oli viime vuonna varsin huomattavaa.”²¹⁷

Hän viittasi tässä säveltäjien kanssa tehtäviin sopimuksiin sävellystöistä. Sopimukset merkitsivät säveltäjälle käytännössä palkkaa. Šteinberg näkikin sopimukset selkeänä parannuksena aiempaan tilanteeseen. Hän puhui varovaisesti sopimusjärjestelmän mahdollisimman nopean kasvattamisen puolesta ja myös selvästi uskoi tämän järjestelmän toimivuuteen.²¹⁸

Šteinbergin positiivisella lausumalla on selkeä painoarvo jo siksikin, että hän oli neuvostosäveltäjien vanhaa polvea ja toimi muun muassa yhtenä Šostakovitšin ja Šaporinin sävellyksen opettajista. Samalla kirjoituksesta kävi ilmi, että taloudellinen tuki oli järjestetty eräällä tavalla kiertoteitse, sopimusluonteisena, eikä siis säveltäjaliiton suoraan maksamana palkkana. Järjestelmä laajeni ilmeisen nopeasti, koska kesäkuussa 1934 raportissa Leningradin säveltäjaliitosta mainitaan, että säveltäjien pääasiallinen toimeentulon turvaaja olivat sopimukset. Säveltäjaliitto oli saanut toiminnan hallintaansa, ja sen kautta kiersi jo arviolta 206 000 ruplaa, mikä tarkoittaa, ettei toiminta ollut enää aivan pienimuotoista. Rahoja saatiin radiolta,

(toim.), Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R. Oldenbourg Verlag, München.

²¹⁵ Cegin 1970, 144-169. Cegin, A. I., *Rol' tvorčeskih soūzov v organizacii truda, material'nom obespečenii i kul'turno-bytovom obsluživanii tvorčeskih rabotnikov*. Teoksessa *Āmpol'skaā, C. A.* (toim.), *Tvorčeskie soūzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy)*. Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. *Ūridičeskaā literatura, Moskva*.

²¹⁶ Garrard; Garrard 1990, 120-121. Kirjailijaliiton ja *litfundin* yhteys vahvistettiin 1935.

²¹⁷ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Šlušatelū – sovetskuū muzyku*. *SovMuz* 3/33.

²¹⁸ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Šlušatelū – sovetskuū muzyku*. *SovMuz* 3/33.

LDHVD:ltä sopimuksista, sekä tekijänoikeuksista, sekä jonkin verran *Narkomprosilta*, puolet saadusta rahasummasta meni sopimustyöhön.²¹⁹ Toisaalta tarkkojen lukujen puuttuminen antaa ymmärtää, ettei toiminta ollut rahoituksen osalta kovin pitkälle vietyä tai vakiintunutta. Säveltäjien osalta kyse oli suuresta parannuksesta, sillä perinteisesti palkka on tullut vasta työn jälkeen, valmiista teoksesta.

Sopimustoiminnasta huolimatta Leonid Maksimenkov on esittänyt säveltäjiliiton lopullisen perustamisen lykkääntymisen syyksi taloudelliset tekijät. Maksimenkov katsoi, että *Agitpropin* energia ja *Narkomfinin*²²⁰ rahakirstut riittivät nälkävuonna 1932 vain ”ihmissielun insinööreille”, eli kirjailijoihin keskittymiseen. Näin ollen musiikki päätettiin toistaiseksi jättää huomiotta.²²¹ Sopimusjärjestelmä näyttäisikin toimivan eräänlaisena väliaikaisratkaisuna. Säveltäjiliitto sai oman pysyvän rahoitusorganisaationsa vasta 1939²²², jolloin puolueen keskuskomitea vahvisti päätöksen sen perustamisesta.²²³ Maksimenkov moittii siis sekä Sheila Fitzpatrickia että Richard Taruskinia säveltäjiliiton perustamisen virheellisestä tulkinnasta. Fitzpatrickin mukaan säveltäjiliitto perustettiin 1933 ja sen johtajaksi asetettiin Nikolai Tšeljapov²²⁴. Fitzpatrickin arvostelu tässä asiassa on sikäli aiheetonta, että hänen johtopäätöksensä säveltäjiliitosta säveltäjyhteisön laajasti kokoavana liittona on aivan oikea. Maksimenkov on kuitenkin ensimmäinen, jonka olen avoimesti nähnyt sanovan, että kirjailijaliiton mallia ei mekaanisesti istutettu säveltäjiliittoon.

Richard Taruskin nimeää Tšeljapovin nimenomaan Moskovan säveltäjiliiton puheenjohtajaksi ja Sovetskaja Muzykan päätoimittajaksi. Hän myös näkee Tšeljapovin roolin yleisbyrokraattina ja toiminnan organisoijana. Hänen mukaansa säveltäjiliiton osastot olivat raportointivelvollisia vuonna 1936 perustetulle, myöhemmin kulttuuriministeriöksi muuttuvalle taideasioiden komitealle. Taruskin vain ei kerro,

²¹⁹ Aškenazi, A. 1934, 63-64. *Leningrad. Leningradskij souz sovetskih kompozitorov. SovMuz* 6/34.

²²⁰ Talousasioiden kansankomissariaatti, on verrattavissa valtionvarainministeriöön.

²²¹ Maksimenkov 1997, 29. Stalinin ja kirjailijoiden kohtaamisesta on kirjoitettu varsin paljon. Maksimenkov katsoo, että säveltäjien osalta tällaista tapaamista ei tapahtunut ainakaan 1930-luvulla. Tosin esimerkiksi tammikuussa 1936 Stalin tapasi Dzeržinskin tämän oopperan ”Hiljaa virtaa Don” esityksen jälkeen. Tapaaminen julkaistiin lehdissä laajasti. Vain muutamaa päivää myöhemmin käynnistyi Pravdassa antiformalismikampanja.

²²² Rodovskij 1976, 804-5. *Rodovskij, B. I., Muzykal'nyj fond*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naä Enciklopediä*. Osa 3. *Sovetskaa Enciklopediä, Moskva*.

²²³ *RGASPI, f. 17, op. 3, d. 1009, l. 23*.

²²⁴ Fitzpatrick 1992e (1988/1991), 196. Tämä näkemys säveltäjiliiton perustamisesta osoittautuu virheelliseksi samoin kuin se että Tšeljapov olisi ollut sen johtaja.

mihin hän tietonsa pohjaa.²²⁵ Maksimenkovin kritiikki osuu Taruskinin väitteeseen, että taideasioiden komitean perustamisen kautta taiteen totalitaarinen kontrollimekanismi oli valmis. Taruskinin mukaan taideasioiden komitea olisi näin siis perustettu suoraan kontrolloimaan taideasioita. Tätä Taruskin perustelee Šostakovitšin kohtalolla vuoden 1936 antiformalismikampanjan yhteydessä; säveltäjaliitto ei asettunut puolustamaan Šostakovitšia Pravdan kautta tehdyltä hyökkäykseltä, vaan osallistui siihen tukemalla ja näin ratifioimalla syytökset.²²⁶

Taideasioiden komitea perustettiin keskuskomitean politbyroon päätöksellä 16.12.1935 ja se todella sai huomattavan vallan taidemaailmassa. Sille keskitettiin kansankomissaarien neuvoston alaisuudessa valtaa koulutuksessa ja kaikissa taiteissa kirjallisuutta lukuun ottamatta. Musiikki, elokuva, teatteri, kuvanveisto ja maalaustaide alistettiin kaikki uuden komitean valvontaan.²²⁷ Se missä määrin säveltäjaliitto oli taideasioiden komitean valvonnassa, on hivenen kyseenalaista. Taideasioiden komitean papereista on löydettävissä raportteja myös Leningradista Moskovan lisäksi, mutta määrä on vähäinen.²²⁸

Myös Taruskin näkee kulttuuripoliittisen muutoksen 1930-luvulla ennen kaikkea negatiivisena muutoksena, pyrkimyksenä kontrolloida taiteen sisältöä. Hän tunnustaa, että aika on alidokumentoitu ja kaipaava paljon tutkimusta. Hän kuitenkin katsoo, että sen sävy on selkeästi negatiivinen. Tämän päätelmän ongelma on, että myös se on väritynyt vuoden 1936–37 tapahtumien kautta, jättäen esimerkiksi vuodet 1932–35 huomiotta. Maksimenkov katsoo erityisesti amerikkalaisten tutkijoiden erehtyneen tulkitsemaan säveltäjaliittoa kirjailijaliiton tapahtumien kautta siten, että kirjailijaliitossa syntynyt järjestelmä olisi 23.4.1932 päätöksen mukaisesti sovellettu myös musiikkiin.²²⁹ Syyttäessään Taruskinia ja Fitzpatrickia, Maksimenkov ei kuitenkaan pohdi syitä näiden

²²⁵ Taruskin 1997, 514.

²²⁶ Taruskin 1997, 515.

²²⁷ *RGASPI*, f. 17, op. 3, d. 973, l. 3.

²²⁸ *RGALI*, f. 962, op. 19, d. 19, l. 1-25. Helmikuussa 1936 Leningradin säveltäjaliiton tilinpäätös ohjattiin Taideasioiden komitealle. Se ei vielä sinänsä tarkoittanut puuttumista itse liittojen toimintaan. Selkeästi voimakkaampi puuttuminen liiton toimintaan löytyi antiformalismikampanjan jälkeen, joulukuussa 1936. Taideasioiden komitean puheenjohtajan papereiden joukosta löytyi päätösuunnitelma, jossa puheenjohtaja Keržentsev totesi Moskovan säveltäjaliiton toiminnan olevan tyydyttämättömällä tasolla ja tilanteen vaativan rakenteellisia muutoksia säveltäjaliiton sisällä. *RGALI*, f. 962, op. 5, d. 25, l. 1-20.

Vuodelta 1937 esimerkiksi Leningradin säveltäjaliiton tilinpäätöstä ei ole säilynyt. Dokumentit säveltäjaliitosta ovat yleisesti ottaen varsin hajanaisia myös Taideasioiden komitean papereissa.

²²⁹ *Maksimenkov* 1997, 29-30.

oletuksille. Taruskinin osalta Maksimenkov pitää erityisen virheellisenä näkemystä musiikin totaalista kontrollista. Maksimenkov tukee näkemystään vielä neuvostoensyklopedialla vuodelta 1947, jossa musiikin kohdalla säveltäjaliitosta ei puhuta ”poliittis-taiteellisena” järjestönä, kuten kirjailijaliiton kohdalla tehtiin.²³⁰ Tämä viittaisi siihen, että säveltäjaliitto todella nähtiin vielä keskeneräiseksi.

Maksimenkov on pyrkinyt osoittamaan taideliitot painostuselimiksi, jollaisia niistä Stalinin käsissä muodostuikin. Maksimenkov huomioi oikeudellis-rakenteellinen muodostumisen todella pitkittyneen muiden kuin kirjailijaliiton kohdalla. Säveltäjä- ja taideliittojen orgkomitet, eli organisointikomitea, jonka tarkoitus oli valmistella liiton säännöt ja toiminnan perusta, perustettiin kansankomissaarien neuvoston päätöksellä vasta 1939 ja perustava kongressi pidettiin 1948.²³¹ Säveltäjaliiton säännöt ja johtoelimet valittiin siis virallisesti vasta 1948. Tästä syystä Maksimenkov katsoo, että totalitaarista säveltäjaliittoa ei syntynyt eikä liitto joutunut alistumaan taideasioiden komitean valvontaan vielä 1930-luvulla. Maksimenkov viittaa säveltäjaliiton joutuneen nimenomaisesti kahnauksiin kulttuuriministeriön kanssa, johon taideasioiden komiteakin kuului.²³² Totalitaarista kuvaa Stalinin ajasta on pyrkinyt purkamaan myös Getty omassa artikkelissaan. Hän osoitti, että hyvin totalitaarista kuvaa Stalinin ajasta luoneet Robert Conquest ja Robert Tucker ylikorostivat Stalinin hallinnon keskusjohtoisuutta. Pyrkimyksistä huolimatta keskusjohto oli heikompi ja enemmän ylimpien piirien konsensukseen perustuva kuin aiemmin on esitetty.²³³ Maksimenkovin tutkimus nosti esille saman näkemyksen taiteiden osalta, säveltäjaliitto ei kirjailijaliiton tapaan ollut toimiva osa Stalinin totalitaarista hallintomallia.

Säveltäjaliiton perustamisesta tehtiin politbyrossa päätös toukokuun kolmantena vuonna 1939. Päätös on löydettävissä politbyron arkistojen lisäksi esimerkiksi Moskovan *RGALI*-arkistossa säilytetyistä säveltäjaliiton papereista. Niiden mukaan politbyro nimitti säveltäjaliiton orgkomitetiin johtavia säveltäjiä Šostakovitšista ja Miaskovskista

²³⁰ Maksimenkov 1997, 30.

²³¹ *Sovetskaâ kul'tura* 1988, 47; Orgkomitetin perustaminen 1939 *RGASPI*, f. 17, op. 3, d. 1009, l. 23; puolue hajotti Orgkomitetin vähän ennen säveltäjaliiton ensimmäistä kongressia 24.1.1948 ja nimitti uuden tilalle *RGASPI*, f. 17, op. 163, d. 1509, l. 4-5.

²³² Maksimenkov 1997, 30.

²³³ Getty 1998, 169-171. Getty, Arch J., *Afraid of Their Shadows: The Bolshevik Recourse on Terror*. Teoksessa *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg Neue Wege der Forschung*. Toim. Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth. *Schriften des Historischen Kollegs*. Kolloquien 43. R. Oldenbourg Verlag, München.

Šteinbergiin. Yllättävää on se, että orgkomitet ei sisältänyt yhtään pelkkää musiikkitieteilijää, mutta sen sijaan Dunajevskin ja Pokrassin kaltaisia kevyen musiikin edustajia. Politbyro siirsi myös kysymyksen itsenäisen rahoituselimen, Muzfondin, perustamisesta kansankomissaarien neuvostolle.²³⁴ Tämä ”viivytyks” aiheuttaa tulkintaongelman. Toisaalta kyse oli musiikkirintaman voitosta, säveltäjaliiton jääminen pois poliittisesta kehityksestä ja suorasta totalitaristisesta hallinnosta. Toisaalta viivytyksen saattoi tulkita musiikkirintaman tappioksi, koska edut, joita kirjailijat liittonsa kautta saivat, järjestyivät säveltäjille vain osittain. Viivytyksen selkeä etu jälkikäteen näyttäisi olevan se, että säveltäjät säästyivät Stalinin pahimmalta terrorilta. Joka tapauksessa syyt tähän viivytykseen ovat vielä avoimet.

Antiformalismikampanjan yhteydessä 1936 säveltäjaliitto ei siis voinut käyttää poliittista tai pakkovaltaa, ei painostaa tai kannustaa, kuten kirjailijaliitto jo teki. 1930-luvulla perustaminen oli vielä alkion asteella. Vain Moskovan ja Leningradin sekä tasavaltojen tasolla oli olemassa säveltäjaliiton osastot. Maksimenkovin mukaan sekaannus koko liittovaltion organisaation olemassaolosta on syntynyt, koska paikallisorganisaatioiden rinnalla usein puhuttiin säveltäjaliitosta. Moskovan Tšeljapov oli siis aivan yhtä korkealla tasolla kuin hänen kollegansa, Leningradin Iohelson.²³⁵ Tšeljapov ei koskaan johtanut säveltäjaliittoa vaan sen Moskovan osastoa. Sovetskaja Muzyka -lehden olemassaolo ja sen julkaiseminen Neuvostoliiton säveltäjaliiton virallisena pää-äänenkannattajana tukee tätä harhaa. Myös Tšeljapov itse tuki harhaa käyttämällä itsestään nimitystä ”säveltäjaliiton puheenjohtaja” kirjeessään *Narkomfinille* vuosien 1935–36 vaihteessa.²³⁶ Tšeljapovin motiivi tituleerata itseään Moskovan säveltäjaliiton osaston sijasta tässä yhteydessä koko säveltäjaliiton puheenjohtajaksi jää epäselväksi. Kyseessä oli Moskovan osaston tilinpäätös.

Toinen erittäin tärkeä seikka, jolla on merkitystä säveltäjaliiton nomenklatuuran ja totalitaarisen hallintomallin osalta, on puolueen valta säveltäjaliiton sisällä. Jos säveltäjaliittojen paikallisosastot edustivat totalitaarista hallintomallia kirjailijaliiton

²³⁴ *Postanovlenie politbyro CK VKP(b) o meropriatiâh po sozdaniû souza sovetских kompozitorov.* 3.5.1939. Julkaistu teoksessa *Ákovlev, A. N. (toim.), Artizov, A., Naumov, O., Vlast' i hudožestvennââ intelligenciâ. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg. Meždunarodnyj fond "demokratiâ", Moskva.* Ks. myös *f. 2077, op. 1, d. 21, l. 1-3.* Kansankomissaarien neuvoston varapuheenjohtaja Vyšinski vahvisti Muzfondin säännöt 20.9.1939.

²³⁵ Maksimenkov 1997, 31.

²³⁶ *RGALI, f. 2077, op. 1, d. 4, l. 1.*

tapaan, tuli niiden sisällä olla oma puoluekoneisto. Tähän viitattiin jo päätöslauselmassa 23.4.1932 (ks. liite 4). Säveltäjistä vain hyvin harvalla oli puolueen jäsenkirjoja. Maksimenkovin mukaan säveltäjiliiton puolueosasto, tai oikeammin sen esiaste, oli vähäinen ja koostui entisistä proletaarimuusikoista. He joutuivat varomaan syytöksiä ryhmäkuntaisuudesta, *gruppovštšina*, ja joukkolaulugenren ylikorostamisesta. Entisten proletaaritaiteen edustajien valta oli Maksimenkovin mukaan vielä pienempi kuin kirjailijaliitossa.²³⁷ Tässä Maksimenkov menee nähdäkseni vähän harhaan, koska entiset proletaarimuusikoiden yhdistyksen jäsenet olivat hyvin aktiivisia kirjoittajia Sovetskaja Muzykassa. He ottivat myös aktiivisesti osaa säveltäjiliiton eri osastojen kokouksiin. Toisaalta, orgkomitetin jäsenistä vuonna 1939 ainoa entinen proletaarimuusikko oli Belyi, joka sai puolueen jäsenyyden samana vuonna.²³⁸ Muuten kokoonpanossa ei puolueen edustajia juuri ollut.

Kaksi viikkoa ennen säveltäjiliiton ensimmäistä kongressia 24.1.1948 ratifioitiin keskuskomitean politbyroon päätöslauselma: ”Kysymys Taideasioiden komiteasta, sekä Neuvostoliiton säveltäjiliiton Orgkomitet”. Maksimenkovin mukaan tämä arkistoitu dokumentti oli aiemmin salainen. Päätöslauselmassa orgkomitetin todettiin olevan sortumassa ”formalismiin ja antikansalliseen suuntaukseen neuvostomusiikissa”. Säveltäjiliiton orgkomitet ja presidium hajotettiin ja tilalle nimitettiin uusi orgkomitet. Uuteen orgkomitetin nimitettiin vain puheenjohtaja Boris Asafjev. Sen sijaan politbyro nimitti sihteeristön, jolle annettiin Asafjevin ohella tehtäväksi nimittää uusi orgkomitet. Sihteeristöön nimitettiin myös säveltäjiliiton tuleva voimamies Tihon Hrennikov, sekä Sovetskaja Muzykan tuleva päätoimittaja ja entinen proletaarimuusikko Marian Koval.²³⁹ Säveltäjiliiton aiempi orgkomitet oli siis toiminut puolueen näkemysten vastaisesti, eikä ollut puolueen talutusnuorassa, kuten esimerkiksi Taruskin on esittänyt.

Tämä järjestyksessään kolmas orgkomitet (toinen järjestettiin uudelleen sodan jälkeen) järjesti Maksimenkovin mukaan ensimmäisen säveltäjäkonferenssin vuonna 1948. Se myös määritteli liiton säännöt, valmisti konferenssin päätöslauselmat ja valitsi liiton eri elinten johdon (hallituksen, sihteeristön, pääsihteeristön). Tässä vaiheessa ilmestyikin lopulta puolueen selkeämmin kontrolloima musiikkiorganisaatio, joka muistutti 1934

²³⁷ Maksimenkov 1997, 31.

²³⁸ *Postanovlenie politbyro CK VKP(b) o meropriatiäh po sozdaniü souza sovetskih kompozitorov.* 3.5.1939.

perustettua kirjailijaliittoa. Huhtikuun päätöslauselmasta oli aikaa kulunut lähes 16 vuotta, vaikka neuvostomusiikin totaalinen kontrolli on yleensä johdettu juuri vuoteen 1932. Maksimenkov katsoo tämän ilmiön selittävän myös sen, miksi Šostakovitšin, Prokofjevin ja Hatšaturjanin kaltaiset säveltäjät onnistuivat tuona aikana nauttimaan vain järjestelmän tarjoamista materiaalisista eduista ja keskittymään sävellystyölleen. He eivät kärsineet kirjailijoiden tapaan järjestelmän pakkovallasta, kuin vain vähän. Neuvostomusiikki onnistui Maksimenkovin mukaan kiertämään puolueen kontrollin ja silti hyötymään sen tarjoamista materiaalisista eduista.²⁴⁰ On kuitenkin kyseenalaista, missä määrin tarkoituksenmukaisesti tämä tapahtui. Sovetskaja Muzykan kirjoitusten valossa näyttäisi siltä että liiton toiminnan tehostamista nimenomaan vaadittiin ja sitä avoimesti toivottiin tiettyjen säveltäjien taholta. Jos säveltäjät tilanteesta hyötyivätkin, niin ainakin aluksi se näyttäisi olleen tiedostamatonta.

3.2 Kysymys säveltäjäliiton perustamisesta

Säveltäjäliiton toiminta käynnistyi vuonna 1932, 16 vuotta ennen perustamiskongressia. Sekä Moskovassa että Leningradissa organisoitiin tulevan säveltäjäliiton jaostot. Sovetskaja Muzykan tammikuun numerossa 1934 kirjoitettiin, että Leningradin säveltäjäliitto perustettiin 1. elokuuta 1932. Kirjoituksen mukaan se oli ”itsensä vahvasti ilmaiseva, arvovaltainen, luova, yhteiskunnallinen organismi, jolla on merkittävä rooli Leningradin neuvostotaiteellisen kulttuurin rakentamisessa”.²⁴¹ Kirjoituksen oli laatinut Leningradin osaston sihteeri Iohelson, joka luonnollisesti kehui yhteisöään. Leningradilla oli kuitenkin omalla alueellaan todella huomattava rooli, sillä valtion toimintojen keskittyessä Moskovaan, oli Leningradin säveltäjäliitolla oma musiikkipoliittinen monopoli kaupungissaan. Aktiivisesta toiminnasta raportoitiin molempien kaupunkien osastoissa.²⁴² Mitä säveltäjäliiton alkuvuosina sitten tapahtui, kun keskusorganisaation perustaminen lykkäytyi liki 16 vuotta?

²³⁹ *RGASPI, f. 17, op. 163, d. 1509, l. 4-5.* ks. myös *Maksimenkov 1997, 32.*

²⁴⁰ *Maksimenkov 1997, 32.*

²⁴¹ *Iohel'son, V. 1934, 14. Leningradskij Soúz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz 1/34.*

²⁴² Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetskij muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

Taruskinin mukaan proletaarimuusikoiden yhdistyksen lakkauttamisen myötä erityisesti vanha säveltäjäkaarti, ennen vallankumousta sävellysuransa aloittaneet, ottivat muutoksen riemuiten vastaan. Heille säveltäjaliitto näyttäytyi erityisesti klubina.²⁴³ Vaikka Taruskinin erehdyksestä liiton toiminnan käynnistymisen suhteen onkin jo käsitelty, hänellä on myös joitakin käsitteellisiä erehdyksiä, joita on syytä oikaista. Maksimenkov osoittaa Taruskinin erehtyneen esittäessään, että huhtikuun päätöslauselman seurauksena säveltäjaliitolle perustettiin oma orgbyro.²⁴⁴ Taideliiton perustava elin oli orgkomitet, eikä orgbyro joka taas oli kommunistisen puolueen korkea elin. Orgkomitet siis perustettiin vasta 1939. Puolueen orgbyron ja puolueen kulttuuriasioista vastaavan kulttuuri- ja propagandaosaston kultpropin koko energia suuntautui Maksimenkovin mukaan vuosina 1932–34 kirjalliseen rintamaan. Hänen mukaansa puolueen ja kirjailijaliiton välinen liitto sinetöityi kun liiton johto haki avoimesti tukea puolueelta. Kirjailijaliiton johdon kääntymisen vaikeissa kysymyksissä puolueen suuntaan, teki puolueen vallasta kirjallisuudessa totaalisen.²⁴⁵ Stalinin toimia tutkinut historioitsija Volkogonov on myös osoittanut että kirjailijaliiton johto lähestyi useaan otteeseen Stalinia, toivoen kommunistisen puolueen väliintuloa.²⁴⁶

Musiikin osalta tällaisesta puolueen väliintulosta ei ole selvää näyttöä. Arkistomateriaalin pohjalta selviää, että puolueen keskuskomitean orgbyro käynnisti huhtikuun päätöslauselmaan jälkeen musiikkirintaman rakenteelliseen suunnitteluun. Orgbyro lakkautti RAPMin lopullisesti päätöksellään 7.5.1932. Orgbyro määräsi myös, että säveltäjaliittoon tuli ottaa mukaan arvovaltaisimmat musiikkitaiteen edustajat, näiden mukana kapellimestarit ja huomattavat esiintyjät. Erityinen orgbyron komissio määrättiin toteuttamaan näitä päätöksiä. Komission johtoon asetettiin puolueen johtava kulttuurivirkamies Stetski. Jäseniksi tulivat kansankomissaari Andrei Bubnov, sekä TSIK:n sihteeri Avel Jenukidze.²⁴⁷ Maksimenkovin mukaan tämän komission tehtävänä oli tuottaa ne dokumentit, joita kirjailijaliitonkin perustamisessa tarvittiin: listan tulevan

²⁴³ Taruskin 1995, 20; Taruskin 1997, 513.

²⁴⁴ Vrt. Taruskin 1995, 21; Taruskin 1997, 514; ja *Maksimenkov* 1997, 26. Maksimenkov huomauttaa että orgbyro oli olemassa Leninin ajasta lähtien puolueen toimeenpanevana elimenä.

²⁴⁵ *Maksimenkov* 1997, 26. Ks. myös *Maksimenkov* 2003.

²⁴⁶ Volkogonov 1999 (1988), 550. Toisaalta Štšerbakov, joka oli kirjailijaliiton perustavassa kongressissa valittu ensimmäinen sihteeri, ei ollut kirjailija vaan puolueen virkamies. Hänen suhteensa kirjallisuuteen olivat hyvin hatarat. Hän oli Punaisten professorien instituutista 1932 valmistunut nuori kaaderi. Puolueen virkamiehelle oli vain luonnollista kääntyä korkeampien virkamiesten puoleen. Ks. Kemp-Welch 1975, 102, sekä Garrard, Garrard 1990, 46.

²⁴⁷ *RGASPI*, f. 17, op. 114, d. 295, l. 2.

orgkomitetin jäsenistä, esityksen järjestäytymiskysymyksistä, aikataulun konferenssin kokoon kutumisesta, sekä suunnitelman säveltäjaliiton julkaisusta. Puolueen taholta siis määriteltiin käytännön toimintamalli ja osa liittojen tulevista toimihenkilöistä.²⁴⁸ Käytännössä säveltäjaliiton osalta toteutui ainoastaan oman julkaisun, Sovetskaja Muzykan perustaminen, jota julkaistiin tammikuusta 1933 lähtien.

Teoriassa puolueella piti olla vain aloitteellinen rooli taideliitoissa. Taideliittojen ytimeen piti puolueeseen kuuluvista taiteilijoista perustaa oma ryhmä, jonka tehtävä oli todellisuudessa hallita liittoa. Säveltäjissä oli kommunisteja kuitenkin 1930-luvulla erittäin vähän ja lähes kaikki näistä olivat RAPMin entisiä jäseniä. Muusikoissa kommunisteja oli vielä vähemmän. Jos säveltäjaliiton tapauksessa olisi toimittu kuten kirjailijaliitossa ja orgkomitet olisi muodostettu kommunistisäveltäjistä, olisi orgkomitet näyttänyt lakkautetulta RAPMilta. Tällöin kulttuurivallankumouksen aikainen puolueeseen kuulumattomien (*fellow-traveler*, *poputsik*) hyljeksiminen olisi jatkunut edelleen. Myös sinfonia- ja kevyen musiikin hyljeksiminen ja joukkolaulujen ylistäminen parhaana ja korkeimpana musiikillisen luomisen muotona olisi jatkunut. Maksimenkovin mukaan puolue halusi myös proletaarimuusikoiden sijasta määrätä ne joukkolaulujen tekstit, joihin säveltämistä tuli suosia.²⁴⁹ Myös tämä sisältyi orgbyrosta määrätän komission tehtäviin, säveltäjaliiton rakenteellisten kysymysten lisäksi.²⁵⁰

Neuvostovallan ja taiteen suhteita tutkinut Jevgeni Gromov on katsonut, että kootessaan Venäjän ja Neuvostoliiton kulttuuritraditiot Stalin ei sijoittanut kirjailijaliittoa eikä muitakaan taideliittoja valtionhallinnon suoraan alaisuuteen. Stalin antoi niille itsenäisen statuksen, riippumattomuuden valtiollisista organisaatioista asettaen ne ainoastaan puolueen ideologisen johdon alaisuuteen. Näin niistä tuli itsessään yhteiskunnallisia organisaatioita. Kirjailijaliiton tapauksessa puolueen ideologinen johto lopulta ympäröi kaikki kirjalliset tendenssit ja ryhmät. Kirjailijaliitto siis ajautui melko nopeasti alituisesti ilmenevään puolueapparaatin kontrolliin. Systemi oli Gromovin

²⁴⁸ Maksimenkov 1997, 27. Garrardit ovat katsoneet, että puolueen taholta määriteltiin kirjailijaliiton tärkeimmät virkamiehet. Näille paikoille sijoitettiin myös Štšerbakovin kaltaisia henkilöitä, jotka eivät edes olleet vuoden 1934 kirjailijakongressissa läsnä. Garrard; Garrard 1990. 46. Kemp-Welch taas on korostanut, että puolue ei täysin luottanut kirjailijaliiton osalta puoluejaostoon, jonka olisi pitänyt edustaa puoluetta kirjailijaliiton sisällä. Ks. esim. Kemp-Welch 1975, 79.

²⁴⁹ Maksimenkov 1997, 27 => ilmeisesti teokset jotka olivat esittämisen rajoilla..

²⁵⁰ RGASPI, f. 17, op. 114, d. 295, l. 2.

mielestä monimutkaisempi kuin taiteiden alistaminen propagandaministeriön alaisuuteen Hitlerin ja Göbbelsin toimesta kolmannessa valtakunnassa.²⁵¹

Puolueen ongelma olikin siinä, voisiko se antaa vallan säveltäjaliitossa entisistä proletaarimuusikoista koostuvalle puolueosastolle. Tällöin säveltäjaliiton laaja edustus voisi olla vaarassa, koska RAPMin toimista oli jäänyt hyvin negatiivinen kuva. Jos puolue halusi kontrolloida säveltaidetta säveltäjaliiton kautta, tuli siihen saada mukaan mahdollisimman laaja edustus.²⁵² Tämä saattoi olla yksi syy sille, miksi säveltäjaliiton perustaminen viivästyi. Säveltäjien määrä oli myös liian vähäinen, että pelkästään kommunistien ympärille olisi voitu kerätä liiton johtoa. Tämä kahtiajako entisten proletaarimuusikoiden ja muiden välillä näkyi voimakkaasti myös Sovetskaja Muzykan keskustelussa proletaarimuusikoiden yhdistyksen perinnöstä ja sen huomioimisesta.²⁵³ Maksimenkovin mukaan proletaarimuusikoiden yhdistyksen asialista nousi uudelleen esiin vuoden 1936 antiformalismikampanjan yhteydessä. RAPMin käyttämä kieli, näkemykset ja militantin yksimielisyyden politiikka olivat läsnä muun muassa hyökkäyksessä Šostakovitšin teoksia vastaan.²⁵⁴ Maksimenkovia voisi korjata vielä sen verran, että RAPMin näkemykset elivät ainakin vielä vuosina 1932–35.²⁵⁵ Sama ilmiö näkyy Sovetskaja Muzykassa, kuten myöhempi analyysini keskusteluista osoittaa.

Säveltäjaliitolta puuttui myös Maksim Gorkin kaltainen, selvästi dominoiva persoona, jonka ympärille uusi liitto oli mahdollista koota. Säveltäjillä ei ollut hahmoa, joka olisi koonnut keskenään kiistelevät ryhmät yhteen. Vallankumouksen alkuvuosien suuri hahmo Aleksander Glazunov oli vanha ja sairas, jo Pariisissa asuva mies. Miaskovski

²⁵¹ *Gromov* 1998, 149; myös *Radzinski* 2002 (1995), 347 on korostanut, että Neuvostoliiton osalta taideliittojen perustamisessa vuodesta 1932 alkaen kyse oli taiteen kytkemisestä osaksi ideologista rintamaa, joskin prosessi oli vielä 1932-34 käymistilassa. Kolmannen valtakunnan kulttuuripolitiikasta tiivistetyksi esim. *Dahm* 2000, 244-259. *Dahm, Volker, Systemische Grundlagen und Lenkungsinstrumente der Kulturpolitik des Dritten Reiches*. Teoksessa *Beyrau, Dietrich (toim.), Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. Myös venäläinen *Mazaev* on korostanut, että Hitlerin ja Stalinin totalitaaristen järjestelmissä ilmenevistä yhteneväisyyksistä huolimatta, taiteen valtiollistamisen osalta Stalin toimi ennen Hitleriä. *Mazaev* 2000, 29.

²⁵² *Maksimenkov* 1997, 27-28.

²⁵³ Ks. tämän työn luku 2. Lakkautetun proletaarimuusikoiden yhdistyksen jäsenten näkemykset nousivat esille myös uuden säveltäjaliiton pää-äänenkannattajan Sovetskaja Muzykan kautta.

²⁵⁴ *Maksimenkov* 1997, 28-29.

²⁵⁵ *Amy Nelson* esitti artikkelissaan RAPMista, että sen toimintaa on arvioitu jossain määrin väärin perustein. Osasta RAPMin entisistä jäsenistä tuli järjestönsä lakkauttamisen jälkeen huomattavia toimijoita Neuvostoliiton musiikkielämässä, mutta myös puolueen jäseniä. *Nelson* 2000, 131-32. *Nelson, Amy, The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution*. Lehdessä *Slavic Review* 59(1)/2000. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.

taas oli poliittisesti liian naiivi noustakseen johtamaan musiikkirintamaa. Prokofjev oli vasta palannut Neuvostoliittoon oltuaan 15 vuotta poissa. Boris Asafjev oli kyllä merkittävä hahmo, mutta leningradilainen ja modernistisen toimintansa vuoksi paitsiossa. Myös musiikille niin myötämielinen Anatoli Lunatšarski oli jättänyt kulttuuriasiain komissaarin paikkansa 1929. Lunatšarskin seuraajalla, Andrei Bubnovilla ei ollut erityisempää suhdetta musiikkiin.²⁵⁶ Lunatšarskin sallivan ja taidemyönteisen linjan sijasta Bubnov edusti muutenkin puolueessa enemmän agitaatio- ja propagandataiteen tukemista.²⁵⁷ Asafjevista kehittyi myöhemmin varsin huomattava hahmo ja juuri hänet nimettiin vuonna 1948 kolmannen, säveltäjaliiton kongressin valmistelleen orgkomitetin puheenjohtajaksi.²⁵⁸ Hän ei myöskään jäänyt täysin paitsioon 1930-luvulla. Hän sai kirjoittaa aktiivisesti *Sovetskaja Muzykaan* ja numerossa 8/34 tälle ”yhdele tärkeimmistä neuvostomusiikkiteeilijöistä” oli omistettu neljän sivun juhlakirjoitus, jollaisia suotiin varsin harvoille elossa oleville.²⁵⁹ Selvältä näyttäisi kuitenkin se, että säveltäjaliitolta puuttui toimivan kommunistiryhmän lisäksi myös selkeä johtohahmo. Niinpä myös orgkomitetin perustaminen jäi vuoteen 1939.

Itsenäinen rahoituspohja oli myös merkittävä taideliittojen nimittäjä. Tämä rahoituspohja liitoille muodostui itsenäisten rahastojen kautta. Ensimmäisinä rahastot saivat kansankomissaarien neuvoston päätöksellä 20.2.1935 kirjailijat ja arkkitehdit.²⁶⁰ Säveltäjaliiton rahaston säännöt ja toimintaperiaatteet vahvistettiin kansankomissaarien neuvostossa vasta 20.9.1939.²⁶¹ Taiteilijaliiton rahaston perustamisesta tehtiin päätös 4.2.1940, mutta sen säännöt vahvistettiin vasta 3.6.1944.²⁶² Säveltäjaliittoa ei siis ollut olemassa itsenäisen rahoituspohjankaan osalta ennen vuotta 1939. Näyttäisi todella siltä, että prosessi jäi vajavaiseksi aina vuoteen 1939, ja lopullisesti se muodostettiin vasta 1948. Säveltäjaliiton syntymisen ajoittamisen sekaannuksia aiemmassa tutkimuksessa selittää, että kaikki nämä tiedot on täytynyt poimia eri teoksista. Koko säveltäjaliiton

²⁵⁶ Schwarz 1983, 111.

²⁵⁷ Blüm 2000, 27. Blüm, A. V., *Sovetskaâ cenzura v èpohu total'nogo terrora 1929-1953. Akademičeskij proekt, Sankt Peterburg.*

²⁵⁸ RGASPI, f. 17, op. 163, d. 1509, l. 4-5.

²⁵⁹ Asaf'ev, B. (Glebov, Igor) 1934, 47-50. *Moj put'. SovMuz* 8/34. Suluissa oleva Igor Glebov on Boris Asafjevin musiikkikriittikkona käyttämä pseudonymy.

²⁶⁰ L'vovič 1970, 133 *Imušestvennoe položenie tvorčeskikh soūzov.* (tämä lainaus laadittu yhdessä A.I.Cepinin kanssa) Teoksessa *Âmpol'skaâ, C. A.* (toim.), *Tvorčeskije soūzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy).* Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. *Ūridičeskaâ literatura, Moskva.*

²⁶¹ L'vovič 1970, 134.

²⁶² L'vovič 1970, 134.

syntymä on siis edelleen varsin huonosti tunnettu tapahtumasarja. Lähteitä siitä on lainattu paljon, mutta niitä ei ole yhdessäkään tutkimuksessa tähän asti koottu yhteen.

Taideliittojen rooli, rakenne ja asema Neuvostoliitossa jäivät epäselviksi mitä ilmeisimmin myös 1960-luvun neuvostobyrokrateille. Vuonna 1970 ilmestyi juridisesta näkökulmasta tehty kirja, jossa asiantuntijat käsittelivät taideliittoja kattavasti. Štšiglik osoitti, että taideliitoilla oli kolme huomattavaa erityispiirrettä, ideologia, professionalismi ja erityistehtävät, jotka erottivat ne selkeästi muista neuvostoinstituutioista, muun muassa ammattiliitoista. Ensiksikin kaikki liittojen jäsenet olivat uskollisia yhdelle ideologiselle ja luovalle sosialistisen realismin periaatteelle. Hän myös osoitti, miten eri liitot määrittivät päämääränsä eri tavoin tämän periaatteen alla. Taideliitot olivat samoin ajattelevien ihmisten yhteisöjä eivätkä vain satunnaisia, yhteisen ammatillisen kiinnostuksen omaavien ihmisten yhteenliittymiä.²⁶³

Toisena kohtana Štšiglik osoitti professionalismin määrittävän taideliittoja. Liitot kokosivat ihmisiä, joille luova työ oli pääammatti. Liitot olivat siis ammattilaisten yhteenliittymiä erotuksena amatööritoiminnasta. Ammattiliittoihin nähden ero oli se, että ammattiliitot muodostuivat yleensä teollisuudenalan, eivät tietyn ammatin mukaan. Ammattiliittoihin kuului myös työsopimuksen mukaisesti, kun taas taideliittoon kuuluminen ei edellyttänyt vakituista työpaikkaa. Ammattiliittoihin myös saattoi liittyä kuka hyvänsä, mutta taideliittoon täytyi hakea erikseen. Sama henkilö saattoi myös kuulua useampaan taideliittoon yhtä aikaa. Kolmanneksi erottavaksi tekijäksi Štšiglik asetti taideliittojen useat, pitkälti 23.4.1932 päätöslauselmassa määritellyt erityistehtävät.²⁶⁴

Štšiglikiä lainaten taideliittojen perusero muihin Neuvostoliiton organisaatioihin muodostui periaatteessa siitä, että ne edustivat taiteita. Niillä oli omat toimintaperiaatteensa, mutta yhtä kaikki ne olivat yhteiskunnallisia organisaatioita, jotka toimivat yhteiskunnan hyväksi:

”SNTL:n luovat liitot ovat yhteiskunnallisia organisaatioita, jotka yhdistävät ammattityöläisiä kirjallisuudesta ja taiteesta perustana sosialistisen realismin taiteellisesti

²⁶³ Šiglik 1970, 13-14.

²⁶⁴ Šiglik 1970, 15-17.

korkeatasoinen luova ja ideologinen menetelmä, kehittäen organisaation oma-aloitteisuutta ja jäsenten poliittista aktiivisuutta, sekä puolustaen näiden oikeuksia ja etuja.”²⁶⁵

Periaatteessa taideliittojen tehtävä oli siis valvoa jäsentensä ja taiteensa etuja.

Myös Leningradin säveltäjaliitto nosti raportissa toiminnastaan kesäkuussa 1934 esille, että poliittinen päätehtävä liitolla oli kasvatuksellinen työ säveltäjien maailmankatsomuksen uudelleenrakentamiseksi.²⁶⁶ Poliittisesti aktiivisten säveltäjaliiton jäsenten saaminen olikin yksi tärkeimpiä tehtäviä musiikkirintamalla. Se oli myös puolueen näkökulmasta ensiarvoisen tärkeää, jos tarkoituksena oli järjestää säveltäjaliitto puolueen valvonnassa toimivaksi organisaatioksi. Vielä vuonna 1932 aika ei puolueen näkökulmasta ollut kypsä. 5.6.1932 valmistui orgbyron erityiskomission raportti musiikkirintaman uudelleenjärjestämisestä. Raportin mukaan säveltäjaliiton orgkomitetin perustaminen katsottiin turhaksi. Sen sijaan Bubnovin, Steskin ja Arkadjevin tehtäväksi annettiin organisoida musiikkirintaman toimijoiden keskinäinen kongressi.²⁶⁷ Koska orgkomitet päätettiin jättää perustamatta, tarkoitti tämä sitä, että myös säveltäjaliitto jäi perustamatta. Neuvostoliiton säveltäjaliiton sijasta vuonna 1932 syntyi ainoastaan paikallisorganisaatioita. Syyt tähän löytyvät juuri vajavaisesta puolueen jäsenten määrästä, johtohahmon puutteesta ja puolueen omista prioriteeteista. Musiikki jäi kiireellisyydessä kirjallisuuden varjoon.

3.3 Toiminta hakee muotoaan

Puolueen päätös jättää säveltäjaliiton perustaminen puolitiehen ei välittynyt puolueelta säveltäjille ja musiikkitieteilijöille. Säveltäjaliiton osastoissa käytiin keskusteluja ja toiminnalle kehitettiin ideologisia kehyksiä. Toiminnan kehittymisen osalta on vielä tärkeää katsoa tarkemmin säveltäjaliiton toiminnan myöhempää kehittymistä. Säveltäjaliiton toimintaperiaatteiden muotoutumisella on huomattava merkitys jo yksin totalitaarisen hallintomallin syntymisen osalta. Jo 1930-luvun säveltäjaliittoa on pidetty stalinistisena organisaationa sillä perusteella, että säveltäjaliiton sääntöjä uusittiin

²⁶⁵ *Šiglik* 1970, 18.

²⁶⁶ *Aškenazi, A.* 1934, 61. *Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz* 6/34.

²⁶⁷ *RGASPI* f. 17, op. 114, d. 300, l. 5.

Stalinin kuoleman jälkeen antistalinisoinnin hengessä. Štšiglikin mukaan kyse oli uudenaikaistamisesta.²⁶⁸

Virallisesti musiikkiyhteisön päämääräksi katsottiin Stalinin kuolemaan saakka ylläpitää ja toteuttaa huhtikuun 1932 päätöslauselmaa keskusvallan tuella sekä kitkeä vastavallankumouksellisia ja formalistisia, käytännössä moderneja tendenssejä. Artikkelissaan Neuvostoliiton musiikkipolitiikan kehittymisestä Anna Ferenc tulkitsi vuoden 1936 hyökkäyksen tarkoitetun hyökkäykseksi koko taidemaailmaa vastaan, vaikka se aluksi oli näennäisesti suunnattu Šostakovitšia vastaan. Ferencin tulkinnassa antiformalismikampanja pyrki vahvistamaan huhtikuun päätöslauselmassa esiteltyjä pyrkimyksiä keskittää taiteen hallinto puolueen käsiin.²⁶⁹ Kampanjan aluksi Pravdassa julkaistiin kaksi Šostakovitšin sävellystä vastaan suunnattua artikkelia, joiden jälkeen hyökkäys laajeni koskemaan yleisesti musiikkia ja muita taiteita. Myös Leningradin ja Moskovan, pian kampanjan alun jälkeen järjestettyjen säveltäjien kokousten raportointi Pravdassa tukee näkemystä, että puolueen pyrkimys oli pitää taiteet varpaillaan.²⁷⁰ Tämä ei kuitenkaan kerro mitään vuotta 1936 edeltäneistä vuosista.

Säveltäjiliiton ja kirjailijaliiton välillä voidaan nähdä ero siinä, että Stalinin vainoissa 1930-luvulla menehtyi useita kirjailijoita, mutta säveltäjiä tuskin lainkaan. Yksi perustava syy voidaan löytää säveltäjiliiton toiminnan perusedellytyksistä. Säveltäjiä oli vähän. Leningradissa ja Moskovassa oli molemmissa säveltäjiä suunnilleen saman verran. Leningradin osalta käytettävissäni on ensimmäistä toimintavuotta seuranneet luvut jäsenmääristä. Leningradin osastoon kuului 122 jäsentä, joista 85 prosenttia oli säveltäjiä, 10 musiikkitieteilijöitä ja 5 esiintyviä taiteilijoita.²⁷¹ Säveltäjät olivat

²⁶⁸ Šiglik 1970, 18. vrt. Nepomnyaschychy 1994, 132.

²⁶⁹ Ferenc 1998, 114-116.

²⁷⁰ Antiformalismikampanja käynnistyi artikkeleilla: *Pravda* 28.1.1936. *Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda"*; *Pravda* 6.2.1936. *Baletnaâ Falš (balet "Svetlyj ručej", libretto F. Lopyhova i Piotrovskogo, Muzyka D. Šostakoviča. Postanovka Bol'shogo teatra)*. Leningradissa ja Moskovassa pidetyt kokoukset raportoitiin ja kommentoitiin Pravdassa: *Pravda* 10.2.1936. *Sobranie leningradskih kompozitorov i muzykal'nyh kritikov*; *Pravda* 17.2.1936. *Na sobranii moskovskih kompozitorov*; *Pravda* 4.3.1936 *Sobranie leningradskih kompozitorov (Ot leningradskogo Korrespondenta "Pravdy")*. Pravda julkaisi myös kommentoidun katsauksen muiden lehtien kirjoituksiin aiheesta: *Pravda* 13.2.1936. *Âsnyj i prostoj âzyk v iskusstve. Obzor pečati*. Pravdassa korostettiin että kritiikki ei koskenut vain musiikkia, vaatien kirjailijoilta kirjoitusten huomioimista. Kirjailijat järjestivätkin lopulta kokouksen itsekritiikin tiimoilta: *Pravda* 11.3.1936 *Pobol'se konkretnoj samokritiki! S obšemoskovskogo sobrania sovetskih pisatelej*.

²⁷¹ Aškenazi, A. 1934, 61. *Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz* 6/34. Gorodinski mainitsi eräässä kokouksessa vuonna 1936 Leningradin säveltäjien määräksi 84, Moskovan 92 ja Rostovin 4. Hän ei lukenut mukaan musiikkitieteilijöitä. *RGALI, f. 962, op. 3, d. 107, l. 36*.

selkeänä enemmistönä. Hyvin näkyy myös se, että kun säveltäjäliiton kongressin jälkeen vuonna 1948 jäsenmäärä oli 908,²⁷² suurin osa asui Leningradissa ja Moskovassa. Säveltäjien joukon harventaminen terrorin yhteydessä olisi aiheuttanut Neuvostoliiton säveltaiteelle mittavia, käytännön työssä näkyneitä vaurioita. Kirjailijoiden kouluttaminen, jos kirjailijoina voidaan pitää yksinkertaiseen kirjoitustyöhön kykeneviä henkilöitä, oli säveltäjien kouluttamiseen verrattuna vielä yksinkertainen prosessi. Sen sijaan edes yksinkertaiseen sävellystyöhön kykenevän henkilön kouluttamiseen meni helposti yli kymmenen vuotta. Niinpä säveltäjien tuhoaminen ei tullut kysymykseen, jos musiikkia edelleen haluttiin saada elokuviin, joukkotapahtumiin ja teatteriesityksiin.

Neuvostoyhteiskunta tarvitsi säveltäjiä. Säveltäjäliiton keskeneräisyydestä huolimatta huomattavat säveltäjät saivat pitää eliitin aseman yhteiskunnassa. Šostakovitšin julkaistuista kirjeistä Isaak Glikmanille voi tehdä rivien välistä mielenkiintoisia havaintoja. Toisen maailmansodan vielä jatkuessa, vuoden 1945 tammikuussa Stalin-palkinnon voittajat, kansantaiteilijat, kunnioitetut taiteilijat eli Šostakovitšin mukaan kaikki maan merkittävät säveltäjät laittoivat yhdessä eteenpäin pyynnön Moskovaan teollisuusministeriöön, jossa pyydettiin kerosiinia, lamppuja ja priimuskeittimiä perusteena, että *sähköjakelussa esiintyvät puutteet saattoivat olla huomattava haittatekijä luovalle tuotannolle*. Kirjeen myötä Šostakovitš sai kuponkeja lunastaakseen kuusi litraa kerosiinia. Šostakovitš valitti silti, ettei hänellä ollut petrolia autoon, eikä kuljettajaa, joten auto sai vielä odottaa Muzfondin varastossa.²⁷³ Kun otetaan huomioon, että kyseessä oli sota-aika, niin säveltäjän murheet vaikuttavat varsin pieniltä. Ainakin huomattavat säveltäjät olivat selvästi yhteiskunnallista eliittiä.

Puolueen osuus taideliittojen perustamisessa on kuitenkin sikäli itsestään selvä, että ilman keskuskomitean päätöstä ei liittoja olisi sellaisenaan syntynyt. Myös säveltäjät tiedostivat tämän. Maaliskuussa 1933 säveltäjä Šteinberg kirjoitti, että ”Säveltäjäliitto syntyi puolueen keskuskomitean päätöksen seurauksena ja on ollut olemassa käytännössä vuoden – –.”²⁷⁴ Puolueen ja valtion väliintulo oli ainoa mahdollisuus muodostaa yhtenäinen rintama musiikin alan toimijoista. Tällä saavutettiin monia

²⁷² Šiglik 1970, 45.

²⁷³ Šostakovitšin kirje Isaak Glikmanille 2.1.1945. Koottuna teokseen: Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975. Cornell University Press, Ithaca.

asioita, joiden arvo riippuu tarkastelijasta. Puolueen näkökulmasta tämä tarkoitti hallinnon ja kontrolloinnin huomattavaa yksinkertaistumista. Hallinnollisesta näkökulmasta musiikkiasioita hoitava liitto oli erinomaisen kätevä instrumentti. Puolueeseen kuulumattomat säveltäjät taas saivat proletaarimuusikot pois hengittämästä niskaansa. Itse proletaarimuusikot taas saivat oman yhdistyksensä lakkauttamisesta huolimatta tulla mukaan säveltäjäliiton toimintaan ja vaikuttaa suuresti sen muotoutumiseen. Entisiä RAPMin jäseniä ei jätetty liiton ulkopuolelle, mutta heillä ei myöskään yksin ollut kontrollia liiton asioista.

Säveltäjäliiton alkuvaiheelle oli tyypillistä, että säveltäjät ja musiikkitieteilijät olivat itse vahvasti mukana liiton hallinnollisten asioiden hoidossa. Totalitaarisessa hallintomallissa alempien tasojen ohjauskyvyn pitäisi olla hyvin minimaalinen. Säveltäjille myös tiedotettiin huhtikuun päätöslauselman julkistamisesta. Valistusasiain kansankomissaari Bubnovin kutsusta järjestettiin Moskovassa 23–25.4.1932 tilaisuus, jossa keskusteltiin musiikin ajankohtaisista ongelmista. Paikalle oli kutsuttu myös nuori Dmitri Šostakovič.²⁷⁵ Šostakovič valittiin myös Leningradin säveltäjäliiton ensimmäiseen johtokuntaan Asafjevin, Gnesinin, Šaporinin, Šteinbergin ja Štšerbatševin kaltaisten merkittävien säveltäjien ja musiikkitieteilijöiden kanssa. Heistä yhdelläkään ei ollut puolueen jäsenkirjaa.²⁷⁶

Leningradin säveltäjäosaston toiminta, josta on säilynyt arkistomateriaalia Moskovaa enemmän, oli pitkälti säveltäjien omaa keskinäistä toimintaa. Puolueen suora vaikutus toimintaan näyttäisi olleen erittäin vähäistä. Leningradin säveltäjäliiton johtokunta toimi paljon käytännön ongelmien parissa, muun muassa järjestämällä aloitteleville säveltäjille konsultteja, jollaisena Šostakovičskin toimi.²⁷⁷ Nämä seikat osoittavat, että säveltäjäliitossa toimi alun alkaen voimakkaasti myös puolueeseen kuulumattomia säveltäjiä. Nämä kumoavat myös Volkovin Šostakovičsin muistelmissa esittämän

²⁷⁴ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Slušatelü – sovetSKU muzyku. SovMuz* 3/33.

²⁷⁵ Ákovlev 1980, 29. Ákovlev, M., D.Šostakovič. *O Vremeni i o sebe. 1926-1975. Vsesoúznoe izdatel'stvo Sovetskij kompozitor, Moskva.* Myös virallinen neuvostoretoriikka ajoittaa Šostakovičsin yhteiskunnallis-musiikillisen vaikuttamiseen tähän tapahtumaan.

²⁷⁶ Kaikki johtokuntaan, *pravlenieen* valitut olivat merkittäviä säveltäjiä, musiikkitieteilijöitä ja johtavia hahmoja musiikkielämässä. Kaikki olivat Šostakovičsia lukuun ottamatta myös ennen vallankumousta valmistuneita ja vaikuttaneita henkilöitä.

²⁷⁷ Hentova 1979, 88. Hentova, S.M., *Šostakovič v Petrograde-Leningrade. Lenizdat, Leningrad.*

väitteen Šostakovitšin haluttomuudesta osallistua säveltäjaliiton toimintaan.²⁷⁸ Säveltäjät olivat itse alkuvuosien toiminnassa aktiivisesti mukana.²⁷⁹ Viitteitä puolueen pakkokeinojen käytöstä on vähän.

Näyttäisi siltä, että säveltäjaliitto otettiin vastaan tervetulleena ilmiönä. Säveltäjät eivät Krebsin mukaan ennen vuoden 1936 hyökkäystä osanneet edes mitään sellaista, huolimatta poliittisesta terrorista. Vasta vuoden 1936 tapahtumat osoittivat säveltäjille, että politiikka ja taiteet olivat nyt keskenään erottamattomia.²⁸⁰ Silloin säveltäjäyhteisölle kävi ilmeiseksi, että Stalinin totalitaarisessa valtiossa puoluejohdon taiteelliset mieltymykset saattoivat olla ratkaisevia. Totalitaarinen valtio pyrkii ulottamaan ideologisten päätöstensä vaikutukset kaikkialle.²⁸¹ Tämä ilmeni lopulta myös musiikissa. Ennen vuotta 1936 oli Krebsin mukaan nähtävissä lähinnä säveltäjaliiton positiiviset puolet ja sen suomat materiaaliset edut.²⁸² Krebsin hypoteesi on tässä oikea, mutta hänellä on myös virheellinen oletamus siitä, että säveltäjaliitto olisi ollut kirjailijaliiton kaltainen, valmiiksi saatettu organisaatio. Toiminnan totalitaarista puolta oli ennen vuotta 1936 vaikeaa havaita.

Kun Perris katsoi, että säveltäjaliitolle muotoiltiin uusi politiikka vuonna 1957, hän otaksui tämän olleen antistalinisoinnin mukainen toimenpide. Hänen mukaansa 1948 pääsihteeriksi valittu Hrennikov oli monien pitämä mies, koska hän taisteli tiukasti musiikin aseman puolesta. Lähinnä nuori polvi inhosi häntä konservatiivisuuden ja ”formalismi”-puheiden vuoksi.²⁸³ Hrennikov pysyikin liiton pääsihteerinä aina Neuvostoliiton hajoamiseen saakka. Ennen Hrennikovia säveltäjaliiton johtajuus ei henkilöitynyt yhtä vahvasti kehenkään tiettyyn henkilöön.

²⁷⁸ Solomon Volkov piti Šostakovitšia väärinymmärrettynä toisinajattelijana ja neuvostovastaisena henkilönä, vaikka Šostakovitš olikin liittynyt kommunistiseen puolueeseen vuonna 1960. Volkov 1980 (1979), 31-34. Volkov, Solomon, Dmitri Šostakovitšin muistelmat. Koonnut Solomon Volkov. Venäjänkielisestä alkuperäiskäsikirjoituksesta *Svidetelstvo* kääntänyt Seppo Heikinheimo. Otava, Keuruu.

²⁷⁹ Säveltäjaliiton sisäisessä toiminnassa monet kuuluisat säveltäjät johtivat kokouksia. Leningradissa mm. Šostakovitš (19.9-34) ja Šaporin (19.10-34, 27.11-34). *CGALI*, f. 348, op. 1, d. 10, 11, 13.

²⁸⁰ Krebs 1970, 52.

²⁸¹ Vihavainen 2000b, 218.

²⁸² Krebs 1970, 52.

²⁸³ Perris 1985, 81. Volkovin toimittamissa, kiistellyissä Dmitri Šostakovitšin muistelmissa Hrennikovista piirtyy varsin toinen kuva. Häntä kuvaillaan varsin katkerasti Stalinin kätyriksi ja kommunistisen puolueen edustajaksi musiikkirintamalla. On vaikea arvioida, onko kyse siitä, että Volkov oli katkera Hrennikoville, vaiko Šostakovitšin katkeruudesta. Volkov 1980 (1979) 169, 293-294.

Totalitaarisesti hallitun taideliiton yksi toiminnan muoto olisi tullut olla ideologisessa kontrollissa ja sensuurissa. Sensuuri ei itsessään toki syntynyt taideliittojen myötä. Musiikin sensuurista huolehti kirjallisesta sensuurista vastaavan *glavlitin* yhteyteen 1923 perustettu ohjelmistokomitea, *glavrepertkom*. Myös tämän elimen asema nousi laajemmin esille antiformalismikampanjan yhteydessä.²⁸⁴ Edellytys sisäiseen sensuuriin kuitenkin syntyi säveltäjäliiton myötä. Yksi säveltäjäliiton varhaisista toimintamuodoista liittyi valmisteilla olevien teosten ennakkokuulemiseen. Periaatteessa nämä tilaisuudet toimivat säveltäjien apuna, kollegiaalisena ongelmien ratkaisuelimenä, jossa toisten säveltäjien asiantuntemus oli yhteisessä käytössä.²⁸⁵ Tämä periaate kuitenkin mahdollisti myös muunlaisen, kuin toverillisen auttamisen.

Tarkastelutilaisuuksia järjestettiin säveltäjäliitossa heti sen perustamisesta alkaen. Šteinberg otti kirjoituksessaan esille ”sävellyskatsaukset”, *tvortšeskih prosmotrah*, joihin hän ei omien sanojensa mukaan päässyt mukaan konservatoriovirkansa vuoksi. Hän kuitenkin jatkoi, että ystävien lausuntojen perusteella tämä toiminta haki vielä muotoaan, eikä yhteistä säveltä ollut vielä löydetty. Syyksi Šteinberg arveli sen, että toimintaperiaatteiden määrittely oli kesken. Säveltäjäliiton sihteeristön toimesta perustettu luovan työn, *tvortšeskij*, jaosto ei ollut tarttunut toimeen. Sen tehtävien ja toiminnan metodeja ei ollut määritetty. Hänen mukaansa tämän jaoston tulisi ottaa iskulauseekseen ”enemmän aitoa, toverillista kritiikkiä” ja sanoutua irti proletaarimuusikoiden yhdistyksen viime vuosien murheellisista käytänteistä.”²⁸⁶ Šteinbergin kirjoitus osoittaa sen, että myös sävellystöiden tarkastuskäytäntö käynnistyi jo varhain. Säveltäjäliiton sisäisestä sensuurista ei tietysti sinänsä ollut vielä kyse.

Säveltäjäliiton käytännön toiminnassa päti sama periaate kuin muidenkin taideliittojen osalta. Kansallisen tason kongressin tuli tehdä tärkeimmät päätökset, määrittellä säännöt ja valita kongressien välillä hallintoa ylläpitävä johtokunta. Kongressi oli sääntöjen mukaan taideliittojen tärkein yksittäinen elin.²⁸⁷ Toimeenpanevia elimiä olivat johtokunnan valitsema puhemiehistö ja sihteeristö. Johtokunnan tuli järjestää

²⁸⁴ *Blüm* 2000, 243-244.

²⁸⁵ Ensimmäisen arkistoista löytynyt kokouspöytäkirja tällaisesta ennakkokuulemisesta on Leningradista Šaporinin sinfonian osalta 3. ja 14.4.1933. *CGALI* SPb, f. 348, op. 1, d. 1, 6. Yhteensä 56 liuskaa.

²⁸⁶ *Štejnberg, M.* 1933, 124-125. *Slušateliū – soveťskuū muzyku. SovMuz* 3/33.

²⁸⁷ *Šiglik* 1970, 80. Kemp-Welch on nostanut esille, että kirjailijaliiton sääntöjen määrittämisestä tuli keväällä 1934 merkittävin kiistan aihe kirjailijaliitossa. 17. puoluekongressi ja muuttunut ilmapiiri

kongressien välillä täysistuntoja merkittävien asioiden keskusteluttamiseksi. 1960-luvulla säveltäjaliitto järjesti näitä yhden tai kaksi vuodessa. Johtokunta nimitti myös liiton käytännön toimintaa ohjaavat, alaisenaan toimivat komissiot ja jaostot.²⁸⁸ Kirjailijaliitto jätti Garrardien mukaan perustamiskongressistaan lähtien noudattamatta sääntöjään, aivan samoin kuin valtio jätti noudattamatta vuoden 1936 perustuslakia. Kirjailijaliiton sääntöjen mukaan johtokunnan täysistuntoja olisi tullut olla kolme vuodessa. Vuosina 1934–54 kirjailijaliitto järjesti vain 15 täysistuntoa.²⁸⁹

Säveltäjaliiton perustamiskongressi järjestettiin vasta 1948. Hämmennystä asiassa lisäävät arkistosta löytämäni säveltäjaliiton säännöt, jotka perustamiskongressissa olisi tullut hyväksyä. Säveltäjaliitto olisi tietenkin saattanut keskuudessaan valmistella säännöt olettaen, että kirjailijakongressin lisäksi myös säveltäjäkongressi oli tarkoitus järjestää varsin nopeasti. Säännöt ovat kuitenkin edenneet aina valistusasiain varakansankomissaari Maltseville 23.2.1934, joka oli hyväksynyt säännöt. Periaatteessa tämä tarkoittaa sitä, että, huolimatta kesäkuussa 1932 tehdystä päätöksestä olla järjestämättä säveltäjaliiton orgkomitettia, valtiovalta oli päättänyt viedä säveltäjaliittoa eteenpäin. Säännöt pitivät sisällään kaikki ne olennaiset pykälät, joiden varaan säveltäjaliitto rakentui. Huomionarvoista on kuitenkin se, että nämä säännöt olisivat tehneet Neuvostosäveltäjien liitosta Venäjän liittovaltion (RSFSR) sisäisen organisaation.²⁹⁰ Tasavaltojen liitot olisivat siis olleet tasavertaisia sen kanssa. Vuonna 1948 Neuvostosäveltäjien liitto perustettiin koko Neuvostoliiton kattavaksi organisaatioksi. Venäjän liittovaltion säveltäjaliiton osastot saivat oman organisaationsa vasta vuosien 1957 ja 1958 vaihteessa, kuten arkistot osoittavat.²⁹¹

Säveltäjaliiton toiminta näyttäisi lähteneen sisäisesti käyntiin sillä oletuksella, että muutaman vuoden kuluessa se saisi Neuvostoliiton tason organisaation. Organisaatio-tasolla tämä on merkittävä tieto, koska toiminnassa tähdättiin tällöin korkealle. Katto-organisaation perustamiseen asti toiminta kuitenkin keskittyi pienempiin, kaupunkien tason yksiköihin. Säveltäjaliiton Moskovan osasto perustettiin kesällä 1932, pian

vaikuttivat myös kirjailijaliiton perustamiseen. Kirjailijaliiton osalta tärkeimmät asiat oli jo päätetty ennen kirjailijakongressin järjestämistä. Kemp-Welch 1975, 79.

²⁸⁸ *Šiglik* 1970, 82.

²⁸⁹ Garrard; Garrard 1990, 45-46.

²⁹⁰ *RGALI*, f. 2077, op. 1, d. 1, l. 1-13.

²⁹¹ ks. esim. *RGALI*, f. 2490, *Soúz kompozitorov RSFSR* 1958=>. Venäjän säveltäjaliitto on myös edelleen olemassa, toisin kuin neuvostosäveltäjien liitto, joka lakkautettiin Neuvostoliiton myötä.

huhtikuun päätöslauselman jälkeen. Tärkeimmät elimet sille valittiin yhteistyössä valistusasiain komissariaatin taideosaston kanssa. Moskovan säveltäjäliitto sai sekä johtokunnan, *pravlenie*, että tämän toimeenpanevan elimen puhemiehistön, *presidium*. Johtokunnan puheenjohtajaksi valittiin Arkadjev ja sihteeriksi Gorodinski. Puhemiehistön jäsenet olivat Arkadjev, Gorodinski, Miaskovski, Goldenveizer, Šebalin, sekä Krein. Johtokunnan jäsenissä oli myös sekä säveltäjiä että musiikkitieteilijöitä, edellä mainittujen lisäksi muun muassa Belyi. Oletettavasti juoksevista asioista huolehtineeksi organisaatiosihteeriksi tuli Šargorodski. Johtokunnan tärkeimmäksi tehtäväksi asetettiin sääntöjen työstäminen, sekä organisaatio- ja talousasioiden ratkaiseminen.²⁹² Esille nousseista nimistä ainoastaan Gorodinski kuului tässä vaiheessa puolueeseen. Belyi sai jäsenyyden vuonna 1939, mutta hän oli ollut aktiivinen toimija RAPMissä. Goldenveizer oli konservatorion maineikas pianonsoiton professori, Miaskovski taas Neuvostoliiton kuuluisin sinfonikko. Krein edusti vanhemman polven säveltäjiä, mutta oli Lunatšarskin aikana toiminut myös *Narkomprosissa*. Šebalin edusti nuorempaa säveltäjäpolvea Belyin ohella. Kokoonpano oli siis varsin kattava.

Myös säveltäjäliiton hallinnollinen toiminta käynnistyi puolueen päätöksistä huolimatta. Johtokunta järjesti ensimmäisen sääntömääräisen täysistuntonsa, *plenum*, syksyllä 1933:

”Kuluvan vuoden syksyllä kokoontuu säveltäjäliiton laajennettu täysistunto – –. Täysistunnon esityslistalla on: a) Johtokunnan alustus (toverit Arkadjev, Gorodinski ja Pšibyševskij); b) Säveltäjien materiaaliset ja elinolosuhteet, sekä kysymykset tekijänoikeudesta (toverit Gorin ja Tanin); v) Toimenpiteet²⁹³.”²⁹⁴

Johtokunnan organisoimissa täysistunnoissa tuli käsitellä Štšiglikin mukaan yleisiä taiteenalan toimintaan liittyviä asioita, joita edellä mainitut juuri ovatkin. Lisäksi niiden olisi tullut keskustella luomiseen liittyvistä yleisistä, sekä taiteenalan ajankohtaisista, johtavista kysymyksistä.²⁹⁵ Täysistunnon järjestäminen viittaakin säveltäjäliiton aktiiviseen toimintaan. Käsiteltävät asiat olivat myös varsin konkreettisia, säveltäjien elämiseen ja toimeentuloon liittyviä. Lisäksi aikaansaatu ja hyväksytty sääntöhahmotelma viittaa myös siihen, että liitto pyrki olemaan hallinnollisesti aktiivinen myös koko Neuvostoliiton tasolla. Täysistunnon oli tarkoitus olla nimenomaan liittovaltiotason kokous.

²⁹² *Ā.B.* 1933, 140. *V Soūze sovetskikh kompozitorov. SovMuz* 1/33.

²⁹³ Venäjäksi *orgvyvody*. Sana viittaa organisaatiollisiin johtopäätöksiin, konkreettisiin toimiin, toimenpiteisiin jonkin päätöksen toteuttamiseksi.

²⁹⁴ *Taranušenko, V.* 1933, 155. *SSK. Tvorčeskāā i organizacionnāā deātel'nost'.* *SovMuz* 3/33.

Sovetskaja Muzykassa julkaistu raportti täysistunnosta sopii hyvin Štšiglikin artikkelissaan esittelemään kaavaan täysistuntojen sisällöstä:

”Johtokunnan alustuksen jälkeen avataan laaja luova keskustelu perustavista, johtavista kysymyksistä, joihin kuuluu kysymys sosialistisesta realismista musiikissa (konkreettisilla esimerkeillä neuvostosäveltäjien viimeisimmistä teoksista).”

”Täysistunnossa keskusteltavaksi on kaavailtu myös kysymykset musiikillisten organisaatioidemme toiminnasta, neuvostomusiikin propagoinnista, esitysten laadusta, sekä kysymys kaadereiden valmennuksesta.”²⁹⁶

Täysistunnon aiheet olivat hyvinkin konkreettisia. Keskustelua käytiin oman taiteen ajankohtaisista kysymyksistä, neuvostomusiikin tehokkaammasta tunnetuksi tekemisestä, sosialistisesta taiteesta sekä tulevaisuuden musiikin ammattilaisten asemasta. Toiminta oli selkeästi käynnissä vuoden 1933 alussa.

Täysistunnon merkitystä pyrittiin laajentamaan myös Moskovan ulkopuolelle, kuten kokouskutsusta käy ilmi. Moskovaan oli täysistuntoon kutsuttu leningradilaiset Šteinberg, Štšerbatšev, Asafjev, Šostakovitš, Popov, Arapov, sekä Leningradin osaston sihteeri Iohelson. Leningradin lisäksi kutsuttiin edustajia myös Ukrainan, Transkaukasian ja Valkovenäjän musiikillisista organisaatioista. Täysistunnon merkitys koettiin varsin suureksi. Sen yhteyteen aiottiin järjestää myös näyttely neuvostosäveltäjien teoksista, sekä joukko näiden teoksille omistettuja konsertteja.²⁹⁷ Tapahtuman laajuuteen vaikutti varmasti myös vieraiden kutsuminen. Istunto oli näille tilaisuus kuulla kollegoiden uusimpia teoksia. Samalla tilaisuus toimi eräänlaisena katselmuksena koko musiikkirintaman tilasta ja toiminnasta.

Leningradin ja Moskovan lisäksi säveltäjien toiminta käynnistyi nopeasti myös Ukrainassa. Ensimmäinen Ukrainan neuvostomusiikoiden liiton orgbyron laajennettu täysistunto pidettiin Harkovassa 20–23. helmikuuta 1933, siis jo puoli vuotta ennen Moskovaa. Raportin mukaan täysistunnon työhön Harkovassa osallistui joukko aktiivisia säveltäjiä, musiikkikriitikoita ja esiintyjiä. Esityslista painottui käytäntöön:

²⁹⁵ Šiglik 1970, 82-83.

²⁹⁶ Taranušenko, V. 1933, 155. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'*. SovMuz 3/33.

²⁹⁷ Taranušenko, V. 1933, 155. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'*. SovMuz 3/33.

”1) Yleisukrainalaisen neuvostomuusikoiden liiton kongressin valmistelu, 2) Luovan työn organisoiminen, 3) Kylvökampanja [liittynee nälänhätään; asiasta ei enempää tietoa - S.M.], 4) Kustantamo ja ”Radjans’ka Muzyka” -lehden tehtävät, 5) Juoksevat asiat.”

Esille tuli myös, että Ukrainan neuvostomuusikoiden liiton orgbyron puheenjohtajana toimi Beikovitš.²⁹⁸ Ukrainassa orgkomitetin sijasta organisoiva elin oli todella orgbyro. Suoraa vastausta tähän, tai siihen, miksei Venäjä saanut Ukrainan tapaan järjestävää elintä, ei ole löytynyt. Ukrainan säveltäjäliiton perustaminen eteni joka tapauksessa varsin pitkälle. Toisaalta, näyttäisi myös siltä, että tasavaltojen säveltäjien toiminta eteni hyvin irrallisena Neuvostoliiton suurimpien kaupunkien osastojen toiminnasta, joissa merkittävimmät säveltäjät vaikuttivat.

Säveltäjäliiton omat sisäiset pyrkimykset toiminnan käynnistämiseksi eivät saaneet vastakaikua säveltäjäyhteisön ulkopuolelta. Moskovan täysistuntoa syksyllä 1933 seuranneessa raportissa todettiin pettyneenä, ettei neuvostosäveltäjien liiton ensimmäisen vuoden työ löytänyt yleisestä lehdistöstä palstatilaa käytännössä lainkaan.²⁹⁹ Raportin kirjoittanut Levon Atovmjan nosti samassa yhteydessä esille säveltäjäliiton toiminnan peruseriaatteita ja käynnistyneitä muotoja. Hänen mukaansa ensimmäistä vuotta leimannut piirre oli käytännön ratkaisun etsiminen huhtikuun päätöslauselman asettamiin ongelmiin. Atovmjan mainitsi myös proletaarimuusikoiden yhdistyksen todeten, että säveltäjäliittoa edeltänyttä työtä ja kokemuksia organisaatiotyöstä ei voinut ottaa uuden Neuvostosäveltäjien liiton pohjaksi. Uusi liitto oli raportin mukaan rakennettu perustaltaan täysin erilaiseksi kuin aiemmat organisaatiot.³⁰⁰ Luultavasti täysistunnossa nousikin esille entisten proletaarimuusikoiden huomioita RAPMin työstä. Ainakin kirjailijaliiton puolella entiset proletaarikirjailijat toivat varsin äänekkäästi esille omia näkemyksiään ja näkökantojaan vielä ennen kirjailijakongressia elokuussa 1934.³⁰¹

Atovmjanin raportti ensimmäisestä täysistunnosta Moskovassa antaa varsin kattavan kuvan säveltäjäliiton toiminnan käynnistymisestä ja siinä kohdatuista ongelmista. Merkittävä huomio on myös se, että vaikka täysistunto pidettiin koko säveltäjäliiton

²⁹⁸ *Muzykal’naâ žizn’ v Har’kove* 1933, 156. *Muzykal’naâ žizn’ v Har’kove. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel’nost’.* *SovMuz* 3/33.

²⁹⁹ *Atovmân, L.* 1933, 131. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov.* *SovMuz* 5/33.

³⁰⁰ *Atovmân, L.* 1933, 131. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov.* *SovMuz* 5/33.

³⁰¹ Kemp-Welch 1975, 31-35.

täysistuntona, tapahtui tämä selkeästi Moskovan johdolla. Raportin mukaan säveltäjaliitolle annetut tehtävät ja vastuu olivat siinä määrin laajoja, että työn etenemistä tuli tuoda laajasti esiin ja käydä niistä periaatekeskustelua. Vastakaiun puute yleiseltä lehdistöltä oli Atovmjanin mukaan tässä mielessä huomattava puute. Raportissa hän nosti syllisinä esille itse säveltäjät, kriitikot ja musiikkitieteilijät, joiden olisi tullut ottaa aktiivisesti esille musiikillisia näkökohtia yhteiskunnassa. Atovmjanin mukaan moni valitti, että kirjoituksilta puuttui foorumi. Sovetskaja Muzyka oli vain säveltäjäyhteisön sisäisen, niukkalevikkinen lehti.

Atovmjan kuitenkin otti esille Sovetskoe Iskusstvo -lehden, jolla oli rooli yleisempänä taidealan lehtenä. Se julkaisi myös musiikkia käsitteleviä aiheita, ja lehteen oli syntynyt epäsäännöllinen erityisosio musiikillisia kysymyksiä varten. Kirjoittaja katsoikin, että mahdollisen yleisen musiikkilehden tulisi kasvaa tästä osiosta. Erillinen musiikkilehti tulisi tarpeelliseksi vasta, kun kirjoitukset eivät enää mahtuisi lehden yksittäiseen osioon. Lopuksi Atovmjan katsoi myös yleisen lehdistön laiminlyövänsä tehtävänsä yleisen huomion suuntaamisessa musiikillisiin kysymyksiin.³⁰² Näiden näkökohtien lisäksi esimerkiksi yhteiskunnallista keskustelua johtanut puolueen pää-äänenkannattaja Pravda otti ylipäätään varsin harvoin esille taideasioita. Kirjailijakongressi elokuussa 1934 teki tästä suuren poikkeuksen. Tällöin kirjallisuus valtasi suuren osan lehteä useiksi päiviksi. Musiikki pääsi Pravdassa kunnolla esille vasta antiformalismikampanjan yhteydessä tammikuusta 1936, silloinkin erittäin negatiivisessa mielessä.³⁰³

Lehdistön lisäksi täysistunnon raportissa kritisoihin vahvasti säveltäjien omaa aktiivisuutta liiton toiminnan kehittämisessä. Säveltäjaliiton puhemies oli kerännyt palautetta säveltäjiltä ja kävi tämän pohjalta keskustelua. Raportin mukaan vuoden aikana saatuihin palautteisiin annettavia vastauksia oli seuraamassa vain 150 säveltäjää ja musiikkitieteilijää. Poisjääneet muodostuivat ”provinssiteattereissa, elokuvissa, sirkuksissa, puistoissa jne. työskentelevistä muusikoista.” Täysistunto ilmaisi asiasta huolensa, koska säveltäjaliitto ei voisi ottaa vastuuta sävellysten tasosta niillä alueilla, joihin sillä ei ollut toimivaa yhteyttä.³⁰⁴

³⁰² *Atovmân, L. 1933, 131. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁰³ Fitzpatrick 1992e (1988/1991), 198-199.

³⁰⁴ *Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

Tämä huomio aiheuttaa pienen sekaannuksen. Säveltäjiliiton lopullinen jäsenrakenne oli tässä vaiheessa vielä selkeästi epäselvä. Raportissa mitä ilmeisimmin viitataan siihen, että Moskovan ja Leningradin ulkopuolella ei säveltäjiliiton toiminta ollut tasavaltoja lukuunottamatta aktivoitunut, eikä niistä ollut edustusta täysistunnossa. Pienemmissä kaupungeissa ja niiden musiikillisissa keskuksissa saattoi olla usein yksi ainut henkilö, joka oli kykenevä sävellystyöhön ja musiikin johtoon. Tällöin hän oli ainoa mahdollinen edustaja säveltäjiliittoon. Toisaalta, yhden tai edes muutaman henkilön ympärille ei voinut perustaa paikallisosastoa. Vuonna 1934 valmistuneiden, arkistosta löytyvien sääntöjen mukaan se vaati vähintään seitsemän jäsentä.³⁰⁵ Muusikoista jäseniksi kelpasivat vain kaikkein parhaat.³⁰⁶ Täysistunto katsoi tilanteen vaativan kiireellisiä toimia säveltäjiliiton työn ulottamiseksi aktiivisten jäsenten lisäksi ”kaikkiin musiikkitaiteen työläisiin”, näiden musiikillisesta suuntautumisesta huolimatta. Vain näin säveltäjiliitto voisi ottaa vastuun koko musiikkirintamasta.³⁰⁷ Moskovassa pidetty täysistunto katsoi edustavansa koko musiikkirintamaa, vaikka sen edustus oli kerätty lähinnä Moskovasta, Leningradista ja suuremmista tasavalloista.

Raportti kertoo myös säveltäjiliiton sisäisestä työstä. Moskovassa toimi säveltäjiliiton orgsektor, osasto, jonka tehtävänä oli järjestelytoiminta ja työn organisoiminen. Raportissa se oli nimetty koko säveltäjiliiton orgsektoriksi, ei pelkästään Moskovan osaston. Toiminta näyttäisikin suuntautuneen Moskovan sijasta koko musiikkirintaman kysymyksiin. Työ lähti tehokkaasti käyntiin, mutta säveltäjiliiton rajallisten toimintaedellytysten vuoksi se toimi läheisessä yhteistyössä useiden tahojen kanssa. Kuvaava on nuottien hankkimiseen liittynyt kysymys. Atovmjan nosti raportin yhteydessä omakohtaisen kokemuksen vuodelta 1931. Hän tarvitsi tiettyjä neuvostosäveltäjien teoksia, ja osoittautui, että ne puuttuivat nuottikauppojen valikoimasta, eikä *Narkompros*in säveltäjäosastoltakaan löytynyt kuin kaksi niistä kymmenestä teoksesta joita hän etsi. Puutteiden korjaamiseksi päätettiin organisoida oma kirjasto. Kirjasto perustettiin säveltäjiliiton yhteyteen Moskovan *gorkomin* avustuksella.³⁰⁸ Omien edellytysten ollessa vajavaiset, apua haettiin Moskovan kaupungin puolueorganisaatiolta. Jo vuonna 1935 nuottikirjasto toimi varsin tehokkaasti arkistosta

³⁰⁵ *RGALI, f. 2077, op. 1, d. 1, l. 10.*

³⁰⁶ *RGALI, f. 2077, op. 1, d. 1, l. 5.*

³⁰⁷ *Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁰⁸ *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

löytyvän Moskovan säveltäjaliiton tilinpäätöksen perusteella. Eri nuottihankinnat veivät tilinpäätöksestä jo huomattavan osan.³⁰⁹

Raportin mukaan kirjastolle saatiin jo vuodeksi 1933 koottua 5 000 eri nimikettä. Tässä ei ollut mukana kirjallisuutta harrastajataiteesta ja joukkolauluista, joille oli oma kirjasto. Kirjasto sisälsi harvinaisia ja arvokkaita teoksia, kuten oopperapartituureja (Rimski-Korsakovilta 7 oopperaa, Tšaikovskilta 7 oopperaa ja 2 balettia, Musorgskin ja Wagnerin partituureja jne.). Tärkeimpänä pidettiin että kirjaston neuvostosäveltäjien teosten kokoelmaa.³¹⁰ Säveltäjaliiton kirjastosta muodostui käytännössä runko neuvostoliittolaisten säveltäjien teosten kokoelmalle. Kirjaston perustaminen sopi muutenkin hyvin yleiseen kehitykseen Neuvostoliitossa. 1930-luvulla museo-, arkisto- ja kirjastotyötä kehitettiin yleisemminkin ja muun muassa neuvostoklassikoita alettiin järjestelmällisesti tallentaa ja säilöä.³¹¹

Kirjasto nähtiin merkittäväksi osaksi säveltäjaliiton toimintaa. Se antoi säveltäjille mahdollisuuden tutustua tovereiden teoksiin. Tämä oli raportin mukaan merkittävä edistysaskel. Kulttuurihistoriallista säilömistyötä oli erityisesti se, että kirjasto oli kerännyt ensimmäisenä vuonna peräti yli 100 käsikirjoitusta yksin sinfonisista, kahden edellisen vuoden aikana sävelletyistä teoksista. Huomattavia olivat kokoelman sisältämät Stravinskin, Ravelin, Poulencin, Honeggerin, Riettin, Ferroudin ja Fitelbergin uudet teokset. Kokoelmaan kuului siis modernia ”porvarillista” musiikkia. Teoksia oli myös Mahlerilta, Brucknerilta, Křenekilta, Schrekerilta, ja Hindemithilta.³¹² Suurin osa näistä säveltäjistä oli periaatteessa luokiteltavissa formalisteiksi ja he edustivat ”länsimaista rappiota”. Tuoreella säveltäjaliitolla oli siis kirjastollinen näiden teoksia.

Täysistunnon raportti antaa hyvän kuvan siitä, millä tavoin säveltäjät halusivat kehittää säveltäjaliittoa. Raportissa oli mukana rakennekuvaus, joka oli mitä ilmeisimmin Moskovan osaston kuvaus, joskin sitä voitaneen pitää esimerkkinä myös muille osastoille ja tulevalle valtioneuvoston organisaatiolle. Muuten sitä tuskin olisi julkaistu Sovetskaja Muzykassa osana täysistunnon raporttia. Liiton johtokunnan ja erityisesti sen puhemiehistön alla toimi useita sektoreita, joiden vuorovaikutuksesta ja määrästä

³⁰⁹ *RGALI*, f. 2077, op. 1, d. 4, l. 1-12.

³¹⁰ *Atovmân, L.* 1933, 138. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

³¹¹ *Sovetskaâ kul'tura* 1988, 142-143.

käytiin keskustelua. Puhemiehistö muutti jo ensimmäisen vuoden aikana kolmasti säveltäjäliiton rakennetta. Alkuperäinen rakenne oli ilmeisesti raskas eikä vastannut liiton tehtäviä. Helmikuuhun 1933 kestänyt rakenne piti sisällään lukuisia sektoreita ja niiden alle jaettuja komissioita, sekä ryhmiä. Rakenteen kasassa pitäminen ja koordinointi osoittautuivat mahdottomiksi. Helmikuussa uudistetussa rakenteessa koko huomio keskitettiin luovan työn ympärille. Organisatorinen, taloudellinen ja oikeudellinen työ jäivät kooltaan supistetulle taloudellis-oikeudelliselle komissiolle.³¹³

Rakenteen ja hallinnon painottaminen kertovat selkeästä valmistautumisesta laajamittaisen liiton perustamiseen. Pelkän Moskovan osaston toiminnan vuoksi rakenteen uudistamiskokeiluja tuskin olisi tarvittu. Mitään valmista rakennemallia, joka olisi säilynyt säveltäjäliiton lopulliseen perustamiseen asti, ei kuitenkaan syntynyt. Vuoden 1936 lopulla, antiformalismikampanjan jälkeen, taideasioiden komitean puheenjohtaja Keržentsev kutsui Moskovan säveltäjäliiton kuultavaksi liiton työstä. Raportissaan Keržentsev kutsui työtä epätyytyttäväksi ja vaati erityisesti liiton rakennetta uudistettavaksi ja kevennettäväksi; byrokratia oli liian raskas.³¹⁴

Helmikuussa 1933 uudistettu rakenne muodostui seitsemästä sektorista ja lisäksi musiikkitieteellisestä sektiosta, sekä taloudellis-oikeudellisesta komissiosta. Sektoreiden toiminta-alueet olivat luova työ, konsertti ja organisaatio, sopimukset, kaaderit, kirjasto, talous ja oikeus, sekä puolustussektio. Ilmeisesti talous-oikeudellinen sektori tuki talous-oikeudellisen komission työtä, jolla oli varsinainen päätäntävalta. Tämäkään rakenne ei kuitenkaan jäänyt pysyväksi. Liiton sisäinen organisaatiotutkimus oli raportin mukaan osoittanut tavoitteiden saavuttamisen vaativan lisää muutoksia.³¹⁵

Toiminnan kannalta alkuperäisessä rakenteessa koettiin ongelmaksi puhemiehistön eristäytyneisyys käytännön työstä. Tietyille sektoreille kasautui suhteettoman paljon työtä ja toiminta oli epäjärjestelmällistä. Rakennemuutoksen jälkeen suurin ongelma oli luovan työn jakautuminen kolmelle eri sektorille. Sävellystyön organisointi kuului sopimuksista huolehtineelle sopimusektorille. Säveltäjien luovan työn tukena toimi luova sektori järjestämällä sävellyskatsauksia valmistuvissa olevista teoksista. Kolmas

³¹² *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³¹³ *Atovmân, L. 1933, 139. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³¹⁴ *RGALI, f. 962, op. 5, d. 25, l. 1.*

sävellystyötä tukenut sektori oli konsertti- ja organisaatiosektori, jonka tehtävänä oli teosten propagointi.³¹⁶ Ongelma oli siinä, että eri sektorit tekivät työtä samojen teosten eteen eri vaiheissa. Työt menivät päällekkäin, eikä niitä koordinoitu kunnolla.

Täysistunto ehdotti sektoreiden järjestämistä vielä kerran, ”jotta likvidoitaisiin eristäytyneisyys ja suunniteltaisiin todellista vuorovaikutusta”. Uusi ehdotus sisälsi kolme pääsektoria: luovan työn sektori, joukko- ja propagandasektori, sekä talous- ja organisaatiosektori. Luovan työn sektorin päätehtävä oli sävellystyön organisointi, sekä siihen liittyvät toimenpiteet, oli kyse sitten sopimuksista, keskusteluista tai kilpailuista. Joukko- ja propagandasektori hoiti nimensä mukaisesti neuvostomusiikin propagointia. Tämän lisäksi sen tuli johtaa ”joukkomusiikillista liikettä”, eli hoitaa joukkomusiikkiin liittyviä asioita, muun muassa organisoida repertuaari joukkomusiikillisiin tapahtumiin. Festivaaleihin, massatapahtumiin ja paraateihin liittyi jo proletaarimusiikoiden voimakkaasti ajama marssityyppisten joukkolaulujen genre, jolle ehdotettiin nyt omaa sektoria. Taloudellinen ja oikeudellinen puoli säilyisi tämän mukaan omalla sektorillaan. Näiden lisäksi musiikkitieteilijöiden sektio pysyi omana alueenaan, samoin kuin puolustussektio sotilasmusiikille, sekä oma sektio esittäjille, huippumusiikoille.³¹⁷

Säveltäjillä näyttäisi olleen valta säveltäjaliiton sisäisen rakenteen ja toiminnan määrittämiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että säveltäjät olisivat voineet vaikuttaa sen toimintaedellytyksiin. Sisäinen valta oli säveltäjillä, mutta he pysyivät riippuvaisina valtiosta ja puolueesta. Säveltäjille tärkeintä oli vaikuttaa sävellystyöhön ja sen edellytysten kehittämiseen. Tässä he saavuttivatkin tavoitteensa. Säveltäjaliitto keskittyi tässä vaiheessa luomaan sävellystyölle mahdollisimman hyvät edellytykset.

Säveltäjaliiton osastojen ilmeisen aktiivisesta pyrkimyksestä laajentaa toimintaa koko Neuvostoliiton kattavan organisaation tasolla, näin ei kuitenkaan käynyt. Säveltäjaliitosta ei 1930-luvulla tullut kirjailijaliiton kaltaista organisaatiota. Pääsyy löytyy kommunistisen puolueen haluttomuudesta, joka ilmeni esimerkiksi päätöksessä olla nimittämättä säveltäjaliitolle orgkomitetta kirjailijaliiton tapaan. Säveltäjät olivat tuskin tästä tietoisia, kuten eivät kirjailijaliiton tulevasta luonteestakaan. Taideliitoista

³¹⁵ *Atovmân, L. 1933, 139. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³¹⁶ *Atovmân, L. 1933, 139. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³¹⁷ *Atovmân, L. 1933, 139. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

nähtiin lähinnä niiden positiiviset puolet. Kirjailijaliiton luonnetta stalinistisena organisaationa ei vielä voitu tuntea. Jälkeenpäin tarkasteltuna puolueen päätös olla perustamatta säveltäjäliittoa merkitsi musiikin osalta eräänlaisen puolivapauden syntymää, kuten Leonid Maksimenkov on tilannetta luonnehtinut. Hänen mukaansa musiikin osalta kyseessä oli Stalinin aikana byrokraattinen harvinaisuus, jonka suotuisat olosuhteet jatkuivat aina antiformalismikampanjan alkuun, tammikuuhun 1936.³¹⁸

Tärkeimpiä taideliittojen taiteilijalle mukanaan tuomia etuja oli pääsy eliitin asemaan, kuten Garrardit ovat osoittaneet. Vaikka kirjailijat asetettiin puolueen ideologisen kontrollin alaisuuteen, he saavuttivat Neuvostoliitossa eliitin aseman; lukuisia materiaalisia etuja joihin tavallisilla kansalaisilla ei ollut mahdollisuutta. Garrardit myös osoittivat, että vaikka kirjailijoita ja muita taiteilijoita vastaan hyökättiin ideologisesti jo 1930-luvulla, niin Saksan hyökätessä Neuvostoliittoon 1941 Leningradista ja Moskovasta evakuoitiin kaikki tärkeimmät taiteilijat, näiden mukana myös kritiikin kohteeksi joutuneet Šostakovitš ja Ahmatova. Taideliittojen jäsenenä he saivat evakuoitikohteissaan myös huomattavat työtilat ja muita etuisuuksia.³¹⁹

Stalin vakiinnutti uuden eliitin aseman vuonna 1931 päättyneen kulttuurivallankumouksen jälkeen. Uusi eliitti koostui vanhasta, aikanaan porvarillisesta älymystöstä, jota suuri osa taiteilijoistakin edusti, puolueen virkamiehistä, koulutuksesta riippumatta, sekä proletaari- ja talonpoikaistaustaisesta uudesta intelligentsijasta.³²⁰ Taideliittojen myötä taiteilijoiden asema uudessa eliitissä vakiintui. Tähän mennessä säveltäjäliitosta on tarkastelu lähinnä sen hallinnollista puolta ja toiminnan käynnistymistä, sekä joitakin eroja suhteessa kirjailijaliittoon. Säveltäjäliiton rajallisia vaikutusmahdollisuuksia on sivuttu, mutta niiden osalta on auki vielä kysymys itsenäisestä taloudesta ja materiaalisista kysymyksistä. Säveltäjien mielipidekanavana toimineen Sovetskaja Muzykan sivuilla taloudellisia kysymyksiä sivuttiin runsaasti.

³¹⁸ Maksimenkov 1997, 29.

³¹⁹ Garrard; Garrard 1990, 61.

³²⁰ Fitzpatrick 1992d (1988/1991), 218-219. Fitzpatrick, Sheila, *Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca.

3.4 Tarjolla hyvinvointia, vai sittenkin kontrollia taloudella?

”Ryhmä säveltäjiä on anonut neuvostosäveltäjien liiton puhemiehistöä hakemaan ansiokkaasti taiteellisen toiminnan hyväksi toimineelle säveltäjä A. A. Kreinille palkintoa hänen 50-vuotissyntymäpäivänsä juhlistamiseksi. Neuvostosäveltäjien liiton puhemiehistö päättää lähettää anomuksen innokkaasti eteenpäin narkomprosille.”³²¹

Ensimmäisen toimintavuoden jälkeen säveltäjäliiton rahalliset toimintavalmiudet ovat olleet ilmeisen rajalliset. Toinen mahdollisuus on, että säveltäjäliitto on katsonut joutuvansa turvautumaan budjettinsa ulkopuoliseen rahoitukseen saadakseen Kreinille ehdotetun palkinnon. Joka tapauksessa säveltäjäliitto on ollut riippuvainen valtion rahoituksesta. Periaatteessa itsenäinen rahoitus pohja säveltäjäliitolle syntyi vasta Muzfondin myötä vuonna 1939. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, ettei säveltäjäliitolla olisi ollut omaa rahaa.

Säveltäjäliiton syksyllä 1933 pidetyn täysistunnon yhteydessä käytiin lävitse säveltäjien rahoituksen järjestämisen lyhyt historia. Ajatus sävellystyön pysyvistä rahoittamisesta sopimuksin syntyi jo vuonna 1931. Täysistunnossa esiteltyjen lukujen valossa näyttäisi siltä, että sopimusjärjestelmä laajeni lyhyessä varsin tehokkaaksi tavaksi kustantaa säveltäjien työtä. Vuoden 1931 aikana 12 säveltäjää sai yhteensä 15 000 ruplaa. Vuoden 1932 aikana jo 40 säveltäjää ja musiikkitieteilijää nautti sopimusten kautta saatavaa rahaa ja summa nousi jo 70 000 ruplaan. Kun vuodesta 1933 oli kulunut yhdeksän kuukautta, yli 100 säveltäjää ja musiikkitieteilijää oli saanut jo 150 000 ruplaa. Raportin mukaan moni oli aluksi ollut skeptinen sopimusjärjestelmää kohtaan ja pitänyt sitä peiteltyinä ”hyvä veli” -toimintana. Järjestelmän laajeneminen oli kuitenkin hävittänyt spektisyyden. Raportissa esitettiin lihavoidulla ”**Sopimukset ovat yksi tärkeimmistä metodeista sävellystyön³²² organisoinnissa. Se on myös tärkein keino musiikkiluomisen suunnitteluun.**”³²³ Valtio siis rahoitti sävellystyötä, saaden samalla tarvitsemiaan tilaustöitä haluamiinsa tilaisuuksiin ja tapahtumiin.

³²¹ *Hronika SSK* 1933, 141. *K plenumu SSK: Hronika SSK. SovMuz* 5/33.

³²² *Muzikal'noe tvorčestvo* on mahdollista ymmärtää käsittämään säveltäjien lisäksi myös musiikkitieteilijöiden ja huippumuusikoiden toiminta. Suomensin käsitteen kuitenkin sävellystyöksi.

³²³ *Atovmân, L.* 1933, 136. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33; Leningradin kohdalla sopimustoiminta laajeni myös varsin mittavaa vauhtia. Vuonna 1932 käytettiin 30 000 ruplaa 15 säveltäjän, 1933 jo 52 000 ruplaa 33 säveltäjän, vuoden 1934 ensimmäisen vuosikolmanneksen aikana 106 000 ruplaa peräti 85 säveltäjän sopimuksiin. Toiminta laajeni siis hyvin nopeasti. *Aškenazi, A.* 1934, 63. *Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz* 6/34.

Sopimusten tuloksellisuutta korosti se, että useat tuolloin merkityksellisiksi katsotut, kahden edellisen vuoden aikana sävelletyt teokset olivat juuri näiden sopimusten tulosta. Esimerkkeiksi nostettiin muun muassa Miaskovskin kahdestoista sinfonia, Šebalinin sinfoninen sarja *Lenin*, Knipperin sinfonia, sekä *Tadžikilainen sarja*, Vasilenkon *Puna-armeijan rapsodia* ja Šehterin *Turkmenilainen sarja*. Sopimustyöskentely alkoi Moskovasta laajeten Leningradiin, jossa moskovalainen, ilmeisesti *Narkomprosin* sektio teki sopimukset muun muassa Šostakovitšin oopperaan *Lady Macbeth*, pianokonserttoon, sekä Šaporinin sinfoniaan. Sopimusten tuloksena syntyneiden teosten määrää pidettiin mittavana: 13 oopperaa ja balettia, 54 sinfonista teosta, 25 eri instrumentaali- sekä yhtyeteosta, 14 pianoteosta, sekä 23 lauluteosta. Nimikkeitä oli yhteenä 129. Lisäksi oli solmittu 10 teoreettisen työn sopimusta, jotka koskivat pääasiallisesti artikkeleiden kirjoittamista neuvostosäveltäjien teoksista.³²⁴ Täytyy kuitenkin huomata, että esimerkiksi Šostakovitš aloitti oopperansa *Lady Macbeth* säveltämisen jo vuoden 1930 lopulla, mutta sai sen valmiiksi vasta vuoden 1932 joulukuussa.³²⁵ Ajatus oopperasta ei siis taatusti syntynyt sopimusten seurauksena, kuten ei monen muunkaan sopimuksilla rahoitetun teoksen, mutta niiden valmistuminen saattoi hyvinkin olla sopimustoiminnan tulosta.

Täysistunto nosti sopimusjärjestelmän laajentamisen erittäin tarpeelliseksi, mutta katsoi samalla sen tarvitsevan uudistamista. Uudistamistarpeissa näkyi ideologinen vaikutus. Rahoituksen lisäksi sopimuksilla toivottiin voitavan ohjata säveltäjien huomiota haluttuihin suuntiin. Tähän asti sopimusjärjestelmä oli toiminut siten, että säveltäjä jätti hakemuksen, jossa luki mitä hän aikoi säveltää ja millainen teosmuoto oli kyseessä. Sen sijaan sopimuksista ei käynyt ilmi sävellyksen ideaa tai sen varsinaista toteuttamissuunnitelmaa.³²⁶ Toisin sanoen, sopimusten avulla ei ollut mahdollista vaikuttaa minkään tietyn sävellyslajin kehittymiseen tai haluttujen tematiikkojen esille tuomiseen, mikä ideologisen kontrollin osalta olisi ollut ensiarvoisen tärkeää.

Sopimustoiminta ei tällaisenaan sovi totalitaariseen skeemaan kovinkaan hyvin. Niiden avulla ei olisi ollut mahdollista tehokkaasti etukäteen sensuroida ja tukea halutunlaisia

³²⁴ *Atovmân, L. 1933, 136. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³²⁵ *Miheeva 1997, 153-157.*

³²⁶ *Atovmân, L. 1933, 136. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

teoksia. Teosten sisältö oli vielä todella vapaa. Monet säveltäjät olivat kuitenkin samaan aikaan vilpittömän innostuneita neuvostotematiikasta. Prokofjev ilmaisi Sovetskaja Muzykassa haluavansa säveltää oopperan neuvostotematiikkaan.³²⁷ Puolueeseen kuulumaton Šebalin taas kokeili laulusinfonista tyyliä säveltämällä vuonna 1931 Lenin-sinfoniansa Majakovskin runoon.³²⁸ Šebalinin alkuperäinen tarkoitus oli tehdä sinfonia-trilogia, mutta vain ensimmäinen sinfonia tuli koskaan valmiiksi. Myös Alexander Krein kertoi Sovetskaja Muzykassa omasta sävellystyöstään. Hän oli säveltänyt Leninin kuoleman muistoksi *Hautajaisoodin* vuonna 1925, luokkasotaa sivuavan oopperan *Zagmuk* vuosina 1929–1930 ja Marxin, Leninin ja Stalinin teksteihin perustuvan sinfonisen teoksen *SNTL – iskurityöläisten ryhmä* vuosina 1931–1932.³²⁹

Täysistunto piti sävellystyön suunnittelua ja ohjaamista sopimusten avulla hyvin monimutkaisena asiana. Sävellystyön temaattiselle suunnittelulle ei ollut periaatteita, ei välineitä, joilla sävellystöiden ohjausta olisi voinut kehittää.³³⁰ Tässä vaiheessa ainoa tilaisuus säveltäjien keskeneräisten töiden ja suunnitelmien läpikäymiseksi oli sekin suunniteltu keskinäinen avun välineeksi. Teoksia kuultiin säveltäjaliiton osastoissa jo ennen niiden valmistumista, mutta kyse ei ollut ennakkosensuurista, vaan tilaisuuksissa tuotiin esille omia sävellystyössä ilmenneitä ongelmia. Säveltäjaliiton osastojen eri sektoreilla teoksia käytiin lävitse varsin rakentavassa hengessä.³³¹ Šteinberg nosti Leningradissa viime vuosina valmistuneiden teosten katsaukset. Tällaisiksi hän nimesi Šostakovitšin sävellyskonsertin ja Životovin sarjan esityksen. Usein teoksia kuultiin myös jälkeenpäin, sensuurista ei ollut kyse.³³² Teosten sensuuri tapahtui tässä vaiheessa jälkikäteen; *glavrepertkom* teki päätökset valmistuneiden teosten hyllyttämisestä.

Täysistunnon mukaan ainoa ”temaattista suunnittelua” harjoittanut musiikkiorganisaatio oli täysistunnon mukaan valtion musiikkikustantamo Muzgiz. Säveltäjaliiton täysistunto

³²⁷ Prokofjev, S. 1933, 99. *Zametki. SovMuz* 3/33.

³²⁸ Schwarz 1983, 162. Sovetskaja Muzykassa kriitikko Ostretsov (1934, 4-26. ”*Lenin*” *Simfoniä V. Šebalina. SovMuz* 3/34) käsitteli Šebalinin sinfoniaa varsin kattavasti; Šebalin itse nosti esille ”*Lenin*” sinfoniansa edistymisen jo ensimmäisessä Sovetskaja Muzykassa *Šebalin, V. 1933, 122. O rabote nad simfoniej ”Lenin”.* *SovMuz* 1/33. Ks. myös *Šebalin* 2003, 59-60. *Šebalin, V. A. Žizn’ i tvorčestvo.* Koonnut Raževa, V. I. *Molodaâ gvardiâ, Moskva.* Muistelmissaan Šebalin kertoo teoksen saaneen sekä Moskovassa että Leningradissa vuosina 1931-32 sekä erinomaisen esityksen että vastaanoton.

³²⁹ *Krejn, Aleksander 1933, 120-121. Kompozitor i kritika. SovMuz* 1/33.

³³⁰ *Atovmân, L. 1933, 136. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

³³¹ Esimerkiksi 15.11.1934 pidetyssä Säveltäjaliiton Moskovan osaston joukkotyön sektorin kokouksessa esiteltiin V. O. Rammin kaksi teosta, joiden jälkeen käytiin keskustelua Rammin kehityksestä säveltäjänä ja teosten mahdollisesta annista joukkomusiikilliselle liikkeelle. *GCMMK, f. 286, d. 497, l. 99-113.*

osoitti Muzgizille varsin avointa kritiikkiä. Muzgizillä nähtiin olevan huomattavat mahdollisuudet tukea säveltäjien työtä. Käytännössä se toimi listaamalla säveltäjien valmiita teoksia ja valitsemalla niistä painettavat. Täysistunto kritisoi erityisesti Muzgizin ”kabinettipäätöksiä”. Muzgizin olisi tullut tehdä päätökset kustannettavista töistä selkeämmin perustein ja järjestelmällisesti.³³³ Muzgiz jätti käyttämättä mahdollisuutensa tilata säveltäjiltä teoksia ja näin ohjata sävellystyön kehitystä.

Muzgiz ja säveltäjäliitto olivat täysin eri linjoilla uusien teosten tilausten hoitamisesta. Vuosikymmenen lopulla säveltäjäliitto kuitenkin jo asettui puolustamaan valtion kustannustaloon *OGIZiin* sulautettua Muzgizia. Säveltäjäliiton puheenjohtajana toiminut Glier lähestyi suoraan Molotovia pyytäen Muzgizin itsenäisyyden palauttamista, kuten Molotovin kirjeenvaihto osoittaa.³³⁴ Säveltäjäliitto ja Muzgiz eivät olleet kuitenkaan vielä samoilla linjoilla. Säveltäjäliitossa mietittiin jopa oman kustantamon perustamista, koska Muzgiz ei säveltäjäliiton mukaan tehnyt neuvostomusiikin propagandatyötä. Oma kustantamo olisi antanut säveltäjille mahdollisuuden painattaa haluamiaan teoksia ja lisätä niiden esitysmahdollisuuksia.³³⁵ Oma kustantamo *Sovetskij kompozitor* syntyi kuitenkin vasta paljon myöhemmin.

Täysistunto näki mahdollisuutensa ohjata sävellystyötä ennen kaikkea sopimusjärjestelmässä. Säveltäjäliiton tuli pyrkiä järjestelmään, joka valitsisi toteuttamiskelpoiset hankkeet säveltäjien suunnitelmien perusteella. Kehittämällä sopimusjärjestelmää tähän suuntaan olisi mahdollista myös kehittää haluttuja genrejä ja tematiikkoja.³³⁶ Järjestelmään ehdotettu parannus vaikutti sikäli järkevältä, että annettua rahaa vastaan olisi tullut esittää hankesuunnitelma asiantuntijaelimelle, joka valitsi toteutettavat hankkeet. Lisäksi kolmas taho, tässä tapauksessa valtio sitoutui antamaan rahoituksen hankkeelle tietylle ajanjaksolle. Ennen ehdotettua uudistusta sopimusjärjestelmä toimi ennemminkin säveltäjien varhaisemman näytön perusteella.

³³² Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Slušatelü – sovetSKU müzyku*. *SovMuz* 3/33.

³³³ *Atovmân, L.* 1933, 137. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetSKih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33.

³³⁴ *RGASPI, f. 82, op. 2, d. 1019, l. 1.* Molotov lähetti kirjeen 7.2.1939 eteenpäin Ždanoville, jolle hän suositteli Muzgizin palauttamista itsenäiseksi organisaatioksi.

³³⁵ *SSK. Tvorčeskaâ... 1933, 158. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položeniî kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. *SovMuz* 4/33.

³³⁶ *Atovmân, L.* 1933, 137. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetSKih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33.

Keskeistä ehdotuksessa oli säveltäjien työn parempi integroiminen osaksi säveltäjäliiton työtä. Täysistunnossa esitettiin ajatus sellaisten olosuhteiden luomisesta, että säveltäjä voisi saapua liittoonsa esittelemään valmisteilla olevaa sävellystään ja sen luonnoksia täysin epäformaaleissa olosuhteissa. Tämä olisi paras keino jakaa liiton sisäistä osaamista.³³⁷ Hyvä ajatus piti sisällään vaaran: sävellystyön toverillinen ohjaaminen saattoi muodostua ennakkosensuuriksi. Jo ennen teosten esittämistä ne tarkastettiin etukäteen. Tätä periaatetta sovellettiin mitä ilmeisimmin Šostakovitšin viidennen sinfonian yhteydessä vuonna 1937, antiformalismikampanjan jälkimainingeissa.³³⁸ Jos teos ei täyttäisi asetettuja vaatimuksia, siihen saatettiin vaatia muutoksia.

Sopimusjärjestelmään ja luoviin katsauksiin liittyi voimakkaasti musiikkitiede, johon menen tarkemmin tämän työn neljännessä luvussa. Täysistunto oli painottanut musiikkitieteilijöiden ja kriitikoiden huomion suuntaamista neuvostomusiikin ongelmiin ja neuvostosäveltäjien uusimpiin teoksiin. Kriitikoiden katsottiin olevan jäljessä päivän ongelmista. Heidän olisi pitänyt keskittyä myös osaltaan säveltäjien työn ohjaamiseen ja suuntaamiseen eri asioihin.

Sopimusjärjestelmään liitettiin vuonna 1933 uusi kokeilu esiintyjien kiinnittämisestä sopimuksin uusien sävellysten esittämiseen. Ongelmalliseksi koettiin solistien huono uuden neuvostomusiikin tuntemus. Tähän haluttiin puuttua sopimustoiminnan laajentamisella solistien keskuuteen, parantaa. Tällä oli uuden neuvostomusiikin propagoimisen kannalta huomattava merkitys. Täysistunto näki ongelman takana myös organisaatorakenteen, joka erotti esittävän ja luovan sektorin toisistaan liian voimakkaasti.³³⁹ Sopimusten avulla myös esittäjät pyrittiin saamaan mukaan neuvostomusiikin kehittämistyöhön. Kaiken kaikkiaan kyse näyttäisi olleen varsin laajasta ehtojen takaamisesta musiikilliselle toiminnalle ja sen kehitystyölle.

Materiaaliset seikat, sekä niiden eteen tehty työ nousivat esille Sovetskaja Muzykan laajassa katsauksessa ammattisäveltäjien toimeentuloon ja elinehtoihin. Katsaus puhui vahvasti sävellystyön ammattimaistamisen puolesta ja se nostettiin musiikillisten organisaatioiden tärkeimmäksi ja kiireellisimmäksi tehtäväksi. Katsauksessa vedottiin

³³⁷ *Atovmân, L.* 1933, 137. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

³³⁸ Taruskin 1997, 516. Fay 2000, 99-100. Samoin kävi Šostakovitšin neljännelle sinfonialle, joka vedettiin pois vain muutamaa päivää ennen teoksen ensiesitystä. Fay 2000, 95.

vielä kansallistunteeseen esittämällä, että tällainen taiteilijatyön ammattimaistaminen olisi ylipäättään mahdollista vain Neuvostoliitossa, jossa taide nautti syvää huomiota myös valtionhallinnolta. Säveltäjien ja musiikin osalta taiteilijatyön ammattimaistamisessa nähtiin olevan piirteitä, jotka tekivät siitä vielä monimutkaisemman kuin esimerkiksi kirjallisuuden tai elokuvataiteen kohdalla.³⁴⁰

Sävellystyön ammattimaistamisen suurimpia haasteita olivat kirjoituksen mukaan toisaalta sävellystyön tekemisen yleiset ehdot ja toisaalta materiaaliset ehdot. Yleiset ehdot sisälsivät teosten esittämiseen ja musiikkikritiikkiin liittyviä aspekteja. Erityisesti ”taiteen ideologisen tason kehityksen turvaamisen marxilais-leniniläisen ideologian edellyttämälle tasolle.” Materiaalinen puoli taas sisälsi säveltäjien yleisen toimeentulon ja tekijänoikeuskysymykset.³⁴¹ Oliko kyse siis siitä, että osa taiteellisesta vapaudesta uhrattiin materiaalistien olojen parantamisen vuoksi? Vaikka ideologinen sitoutuminen ja materiaalinen puoli asetettiin tällä tavoin rinnakkain, tavallinen säveltäjä tuskin ymmärsi ideologisen sitoutumisen laajuutta. Tällä perusteella olisi ehkä väärin tuomita säveltäjiä aktiivisesta taiteellisen vapauden uhraamisesta materiaalistien etujen edestä.

Keskustelussa ammattimaistamisesta nousi esille hyvin mielenkiintoinen seikka säveltäjäliiton suhteista valtioon ja erityisesti puolueeseen. Kirjoituksessa lueteltiin saavutuksia, joita ammattimaistamisen osalta oli saavutettu ja tässä yhteydessä mainittiin säveltäjien *gorkomin* muodostaminen, ammattiorganisaation syntyminen. *Gorkomin* muodostaminen oli kirjoituksen mukaan huomattava toimenpide, joka edisti merkittävästi säveltäjätyön ammattimaistamista, eikä vain yksinkertainen järjestelytoimenpide.³⁴² *Gorkom* on kommunistisen puolueen hierarkiassa kaupunkitaso jaosto, jonka tehtävä oli huolehtia puoluehallinnosta omassa kaupungissaan. Taideliittojen sisäisten puoluejaostojen tehtävä ei Štšiglikin mukaan liittynyt materialiseen tai toiminnalliseen puoleen. Puolueen tehtävä taideliitoissa oli huolehtia ideologisesta puolesta, sekä puolueen päätösten korrektista toteuttamisesta.³⁴³ Puhe säveltäjien *gorkomista*, viittaa siihen, että säveltäjäliitolla oli jo oma sisäinen

³³⁹ *Atovmân, L.* 1933, 137. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskikh kompozitorov. SovMuz* 5/33.

³⁴⁰ *SSK. Tvorčeskaâ... 1933, 156. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz* 4/33.

³⁴¹ *SSK. Tvorčeskaâ... 1933, 156. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz* 4/33.

³⁴² *SSK. Tvorčeskaâ... 1933, 156. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz* 4/33.

puolueorganisaationsa, joka oli yhteydessä oman kaupunkinsa puoluejärjestykseen. Lisää viittauksia puolueorganisaation olemassaolosta on tässä vaiheessa kuitenkin löydettävissä liian vähän, että siitä voisi tehdä enempää johtopäätöksiä.

Säveltäjien tärkeimpiä toimeentulon lähteitä olivat Sovetskaja Muzykan kirjoituksen mukaan erityisesti pienissä ja alueellisissa konserttipaikoissa (puistokonserttipaikat, klubit, elokuvateatterit, sirkukset) yleisiin kassoihin maksetut palkkiot. Säveltäjä ei tällöin saanut palkkaansa henkilökohtaisesti vaan näiden kassojen kautta.³⁴⁴ Tämän katsottiin haittaavaan sävellystyön ammattimaista, koska palkkioiden luonne oli tällöin harrastelijamainen ja sivutulonomainen. Käytäntö aiheutti myös suuria eroja säveltäjien tuloissa. Yleisten palkkojen avulla pyrittiinkin eroon tästä vanhasta järjestelmästä ja korvaamaan se laajentuvalla sopimustoiminnalla.

Säveltäjien palkkiot oli kirjoituksen mukaan aiemmin kategorisoitu siten, että alin kuukausipalkkio oli 2,50 ruplaa kuukaudessa, kun korkein, kymmenes kategoria sai 800–1 000 ruplaa. Säveltäjien pääjoukko sijaitsi alimmissa kategorioissa. Korkeimpiin kategorioihin pääsi lähinnä joukko kevyen musiikin säveltäjiä. Kirjoituksessa esitettiin provokatiivisesti, että lahjakkain ja ammattitaitoisin osa säveltäjistä sai 100–150 ruplaa kuussa. Kevyen musiikin edustajilla olisi siis ollut muita pienempi ammattitaito. Vuoden 1933 aikana palkkiot muuttuivat siten, että alin kategoria sai 15 ja korkein kategoria enää 500 ruplaa. Pääosa säveltäjien joukosta sijaitsi kategorioissa 4–8, eli sai noin 100–350 ruplaa kuussa. Säveltäjien joukko oli myös lisääntynyt yli 50 uudella, juuri konservatorioista valmistuneella nuorella säveltäjällä.³⁴⁵

Tulot mahdollistivat säveltäjille kirjoituksen mukaan perusturvan ennustettavuutensa vuoksi. Enää ei oltu riippuvaisia satunnaisista tuloista. Kirjoituksessa muistutettiin järjestelmän olevan pitkän työn tulosta. Osa kevyen musiikin edustajista oli ilmeisesti vastustanut uudistuksia voimakkaasti, mikä selittyy hyvin korkeimman kategorian tulojen laskemisella. Säveltäjien tulotaso parani kirjoituksen mukaan myös neuvostosäveltäjille omistettujen konserttien myötä. Säveltäjät kun saivat palkkioita

³⁴³ Šiglik 1970, 43.

³⁴⁴ SSK. *Tvorčeskāā... 1933*, 156-157. SSK. *Tvorčeskāā i organizacionnāā deâtel'nost'.* O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). *SovMuz* 4/33.

³⁴⁵ SSK. *Tvorčeskāā... 1933*, 157. SSK. *Tvorčeskāā i organizacionnāā deâtel'nost'.* O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). *SovMuz* 4/33.

myös teosten esittämisestä. Yksin Moskovassa pelkästään neuvostosäveltäjien teoksista rakennetut konsertit lisääntyivät voimakkaasti: 8 konserttia kaudella 1930–31, kaudella 1931–32 jo 21 konserttia ja kaudella 1932–33 peräti 52 konserttia. Konsertit, joissa oli mukana uusia neuvostosäveltäjien teoksia, lisääntyivät vielä voimakkaammin.³⁴⁶

Sovetskaja Muzykan laajassa kirjoituksessa säveltäjien toimeentulosta olivat viimeisenä kohtana varsinaiset tekijänoikeudet. Työ oli kirjoituksen mukaan tekijänoikeuksien osalta vielä kesken. Konserttitalot eivät ilmeisesti maksaneet pidemmistä produktioista säveltäjille palkkioita kuin ensimmäisistä esityksistä, vaikka palkkioita olisi tullut maksaa kaikista tuotannon esityksistä. Ongelma oli suurin provinssissa. Pääongelmaksi kirjoituksessa koettiin, että tekijänoikeudet hoidettiin kirjailijaliiton kautta, jossa ei ollut ymmärrystä musiikkiasioista. Kirjoituksessa esitettiin tekijänoikeuksien siirtämistä *Narkompros*in yhteyteen tekijänoikeuskassana.³⁴⁷

Rivien välistä voi lukea selvästi, ettei useimpien säveltäjien tarvinnut enää taistella jokapäiväisen leipänsä puolesta. Heidän oli mahdollista pohtia palkankorotuksia ja sen jakautumista. Teosto-kysymysten osalta kehitys entistä parempiin tekijänoikeuksiin oli alkanut jo ennen säveltäjiliittoa, vuonna 1930. Tekijänoikeuskysymyksiä käsiteltiin, laajennettiin ja lopulta vuonna 1933 kirjailijoiden tekijänoikeuskysymyksen yhteydessä teattereihin ja oopperoihin liittyneet säveltäjien tekijänoikeudet siirrettiin kirjailijaliiton alaisuuteen. Vuonna 1935 taiteilijoiden tekijänoikeudet kuitenkin siirrettiin omaksi organisaatiokseen, pois kirjailijaliiton hallinnosta.³⁴⁸ Oletettavasti säveltäjillä oli ollut oma osansa tässä muutoksessa, kuten käyty keskustelu antaisi ymmärtää.

Säveltäjien sopimustyöhön käytetyillä rahoilla onnistuttiin ammattimaistamaan joukko nuoria sekä jo pidempään säveltäneitä mestareita. Kaikkiaan yli 40 säveltäjää pystyi irtautumaan kokonaan aiemmista töistään, joista esimerkkinä mainittiin *Rabotšaja Moskva* -lehden toimitus. Erilaiset työpaikat olivat aiheuttaneet luonnollisesti

³⁴⁶ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 157. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost' . O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

³⁴⁷ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost' . O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

³⁴⁸ Čertkov; Černyševa 1970, 224. Čertkov, V.L.; Černyševa, S.A., *Rol' tvorčeskih soûzov v ohrane avtorskih prav ih členov*. Teoksessa *Âmpol'skaâ, C. A.* (toim.), *Tvorčeskie soûzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy)*. Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. *Ūridičeskaâ literatura, Moskva*.

sävellystyössä pitkiäkin keskeytyksiä. Nyt he saattoivat täysipäiväisesti omistautua sävellystyölleen ja ammattimaistaa oman sävellystyönsä.³⁴⁹

Konserttitoiminnan lisäksi tärkeä tekijänoikeuskysymys oli niin kutsuttu tariffikysymys, eli säveltäjien saamat palkkiot teostensa käytöstä. Kirjoituksessa katsottiin eri musiikkiorganisaatioiden maksamat tariffit pohjanoteerauksiksi. Esimerkiksi nostettiin jälleen Muzgiz. Säveltäjien toimesta tariffikysymystä oli yritetty ratkaista tuloksetta jo vuosia. Erityisesti teatterien, elokuvan, radion ja levytysten hinnoittelu oli säveltäjien osalta merkittävä kysymys. Kirjoituksen mukaan radioon liittyi useita ratkaistavia kysymyksiä, koska se esitti neuvostosäveltäjien töitä määrällisesti eniten. Vanhat tariffisäädökset eivät ilmeisesti edes koskeneet radiota. Säveltäjät eivät siis saaneet teostensa radiosoitoista palkkioita lainkaan.³⁵⁰ Juuri ne välineet, joissa musiikkia toistettiin eniten ja jotka yleistyivät nopeasti, elokuva, radio ja levytykset katsottiin sopimusten lisäksi tärkeimmäksi tekijäksi säveltäjien tulojen kannalta.

Säveltäjäliiton puhemiehistö pyrki arvovaltansa laajentamiseen tekemällä päätöksen sävellystyön ”monopolisoimisesta” teattereissa ja elokuvissa. Ongelmakohta, johon säveltäjäliitto yritti puuttua, oli siinä, että säveltäjiä ja musiikinjohtajia tarvitsevat instanssit turvautuivat aina samaan henkilöön antamatta muille mahdollisuutta. Monet näistä monopolin omaavista säveltäjistä olivat kirjoituksen mukaan ammattitaidoltaan vähäpätöisiä ”käsityöläisiä”, jotka asemaansa käyttäen estivät vapaan kilpailun.³⁵¹ Päätös monopolien purkamisesta omasi vaaran johtaa toiseen ääripäähän, säveltäjäliiton monopoliin. Päätöksellä pyrittiin ensisijaisesti takaamaan sävellysten vapaampi leviäminen. Säveltäjäliitto pyrki estämään sen, että säveltäjän teoksia ei saanut esittää paikassa, jossa tämä itse teki työtä. Paikallisen teatterin johtaja ei siis saanut enää pitää yllä omaa monopolia esitettävistä teoksista ja hyötyä näin tekijänoikeuspalkkioista. Samalla päätös mahdollisti säveltäjätyön ammattimaistamisen jatkamisen, sekä musiikkiproduktioiden tason nostamisen erityisesti suurten kaupunkien ulkopuolella.³⁵²

³⁴⁹ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933, 157. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz 4/33.*

³⁵⁰ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933, 157. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz 4/33.*

³⁵¹ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933, 157. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). SovMuz 4/33.*

Kirjoituksessa nostettiin esille säveltäjien saamien tariffien tarkat määrät. *Narkompros*in päätöksen mukaisesti säveltäjille maksettiin $\frac{3}{4}$ % äänielokuvien vuokrasta, eli siitä summasta, jonka teatterit maksoivat elokuvien esittämisestä tekijöille. Mykkäelokuvien osalta säveltäjien palkkio oli 1 %. Kirjoituksessa huomautettiin, että *Narkompros* oli jo nostanut äänielokuvien osalta käsikirjoittajien sekä ohjaajien palkkioita vastaamaan mykkäelokuvien tasoa.³⁵³ Tämä on sikäli mielenkiintoista, että musiikin säveltäminen äänielokuvaan oli vaativampaa, kuin mykkäelokuvien osalta. Äänielokuvien osalta tulokset olivat myös pysyvämpiä, koska ääniraitaa ei voinut vaihtaa. Tästä huolimatta säveltäjien saama palkkio oli jäänyt prosentuaalisesti pienemmäksi.

Säveltäjien elinolosuhteisiin liittyvät kysymykset olivat kirjoituksen mukaan olleet pitkään musiikkirintaman heikoin osa-alue. Vuoden 1933 aikana myös näitä, palkkioista sinänsä irrallisia tekijöitä oli saatu parannettua. Esille nostettiin muun muassa se, että säveltäjät rinnastettiin huoltokysymyksissä teollisuustyöntekijöihin. Kirjoituksen mukaan tällä oli syvä poliittinen merkitys, koska näin puolue ja hallitus tunnustivat luovien työläisten arvon.³⁵⁴ Vaikka vertaus teollisuustyöntekijöihin tuntuu varsin erikoiselta, niin huomionarvoista tässä on se, että taiteilijoiden pitäminen toimintakykyisenä katsottiin periaatteessa yhtä tärkeäksi kuin teollisuuden.

Vuoden 1933 aikana 40 säveltäjää ja musiikkiteoreetikkoa oli kiinnitetty GORTiin³⁵⁵. Tämä tarkoitti erikoishuoltoa ja elinolosuhteiden huomattavaa parantumista. Säveltäjät saivat syksyllä 1932 oman erityisen suljetun jakelupisteen, josta sai elintarvikkeita ja yleisiä kulutushyödykkeitä. Eliitin asema suhteessa tavallisiin kansalaisiin alkoi näkyä selkeästi myös elintasossa. Syksyllä 1932 järjestettiin kuusi erityistä säveltäjäasuntoa säveltäjille ja heidän perheilleen. Kirjoituksessa määrä todettiin vähäiseksi, mutta siinä nähtiin huomattava symbolinen arvo Moskovan yleisten asumisnormien vuoksi. Useille säveltäjille myös järjestyi *Gorkomin* kautta pitkäaikaista luottoa, jonka avulla nämä saattoivat vaihtaa ja korjata vanhoja huoneistojaan.³⁵⁶ Nämä seikat kuvastavat hyvin

³⁵² SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 157. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

³⁵³ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

³⁵⁴ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

³⁵⁵ GORT (*gorodskâ organizačîtâ rozničnoj trgovli*) huolehti vähittäiskauppatavaran jakelusta.

³⁵⁶ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

Stalinin ajan yleistä kehitystä. Stalinin aikana kaupunkien elintason kiinnitettiin paljon huomiota, erityisesti eliitin osalta.³⁵⁷

Edellä mainitut erityiset asunnot, sekä omavarainen elintarvikkeiden ja kulutustavaran jakelu kielivät eliitin aseman vahvistumisesta. Taiteilijoiden aseman institutionaaliseen parantamisuun liittyi hyvin vahvasti myös Fitzpatrickin tarkoin kuvaaman patron-klientti -järjestelmän kehittyminen taiteilijoiden ja valtaeliitin välille. Hyödyntämällä suhdeverkostoa oli mahdollista hankkia käytännössä kaikkea mahdollista, yleisestä puutteesta huolimatta.³⁵⁸ Tähän ilmiöön palaan tarkemmin vielä viidennessä luvussa.

Säveltäjäliiton jäsenistölle järjestettiin myös sanatoriomatkoja, lepokoti (jota kirjoituksessa pidettiin kooltaan riittämättömänä), sekä keskinäisen avun rahasto. Myös tämän toiminnan uskottiin laajenevan tulevaisuudessa huomattavasti, sekä kooltaan että merkitykseltään. Lisäksi oli käynnistynyt yleinen ruokalatoiminta. Säveltäjät saivat kiinnityksiä erinomaisiksi kehuttuihin ravintoloihin kuten *Dom Gerzen*, *Dom petsati* ja *Teaklub*. Säveltäjille organisoitiin myös oma lääkäripalvelu ja palvelut tietyille poliklinikalle. Kaiken tämän työn todettiin olevan kuitenkin vielä alkutekijöissään, mutta antavan suuntaa siitä, mihin oltiin menossa.³⁵⁹

Kirjoituksesta ilmeni, että useiden materiaalistien ja oikeudellisten asioiden uskottiin ratkeavan gorkomin, siis käytännössä puolueen avustuksella. Tärkeimpiä kokonaan käsittelemättömiä kysymyksiä oli kirjoituksen mukaan oman säveltäjäatalon rakentaminen ja sen rakennusyhtiön [RŽSKT] muodostaminen. Ratkaisemattomana mainittiin myös säveltäjien vuosiloman järjestäminen, sosiaalivakuutusasiat, sekä säveltäjien työssään tarvitsemien varusteiden heikko taso ja vähäinen määrä.³⁶⁰ Säveltäjien osalta kannettiin huolta ainakin suurten kaupunkien tasolla jo varsin pienistä asioista ja keskityttiin elintason nostamiseen. Materiaalinen puoli näyttäisi olleen se porkkana, jolla säveltäjien enemmistö saatiin lopulta melko varauksettomasti tukemaan neuvostovaltaa; ideologisiin päämääriin sidottiin materiaalisin keinoin.

³⁵⁷ Fitzpatrick 1992d (1988/1991), 227-229.

³⁵⁸ Fitzpatrick 1998, 35-53.

³⁵⁹ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. *SovMuz* 4/33.

Klassinen musiikki näyttäisi vieneen keskusteluissa päähuomion. Kevyt musiikki nousi kuitenkin esiin myös säveltäjaliiton keskusteluissa. Vaikka kevyt musiikki tuntui vievän huippupalkat säveltäjäyhteisössä, ei tilanne ollut heidänkään keskuudessaan aivan tasainen. Sopimustoiminta haluttiin ulottaa myös suosittuun estradiviihteeseen. Pritsker viittasi huhtikuun 1932 päätöslauselman avanneen myös estradiviihteen edustajille uusia mahdollisuuksia aloitteelliseen toimintaan. Estradiviihteen puolelta oli hänen mukaansa löytynyt paljon aktiivisuutta säveltäjien asioiden järjestämisessä. Leningradissa säveltäjaliitto oli tehnyt estradiviihteestä vastaavan KEB-GOMETsin taiteelliselle johdolle ehdotuksen säveltäjäsopimusten solmimisesta. Näin myös estradien luova toiminta saataisiin organisoitua ja suunniteltua paremmin.³⁶¹ Pyrkimys oli siis siirtää estradiviihteen musiikillisia toimintoja säveltäjaliiton ulottuville. Tässä yhteydessä onkin mielenkiintoista huomata, että estradiviihteen suurin säveltäjänimi, Isaak Dunajevski valittiin vuonna 1937 Leningradin säveltäjaliiton puheenjohtajaksi.³⁶²

Kevyen musiikin asema ylipäätään on kiinnostava kysymys. Kulttuurivallankumouksen päätyminen sai Fayn mukaan aikaiseksi jazz-musiikin valtavan kysynnän. Seurauksena oli varsinainen ”jazz-bakkanaali”. Leningradiin syntyi myös oma jazz-komissio.³⁶³ RAPMin lakkauttaminen sai vaihtoehtoiset musiikkimuodot taas kukoistamaan, jopa voimakkaammin kuin 1920-luvulla. Jazz-musiikilla oli huomattavasti kysyntää ja puolueen taholta tuettiin jopa ulkomaisten jazz-yhtyeiden kiertueita Neuvostoliitossa. Vasta toisen maailmansodan jälkeen jazz ja kevyt musiikki joutuivat uudelleen vastatuuleen. Siihen asti Neuvostoliitossa toimi jopa valtiollinen jazz-orkesteri.³⁶⁴

3.5 Keskustelu ennen kaikkea

Säveltäjaliiton toiminnasta on *Sovetskaja Muzyka* -lehden kautta nähtävissä sellainen mielenkiintoinen piirre, että toimintaa sai kritisoida avoimesti. Parannusehdotuksia esitettiin runsaasti. Puolueen toimintaa tai puolueen osastoa ei näin avoimesti olisi

³⁶⁰ SSK. *Tvorčeskaâ... 1933*, 158. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'.* O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK). *SovMuz* 4/33.

³⁶¹ Pricker, D. 1933, 125-6. *Vnimanie sovetskoj estrade.* *SovMuz* 3/33.

³⁶² Danilevič 1974, 333. Danilevič, L. V., *Dunaevskij Isaak Osipovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ.* Osa 2. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*

³⁶³ Fay 2000, 79. Myös Schwarz katsoi kevyen musiikin nousseen uudelleen vuonna 1932. Schwarz 1983, 360-362.

kukaan uskaltanut, tai voinut, moittia. Siinä vaiheessa, kun kirjailijaliiton ja puolueen liitto sinetöityi, ei avoin keskustelu kirjailijaliitossa ollut enää mahdollista. Säveltäjaliittoa ei tässä vaiheessa mitä ilmeisimmin samaistettu puolueeseen. Toimintaa saattoi kritisoida, vaikka ei itse ollut toiminnassa aktiivisesti mukana. Taruskin osoittaa, valitettavasti viittaamatta lähteisiin, että säveltäjaliitto muistutti tässä vaiheessa vielä foorumia, mitä se ei antiformalismikampanjan jälkeen enää ollut.³⁶⁵ Sovetskaja Muzykalla ei myöskään ollut painetta toimia julkisena foorumina. Pienen piirin julkaisuna sen oli ainakin aluksi mahdollista käsitellä asioita suhteellisen vapaasti.

Sovetskaja Muzykassa säveltäjaliitosta puhuttiin yleisesti kuin se olisi jo ollut olemassa. Säveltäjaliittoa kannustettiin lehdessä toimimaan paremmin ja tehokkaammin useissa asioissa. Oliko kyse totuuden vääristely? Yleisesti ymmärrettiin, että säveltäjaliitto ei ollut valmis organisaatio. Oli kuitenkin varsin luonnollista säveltäjaliitosta todellisuutta suurempana organisaationa, koska sen vaikutusvaltaa ja toimintaedellytyksiä pyrittiin laajentamaan. Lehden kautta oli mahdollista vaikuttaa koko säveltäjäyhteisöön ja musiikillisiin vaikuttajiin. Kirjoittelusta syntyykin vaikutelma, että säveltäjaliiton perustamisen uskottiin ja sen toivottiin etenevän kirjailijaliiton tapaan. Useat toimet tähtäsivät säveltäjaliiton perustamiskongressiin. Moni puheenvuoro piti sisällään ajatuksen säveltäjaliitosta ”musiikkipiirien johtavana organisaationa taiderintamalla”. Keskustelulla pyrittiin johtamaan eri musiikkiorganisaatioiden työ nimenomaan neuvostomusiikin laajaan propagoimiseen.³⁶⁶ Säveltäjaliitossa eli vahva usko liiton johtavaan asemaan musiikkirintamalla, vaikka työ vielä 1930-luvulla jäikin kesken.

Sovetskaja Muzykassa ilmeni erilaisia pyrkimyksiä antaa suunta uuden säveltäjaliiton työlle, jonka perustamisen uskottiin olevan vain ajan kysymys. Yksi ilmenemismuoto tässä kamppailussa oli toisessa pääluvussa käsitelty kysymys musiikinhistoriasta. Toinen merkittävä kokonaisuus on neljännen luvun teemana: musiikkitiede ja marxilais-leninismien asema musiikissa. Kamppailu ilmeni myös monen pienemmän asiakokonaisuuden kautta. Proletaarimuusikoiden yhdistyksen aikainen kädenvääntö eri musiikinlajien, genrejen keskinäisestä paremmuudesta jatkui säveltäjaliitonkin sisällä.

³⁶⁴ Starr 1983, 125-127, 205-234.

³⁶⁵ Taruskin 1997, 517.

³⁶⁶ *Taranušenko, V. 1933, 156. SSK. Tvorčeskää i organizacionnaâ deâtel'nost'. SovMuz 3/33.*

Sovetskaja Muzyka ei pyrkinyt ainakaan kokonaan ehkäisemään eri mielipiteiden esittämistä. Keskustelu, kiistely ja vastakkaiset mielipiteet todella sallittiin.

Artikkelissaan säveltäjäliiton toiminnan käynnistymisestä Leningradissa Iohelson moitti Lev Lebedinskin, entisen RAPMin johtohahmon, artikkeleita neuvostosinfonismista. Iohelsonin mukaan Lebedinski kehotti kaikki sinfoniamusiikin säveltäjiä lähestymään sinfoniaa joukkolaulujen kautta. Joukkolaulujen säveltäminen pitäisi omaksua ensisijaiseksi sävellystyyppiä, jonka avulla muita genrejä tulisi lähestyä. Iohelson väittää, että Lebedinskin mielestä ei olisi mahdollista myöskään tavoittaa neuvostosinfonian ajatusta.³⁶⁷ Iohelsonin ja Lebedinskin kiista piti sisällään vanhan proletaarimuusikoiden yhdistyksen aikaisen kiistan joukkolaulun paremmuudesta.

Väite siitä, että proletaarimuusikot olisivat joutuneet uudessa säveltäjäliitossa paitsioon, osoittautuu näiden kirjoitusten myötä vääräksi. Boris Schwarz perusteoksessaan neuvostomusiikin historiasta on yksi tämän väitteen esittäneistä. Proletaarimuusikot toimivat vielä huhtikuun päätöslauselman jälkeen uudessa säveltäjäliitossa.³⁶⁸ Ainoastaan proletaarimuusikoiden yhdistyksen, RAPMin, yksinvalta päättyi. Entiset proletaarimuusikot saivat yhtäläisen aseman muihin säveltäjiin verrattuna, eivätkä he menettäneet puheoikeuttaan. Sovetskaja Muzyka tarjosi RAPMin jäsenille lukuisia tilaisuuksia esittää mielipiteitään ja arvioida vanhoja ”erehdyksiään” kriittisesti, mutta myös esittää vanhoja mielipiteitään useisiin asioihin, muun muassa joukkolaulugenreen.

Sovetskaja Muzykaan artikkeleita kirjoittaneista kannattaa huomata myös pitkäaikainen, 1928 eronnut valistusasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarski. Lunatšarskia on pidetty komissaarikautenaan 1920-luvulla modernin musiikin suojelijana. Sovetskaja Muzyka myönsi hänen kirjoitukselleen Richard Wagnerin säveltäjänurasta pääkirjoituspaikan numerossa 3/33. Lehden seuraavassa numerossa julkaistiin Lunatšarskin artikkeli Nikolai Rimski-Korsakovista heti pääkirjoituksen jälkeisellä paikalla.³⁶⁹ Lunatšarski kuoli samana vuonna, joten laajempaa kirjoitusten kaarta ei päässyt syntymään. Huomattavaa silti on, että melko liberaalina tunnettu entinen kansankomissaari sai lehdessä näinkin huomattavan aseman kirjoituksilleen.

³⁶⁷ Iohel'son, V. 1934, 15. *Leningradskij Soûz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

³⁶⁸ Schwarz 1983, 112.

Sovetskaja Muzykan kautta tuli ilmi myös joidenkin säveltäjien huoli säveltäjiliiton koostumuksesta. Jotkut uskoivat säveltäjiliittoon päässeen henkilöitä, joilla ei ollut pätevyyttä säveltäjäksi. Ensimmäisen täysistunnon yhteydessä nousi esille, että osa säveltäjistä halusi paljastaa nämä ”vale-säveltäjät”. Raportista kävi ilmi, että kun nuori säveltäjä Marian Koval oli nostanut esille tärkeän kysymyksen nuorten säveltäjien asemasta, kukaan ei kiinnittänyt huomiota itse kysymykseen. Sen sijaan monet kysyivät että mikä säveltäjä se tämä Koval oikein on.³⁷⁰ Näyttäisi siltä, että vanhempien säveltäjien suhtautumisessa oli mukana ripaus kateutta omia asemia kohtaan. Haluttiin huolehtia, että liittoon kuului vain arvostettuja ja ammattitaitoisia säveltäjiä. Marian Kovalista (aiemmin Kovalev) on syytä mainita, että hän pääsi puolueen jäseneksi vuonna 1940 ja nousi säveltäjiliiton johtokunnan sihteeriksi 1948–57. Hänestä tuli myös Sovetskaja Muzykan päätoimittaja vuosiksi 1948–52. Hän oli säveltäjäkollektiivi *prokollin* perustajia, oli kuulunut RAPMiin ja sävelsi esimerkillisinä pidetyt vallankumouslaulut *Za morjami, za gorami* sekä *Junost*. Näyttäisi siltä, että yhtenäisen säveltäjiliiton perustamisesta huolimatta monet vanhan polven säveltäjät eivät olleet valmiita hyväksymään proletaarisäveltäjiä rinnalleen ammattitaitoisina säveltäjinä.

Täysistunto nosti esille säveltäjiliiton ensimmäisen vuoden työn ongelmallisen julkisuuskuvan myös sävellystyön näkökulmasta. Aiemmin on jo mainittu, että yleinen lehdistö ei kiinnittänyt säveltäjiliittoon käytännössä lainkaan huomiota ja koko musiikkirintaman ongelmat jäivät muiden asioiden varjoon. Tässä yhteydessä nousivat esille myös yleiset keskustelutilaisuudet uusista sävellystöistä. Täysistunnossa valitettiin että keskustelut eivät herättäneet laajempaa kiinnostusta. Keskustelua yritettiin herättää ainakin Miaskovskin kahden sinfonian, sekä Šebalinin sinfonian *Lenin* esitysten yhteydessä. Toivottua laajempaa keskustelua ei syntynyt. Keskustelua ei raportin mukaan syntynyt edes säveltäjiliiton sisällä, vaikka yrityksiä tähän oli useita.³⁷¹ Vastuu yleisen keskustelun herättämisestä lankesi erityisesti musiikkikriitikoiden harteille, joilta toivottiin tehokkaampia toimia. Säveltäjiliiton oman aktiivisuuden tason arvostelu taas ei ollut ehkä täysin perusteltua. Ainakin Leningradin säveltäjiliitto raportoi

³⁶⁹ Lunačarskij, A. 1933, 1-6. R. Vagner. *SovMuz* 3/33; Lunačarskij, A. 1933, 6-12. N. A. Rimskij-Korsakov. *SovMuz* 4/33.

³⁷⁰ Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. *God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

³⁷¹ Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. *God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

kesäkuussa 1934 pitäneensä vuoden 1933 aikana keskusteluja kaikkiaan 48 säveltäjän teoksista.³⁷² Leningradin kohdalla kyse ei ollut ainakaan yrityksen puutteesta.

Keskustelun herättämisessä säveltäjäliiton ulkopuolella pohdittiin yleisen lehdistön lisäksi *Literaturnaja Gazetan* tyyllisen, laajalle yleisölle suunnatun musiikkilehden perustamista. Tällainen lehti lopulta perustettiin, mutta vasta 1950-luvulla, nimen *Muzykal'naja Žizn'*, *Musiikkielämä*, alla. *Sovetskaja Muzykassa* esitettiin, että uusi lehti voisi valottaa säveltämisen kysymyksiä ja herättää keskustelua laajoissa yhteiskuntapiireissä. Samalla musiikin harrastajat olisi mahdollista valjastaa musiikkirintaman eteen tehtävän työn hyväksi. Tällaisen lehden avulla olisi kirjoittajan mielestä mahdollista päästä lähemmäksi kansaa ja tuoda musiikin kysymyksiä yhteiskunnalliseen keskusteluun. Mikä tärkeintä, näin neuvostosäveltäjien teokset tulisivat tunnetuiksi.³⁷³ Lehti perustettiin vasta Stalinin kuoleman jälkeen, mutta kirjoittajan tässä esille nostamat asiat herättivät kyllä paljon keskustelua.

Yleisölle suunnatun lehden lisäksi kirjoittaja korosti, miten välttämätöntä olisi järjestää uudelleen valtiollinen musiikillinen paino ja samalla laajentaa osuustoiminnallisten painojen verkkoa. Tämä olisi välttämätöntä, jotta mahdollisimman monia neuvostosäveltäjien teoksia saataisiin musiikin harrastajapiirien ulottuville ja näiden repertuaariin. Tähän hän yhdisti myös kysymyksen neuvostomusiikin tehokkaammasta propagandasta. Hänen mukaansa pitäisi luoda suotuisat ehdot neuvostosinfonian, kamari- ja kuoromusiikin propagandalle, että ne saataisiin vakainaistettua eri konserttiorganisaatioiden ohjelmiin. Erityisesti kaupunkien välinen ohjelmavaihto pitäisi kirjoittajan mielestä saada toimimaan.³⁷⁴ Kirjoituksessa esitetty agenda on laajuudeltaan varsin mittava ja sikäli mielenkiintoinen, että asiat nousivat esille puolueen politbyroa myöten. Vaikka kirjoituksen laatineen Paštšenkon ehdotus oli varteenotettava, ei hän ole saanut ”merkittävän yhteiskunnallisen toimijan” arvoa, joka yleensä neuvostomusiikin kehittämiseen ja yleiseen keskusteluun osallistuneille säveltäjille on sanakirjoissa myönnetty.

³⁷² Aškenazi, A. 1934, 61. *Leningrad. Leningradskij soúz sovetskih kompozitorov. SovMuz* 6/34.

³⁷³ Pašenko, A. 1933, 124. *Protiv gruppovšiny. SovMuz* 3/33.

³⁷⁴ Pašenko, A. 1933, 124. *Protiv gruppovšiny. SovMuz* 3/33.

Säveltäjien oma innostus ja odotuksen korostavat korkeamman poliittisen siunauksen puuttumista syynä säveltäjaliiton perustamisen lykkääntymiselle. Sovetskaja Muzykan sivuilta löytyy useita lyhyitä rivijäsenten kirjoituksia, joissa säveltäjaliittoon kohdistettiin suuria odotuksia. Kyse ei ollut siitä, etteivätkö säveltäjät itse olisi halunneet viedä perustamista nopeastikin eteenpäin. Kušnarevilta julkaistiin kirjoitus ”järjestäydytään tiukemmin liittomme ympärille”. Kušnarev painotti, että vaikka säveltäjaliitto oli nuori, se oli nopeasti vahvistuva organisaatio, joka olisi jo pian jättänyt pahimmat vaikeudet taakseen. Säveltäjaliiton tärkeimpänä voimavarana niitä jäseniä, jotka käyttivät suuren osan ajastaan ja energiastaan liiton rakentamiselle.³⁷⁵

Toinen kirjoittaja viittasi ajan ennen huhtikuun 1932 päätöslauselmaa menneen enemmän keskinäiseen riitelyyn kuin säveltämiseen. Kirjoittaja puhuikin ennen kaikkea keskinäisen luottamuksen puolesta. Hän korosti sitä säveltäjaliiton positiivista vaikutusta sävellystyölle. Oli hänen mukaansa erittäin positiivinen asia, että säveltäjaliitto käytti kaiken voimansa yhteiskunnalliseen työhön. Näin yksikään säveltäjä ei jäisi sosialistisen kulttuurin rakentamisen ulkopuolelle. Luottamuksen syntyminen oli hänen mukaansa ”kolossaalinen stimulantti luovuudelle”.³⁷⁶ Tälläkin kirjoittajalla proletaarimuusikoiden yhdistyksen aikaiset kiistat ja eri ryhmien kamppailu olivat keskeisellä sijalla, joskin hän oletti niiden olevan jo takanapäin.

Useat artikkelit nostivat esille samantapaisia, huhtikuunpäätöslauselmaan liittyviä näkemyksiä. Kirjoituksessa ”Säveltäjän oikeudesta vilpittömyyteen” päätöslauselmalla arvioitiin olleen ”valtava ja hedelmällinen rooli” musiikkielämän ja sävellystyön kehittämisessä. Säveltäjillä oli kirjoittajan mukaan ”taiteellinen itsemääräämisoikeus, oikeus vilpittömyyteen”. Toisaalta hän nosti esille sen, että proletariaatin valta odotti säveltäjien tekevän heille musiikkia, mutta ”ei pelosta, vaan omastatunnosta”.³⁷⁷ RAPM pyrki aikanaan ohjaamaan voimakkaasti eri säveltäjien sävellystyötä ja toisaalta kontrolloimaan sitä, mitä sai esittää. Taiteellisella itsemääräämisoikeudella kirjoittaja viitanneekin siihen, että säveltäjaliitto ei tässä vaiheessa ollut esittänyt mitään pakkokeinoja sävellystyön kontrolloimiseen. Toisaalta, säveltäjien vilpitiön

³⁷⁵ Kušnarev, Hr. 1933, 132. *Tesnee splotimsâ vokrug našego soûza!* SovMuz 3/33.

³⁷⁶ Ūdin, M. 1933, 131. *Doverie – mogučij stimul tvorčestva.* SovMuz 3/33.

³⁷⁷ Vejsberg, Ū. 1933, 126. *O prave kompozitora na iskrennost'.* SovMuz 3/33.

omistautuminen sosialismin rakentamiselle tuli esiin jo huhtikuun päätöslauselmassa, minkä myös kirjoittaja tässä nosti esille.

Juri Šaporinin kirjoituksessa huhtikuun päätöslauselma löysi myös varsin positiivisia sävyjä. Šaporin katsoi puolueen huhtikuun päätöslauselman osaksi vääjäämätöntä historiallista prosessia. Marxilaista käsitteistöä noudattaen kyse oli siirtymisestä uuteen kehitysvaiheeseen. Taideliitot olivat Šaporinin mukaan osa tätä prosessia:

”liittojen, joissa luova aktiivisuus ei olisi minkään formaalisen dogmatismien ahdistama, eikä tylsyyti ryhmäkuntaiseen fanatismiin, vaan tiivistyisi neuvostomusiikillisen taiteen pääongelmiin apunaan aito ja periaatteellinen kritiikki, joka toteutuisi toverillisessa ja luovassa ympäristössä.”³⁷⁸

Šaporinin kirjoitus tiivistää erinomaisella tavalla sen uskon ja toivon, mikä monilla säveltäjillä oli huhtikuun päätöslauselmaa seuranneeseen taideliittojen tuloon.

Säveltäjien kirjeet *Sovetskaja Muzykan* yleiselle keskusteluosiolle olivat sävyiltään pitkälti positiivisia. Näiden kirjoitusten kautta vaikuttaisi siltä, että enemmistö koki puolueen huhtikuun päätöslauselman ja säveltäjiliiton perustamisen hyvin positiivisina uudistuksina. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon stalinistisen yhteiskunnan kaksinainen luonne. Neuvostoyhteiskunnan luonteesta on esitetty, että ihmisillä oli julkinen, virallinen puolensa, joka oli kehitetty suojaksi yhteiskunnallista painetta vastaan. Tähän puoleen kuului virallinen innostuneisuus. Tällaista on havaittavissa säveltäjien näkemyksissä huhtikuun päätöslauselmasta, erityisen paljon *Sovetskaja Muzykan* numerossa 3/33. Virallisen puolen lisäksi jokaisella oli oma yksityinen luonne, joka pysyi virallisissa yhteyksissä piilossa. Tällaisesta järjestelystä tuli pakollinen, jos halusi selviytyä stalinistisen yhteiskunnan paineesta.³⁷⁹ On siis mahdollista, että monet säveltäjistä vain turvasivat selustaansa kirjoittamalla uudistuksista positiiviseen sävyyn.

Viimeinen keskustelusta yleisesti esille nouseva seikka liittyy itse sävellystöihin. Vaikka *Sovetskaja Muzyka* julkaisi kirjoituksia laajasti eri säveltäjiltä, niin eri kirjoituksissa neuvostosäveltäjien tuotannosta korostuivat muutamat merkittävimmät

³⁷⁸ Šaporin, Ū. 1933, 127. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ. SovMuz* 3/33.

³⁷⁹ Brockdorff 1998, 148-149. Brockdorff, Hans Henrik, *The individual and the Collective. A Cultural Approach to the Question of Dualism in Soviet Society*. Teoksessa Bryld, Mette; Kulariy, Grik (toim.), *Soviet Civilization between Past and Present*. Odense. Intelligentsijan osalta Brockdorff on katsonut että tämä kaksinainen luonne oli perua jo 1800-luvulta, jolloin taiteilijat pakenivat todellisuuden ongelmia omaan ideaalimaailmaansa.

nimet. Ensimmäisen täysistunnon yhteydessä nousi esille, että puhuttaessa musiikista, sen tilanteesta ja saavutuksista korostettiin yleensä viidestä kahdeksaan johtavaa nimeä. Näiden johtavien säveltäjien nimet tuntuivat toistuvan ”ikuisesti”, kuten raportissa kirjoitettiin. Raportissa kehoitettiin ottamaan mikä hyvänsä vuoden 1933 aikana kirjoitettu säveltämistä käsittelevä artikkeli, niin se sisältäisi nämä samat nimet.³⁸⁰ Tämä tapa käy tutuksi myöhemmin myös kommunistisen puolueen käytäntönä. Puolueessa syntyi vahva hierarkia puoluejohtajien nimien esittämisjärjestyksestä. Säveltäjien osalta näitä vuonna 1933 yleisimmin esiintyviä nimiä olivat Nikolai Miaskovski, Vissarion Šebalin, Dmitri Šostakovitš. Myös Lev Knipper, Viktor Belyi, Boris Šehter esiintyivät usein. Lisäksi Asafjevin ja Prokofjevin nimet alkoivat esiintyä jälleen yhä useammin.

Muutamilla johtavilla säveltäjillä oli sävellystyössä johtava rooli, kuten täysistunnon raporttikin totesi. Raportin mukaan vaarana oli, että neuvostomusiikki määriteltäisiin vain muutaman johtavan säveltäjän kautta, jolloin se näyttäisi määrällisesti varsin köyhältä.³⁸¹ Näkökohta on varsin ymmärrettävä. Raportti korosti erityisesti nuorten säveltäjien hankalaa asemaa, jos vain muutama säveltäjä nostettaisiin toistuvasti esiin. Erityisesti nuoret säveltäjät, jotka olivat jo jättäneet konservatorion ja yrittivät saavuttaa sävellyksillä itselleen asemaa, joutuivat hankalaan välikäteen. Täysistunto puuttui tässä taidemaailmassa yleisesti ongelmalliseen kohtaan. Ratkaisuksi täysistunto tarjosi säveltäjäliiton, *Narkompros*in ja konservatorioiden yhteistyötä jo siinä vaiheessa kun nuoret säveltäjät olivat valmistumassa konservatorioistaan. Näin vältettäisiin se ongelma, että monet lahjakkaatkin, juuri valmistuneet säveltäjät jäivät tyhjän päälle ja ilman sävellystilauksia.³⁸² Täysistunnon huoli oli oikeutettu ja osaltaan tähän saatiin helpotusta uusien sopimusjärjestelyjen avulla, joista osan suunnattiin nimenomaan tilauksiin nuorilta säveltäjiltä. Keskustelu puuttui tässäkin asiassa varsin ajankohtaiseen ja käytännölliseen ongelmakohtaan.

³⁸⁰ *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁸¹ *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁸² *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

4. Marxilainen musiikkitiede – kun ideologia saapuu musiikkiin

4.1 Musiikkitieteen uusi rooli

Stalinin valtakaudella noussut sosialistinen realismi on usein, erityisesti Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen, tulkittu totalitaarisen valtion sensoriseksi pyrkimykseksi tuhota ”oikea taide” ja sen tekijät. Tällöin koko Stalinin ajasta ja sitä seuranneen neuvostokauden taiteesta tulee vain pitkä marttyyrien lista. Tämän näkemyksen pohjana ovat stalinistisina pidetyt taideliitot, vuoden 1936 antiformalismikampanja ja sodan jälkeinen, Ždanovin nimeä kantava taiteiden vastainen kampanja vuosina 1946–48. Tämä on yksi tapa tarkastella asiaa. Tarkasteltaessa asiaa laajemmin voidaan huomata, että vain osa taiteesta kiellettiin, vain osaa taiteilijoista vainottiin ja vain osa taiteesta kanonisoitiin.³⁸³ Kiinnostavaa onkin juuri se, mikä taide kanonisoitiin ja millä perustein.

Myös taiteilijoiden oma osuus kanonisoinnissa on mielenkiintoinen kysymys. Olisi liian helppoa sivuuttaa periaatteiden muotoilu pelkästään mielivaltaisena, tai puoluejohtoisena tapahtumana. Kuten Boris Groys on huomauttanut, Stalinin Neuvostoliiton tai Natsi-Saksan suosimaa taidetta on tutkimuksessa usein vieroksuttu, erityisesti niiden vertaamista ”oikeaan” taiteeseen. Groysin mukaan tämä on seurausta 1900-luvun taideestetiikasta, jossa taide on katsottu ulkoisista voimista riippumattomaksi, individualistiseksi ilmiöksi.³⁸⁴ Tällöin taiteeseen kykenisi vain taiteilija yksilönä. Yksinkertaistetuimminkin tämä ilmiö näkyy musiikissa sävellystyön lisäksi orkesterimusiikissa; orkesterin sijasta taidetta tekee sitä johtava kapellimestari.

Neuvostotaiteessa on usein ihailtu 1920-luvun avantgardismin individualistista luonnetta. Tällöin unohtuu, että 1920-luvun avantgarden tavoite oli viedä taide ulos perinteisistä esityspaikoista. Sosialistisen realismin myötä taide löysikin tiensä ulos taidehalleista, museoista ja konserttisaleista. Sosialistisen realismin ja 1920-luvun

³⁸³ Groys 1992, 5-6. Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, And Beyond*. Kääntänyt saksankielisestä alkuteoksesta Charles Rougle. Princeton University Press, Princeton.

³⁸⁴ Groys 1992, 7.

avantgarden välillä onkin nähtävissä tällaisia pieniä yhtäläisyyksiä.³⁸⁵ Viktor Gorodinski katsoi Sovetskaja Muzykassa jo vuonna 1933 musiikin sosialistisen realismin edellyttävän työtä kansan parissa, teoreettisen ja tutkimuksellisen pohdinnan lisäksi. Musiikki olisi tullut viedä ulos sen perinteisistä esityspaikoista tehtaille, työpajoihin ja kolhooseihin.³⁸⁶ Šebalin muistelee, että Moskovan säveltäjäliitto järjesti ensimmäisen tutustumismatkan kolhoosille jo talvella 1933–34, Šebalin piti tätä uusien toimintamuotojen etsintänä.³⁸⁷ Ongelmalliseksi muodostui usein, ettei kansan ja koulutetun väestön musiikkimaku kohdannut. Jotkut säveltäjät kritisoiivatkin, että teos saattoi saavuttaa suurta suosiota, mutta silti musiikkikriitikot tyrmäsivät sen. Näiden säveltäjien mielestä kyse oli musiikkikritiikin, ei kansan jälkeensä jääneisyydestä.³⁸⁸

Aiemmin sivuttu keskustelu musiikin formalismista on ollut avainasemassa puhuttaessa musiikin totalitaarisesta luonteesta ja sosialistisesta realismista. Erityisesti antiformalismikampanjoiden yhteydessä vuosina 1936 ja 1948 esitettiin kysymys musiikin sisällön tärkeydestä suhteessa musiikin muototekijöihin. Perimmiltään kysymys oli musiikin kyvystä tuoda esille ulkomusiikillisia asioita ja sitä kautta sosialistista sisältöä. Musiikillisella formalismilla tarkoitettiin sitä, että säveltäjä pyrki korostamaan muototekijöitä sisällön kustannuksella. Formalismista muodostui 1930-luvun kuluessa sosialistisen realismin suoranainen antiteesi, joskin formalismikeskustelu oli paljon vanhempaa perua, eikä sinänsä liittynyt sosialistiseen realismiin.

Kulttuuripoliittisen muutoksen takana Timo Vihavainen on nähnyt ennen kaikkea Stalinin pyrkimyksen rakentaa uusi yhteiskunta, Stalinin termein: ”siirtymisen sosialismiin”. Stalinhan esitteli Neuvostoliiton perustuslain vuonna 1936, terrorin samaan aikaan laajetessa, ja jo 1937 Neuvostoliitossa juhlittiin sosialismin toteutumista. Taiteissa vuosi 1936 muistetaan laajasta modernismin vastaisesta kampanjasta. Paluu klassisiin arvoihin ja pikkuporvarillisiin arvoihin alkoi kuitenkin jo 1930-luvun alussa, 1936 oli vain yksi kärjistymispiste tässä kehityksessä.³⁸⁹ Kulttuuripoliittikan yleiset suuntaviivat kytkeytyivät näin laajamittaiseen stalinistisen yhteiskuntajärjestyksen

³⁸⁵ Groys 1992, 7.

³⁸⁶ Gorodinskij, V. 1933, 2. *Vypolnim naš dolg pered kolhozami*. *SovMuz* 6/33.

³⁸⁷ Šebalin 2003, 41.

³⁸⁸ Ks. esim. *Krejn, Aleksander 1933, 120-121. Kompozitor i kritika. SovMuz* 1/33.

³⁸⁹ Vihavainen 2000b, 228-234.

rakentamiseen. Myös keskeneräiseen säveltäjäliittoon alkoi hahmottua piirteitä, jotka myöhemmin tukivat stalinismin toteutumista säveltäjäliiton sisällä.

Säveltäjäliiton sisäinen rakenne muotoutui vuoden 1933 syksyllä seuraavaksi: kolmen pääsektorin vastuualueina olivat sävellystyö, joukko- ja opetusasiat sekä talous- ja organisaatioasiat. Lisäksi muodostettiin omat sektiot muusikoille, sotilasmusiikille, sekä yhteinen sektio musiikkitieteilijöille ja kriitikoille.³⁹⁰ Tämän viimeisen, musiikkitieteen sektion merkitys säveltäjäliiton luonteen kehityksessä oli huomattava. Sektion toimintasuunnitelmasta lokakuulle 1933 käy jo ilmi useita tärkeitä seikkoja:

- ”1) Keskustelu suunnitelmasta Muzgizin kirjatoimituksista vuodelle 1934;
- 2) V. M. Beljajevin dispositio uudesta työstään;
- 3) Keskustelu Kulakovskin artikkelista: ”Ooppera ja äänielokuva” (ks. SovMuz no 4).

Marraskuussa: musiikkikriitikoiden kokous, alustajana B. S. Pšibyševski. Loka- ja marraskuun aikana valmistellaan keskustelua sosialistisesta realismista (raamit keskustelulle saadaan säveltäjäliiton täysistunnosta).³⁹¹

Tämä kuvaa melko hyvin musiikkitieteilijöiden ja teoretikoiden uudenlaista asemaa säveltäjäyhteisössä. Esimerkiksi keskustelu sosialistisesta realismista kuului juuri musiikkitieteilijöille. Toisaalta, myös ajankohtaisista asioista pyrittiin herättämään keskustelua. Tieteilijöitä yritettiin selkeästi aktivoida mukaan käytännön työhön.

Musiikkitieteilijöiden sektion toiminnan alku oli kuitenkin hankala. Epäkohdat nousivat voimakkaasti esille Sovetskaja Muzykan ensimmäisten vuosien numeroissa. Pääongelmaksi nähtiin musiikkitieteen ja sävellystyön välinen raja-aita. Sekä säveltäjät että teoreettisella puolella operoivat musiikkitieteilijät toimivat enemmän sulkeutuneina yhteisöinä kuin vuorovaikutteisina ryhminä. Lisäksi Moskovan ja Leningradin musiikkitieteilijät olivat keskinäisessä yhteistyössä ilmeisen vähän.³⁹² Ensijaisena tehtävänä olikin saada musiikkitiedettä ja käytännön sävellystyötä lähemmäs toisiaan.

Musiikkitieteen osalta Moskova ja Leningrad olivat väistämättä ratkaisevassa asemassa kaupungeissa sijaitsevien tieteellisten instituuttien vuoksi. Musiikkitieteen osalta Neuvostoliitossa oli kaksi merkittävää tieteellistä tahoa: Valtion taidehistorian instituutti

³⁹⁰ *Atovmân, L. 1933, 141. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁹¹ *Atovmân, L. 1933, 141. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

³⁹² Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

Leningradissa, sekä Valtion musiikkitieteellinen instituutti Moskovassa. Molemmat oli perustettu Anatoli Lunatšarskin komissaarikaudella vuonna 1921. Laitoksilla oli merkittävä vaikutus Neuvostoliiton musiikkitieteen ja -historian kehittymiseen³⁹³, eikä yksin marxilais-leninistisessä mielessä. Molemmat instituutit toimivat jo kauan ennen säveltäjaliittoa. Nyt ne pyrittiin kytkemään säveltäjaliitolle asetettuihin tavoitteisiin. Leningradin säveltäjaliiton osaston sihteeri Iohelson kirjoitti tammikuussa 1934:

Mutta, valitettavasti, vielä tähän mennessä tämä [Leningradin] instituutti ei ole muuttunut toimivaksi selkärangaksi, joka pystyisi antamaan aitoa, konkreettista apua sävellystyölle tälle asetetuissa tehtävissä. Instituutti tarvitsee meidän näkökulmastamme huomattavaa ja välitöntä rakenteen ja johdon lujittamista. Muuten olemme vielä kaikki todistajia luvattoman jyrkälle jälkeenjääneisyydelle teoreettisen ja musiikkikriittisen ajattelun filosofisten mittakaavojen tuomisessa luovuuden mittaviin ongelmiin.³⁹⁴

Musiikkitieteen ja musiikinteorian pohja ja perustyö nähtiin nimenomaan näissä instituuteissa. Niiden tuli nyt osaltaan tukea säveltäjaliiton ja sävellystyön kehitystä.

Sävellystyön ja musiikkitieteen välistä yhteistyötä pidettiin heikkona, mutta tasavaltojen välistä yhteistyötä Sovetskaja Muzykassa luonnehdittiin ”surkeaksi”. Moskovaan oli musiikkitieteen rivien tiivistämiseksi kutsuttu ryhmä ukrainalaisia musiikkitieteilijöitä. Pääkirjoituksen mukaan vierailu osoitti tasavaltojen välisen yhteistyön puutteen ja valtavat erot.³⁹⁵ Yhteistyön korostaminen oli sinänsä varsin vilpitöntä. Musiikkitieteen ja sävellystyön lähentäminen sisälsi kuitenkin vaarallisen tavoitteen. Musiikkitieteen rivien tiivistäminen liittyi sävellystyön ohjaamiseen ja ennakkokuulemisiin, *pokazy*-käytäntöön. Musiikkitieteen osuudesta sävellystyön ohjaamisessa tuli varsin merkittävä.

Sävellysten julkiset kuulemiset eivät olleet kuitenkaan säveltäjaliiton aikainen keksintö. Vallankumouksesta lähtien taiteessa oli erilaisia kokeiluja. Esityksiä ja näytäntöjä järjestettiin esimerkiksi suoraan teollisuustyöväelle. Kulttuurivallankumouksen aikana erityisesti proletaarimuusikot halusivat viedä uusia sävellyksiä proletaariyleisön eteen arvioitavaksi. 16.6.1929 pidettiin Leningradin Malyi-teatterilla konserttimuotoinen esitys Dmitri Šostakovitšin uudesta *Nenä*-oopperasta. Musiikinhistorioitsija Sof’ja Hentovan mukaan erityisesti RAPMin edustajat, katsoivat *Nenän* olevan suurelle

³⁹³ Schwarz 1983, 88.

³⁹⁴ Iohel'son, V. 1934, 15. *Leningradskij Soúz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

³⁹⁵ Pääkirjoitus, 5. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz* 5/34.

yleisölle liian vaikeasti tavoitettava teos. Muuten nuori Šostakovitš sai tilaisuudessa ylistystä osakseen.³⁹⁶ Julkiset kuulemiset olivat perua jo kulttuurivallankumouksesta ja sitä edeltävältä ajalta. *Nenän* osalta esitykset päättyivät jo 1930, osittain RAPMin painostuksen tuloksena.³⁹⁷ Säveltäjäliiton myötä näistä teosten ennakkokuulemisista moni toivoi muodostuvan hengeltään aiempaa positiivisempia tapahtumia.

Syyt tarpeille ohjata säveltäjien työtä löytyivät suoraan Nikolai Tšeljapovin pääkirjoituksesta. Hän kritisoi keskuskomitean huhtikuun päätöslauselman ensimmäisenä vuosipäivänä että ”– vielä ei ole ainoatakaan [sävellystä], joka itsessään heijastaisi aikamme koko heroisuutta ja asettuisi päiviemme ansaitsemiin korkeuksiin”.³⁹⁸ Musiikkitieteilijöiden tehtävä oli auttaa säveltäjiä löytämään sosialistiseen yhteiskuntaan sopivampia sävellyksiä. Myöhemmin tämä merkitys terävöityi tarkoittamaan säveltäjien pitämistä sosialistisen realismin tiellä. Ennakkotarkastusten negatiivinen luonne nousi RAPMin lakkauttamisen jälkeen esille vasta antiformalismikampanjan yhteydessä. Vasta kun säveltäjille annettiin varsin suoria ehtoja sävellystyölle, muuttui *pokazy*-käytäntö luonteeltaan ennakkosensuuriksi.

Ensimmäisen täysistunnon yhteydessä syksyllä 1933 korostettiin tarvetta kuulla uudet teokset mahdollisimman pian. Säveltäjäyhteisö ei useinkaan kuullut uusia teoksia heti, vaan teokset joutuivat monesti odottamaan esittämistään pitkään. Täysistunto korosti, että teosten saamista kuultavaksi tulisi nopeuttaa.³⁹⁹ *Pokazy*-käytännön vakiintuminen käytännössä toteutti tämän toiveen nopeasti. Lisäksi Sovetskaja Muzykassa raportoi valmistuneista ja valmisteilla olevista teoksista. Lehdestä 5/33 kävi esimerkiksi ilmi, että Lev Knipper työsti viidettä sinfoniaansa, Dmitri Kabalevski kolmatta sinfoniaansa *Requiem*, Vasilenko oli saanut valmiiksi sarjan pianolle, sekä balalaikalle tai viululle ja päätti parhaillaan oopperaansa *Kristoffer Kolumbus*. Tšeremuhin taas kirjoitti oratoriota *1905* Pasternakin tekstiin.⁴⁰⁰ Useista teoksista tieto saatiin jo etukäteen. Sopimusjärjestelyt osaltaan auttoivat saamaan tietoa vielä valmisteilla olevista teoksista. Tämä hyvästä tarkoituksesta lähtenyt käytäntö kuitenkin helpotti ennakkosensuurin vakiintumista säveltäjäliiton sisälle.

³⁹⁶ Hentova, 1979, 60.

³⁹⁷ Taruskin 1997, 94.

³⁹⁸ Čelâpov, N. 1933, 4. *Istoričeskaâ godovšina*. *SovMuz* 2/33.

³⁹⁹ *Atovmân*, L. 1933, 136. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33.

Musiikkitieteelle annetusta uudesta merkityksestä kertoo myös Tšeljapovin ankara suomiminen musiikkitieteen aktivoitumisyrytyksistä ja järjestäytymisestä huolimatta:

” – – musiikkitiede on jäänyt jälkeen sosialistisen rakennustyön tehtävistä ja vaatimuksista sekä ideologisen luokkakamppailun tehtävistä ja tulevaisuudennäkymistä. Tilanne on epänormaali. On välttämätöntä mitä pikimmin ja päättäväisimmin muuttaa se! Tämä tehtävä on asetettava etusijalle Neuvostoliiton säveltäjaliiton musiikkitieteellisellä osalla alueella, jolla sanalla sanoen ei ole vielä ilmennyt mitään toimintaa sen 7–8-kuukautisen olemassaolon aikana.”⁴⁰¹

Musiikkitieteilijöiden yhteisöt sekä Moskovassa että Leningradissa haluttiin kytkeä käytännön musiikkielämään. Pian Tšeljapovin kritiikin jälkeen Leningradin säveltäjaliitto järjestikin keskuudessaan kokouksen musiikkikritiikin kysymyksistä.

Iohelsonin piti tätä kokousta ensimmäisenä yrityksenä koota kaikki edistysmieliset musiikkikriitikot yhteen. Kokouksen tarkoitus oli edistää musiikkikritiikin kehitystä ja aktivoitumista. Kokous onnistui nostamaan esille ja pohtimaan useita musiikin teorian ja kritiikin perustavia kysymyksiä. Kokouksen tuloksena pantiin alulle suunnittelutyö pysyvän kriittikkosektion muodostamiseksi Leningradin säveltäjaliittoon.⁴⁰² Raportti ja kokous osoittivat, ettei musiikkikritiikkiin yleisesti ottaen oltu tyytyväisiä. Kokouksen päätöslauselmaan kirjattiin, että Leningradin musiikkikriittinen työ laahasi kehityksestä jäljessä. Marxilais-leniniläisen musiikkikriittisen ajattelun etenemistä jarrutti raportin mukaan formalismi, akstrakti luonne, primitiivisyys ja skemaattisuus. Suurin ongelma raportin mukaan oli johdon puuttuminen. Musiikkikritiikkiä harjoitettiin Leningradin eri lehdissä ilman selkeää kontrollia.⁴⁰³ Säveltäjaliitto halusi koota musiikkikritiikin hajanaisen kentän hallintaansa. Helmikuun 1934 Sovetskaja Muzykassa Ryžkin kirjoitti kehityksen edenneen jo selkeästi positiiviseen suuntaan, mutta näki vielä paljon tehtävää. Musiikkitieteilijöiden tuli ottaa säveltäjät huomioon vielä paljon paremmin.⁴⁰⁴

Musiikkitieteilijä Kulakovski ehdotti avoimessa kirjeessä Sovetskaja Muzykan toimitukselle musiikkitieteellisen työn kehittämiseksi avoimen keskustelun lisäämistä.

⁴⁰⁰ *Nad čem rabotaüt...* 1933, 141. *Nad čem rabotaüt moskovskie kompozitory. K plenumu SSK. SovMuz* 5/33.

⁴⁰¹ Čelâpov, N. 1933, 5. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

⁴⁰² Iohel'son, V. 1934, 15. *Leningradskij Soûz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

⁴⁰³ *Rezolúciâ 1-j sessii...* 1934, 64. *Rezolúciâ 1-j sessii po voprosam muzykal'noj kritiki, sozvannoj LSSK (16, 17 i 18 noâbrâ 1933 g.). SovMuz* 2/34.

Hän katsoi musiikkitieteen kehittämisen vaativan myös säveltäjien, pedagogien ja musiikkikerhojen johtajien kokemusten tuomista musiikkitieteilijöiden ulottuville. Kulakovski toivoi sisäisen yhteistyön lisäksi keskustelun laajentamista musiikkitieteen ulkopuolelle. Tällaisen avoimen keskustelun kautta olisi Kulakovskin mukaan voinut syntyä myös kaivattua materiaalia uutta musiikkitieteellistä teosta varten. Moni kaipasi hänen mukaansa teoksia nykymusiikkitieteestä, mutta tällaisia ei kukaan vielä ollut tehnyt.⁴⁰⁵ Musiikkitieteen kenttä oli hajallaan ja uutta yhtenäistä linjaa ei ollut syntynyt. Koska yhteinen näkemys uudesta suunnasta puuttui, oli johtopäätöksiä vaikea tehdä. Kulakovskin lähestymistapa oli varsin konkreettinen. Keskustelun kautta syntyisi mahdollisesti myös aineksia uutta musiikkitieteellistä kirjallisuutta varten.

Kehitys eteni kuitenkin liian hitaasti. Sovetskaja Muzykan toimitus otti keväällä 1934 musiikkitieteen uudelleen hampaisiinsa. Nimettömässä pääkirjoituksessa katsottiin, ettei musiikkiarvostelun tila ollut Neuvostoliitossa edes tyydyttävä. Vaikka musiikkitiede oli kirjoituksen mukaan edistynyt merkittävästi musiikkiperinnön tutkimuksessa sekä Neuvostoliiton musiikkituotannon analysoinnissa, oli kritiikki jäänyt kehityksessä jälkeen.⁴⁰⁶ Kriitikot haluttiin samaistaa musiikkitieteilijöihin, vaikka kriitikoissa on usein muita akateemisen koulutuksen saaneita musiikkitieteilijöitä. Myöhemmin voidaan huomata, että musiikkikriitin tason nostaminen tarkoitti tieteellistämistä ja juuri koulutuksen lisäämistä. Musiikkikritiikistä haluttiin tehdä musiikkitieteen osa-alue.

Musiikkikritiikin tieteellistämiseen sisälsi vaatimuksen marxilaisten metodien löytämisestä kritiikin tueksi. Tämä ei kuitenkaan voinut onnistua ilman säveltäjiliiton vaikutusta musiikkikritiikin kenttään. Konserttiarvioita kirjoitettiin usein lehdissä, joiden toimittajiin säveltäjiliiton valta ei ulottunut. Kriitikot eivät välttämättä olleet edes musiikin ammattilaisia. Tämä oli tilanne erityisesti Moskovan ja Leningradin ulkopuolella. Säveltäjiliitossa ei suoraan ilmaistu omien vaikutusmahdollisuuksien heikkoutta, mutta ilmaisu ”heikot yhteydet yleiseen lehdistöön ja radioon” kielii tästä ongelmasta.⁴⁰⁷ Musiikkitieteen haluttiin ohjaavan koko musiikillista rintamaa, mutta eväät olivat vielä heikot. Säveltäjä Krein nosti jo Sovetskaja Muzykan ensimmäisessä

⁴⁰⁴ Ryzkin, N. 1934, 51. *O muzykovedčeskoj rabote Souza sovetskikh kompozitorov.* SovMuz 2/34.

⁴⁰⁵ Kulakovskij, L. 1934, 97. *Pis'mo v redakciû. Ob organizacii otdela "Tvorčeskaâ laboratorijâ muzykovedeniâ."* SovMuz 3/34.

⁴⁰⁶ Pääkirjoitus, 1934, 3. *Za vysokoe kačestvo sovetskij muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprilâ 1934 g.)).* SovMuz 5/34.

numerossa esille, että ilman merkittävää käännettä musiikkikritiikin kehityksessä, koko säveltäjien ”vanha kaarti” jatkaisi hapuilua uuden musiikin etsimisessä. Musiikkikritiikin valta musiikin kehitykseen oli ratkaiseva.⁴⁰⁸

Kriitikko Ginzburgin kirjoitus musiikkikritiikin suuntaamisesta uudelleen sai Sovetskaja Muzykan numerossa 6/34 pääkirjoituspaikan. Ginzburg korosti sävellysten sisällön konkreettisen analysoimisen olevan neuvostomusiikkitieteen keskeisin ongelma. Hänen mukaansa edes ne, jotka jo pyrkivät vilpittömästi tulkitsemaan musiikkia marxilais-leniniläisittäin, eivät olleet voittaneet formalismia. Musiikkitieteilijöiden tärkein tehtävä oli Ginzburgin mukaan likvidoida musiikinteorian ja käytännön välinen raja ja poistaa tämä musiikin yleistä kehitystä jarruttava tekijä.⁴⁰⁹ Ero käytännön sävellystyön ja musiikkitieteen välillä oli kurrottavissa umpeen ennen kaikkea musiikkikritiikin avulla. Ginzburgin teksti hyödynsi myös puolueen retoriikasta lainattuja käsitteitä likvidointi, yleinen kehitys ja jarruttaminen. Ginzburgin kirjoitus korosti myös musiikillisen liikkeen ja formalismin voittamisen merkitystä. Tapa oli poliittisesti korrekti.

Sovetskaja Muzykan pääkirjoitus näki pahimpana esteenä ”tervehenkisen ja hedelmällisen” musiikkitieteen harjoittamiselle kuitenkin musiikkitieteen konkreettisen johdon puuttumisen. Säveltäjaliiton musiikkitieteen sektorin epätyytyttävä toiminta osoitti tämän hyvin. Kirjoituksen mukaan osasto ei ryhtynyt kehoituksista huolimatta johtamaan päättäväistä kamppailua yhä esiintyvää ryhmäkuntaisuutta vastaan. Erilaiset RAPMin ja ASMin jäänteet elivät liitossa edelleen. Musiikkitieteen osalta suurena haittana pidettiin kirjoituksessa myös demagogista fraseologiaa, sekä huolimatonta ja välinpitämätöntä työskentelyä, joka näkyi joidenkin musiikkiarvostelijoiden työssä. Musiikkikritikoita ja musiikkitieteilijöitä kehoitettiin vakavasti terästytymään.⁴¹⁰ Nimiä kirjoitus ei valitettavasti nostanut esille. Kirjoitus joka tapauksessa ilmentää musiikkitieteilijöiden uutta roolia: heidän tehtävänsä oli johtaa koko musiikkiyhteisön toimia ja huomion suuntaamista ongelmakohtiin.

⁴⁰⁷ Skoblionok, A 1934, 72. *V Moskovskom Soúze sovetskikh kompozitorov. SovMuz* 8/34.

⁴⁰⁸ Krejn, Aleksander 1933, 121. *Kompozitor i kritika. SovMuz* 1/33.

⁴⁰⁹ Ginzburg, S. 1934, 4. *Na putáh konkretnoj muzykal'noj kritiki. SovMuz* 6/34.

⁴¹⁰ Pääkirjoitus, 1934, 3. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprilâ 1934 g.)). SovMuz* 5/34.

Musiikkia ja taiteita ylipäätään ohjeistettiin Neuvostoliitossa suuremmin kuin länsimainen taidekäsitys antaisi myöten. Päätoimittaja Tšeljapovin musiikista tekemä määrittely selkiyttää kriitikoiden ja musiikkitieteilijöiden roolia sävellysprosessissa. Tšeljapov totesi, ettei musiikki ollut ”teknologiaa”. Taide ei hänen mukaansa voinut täysin riippua fysiikan tai biologian täsmällisistä, matemaattisista laeista.

”[Taiteessa] on kyse joukosta menetelmiä, joiden avulla taiteilija ilmaisee taiteellisen ideologiansa ja tuo esille tekniikkansa. Kyseessä ei ole ’luonnonvoimien toiminta’, vaan taiteilijan luova tajunta.”⁴¹¹

Kun kyse on taiteilijan oman ideologian ilmaisusta, on musiikkitiede valjastettavissa kehittämään tätä ideologiaa ja auttamaan taiteilijaa tämän ideologian ilmaisussa. Taide siis ilmaisee ideologiaa, jota oli haluttaessa mahdollista kehittää tiettyyn suuntaan. Tämä on se perusteisi, jolle marxilainen musiikkikäsitys Neuvostoliitossa nojasi. Tätä kautta selviää monia asioita Neuvostoliiton musiikkielämän käytännöistä. Tällä perustalla sosialistinen realismi musiikissa tuli ylipäänsä mahdolliseksi: musiikin oli mahdollista ilmaista ideologiaa.

Tästä syystä musiikkitieteen ja -kritiikin asiat olivat niin tärkeitä. Musiikkikritiikin asema neuvostomusiikin kehittämisessä oli huomattava. Kysymys musiikkiarvostelusta musiikkitieteen osa-alueena oli Sovetskaja Muzykan pääkirjoituksen mukaan ajankohtaisimpia ja tärkeimpiä koko Neuvostoliiton musiikkikulttuurissa. Myös kritiikissä tuli puolustaa marxilais-leniniläisen musiikkitieteen puhtautta. Pyrkimys ideologisesti korkeaan tasoon katsottiin tärkeäksi tavoitteeksi. Kritiikin tuli pääkirjoituksen mukaan pyrkiä analyysissään tieteellisyyden lisäksi konkreettisuuteen, jotta siitä olisi hyötyä taiteilijan työskentelylle.⁴¹² Viimeinen kohta korostaa kritiikin tehtävää musiikkitieteen ja käytännön sävellystyön välillä. Vaatimus kritiikin tieteellisyydestä ja ideologisesti korkeasta tasosta tuli sekin varsin selkeästi esille. Nämä kritiikin vaatimukset mielessä pitäen on mielenkiintoista seurata millä tavoin tämä ilmeni käytännössä Sovetskaja Muzykan keskusteluissa uusien teosten ympärillä.

⁴¹¹ Čelâpov, N. 1933, 3. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen’!* SovMuz 4/33.

⁴¹² Pääkirjoitus, 3. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal’noj kritiki (k itogam sessii muzykal’noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)).* SovMuz 5/34.

Antiformalismikampanjan kohteeksi ensimmäisenä joutunut teos tammikuussa 1936 oli Dmitri Šostakovitšin ooppera *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth*⁴¹³. Oopperan ensiesitys oli vuonna 1934 ja samana vuonna säveltäjäliitossa käytyä keskustelua luonnehdittiin Sovetskaja Muzykassa sanalla kiehuva, *kiputšij*.⁴¹⁴ Ooppera joutui siis keskiöön musiikkimaailmassa jo paljon ennen surullisen kuuluisia formalismisyytöksiä. Toisin kuin monesti on väitetty, ei oopperan kritisointi alkanut aivan yllättäen.⁴¹⁵ Ooppera oli saanut osakseen kritiikkiä jo aiemmin, vaikka suurin osa palautteesta olikin ylistävää. Keskustelu alkoi jo 1933 ja koki eräänlaisen huipentuman Leningradissa, säveltäjän kotikaupungissa:

”Onkin selvää, että juuri Leningrad – – oli 16.-20. helmikuuta [1934] areenana ankarille väittelyille ja keskusteluille, jotka kohdistuivat kaikessa ristiriitaisuudessaan tähän erinomaiseen teokseen.”⁴¹⁶

Musiikkitieteessä pyrittiin herättämään keskustelua tiettyjen sävellysten avulla. Iohelson ja Gorodinski vaikuttivat varsin tyytyväisiltä, oopperan herätettyä kiivasta keskustelua. Keskusteluilla pyrittiin löytämään periaatteita uudelle neuvostomusiikilliselle tyylille.

Säveltäjäliiton ensimmäisinä vuosina säveltäjät kokivat sävellyksistään käydyt keskustelut positiivisina ja esittelivät itse valmisteilla olevia teoksiaan. Maksimilian Šteinberg oli ensimmäisiä Sovetskaja Muzykassa teoksiaan esitelleitä säveltäjiä. Peräänkuulutettua ”taiteellista ideologiaa” oli mahdollista nostaa esille teoksen esittelyllä, kuten Šteinberg teki. Hän kuvasi kirjoituksessaan neljännen sinfoniansa *Turksib* syntyprosessia ja kantavia ajatuksia. Hän kertoi työn hautuneen pitkään, mutta aloittaneensa sen elokuussa 1932 ja saaneensa erinäisten viivytysten jälkeen valmiiksi vuoden 1933 aikana. Tärkein osuus kuvauksessa on teoksen kantava ajatus, suuri kamppailu luonnonvoimia, ”valtavia erämaita ja viljejä vuorenharjanteita vastaan uuden sosialistisen kulttuurin rakentamisen nimissä, siinä määrin kuin tämä on mahdollista instrumentaalimusiikin keinoin”.⁴¹⁷

⁴¹³ Ooppera tunnetaan myös vuonna 1963 ensiesityksensä saaneen uuden version nimellä *Katerina Izmailova*. Tässä vaiheessa käytettiin luonnollisesti alkuperäistä nimeä, joka usein lyhennettiin yksinkertaisesti *Lady Macbeth (Ledi Makbet)*. Käytän itse vastaisuudessa oopperasta samaa lyhennettä.

⁴¹⁴ Gorodinskij, V.; Iohel'son, V. 1934, 6. *Za bol'shevistskuû samokritiku na muzykal'nom fronte. SovMuz* 5/34.

⁴¹⁵ Yllättäväksi kritiikkiä ovat luonnehtineet, tai sellaiseksi sen ovat tulkinneet ainakin: Schwarz 1983, 123-4; Ferenc 1998, 116; Fitzpatrick 1992e (1988/1991), 185. Volkov 1980 (1979), 142-145.

⁴¹⁶ Gorodinskij, V.; Iohel'son, V. 1934, 6. *Za bol'shevistskuû samokritiku na muzykal'nom fronte. SovMuz* 5/34.

Šteinberg korosti teoksensa kuvaavan sosialismin rakentamista. Hän nimesi erääksi työn innoittavista ajatuksista Turksib-junaradan avajaisjuhlallisuudet ja erään Kirgiisian delegaation edustajan yksinkertaiset sanat radan merkityksestä: ”ettei kansa valittaisi ja kärsisi puutetta”. Teoksen taustalla oli selkeä tarina, jonka Šteinberg halusi kuulijoilleen välittää. Tällaiset sankarikertomukset sosialismin rakentamisesta olivat puolueenkin mieleen. Koska kyseessä oli instrumentaaliteos ilman tekstiä, oli ohjelma mahdollista välittää vain säveltäjän kirjallisena selvityksenä. Šteinberg kertoi käyttäneensä sävellystyön tukena kirjallista materiaalia, dokumentteja Turksib-projektista sekä Kirsanovin runoelmaa *Turksibin laulu*, sekä Demjan Bednyin *Šajtan-arbaa*. Šteinberg korosti välttäneensä ulkoisen kuvaamisen tarkoituksellista korostamista ja johtaneensa vain kirjallisten töiden idean teokseensa. Hän lisäsi käyttäneensä kazakstanilaisen folkloren elementtejä muutamien laulujen muodossa.⁴¹⁸ Šteinbergin antama kuvaus teoksesta sopi ulkoisesti varsin täydellisesti sosialistisen musiikin vaatimukseen. Hänen kuvaamansa tarina oli sosialistista kasvukertomusta ja ihmisen voittoa luonnosta parhaimmillaan; kirjallisuuden sosialistista realismia.⁴¹⁹

Musiikkitieteen uskottiin pystyvän kehittämään säveltäjiä ymmärtämään sävellystyötä yllä kuvattuun tapaan. Musiikkitieteen tuli kiinnittää huomiota neuvostomusiikin ongelmiin ja neuvostosäveltäjien uusimpiin teoksiin. Kriitikoiden olisi tullut keskittyä stimuloimiseen, säveltäjien ohjaamiseen ja näiden huomion suuntaamiseen.⁴²⁰ Leningradin säveltäjäliiton musiikkikritiikoiden kokous katsoi musiikkikritiikin tehtäväksi musiikin luokkaluonteen selvittämisen ja käytännön työn poliittisuuden ymmärtämisen. Kokous katsoi, että puoluenäkökulmaa musiikissa tuli selkeyttää ja liiton musiikkikriittistä työtä ylipäänsä tehostaa.⁴²¹ Käytännön toimenpiteistä ei kokous päässyt yksimielisyyteen.

Musiikkikritiikin rivien tiivistyminen nostatti myös henkilökohtaisia riitoja. Mihejeva on huomionnut Iohelsonin ja Gorodinskin artikkelin ”Bolševistisesta itsekritiikistä musiikkirintamalla” *Sovetskaja Muzykan* numerossa 5/1934 olleen suunnattu erityisesti

⁴¹⁷ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Slušatelü – sovetškuü muzyku*. *SovMuz* 3/33.

⁴¹⁸ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Slušatelü – sovetškuü muzyku*. *SovMuz* 3/33.

⁴¹⁹ Ks. esim. Vihavainen 2000b, 244.

⁴²⁰ *Atovmân, L.* 1933, 137. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetsskih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33.

⁴²¹ *Rezolúciâ 1-j sessii...* 1934, 64. *Rezolúciâ 1-j sessii po voprosam muzykal'noj kritiki, sozvannoj LSSK (16, 17 i 18 noâbrâ 1933 g.)*. *SovMuz* 2/34.

yhtä musiikkikriitikkoa vastaan. Tämä kriitikko oli Ivan Sollertinski.⁴²² Sollertinski muistetaan antiformalistikampanjan ajalta liki ainoana henkilönä, joka asettui puolustamaan Dmitri Šostakovitšia tätä vastaan suunnatuilta formalismisyytöksiltä. Pravda kirjoitti Sollertinskista keväällä 1936 ”formalismien puolustajana”.⁴²³ Sollertinski sai jo muutamaa vuotta tätä ennen säveltäjäliitossa Iohelsonilta ja Gorodinskilta nimityksen ”Nykyaikaisen revisionismin rikoksenuusija”. Artikkelin seitsemästä sivusta kolme sivua arvosteli Sollertinskaa.⁴²⁴ Rinnakkaiselo ei sehkä ollut aivan niin rauhallista kuin aluksi luultiin. Kiistassa oli kyse ennen kaikkea formalismin määrittelystä.

Šostakovitšin kirjeenvaihtoa tutkinut Mihejeva rekisteröi vuodelta 1934 vastaavan tapahtuman, joka kuvaa hyvin osan säveltäjistä kiinnostusta asiaan. Šostakovitš kirjoitti Ivan Sollertinskillle Želobinskin syyttäneen Dinamovia formalismista. Hän jatkoi Dinamovin antaneen näille syytöksille arvokkaan vastineen. Šostakovitš huomioi kirjeessä myös jo mainitun Gorodinskin ja Iohelsonin Sollertinskin vastaisen artikkelin. Šostakovitš kirjoitti olevansa kyllästynyt näihin arvokkaisiin vastineisiin. Hän päätti kirjeen todeten iħran olevan vähissä.⁴²⁵ Šostakovitšia näytti kiinnostaneen enemmän ruokatarvikkeiden riittävyys kuin musiikkitieteellinen keskustelu hänen omasta teoksestaan. Šostakovitš ei mitä ilmeisimmin pitänyt ystävänsä joutumista syytösten kohteeksi erityisen vakavana. Arvostelun ei uskottu johtavan vakaviin seuraamuksiin.

Tärkeä piirre musiikkikritiikissä oli sen oletettu epätieteellisyys. Kritiikin ongelmana on yhä jatkuva kiista siitä, perustuuko se makuasioihin. Sovetskaja Muzykassa katsottiin, että makuasioille perustuva musiikkikritiikki oli vaarallista. Ammattimainen kritiikki ei Paštšenkon mukaan voinut perustua makuasioihin. Kritiikki liikkui hänen mielestään liian usein akselilla ”miellyttää – ei miellytä”. Se ei antaisi perusteita kategoriselle tuomiolle sävellyksen laadusta. Paštšenkon mielestä kritiikki olisi hyödyllistä taiteelle ja kuulijan orientoimiselle vain, jos se ottaisi huomioon yhteiskunnalliset näkökohdat ja perustuisi tieteellisiin metodeihin.⁴²⁶ Myös Ryžkin korosti, että kriitikot ja musiikkitieteilijät oli virheellisesti erotettu toisistaan. Ryžkinin mielestä käytännön työn

⁴²² Miheeva 1997, 169.

⁴²³ Pravda 4.3.1936, 4. *Sobranie leningradskih kompozitorov (Ot leningradskogo Korrespondenta "Pravdy")*; Pravda 13.2.1936. *Asnyj i prostoj āzyk v iskusstve. Obzor pečati*. Artikkeleissa nostettiin esille Sollertinski musiikkitieteilijänä, joka oli vaikuttanut haitallisesti Šostakovitšin musiikkiin.

⁴²⁴ Gorodinskij, V.; Iohel'son, V. 1934, 6-12. *Za bol'shevistskuū camokritiku na muzykal'nom fronte*. SovMuz 5/34.

⁴²⁵ Miheeva 1997, 169.

ja teorian erottaminen kuului porvarikulttuuriin ja oli neuvostokulttuurissa kestänyt.⁴²⁷ Uudessa neuvostomusiikissa musiikkikritiikin ammattimaistaminen ja teoretisointi olivat avainasemassa.

Musiikkikritiikin ongelmat yritettiin ratkaista suurella musiikkikritiikin kokouksella. Johdon puuttuminen kritiikistä oli Sovetskaja Muzykan pääkirjoituksen mukaan johtanut musiikkikritiikin hallitsemattomaan kehitykseen. Keskustelut ilman käytännön toimia olivat mahdollistaneet monia vaarallisia suuntauksia, joita vastaan tulisi käydä järjestelmällistä ja päättäväistä kamppailua.⁴²⁸ Ilmeisesti osittain juuri siksi, että musiikkikritiikkiä haluttiin toisaalta ohjata, mutta toisaalta myös yhdenmukaistaa, säveltäjaliitto järjesti keväällä 1934 laajan musiikkikritiittisen istunnon.

Musiikkikritiikki-istuntoa oli edeltänyt jo keväällä 1933 perustavia keskusteluja musiikkikritiikistä, ensin Sovetskaja Muzykan sivuilla sitten sekä Leningradissa että Moskovassa järjestetyissä kokouksissa. Näissä kokouksissa tuli pääkirjoituksen mukaan esiin vaarallisia suuntauksia Neuvostoliiton musiikkikritiikissä. Syyksi kentän hajanaisuudelle esitettiin selkeän johdon puuttuminen musiikkitehteiliseltä rintamalta. Johdon puuttumisen seurauksena musiikkikritiikki oli vaarassa joutua kaaokseen.⁴²⁹ Ratkaisu oli siis järjestää koko maan laajuinen istunto.

Istunto järjestettiin Moskovassa, mutta mukana oli myös edustajia Leningradista ja Harkovasta. Pääkirjoitus katsoi musiikkikritiikoiden istunnon olevan ensiarvoisen tärkeä, huolimatta kaottisesta ja epäselvästä tilanteesta.⁴³⁰ Valitettavasti kirjoittaja ei tarkenna millä tavoin hän piti tilannetta epäselvänä. Mahdollisesti kirjoittaja viittasi säveltäjaliiton epäselvään luonteeseen, sillä tässä vaiheessa kirjailijakongressin päivämäärät olivat jo selvillä, mutta säveltäjäkongressista ei ollut vielä tietoa.

Laajennetun istunnon arvo oli kirjoittajan mukaan ollut se, että siinä oli mahdollista käsitellä suuri määrä kysymyksiä syvällisemmin kuin aiemmissa, pienimuotoisissa

⁴²⁶ Pašenko, A. 1933, 122. *Protiv gruppovšiny*. *SovMuz* 3/33.

⁴²⁷ Ryžkin, N. 1934, 51. *O Muzykovedčeskoj rabote Soûza sovetskij kompozitorov*. *SovMuz* 2/34.

⁴²⁸ Pääkirjoitus, 3. *Za vysokoe kačestvo sovetskij muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.))*. *SovMuz* 5/34.

⁴²⁹ Pääkirjoitus, 3. *Za vysokoe kačestvo sovetskij muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.))*. *SovMuz* 5/34.

kokouksissa. Istunto ei kirjoittajan mukaan silti ratkaissut musiikkikriittisen metodin ongelmaa. Myös muita Neuvostoliiton musiikkikritiikin kulmakysymyksiä jäi selvittämättä. Silti ”käytännöllisen musiikkitieteen tärkeimpien kysymysten terävä ja erittäin konkreettinen esittämistapa toi esille musiikkitieteen yleisen tilanteen ja musiikkitieteessä vaikuttavien voimien jakautumisen.”⁴³¹ Istunnon arvo oli siis myös siinä, että se osoitti, mitä mieltä eri musiikkitieteilijät olivat musiikkirintaman asioista.

Pääkirjoituksen mukaan istunto paljasti puoluekantaisuuden vaatimuksen olevan musiikkikritiikissä ajankohtaisempi kuin koskaan. Kirjoituksessa istuntoa tulkittiin siten, että musiikkitieteilijöiden keskuudessa oli tarvetta itsekritiikille. Kirjoitus oudoksui monien musiikkitieteilijöiden ja säveltäjien pelkoa itsekritiikkiä kohtaan.⁴³² Tämä pääkirjoitus eroaa monessa suhteessa aiemmista kirjoituksista. Vaikka kirjoitus vaikuttaa terävä kielen ja kielikuvien osalta Tšeljapovilta, ei hän aiemmin kohdistanut kritiikkiään näin suoraan säveltäjäliiton jäsenistöön. Tšeljapovia oli tämän kirjoituksen osalta mahdollisesti painostettu. Tämä ainakin selittäisi aiempaa kovemman sävyn kirjoituksessa. Kirjoituksessa huomattava seikka on puoluekantaisuuden, *partijnost'*-käsitteen esiintyminen. Käsitteestä muodostui merkittävä osa sosialistista realismia.

Istunto synnytti mitä ilmeisimmin huomattavia väittelyitä. Pääkirjoituksen mukaan musiikkikritiikin heikkoudet ja kehitystä jarruttavat tendenssit nousivat istunnossa hyvin esille. Istunto ei päässyt kirjoituksen mukaan periaatekysymysten asettamista pidemmälle. Musiikkikritiikin kenttää uhkaava kaaottisuus oli läsnä myös istunnossa. Henkilökohtaiset väittelyt veivät aikaa ja tekivät istunnosta epäjärjestelmällisesti etenevän.⁴³³ Pääkirjoituksen käyttämä termistö vilisi puolueen retoriikasta lainattuja käsitteitä. Tendenssit – *tendentsija*, jarruttaa – *tormozit*, kehitys – *razvitija*, toistuivat pääkirjoituksessa ahkerasti. Puolueen linjapuheista lainattujen termien käyttäminen omien näkökohtien perusteluun oli jo suoranaista vallan käyttöä.

⁴³⁰ Pääkirjoitus, 3-4. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

⁴³¹ Pääkirjoitus, 4. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

⁴³² Pääkirjoitus, 4. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

⁴³³ Pääkirjoitus, 4. *Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

Pääkirjoitus nosti esille joukon asioita, joita istunnossa olisi pitänyt käsitellä. Listan mukaan musiikkikritiikin puoluelinjaisuus, *partijnost'*, jäi käsittelemättä. Tähän saakka puolue oli noussut musiikissa esiin vain etäisenä ohjeiden antajana, ei suorana vaikuttajana esimerkiksi musiikkikritiikin käytäntöön. Istunto jätti käsittelemättä myös musiikkikritiikin eri koulukunnat, sekä säveltäjien ja kriitikoiden keskinäiset suhteet. Myös musiikkiarvostelun kieleen, tyyliin ja metodologiaan liittyvät seikat jäivät kokouksesta pois. Musiikkikritiikin ratkaiseminen vaati kaikkien näiden asioiden käsittelemistä.⁴³⁴ Pääkirjoituksen vaatimukset olivat loogista jatkoa musiikkitieteen ja säveltäjien lähentämispyrkimyksille. Musiikkikritiikin tärkein tehtävä oli ohjata säveltäjien tuotannon kehittymistä. Puoluekantaisuuden nostaminen esiin kritiikin yhteydessä kielii pyrkimyksestä ohjata sävellystyötä puolueen haluamaan suuntaan.

Myös musiikkitieteilijöiden joukosta nousi näkemyksiä musiikkitieteen roolista sävellystyön ohjaamisessa. Georgi Hubov kirjoitti, että musiikkikriitikoiden tärkeimpiä tehtäviä oli osoittaa säveltäjille eri musiikillisten suuntausten ja tyylien merkitys. Hän toi tämän esille korostaessaan joukkomusiikin merkitystä. Hubov katsoi, että musiikkikritikoilla ja -tieteilijöillä oli avainasema keskusteluissa sävellystyön kehittämisestä. Heidän tuli osoittaa säveltäjille millä tavoin nämä voisivat kehittää ja suunnata omaa osaamistaan.⁴³⁵ Näkemys musiikkitieteestä sävellystyön ohjaajana ei siis ollut kotoisin pelkästään säveltäjäliiton ulkopuolelta.

Pääkirjoituksessa mainitsi nimeltä musiikkitieteilijöitä, jotka esittivät istunnossa erityisen mielenkiintoisia puheenvuoroja. Osa näistä kirjoitti ahkerasti myös *Sovetskaja Muzykaan*: Gluh, Ginzburg, Sollertinski, Gorodinski, Ryžkin, Belyi.⁴³⁶ Myöhemmin epäsuosioon joutuvan Sollertinskin mielipiteet erottuivat pääkirjoituksen mukaan erityisesti. Kirjoittaja ei eritellyt miten Sollertinski erottui, mutta luetteli heti perään pahimmat uhkat musiikkikritiikin kehittymiselle. Uhkia olivat musiikkikritiikin sisäinen hajanaisuus, halpamainen ryhmäkuntaisuus, sekä kritiikin pelko, eli pelko ottaa vastaan arvostelua. Nämä kaikki olivat musiikkikritiikille vaarallisia tendenssejä, jotka kirjoittajan mukaan uinuivat musiikkitieteen ”naiivin hyväntahtoisen ja passiivisen

⁴³⁴ Pääkirjoitus, 4. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelä 1934 g.)). SovMuz 5/34.*

⁴³⁵ Hubov, Georgij 1934, 5. *Za massovuü pesnû, za massovuü simfoniü! SovMuz 2/34.*

⁴³⁶ Kolme ensimmäistä olivat aktiivisia Leningradin säveltäjäliiton osastossa, ks. esim. *CGALI SPb, f. 348, op. 1, d. 13, l. 1a.* Jälkimmäiset kolme taas Moskovassa *GCMMK, f. 286, d. 497, l. 147, 180.*

johdon turvissa”.⁴³⁷ Sen ryhmän, jonka olisi tullut johtaa musiikkikritiikin uudistamista musiikkitieteen alueella, katsottiin epäonnistuneen työssään toistaiseksi.

Istunto nosti esille myös Moskovan ja Leningradin erot. Leningradin musiikkitieteilijöiden mielipiteissä näkyi pääkirjoittajan mukaan selviä formalistisia, lakkautettuun ASMiin viitanneita tendenssejä. Kirjoituksen mukaan moskovalaisten osalta oli havaittavissa kömpelöitä pyrkimyksiä nostaa esille RAPMin skemaattisuutta ja dogmeja, erityisesti keskusteltaessa oopperasta *Lady Macbeth*.⁴³⁸ Pääkirjoitus syytti yleisesti jo lakkautettuja ASMia ja RAPMia. Kaupunkien välinen ero tuli myös esille: Leningradissa oli modernilla länsimaisella musiikilla ollut vahva asema, kun taas Moskova oli ehdottomasti ollut proletaarimuusikoiden keskus.

Pääkirjoitus suomi istunnon osalta erityisesti RAPMia ja ”rapmovilaisten dogmien surullisen hahmon ritareita”. Kirjoitus leimasi entisen RAPMin näkemysten puolustajat Don Quijoten kaltaisiksi hahmoiksi. Keldyš, Belyi ja Polferov ”toistivat esityksissään itsepäisesti RAPMin kuluneita teesejä ja peittelivät selvästi virheellisiä näkökohtia”. Pääkirjoituksen mukaan näiden puhujien suurin puute oli täydellinen itsekritiikin puute. Heidän näkemyksensä osoittivat ryhmäkuntaisuuden elävän yhä.⁴³⁹ Pääkirjoitus osoitti, ettei RAPMin asialistaa saanut vieläkään nostaa julkisesti esille. Myös itsekritiikin merkitys korostui. Mainittujen henkilöiden olisi tullut osoittaa hylänneensä RAPM ja osoittaa ”tervettä itsekritiikkiä”. Itsekritiikistä oli muodostumassa tärkeä osa myös säveltäjäläiiton käytänteitä. Pääkirjoitus osoittaa, että vielä kaksi vuotta RAPMin lakkauttamisen jälkeen sen näkemykset nousivat voimakkaasti esiin. Näyttäisi siltä, että entiset RAPMin jäsenet hakivat toiminnalleen selkeää oikeutusta jälkeensä. Heidän näkemyksensä mukaan RAPMin toiminta oli ollut olennainen ja merkittävä osa sosialismin rakentamista ja halusivat siksi toimilleen hyväksyntää.

Kysymys itsekritiikistä alkoi vuonna 1934 nousta esille mielenkiintoisella tavalla. Andrei Rimski-Korsakov nosti itsekritiikin esille isänsä Nikolain kautta. Hän korosti Nikolai Rimski-Korsakovin katsoneen itsekritiikin merkittäväksi osaksi oman

⁴³⁷ Pääkirjoitus, 4. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprilâ 1934 g.))*. *SovMuz* 5/34.

⁴³⁸ Pääkirjoitus, 4-5. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprilâ 1934 g.))*. *SovMuz* 5/34.

⁴³⁹ Pääkirjoitus, 4-5. *Za vysokoe kačestvo sovetsoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj*

säveltäjäyytensä kehittymistä. Andrein mukaan itsekritiikki mahdollistaisi metodina sävellystyön nopeamman edistymisen ja positiivisen luonteen.⁴⁴⁰ Merkittävintä tässä kommentissa on vanhan säveltäjämestarin marssittaminen uuden menetelmän tueksi. Itsekritiikki kuului luonnollisesti jokaisen henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, mutta institutionalisoituna periaatteena se oli uutta. Kollektiiviseen itsekritiikkiin ei aiemmin ollut tarvetta tai edellytyksiä. Uusi järjestelmä vaati kuitenkin uudet menetelmät. Niinpä myös menneisyydestä pyrittiin löytämään tukea uusille toimintaperiaatteille.

Kritiikin osalta tärkeimmiksi asioiksi nousivat siis sen kytkeminen lähemmin musiikkitieteen osa-alueeksi ja toisaalta musiikkitieteen johtoaseman vahvistaminen myös musiikkikritiikissä. Musiikkikritiikin rivien tiivistämisen myötä sen tuli lähentyä käytännön säveltämisprosessia. *Pokazy*-käytännöllä oli tässä huomattava rooli. Musiikkitieteeltä odotettiin myös itsekritiikin harjoittamista. Säveltäjien suunnalta nousi myös vaatimus, jota edelläkin on jo sivuttu: Kritiikki tuli ammattimaistaa ja luoda musiikkikritiikille tieteellinen pohja. Kritiikkiä tuli lähentää musiikkitieteeseen myös monien säveltäjien mielestä. Leningradin säveltäjäliiton kokous nosti esille, että musiikkikritiikin ongelmien ratkaisuisa vaadittiin sosialistista kilpailua. Sankarityöntekijyyteen viittaavan sanan, *udarnitšestvo*, käytöllä päätöslauselmassa viitattiin tieteellisen marxilais-leninismien metodien ja puolueaatteen etsimisen vaatimiin ponnistuksiin. Kokous katsoi, että musiikkikritiikin eteen tuli tehdä paljon työtä.⁴⁴¹

Musiikkikritiikin tilan katsottiin olevan vielä kaukana tieteellisestä tai edes yhdenmukaisesta. Musiikkikritiikki oli pinnallista konserttien kuvausta. Syy oli osittain lehtien toimituksissa. Sanoma- ja aikakauslehdistä löytyi Sovetskaja Muzykassa olleen kirjoituksen liikuntakasvatusta, urheilua, shakkia, elokuvaa, sirkusta mutta ei musiikkia. Tilan puutteessa musiikkikriittisistä artikkeleista tuli vain stereotyyppisten fraasien kokoelmia. Verrattuna keisariaikaisiin suuriin kriitikoihin, muun muassa Seroviin, Stasoviin ja Larošiin, oli musiikkikritiikki vain varjo entisestä.⁴⁴² Musiikkikritiikin tieteellistäminen ja kritiikin lähentäminen musiikkitieteeseen saivat pian vastakaikua

kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.). *SovMuz* 5/34.

⁴⁴⁰ *Rimskij-Korsakov, A.* 1934, 22-27. *Rol' učebny i samokritiki v tvorčeskoj deâtel'nosti N.A.Rimskogo-Korsakova*. *SovMuz* 10/34.

⁴⁴¹ *Rezolüciâ 1-j sessii ... 1934*, 65. *Rezolüciâ 1-j sessii po voprosam muzykal'noj kritiki, sozvannoj LSSK (16, 17 i 18 noâbrâ 1933 g.)*. *SovMuz* 2/34.

⁴⁴² *Pašenko, A.* 1933, 122. *Protiv gruppovšiny*. *SovMuz* 3/33.

myös Sovetskaja Muzykassa. Makuasioihin perustuvaa kritiikkiä esitettiin korvattavaksi tieteellisellä, marxilaisittain järjestetyllä musiikkiteosten analyysillä.

4.2 Marx, Lenin ja neuvostomusiikki

Päätoimittaja Tšeljapov mukaan ”proletariaatin diktatuurilla, kuten lyhytaikaisesta historiasta saadut kokemukset osoittavat, on valtava luova voima kaikilla yhteiskunnallisen elämän, talouden ja kulttuurin alueilla”. Näin hän summasi taiteen vallankumouksen jälkeisen kehityksen.⁴⁴³ Aikana, jolloin tavaksi tuli ylistää sekä todellisia että kuviteltuja saavutuksia, myös taiteen saavutuksia nostettiin voimakkaasti esiin. Sovetskaja Muzykassa tämä näkyi jo vuonna 1933 useiden sävellysten kohdalla eri kirjoituksissa. Tällaisia olivat Belyin *Golodnyj Pohod* (2/33), Miaskovskin 12. sinfonia (5/33). Iohelson Leningradissa korostamia teoksia taas olivat Šostakovitšin ooppera *Lady Macbeth*, Želobinskin *Komarinskij mužik*, Asafjevin baletti *Plamja Pariža*, Šteinbergin sinfonia *Turksib*, Životovin sinfoninen laulusykli, Popovin ja Šaporinin sinfoniat.⁴⁴⁴ Esimerkkien hakeminen neuvostomusiikille vuosien 1932–33 aikana aiheutti institutionalisointia; samat teokset kiersivät eri kirjoitusten esimerkkeinä. Esille tulleet esimerkit eivät kuitenkaan olleet vielä täydellisiä, kuten niistä muistettiin mainita. Kukaan ei uskaltanut vielä sanoa viimeistä sanaa.

Ensimmäisiä yrityksiä tarjota välineitä uuden neuvostomusiikin määrittelyyn tarjosi musiikkitieteilijä Kulakovski artikkelillaan melodian analyysin metodologiasta.⁴⁴⁵ Ahkerasti kirjoittaneet Tšeljapov ja Iohelson toimivat kumpikin omien kaupunkiansa osastojen äänitorvina, mutta eivät silti pyrkineet esittämään itsenäisiä arvioita neuvostomusiikin mahdollisesta olemuksesta. He käyttivät määrittelyjensä tukena useiden eri musiikkitieteilijöiden kirjoituksia. Kulakovski oli yksi näistä. Ensimmäisen kirjoituksen jälkeen hän keskittyi sävellysten harmonisen rakenteen tutkimiseen. Hänen perusteensinään oli artikkeleillaan osoittaa, että olisi mahdollistaa eristää sävellyksistä tiettyjä elementtejä tarkasteltavaksi. Tämä mahdollistaisi sävellysten dialektis-materialistisen tutkimisen. Kulakovskin mukaan formalistisen analyysin hylkääminen

⁴⁴³ Čelâpov, N. 1933,2. *Istoričeskaâ godovšina*. *SovMuz* 2/33.

⁴⁴⁴ Iohel'son, V. 1934, 16. *Leningradskij Souz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. *SovMuz* 1/34.

⁴⁴⁵ Kulakovskij, L. 1933, 86-94. *O metodologii analiza melodii*. *SovMuz* 1/33.

mahdollistaisi musiikin luokkaluonteen ymmärtämisen.⁴⁴⁶ Kulakovski pyrki vastaamaan tarpeeseen kehittää musiikin marxilaista analyysia. Marxin mukaan ihminen pyrki kohti absoluuttista totuutta ja luokatonta yhteiskuntaa. Taide liittyi tähän heijastamalla ihmisen ajatuksia ja tunteita. Ylittäessään luokkarajat taide heijastaisi absoluuttista totuutta yhä paremmin. Taiteen arvo määräytyi sen kyvystä ylittää luokkarajoitukset.⁴⁴⁷

Kulakovski oli yksi niistä musiikkitieteilijöistä, jotka pyrkivät kehittämään nimenomaan musiikin marxilaisen tulkinnan periaatteita. Näin pyrittiin toteuttamaan musiikkitieteen uutta tehtävää musiikillisen keskustelun ohjaajana. Tšeljapov koosti näiden musiikkitieteilijöiden esityksistä määritelmiä uudelle neuvostomusiikille. Opetustehtävissä ja taidehistorian akatemiassa erityisesti 1920-luvulla toiminut Kulakovski siirtyi 1930-luvun lopulla tutkimaan erityisesti folklorea. Kulakovskin lähestymistapa oli tässä varsin otollinen. Hän kävi lävitse sävellysten harmonian analyysin kysymyksiä lopulta varsin perinteisellä tavalla, mutta perusteli tutkimuksen tärkeyttä marxilaisesta näkökulmasta. Tämä menettely mitä ilmeisimmin kannatti, sillä myöhemmin Kulakovskista tuli yksi Sovetskaja Muzykan tärkeistä yhteistyökumppaneista.

Ensimmäiset yritykset musiikin marxilais-leniniläiseksi määrittelyksi olivat vielä varsin heikkoja. Tšeljapovin pääkirjoitukset tukivat niitä kuitenkin voimakkaasti. Jo ensimmäisen lehden pääkirjoituksessa hän esitteli lehden tärkeimmät tehtävät:

”Myötävaikuttaminen marxilais-leniniläisen musiikkitieteen rakentamiseen, neuvostomusiikin luomusten tutkimus ja kriittinen analyysi, kriittinen perehtyminen edellisten kulttuurien rikkaaseen perintöön, kamppailu säveltäjä- ja esiintyjäjoukkojen korkean taiteellisen tekniikan puolesta, yleis metodologisten, teoreettisten ja historiallisten ongelmien työstäminen, pedagogisten kysymysten valaiseminen jne.”⁴⁴⁸

Ensimmäisenä järjestyksessä mainittu marxilais-leniniläinen musiikkitiede oli avainkysymyksiä uuden neuvostomusiikin rakentamisessa. Ilman marxilais-leninismiä eroa porvarilliseen musiikkiin oli vaikea osoittaa.

Ensimmäisessä pääkirjoituksessa esiintyneet auktoriteetit ovat huomionarvoisia ajateltaessa musiikkitieteen kehitystä. Tšeljapov mainitsi Marxin, Engelsin ja Leninin

⁴⁴⁶ Kulakovskij, L. 1933, 76. *O probleme izučeniâ ladovogo stroeniâ muzykal'nyh proizvedenij. SovMuz* 2/33.

⁴⁴⁷ Bakst 1977 (1966), 278-279.

⁴⁴⁸ Čelâpov, N. 1933, 2. *O zadačah žurnala "Sovetskaâ Muzyka" . SovMuz* 1/33.

arvon musiikkirintaman ohjaajina. Nimilistan viimeisenä mainittiin myös toveri Stalinin kirjoitukset. Näiden neljän auktoriteetin ja puolueen avulla oli Tšeljapovin mukaan mahdollista löytää proletaarin ja sosialistisen taiteen ydin. Näiden ohjeilla taiteen ammattilaisten oli mahdollista löytää sosialistinen ideologia taiteessa.⁴⁴⁹ On sinänsä mielenkiintoista, että Stalin oli jo tässä vaiheessa noussut auktoriteetiksi. Toisaalta, Tšeljapovin mukaan myös sosialistisen taiteen työstäminen kuului taiteilijoille, puolueen tehtävä oli opastaa taiteilijoita tässä työssä.

Proletaarista ja sosialistista lähestyttiin nyt hienovaraisemmin kuin kulttuurivallankumouksen vuosina. Tšeljapov katsoi, ettei proletaaritaiteilijoiden yhdistysten menetelmä poliittisten iskulauseiden soveltamisesta taiderintamalla voinut toimia. Tšeljapov korosti, että poliittisten puheiden hyödyntäminen taiderintamalla edellytti taiteiden erityispiirteiden huomioon ottamista. Proletaaritaiteilijoiden toimet tekivät sosialistisesta taiteesta vulgaarin yksinkertaista. Tällainen toiminta vääristi Tšeljapovin mielestä puolueen linjaa.⁴⁵⁰ Tšeljapovin tulkinnasta voidaan vetää se johtopäätös, marxilais-leninismien kehittäminen puolueesta riippumatta oli epätoivottua. Sosialistisen taiteen periaatteet tuli muodostaa taidemaailmassa, mutta puolueen ohjeiden perusteella.

Proletaarimuusikoiden yhdistyksen syrjäyttäminen synnytti kuitenkin ongelman. Kun RAPMista tuli kielletty puheenaihe, ei siihen liitettäviä ideoita voinut nostaa suoraan esille. Tämä olisi merkinnyt marxilaisen musiikkitieteen huomattavan kehitystyön hukkaamista. RAPM koostui alkuvaiheessaan käytännössä musiikkitieteilijöistä ja journalisteista, ei niinkään säveltäjistä. Sen työ keskittyi vuodesta 1925 alkaen musiikkianalyysin marxilaisten metodien kehittämiseen.⁴⁵¹ RAPMin jäsenten täydellinen syrjäyttäminen olisi merkinnyt aidosti marxilaisuuteen suuntautuneen musiikkitieteen syrjäyttämistä. Käytännössä näin ei tapahtunutkaan.

RAPMin toimintaa ja pyrkimyksiä kartoittanut Amy Nelson on huomoinut, että RAPM rinnastetaan proletaarikirjailijoiden yhdistykseen, RAPPiin melko kevyin perustein. Laajassa artikkelissaan Nelson murtaa monia käsityksiä RAPMista. Pohtiessaan sen

⁴⁴⁹ Čelâpov, N. 1933, 2. O zadačah žurnala "Sovetskaâ Muzyka". SovMuz 1/33.

⁴⁵⁰ Čelâpov, N. 1933, 2-3. O zadačah žurnala "Sovetskaâ Muzyka". SovMuz 1/33.

⁴⁵¹ Nelson 2000, 109.

perintöä, hän huomioi proletaarimuusikoiden uran jatkuneen myös säveltäjäliitossa.⁴⁵² Nelsonin huomio RAPMin keskittymisestä teoriaan ja kritiikkiin tukee hyvin Sovetskaja Muzykassa esiintyviä näkökohtia. Moni Sovetskaja Muzykaan alkuvuosina kirjoittanut musiikkitieteilijä oli entinen proletaarimuusikoiden yhdistyksen jäsen.⁴⁵³

Ajatus taiteesta sosialistisen yhteiskunnan rakentajana on usein tulkittu osaksi Stalinin pyrkimystä rakentaa totalitaristisesti johdettu sosialistinen Neuvostoliitto. Tämä tulkinta on liitetty taiteissa sosialistiseen realismiin, joka on tällöin nähty osana Stalinin rakentamaa kontrollijärjestelmää. Taiteilijat olisi näin pyritty valjastamaan sosialistisen yhteiskunnan palvelukseen.⁴⁵⁴ Garrardien tulkinnan mukaan kirjallisuuden sosialistinen realismi valjasti kirjailijat ”luokattoman sosialistisen yhteiskunnan aktiivisiksi rakentajiksi”.⁴⁵⁵ Taiteilijoiden uusi, voimakkaasti esille tuotu tehtävä oli uuden sosialistisen yhteiskunnan rakentaminen. Ajatus ei ollut uusi, vaan kuului jo proletaari-taiteilijoiden yhdistysten periaatteisiin. Nyt siitä tuli koko taiderintaman päämäärä.

Sosialistisen yhteiskunnan rakentaminen edellytti taiteen yhteiskunnallisen merkityksen tunnustamista. Kirjallisuuden osalta yhteiskunnallinen vaikutus on melko helppo todeta. Musiikin osalta tehtävä ei ollut aivan yhtä selkeä. Arvovaltainen leningradilainen akateemikko Roman Gruber otti tehtäväkseen korostaa musiikin valtavaa yhteiskunnallista merkitystä. Hänen mukaansa musiikin yhteiskunnallisuuden arviointi oli vielä kesken, mutta yhteiskunnallista luonnetta ei voinut kiistää.⁴⁵⁶ Osittain musiikin yhteiskunnallisen vaikutuksen korostamisella pyrittiin musiikin painoarvon lisäämiseen. Korostamalla musiikin merkitystä oli mahdollista korostaa musiikkielämän tarpeita ja merkitystä resursseja ja vaikutusvaltaa jaettaessa. Musiikin yhteiskunnallisen roolin korostaminen lisäsi tarvetta löytää marxilais-leninismien ja musiikin yhtymäkohtia.

Myös Leningradin säveltäjäliiton sihteeri Iohelson otti esille musiikin yksipuolisen arvioinnin marxilais-leniniläisestä näkökulmasta:

”On täysin selvää, että olemme vielä hyvin kaukana monisyyden luovan innostuksen aidon syvästä ymmärryksestä, ettemme ole vielä omaksuneet lopullisesti konkreettista,

⁴⁵² Nelson 2000, 101-132.

⁴⁵³ Lebedinski ja Keldyš musiikkitieteilijöistä, Šeher, Koval ja Belyi säveltäjistä olivat varsin aktiivisia kirjoittajia. Säveltäjät liittyivät yhdistykseen pitkälti vasta kulttuurivallankumouksen aikana 1928-31.

⁴⁵⁴ Vihavainen 2000b, 217-218; ks. myös Tucker 1998, 11; Radzinski 2002 (1995), 300-301.

⁴⁵⁵ Garrard; Garrard 1990, 29-30.

marxilais-leniniläistä kritiikkiä. Pitäisi vihdoin ymmärtää, että marxilainen dialektinen metodi ei rakennu mekanistisista päälle liimattavista nimilapuista, vaan todella monisyisestä ja syvästä luovan prosessin opiskelusta kaikessa ristiriitaisuudessaan.⁴⁵⁷

Sekä Tšeljapov että Iohelson pyrkivät korostamaan, että marxilaisen metodin soveltaminen ei ollut mahdollista yksinkertaistetusti. Sosialistinen taide ja marxilainen metodi taiteessa vaativat huomattavaa tutkimuksellista panostusta.

Iohelson jatkoi suomien rajoittunutta käsitystä sosialistisesta musiikista. Hän viittasi proletaarimuusikoiden negatiiviseen suhtautumiseen vallankumousta edeltäneeseen musiikkiin. Iohelson katsoi haitalliseksi myös porvarillisen musiikin kritiikittömän ihailun ja korosti entisten ASMin jäsenten formalistisen musiikin ihannoinnin olevan haitallista sosialistisen taiteen rakentamiselle. Hän katsoi myös venäläisen musiikkikulttuurin ”akateemisen fetišöinnin” olevan haitallista. Erilaisia lähestymistapoja tuli hänen mukaansa kokeilla, mutta rajoittuneisuudesta pitäisi päästä eroon.⁴⁵⁸ Iohelson ei tarkenna viittaako hän ”akateemisella fetišöinnillä” mahdollisesti leningradilaisen akateemikon, Boris Asafjevin balettiin *Bahtšisaraiskij Fontan*. Baletti hyödynsi paljon 1800-luvun venäläisen koulukunnan musiikillista tyyliä. Iohelsonin pyrkimys oli puhua sosialistisen musiikin avoimuuden, ei rajoittuneisuuden puolesta.

Sosialistisen musiikin luonne oli Tšeljapovin ensimmäisten pääkirjoitusten kantavia teemoja. Hän otti esille aikanaan ASMin voimakkaasti tukeman modernin musiikin. ASM oli vakuuttanut modernin musiikin olevan merkittävä voima myös proletariaatin diktatuurissa. Tšeljapov katsoi, että tämä musiikki osoittautui lopulta vain ”Lännen pikkuporvarillisen taideälymystön musiikiksi”. ASM oli yrittänyt kiertää tämän väitteen osoittamalla sosialismin kasvavan kapitalismista. Tšeljapovin mukaan ASM onnistui näin uudistamaan kaikki Marxin, Engelsin, Leninin ja Stalinin teesit sosialismin kehittämisestä. Tšeljapov kommentoi ivallisesti, että musiikin vuoksi ei tullut uudistaa koko sosialismin perustaa.⁴⁵⁹ Kyse oli jälleen kerran siitä, että viime kädessä puolue määritteli sen, millä tavoin sosialismin teoreetikoita tuli tulkita.

⁴⁵⁶ Gruber, R. 1934, 13. *O realizme v muzyke*. *SovMuz* 6/34.

⁴⁵⁷ Iohel'son, V. 1934, 16. *Leningradskij Soúz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. *SovMuz* 1/34.

⁴⁵⁸ Iohel'son, V. 1934, 16. *Leningradskij Soúz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. *SovMuz* 1/34.

⁴⁵⁹ Čelâpov, N. 1933, 3. *Istoričeskaâ godovšina*. *SovMuz* 2/33.

Marxin ja Engelsin näkemyksiä kirjallisuudesta ja marxilaisen kirjallisuuskritiikin juuria etsinyt Peter Demetz on katsonut että marxilaisesta kirjallisuuskritiikistä tuli stalinistisen järjestelmän byrokraattien kielenkäytössä sosialistisen realismin teoria huhtikuun päätöslauselman ja viimeistään vuoden 1934 kirjailijakongressin jälkeen. Marxilainen kritiikki kääntyi sosialistiseksi realismiksi.⁴⁶⁰ Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että Marxista, Engelsistä, Leninistä ja muista vähäisemmistä sosialismin auktoriteeteista tuli myös kirjallisuuden auktoriteetteja. Musiikissa tämä ilmeni vähäisempänä. Se näkyi pyrkimyksessä hakea Marxin ja Leninin näkemyksistä tukea erilaisille teorioille musiikista. Musiikin kehitys esitettiin marxilaisessa viitekehityksessä.

Huhtikuun päätöslauselma ei käynnistänyt keskustelua vain vanhasta musiikista. Myös musiikkitiede haki uuden pohjaa vanhoista musiikkitieteen saavutuksista. Ryžkin katsoi perinnön vaikuttavan myös marxilaisen musiikkitieteen muodostamiseen. Musiikkitieteen tuli tarkastella ja arvioida kriittisesti nykypäivän musiikin lisäksi myös teoreettista perintöä. Ryžkinin mukaan moderni teoreettinen työ tunnettiin hyvin, mutta musiikinteorian historiallisen kehityksen selvitys oli jäänyt pahasti jalkoihin. Ryžkin nosti esille 1600–1700-luvun teoretikoista Rameau'n ja Lully'n, jotka 1800-luvulla oli unohdettu.⁴⁶¹ Myös marxilaisen musiikkitieteen osalta oli tärkeää luoda jatkumomme menneisyyteen. Jatkuvuuden korostamisesta tuli keskeinen elementti. Ryžkinin tapaan Ginzburg toi omassa artikkelissaan esille saksalaisen Eduard Hanslikin ja perusteli omia näkemyksiään tämän avulla. Ginzburg korosti, että Hanslik pyrki eroon makuun perustuvasta musiikin arvioinnista etsiessään musiikin tieteellisen arvioinnin perusteita. Ginzburgin mukaan Hanslik vaikutti venäläiseen Laroche'en (Laroš). Ginzburg näkikin Hanslikin vaikuttaneen myös neuvostomusiikkitieteen perintöön.⁴⁶²

Ryžkin korosti, ettei marxilainen musiikinteoria syntynyt tyhjästä. Ryžkinin mukaan vanhoja saavutuksia olisi mahdotonta hyödyntää tuntematta niitä kunnolla. Musiikinteorian synty- ja kehityshistorian selvitystyö olikin ensiarvoisen tärkeää, koska se oli jäänyt tähän asti vaille tutkimuksellista huomiota. Tämä jarrutti Ryžkinin mukaan

⁴⁶⁰ Demetz 1967 (1959), 127. Demetz, Peter, Marx, Engels, and the Poets. *Origins of Marxist Literary Criticism*. Saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Sammons, Jeffrey L. University of Chicago Press, Chicago.

⁴⁶¹ Ryžkin, I. 1933, 74. *Tradicionnaâ škola teorii muzyki*. *SovMuz* 3/33.

⁴⁶² Ginzburg, S. 1934, 4-5. *Na putâh konkretnoj muzykal'noj kritiki*. *SovMuz* 6/34.

väistämättä marxilaisen musiikinteorian kehitystä.⁴⁶³ Ryžkin perusteli tällä tavoin oman tutkimusalansa, musiikkitieteen historian selvitystyötä.

Marxilaisuuden soveltaminen musiikkiin ei saanut aivan varauksetonta vastaanottoa. Tšeljapovin mukaan jotkut musiikkitieteilijät asettuivat vastustamaan kaikkia yrityksiä dialektis-materialistisen analyysin soveltamiseksi taiteissa. Tšeljapov harmitteli, ettei edes musiikissa osattu erottaa musiikinhistoriaa musiikinhistorian ilmiöiden marxilaisesta tarkastelusta. Tšeljapov jatkoi, että säveltäjän tuotannon luokkasidonnaisuus tunnustettiin kuitenkin nykyään entistä avoimemmin.⁴⁶⁴ Väitteeseen, että marxilaisuudella ei ollut musiikin kanssa mitään tekemistä, Tšeljapov vastasi, ettei se tarkoittanut, etteikö musiikinhistoriaa voinut tarkastella marxilaisittain. Käsitteiden sekoittuminen näyttäisi olleen merkittävä ongelma keskustelussa.

Tšeljapov näki musiikkitieteen ongelmaksi myös musiikkitieteilijöiden pyrkimyksen ”akateemisuuteen”, teorian erottamisen muista musiikin kysymyksistä. Tšeljapovin mukaan myös osa nuorista tieteilijöistä pyrki pitämään musiikkitieteen erossa sävellystyöstä. Hän kirjoitti, että musiikki voisi oppia kirjallisuudesta ja kuvataiteista. Tšeljapovin mielestä musiikkitiede oli jäänyt sosialistisen rakennustyön tehtävistä ja vaatimuksista jälkeen. Ideologisen luokkakamppailun tehtävät uhkasivat jäädä jälkeen todellisuudesta.⁴⁶⁵ Tšeljapov korosti musiikkitieteen ja sävellystyön erottamattomuutta.

Tšeljapovin pyrki ilmeisesti pohjustamaan tulevia keskusteluja ja läpikäymään jo esitettyjä näkemyksiä marxilaisuuden ja taiteen suhteesta. Tšeljapov katsoi, että taiteilijan luomistyöhön vaikutti filosofisia, esteettisiä ja tieteellisiä ilmiöitä, jotka näkyivät taiteilijan ilmaisussa. Taiteilijan psyyke ja luokkatietoinen ideologia vaikuttivat näiden ajatusten muotoutumiseen. Tšeljapovin mukaan taide ilmaisi taiteilijan ajatuksia ja tunteita. Musiikissa ilmaisu tapahtui melodisin, harmonisin ja instrumentaalisin keinoin. Tšeljapovin mukaan tämä tarkoitti sitä, että musiikin analysoiminen oli varsin monimutkainen asia. Siksi myös marxilais-leniniläisen musiikkitieteen kehitys oli alkanut muita taiteita myöhemmin.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Ryžkin, I. 1933, 74. *Tradicionnaâ škola teorii muzyki. SovMuz* 3/33.

⁴⁶⁴ Čelâpov, N. 1933, 2. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

⁴⁶⁵ Čelâpov, N. 1933, 5. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

Marxilais-leniniläisen musiikkitieteen kehitys oli vielä alkutekijöissään ja siksi Tšeljapovin mukaan tuli koota faktoja analysoitavaksi. Analyysi ei saisi jäädä sävellysten rakenteen formaaliksi ja tekniseksi analyysiksi. Pitäisi pyrkiä löytämään teosten merkityssisältö, sekä ideologis-emotionaalinen että intonaatiomerkitys. Tšeljapov korosti, ettei muotoanalyysia tullut laiminlyödä, mutta sen rooli olisi analyysissä johdatteleva ja avustava. Musiikkitieteen tuli hänen mukaansa koota neuvostosäveltäjien tuotannosta puolia, jotka onnistuivat heijastamaan sosialismin rakentamista, yleisellä ja yksityiskohtaisella tasolla.⁴⁶⁷ Muotoanalyysi siis ainoastaan palveli sävellysten ideologisen puolen, merkitysten, selvitystyötä. Musiikkitiedettä koski sama periaate kuin itse sävellystyötä: formaalit tekijät palvelivat sisältöä.

Kulakovski esitti ajatuksen eri näkemysten konkretisoimisesta. Periaatteellista keskustelua musiikkikäsitteistä ja musiikkitieteen aatteellisuudesta oli hänen mielestään käyty jo paljon. Työ oli vaarassa mennä hukkaan, ellei sitä koottaisi musiikinteorian oppikirjaksi. Kulakovskin mielestä opetus perustui vanhentuneisiin teoksiin ja vain uuden oppikirjan myötä opiskelijoilla olisi mahdollisuus tutustua tieteen uusimpiin saavutuksiin. Kulakovski korosti Sovetskaja Muzykan merkitystä tieteen konkretisoimisessa. Lehden kautta eri näkemykset nousivat laajasti esille ja tarjosivat materiaalia oppikirjalle.⁴⁶⁸ Oppikirja oli loogista jatkoa uuden metodin kehittämisessä. Se mahdollisti uusien ajatusten siirtämisen tuleville musiikin vaikuttajille.

Oppikirjan koostaminen edellytti Kulakovskin mukaan useita asioita. Ensiksi tuli kerätä ne asiat, joihin ensimmäisen vuoden opiskelijoiden tulisi perehtyä. Kulakovski piti erityisen tärkeänä, että jo opintojen alussa tutustuttaisiin Neuvostoliiton eri kansojen musiikkiin. Kirjaan tuli kotta myös erillinen osio ajankohtaisista musiikillisista kysymyksistä. Ajankohtaisia ongelmia tuli tuoda esille siten, että opiskelijat tietäisivät, missä musiikkitiede meni nykypäivänä. Kulakovski piti ongelmallisena musiikin opiskelun keskittymistä aluksi vain teknisiin kysymyksiin. Aatteellinen puoli jäi Kulakovskin mielestä päivittäisessä pedagogisessa työssä varjoon. Opiskelijoiden huomion suuntaamista olisi tullut pohtia enemmän.⁴⁶⁹ Kulakovskin korostama opiskelijoiden asema oli tärkeä sikäli, että minkä tahansa oppiaineen perusteiden

⁴⁶⁶ Čelâpov, N. 1933, 4. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

⁴⁶⁷ Čelâpov, N. 1933, 4. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

⁴⁶⁸ Kulakovskij, L. 1933, 90. *V bor'be za učebnik teorii muzyki.* SovMuz 6/33.

muuttaminen vaati opiskeltavan materiaalin muovaamista. Musiikinteorian osalta opetus nojasi ennen kaikkea vanhoihin traditioihin, joita nyt haluttiin muuttaa.

Marxismi oli musiikin opiskelussa sivuseikka, joka ei vaikuttanut käytäntöön millään tavalla. Teoreettisten keskustelujen tulosten tuominen opetukseen edellytti uutta oppikirjaa. Musiikin yhteiskunnallista luonnetta pyrittiin opettamaan jo opiskeleville musiikkitieteilijöille. Syksyllä 1934 musiikkikustantamo Muzgiz oli julkaisemassa Kulakovskin ja Kiselevin kirjoittamaa uutta oppikirjaa 10 000 kappaleen painoksella. Kirjoittajien mukaan Muzgiz oli vältellyt musiikinteorian uusintamista koko 1930-luvun, mutta yhteisymmärrykseen päästiin lopulta.⁴⁷⁰ Musiikin opiskelijoille suunnattu oppikirja oli perinteinen musiikinteorian ja perusteiden oppikirja, joka kuitenkin piti sisällään Neuvostoliiton kansojen sävelmiä sekä esimerkkejä uusimmista neuvostosäveltäjien teoksista. Kirja sisälsi *Narkomprosin* suosituksen oppikirjaksi.⁴⁷¹

Musiikin yhteiskunnallisesta luonteesta esitti mielipiteensä myös Boris Asafjev, ensimmäisenä herooisena neuvostobalettina pidetyn baletin *Plamja Pariža* (Pariisin liekki, 1932)⁴⁷² säveltäjä. Asafjevin mukaan säveltäjän tulisi rikastuttaa omaa luovaa metodologiaan proletariaatin luokkasodalla. Asafjevin mukaan säveltäjän tuli tarkastella ympäröivää todellisuutta marxilais-leniniläisen filosofian ja metodin avulla. Säveltäjien organisoitumisen perustana Asafjev piti musiikin yhteiskunnallisen luonteen tunnustamista. Musiikki ei ollut vain symboli, kopio todellisuudesta. Musiikki ilmensi todellisuutta itseään.⁴⁷³ Asafjev korosti, hivenen eri sanoin kuin Gruber, musiikin yhteiskunnallista luonnetta. Tämä idea mahdollisti musiikin sosialistisen realismin. Jos musiikilla ei olisi mahdollista ilmentää todellisuutta ja ideologiaa, ei musiikki voisi sinänsä hyödyttää sosialismin rakentamista.

Sävellystyön vapautuminen mekaanisista ja dogmaattisista ohjeista oli Asafjevin mielestä vuoden 1932 tärkein käänne musiikin osalta. Asafjev katsoi että huhtikuun päätöslauselma vapautti musiikin RAPMin pakkopolitiikasta ja säveltäjät saivat

⁴⁶⁹ Kulakovskij, L. 1933, 90-91. *V bor'be za učebnik teorii muzyki. SovMuz* 6/33.

⁴⁷⁰ Dovygällo-Garbutz, M.; Maksimov, S. 1934, 76. *Za sovetskij učebnik muzykal'noj gramoty. SovMuz* 11/34.

⁴⁷¹ Kulakovskij; Kiselev 1934. Kulakovskij, L., Kiselev, G., *Muzykal'naâ gramota. Posobie dlâ muzykal'nih tehnikumov i muzrabfakov. Muzgiz, Moskva.*

⁴⁷² Ks. esim. Bakst 1977 (1966), 346. Baletti kertoo Ranskan vallankumouksesta 1789-1792.

⁴⁷³ Asaf'ev, B. 1933, 107. *Istoričeskij god. SovMuz* 3/33.

oikeuden jäsenyyteen uudessa liitossa aiemman alistamisen sijasta. Hänen mukaansa säveltäjille avautui nyt mahdollisuus määrittää vapaasti se, mitä ja millä tavoin halusi säveltää. Dogmien ja iskulauseiden sijasta itse luomisprosessi nousi jälleen kunniaan. Enää ei tarvinnut kiistellä eri sävellysmuotojen paremmuudesta.⁴⁷⁴ Asafjev korosti valinnanvapautta ja dogmatismien haitallisuutta. Musiikkitieteen ohjaustehtävä ollut hänen mukaansa pakottava, vaan ohjeellinen. Myöhemmin dogmaattiseksi muuttuvan sosialistisen realismin luonne nähtiin vielä ylimalkaiseksi ja sallivaksi. Dogmatismien uskottiin, tai toivottiin jääneen kulttuurivallankumouksen aikaiseksi käytännöksi.

Asafjevin mukaan jokaisen säveltäjän tulisi miettiä omia mahdollisuuksiaan hyödyttää sosialismin rakentamista. Jokaisen tuli pyrkiä luovuutensa vapauttamiseen sosialismin hyödyttämiseksi. Asafjev viittasi myös *pokazy*-käytäntöön. Hän näki keskinäisen tukemisen ja auttamisen olevan avainasemassa luovuuden suuntaamisessa sosialismin tarpeisiin. Asafjevin mukaan sävellystyön kehittyminen edellytti myös säveltäjien poliittisen tietoisuuden kasvattamista. Säveltäjiliitolla oli tässä hänen mielestään tärkeä rooli.⁴⁷⁵ Leningradin ASMin entisenä johtajana Asafjevin kirjoitus tuo esille muutamia mielenkiintoisia seikkoja. Hän esitti kritiikkiä RAPMille tuomatta silti esille ASMin modernin musiikin kampanjointia. Hänen näkemyksensä musiikin yhteiskunnallisesta luonteesta oli sekin varsin pehmeä. Säveltäjien tuli Asafjevin mukaan kasvaa sosialistisen yhteiskunnan vaatimuksiin, heitä ei tullut pakottaa siihen.

Kollektiivisuus merkitsi Asafjevin käyttämänä keskinäistä yhteistyötä. Kollektiivisuus nousi esille muissakin puheenvuoroissa, tarkoittaen kuitenkin eri asiaa. Hubov korosti joukkojen merkitystä taiteelle. Taide oli joukkoja, ei yksilöitä varten. Hubov katsoi, että säveltäjän tulisi hylätä individualismi, mutta säilyttää taiteessaan yksilöllinen ote. Taiteen tuli olla mahdollisimman laajojen joukkojen tavoitettavissa ja ymmärrettävissä. Taiteen lähtökohtana oli Hubovin mukaan kansa, ei taiteilija itse.⁴⁷⁶ Hubovin kirjoitus oli saanut Sovetskaja Muzykan pääkirjoituspaikan, joka takasi artikkelille huomattavan näkyvyyden säveltäjäyhteisössä. Hubovin pyrkimys oli osoittaa ero vanhan ja uuden musiikin välillä. Taiteen tekemisen syyt olivat hänen mielestään täysin erilaiset.

⁴⁷⁴ Asafjev, B. 1933, 107. *Istoričeskij god. SovMuz* 3/33.

⁴⁷⁵ Asafjev, B. 1933, 108. *Istoričeskij god. SovMuz* 3/33.

⁴⁷⁶ Hubov, Georgij 1934, 7. *Za massovuû pesnû, za massovuû simfoniû! SovMuz* 2/34.

Joukkojen korostaminen individualismin sijasta liittyi neuvostokulttuurin 1930-luvun suureen muutokseen kokonaisuudessaan. Neuvostoliiton populaarikulttuuria tutkinut Richard Stites on katsonut, että 1930-luvulla korostui pyrkimys oikeaoppiseen massakulttuuriin. Tämä näkyi siinä että valtio tuki aktiivisesti suuria tapahtumia, joukkomusiikillista toimintaa, folklorea, paraateja, elokuvaa ja radiota. Tämä tapahtui Stitesin mukaan rinnan korkeakulttuurin muovaamispyrkimysten kanssa.⁴⁷⁷ Säveltäjäliiton tuli tietenkin tukea tätä kehitystä myös populaarikulttuuriin osalta. Hubovin korostama muutos taiteen tekemisen periaatteissa sopi hyvin yhteen myös puolueen pyrkimysten kanssa, ideologisesti kansa oli keskeisellä sijalla.

Pyrkimys eron tekemiseksi neuvostomusiikin ja varhaisemman musiikin välillä ei ollut aivan yksinkertainen toimenpide. Musiikkitieteen yksi tehtävä olikin Tšeljapovin mukaan osoittaa nämä erot. Hänen mukaansa formalistinen, teknisissä asioissa pitäytyvä analyysi oletti tarkastelevansa musiikin muuttumattomia, pysyviä osa-alueita. Tšeljapov korosti, että tällöin jäi huomiotta se näkökohta, että kaikki nämä analysointiin liittyvät säännöt olivat syntyneet empiirisesti jonain aikana. Kontrapunkti, muoto-oppi, harmonia olivat kaikki tietyn kehitysvaiheen luomuksia, ja näin ollen ne liittyvät tietyn aikakauden musiikin aatteelliseen ja emotionaaliseen sisältöön.⁴⁷⁸ Tšeljapov halusi korostaa, ettei musiikki voinut koskaan olla vapaata ideologisesta sisällöstä. Myös puhtaan tekninen analyysi oli aina sidoksissa tiettyyn kehitysvaiheeseen. Vasta tiedostamalla musiikin luokkasidonnaisuus, oli mahdollista päästä sävellysten totuudenmukaisempaan arvioon. Uusi neuvostomusiikki vaati uutta analyysia. Tämä on hyvä osoitus marxilaisen kehitysajattelun vaikutuksesta musiikkitieteen periaatteisiin.

Akateemikko Roman Gruber pyrki määrittelemään musiikin luokkaluonteen keväällä 1934 Leningradissa pidetyssä keskustelutilaisuudessa. Hänen mukaansa musiikin kyvystä kuvata yhteiskuntaa ja ilmaista eri asioita ei voitu puhua ennen kuin musiikin erityisluonne olisi tyhjentävästi määritelty. Musiikin mahdollisuuksia määrittelemättä luokkaluonteesta puhuminen vain söisi Gruberin mukaan pohjaa musiikin aatteelliselta sisällöltä, ”heittäisi vettä formalismin myllyyn”. Hän piti tärkeänä tarkastella ensin

⁴⁷⁷ Stites 1992, 65. Stites, Richard, *Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge.

⁴⁷⁸ Čelâpov, N. 1933, 2. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

musiikillista realismia.⁴⁷⁹ Gruberin yritys tehdä määrittely musiikin erityisluonteesta ja yhteiskunnallisuudesta oli merkittävä. Arvostettuna puolueeseen kuulumattomana musiikkitieteilijänä Gruberin näkemys sai laajojen piirien huomion osakseen. Gruber toimi eräänlaisena sillanrakentajana. Se voidaan nähdä yrityksenä kuroa umpeen porvarillisen ja marxilaisen tieteen edustajien jakautuneisuutta.

Gruberin mukaan kaikki taide heijasti objektiivista todellisuutta. Taide ilmaisi luokkansa historiallisen kehitysvaiheen todellisuutta. Musiikki erosi muista taiteista vain keinojensa osalta, sekin oli sidottu historiallisiin kehitysvaiheisiin. Gruberin mielestä kyse oli ilmaisukeinojen löytämisestä, eikä niinkään musiikin luonteesta. Gruber vei näkemyksensä muita kirjoittajia syvemmälle. Esimerkiksi hän otti harmonian. Hän todisti musiikillisen ajattelun perustavan normin, harmonian, olevan kaikkien aistielimien kehityksen tulosta. Musiikki ilmensi ideologiaa kaikenkattavasti, eikä vain kuuloaistin piirissä. Kuuloaistin kautta tuleva havainto musiikista vaikutti voimakkaasti koko tajuntaan. Musiikki ei olisi näin vain esteettinen, luontoon liitettävä biologinen ominaisuus vaan (Gruber lainaa Marxia) ”koko maailmanhistorian tuote”. Myös musiikki oli tulosta ihmisen aktiivisesta luonnon hyödyntämisestä.⁴⁸⁰

Taiteen luokkaluonteen korostaminen oli ollut proletaaritaiteilijoiden keskeinen pyrkimys. Nyt näkemyksen puolesta puhui joukko huomattavia, porvarillisia musiikkitieteilijöitä. Samalla proletaaritaiteilijoiden yhdistysten korostama taiteiden sisäinen luokkasota tuomittiin virheellisenä ratkaisuna. Tšeljapov ilmoitti, että haitallisinta musiikkitieteen kehitykselle olisi ottaa uudelleen käyttöön RAPMin haudatut teoriat ja käytäntö luokkaleimojen antamisesta eri säveltäjille. Jakaminen ”omiin”, ”vihamielisiin” ja ”välivaiheen” säveltäjiin oli Tšeljapovin mukaan väärä ratkaisu. Sosialistisen realismin määritelmästä ei saisi tehdä käytäntöä, jolla säveltäjiä jaetaan ”puhtaisiin” ja ”epäpuhtaisiin”.⁴⁸¹ Taiteilijoiden jakaminen eri kasteihin oli Tšeljapovin mukaan ohitse. Sosialistista realismia musiikissa ei ollut määritelty ja Tšeljapov varoitti, ettei sitä myöskään tulisi käyttämään musiikkirintaman jakamisen välineenä.

⁴⁷⁹ Gruber, R. 1934, 13. *O realizme v muzyke. SovMuz* 6/34.

⁴⁸⁰ Gruber, R. 1934, 14-16. *O realizme v muzyke. SovMuz* 6/34.

⁴⁸¹ Čelâpov, N. 1933, 3. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

Keskustelu sosialistisesta realismista kiihtyi lähestyttäessä elokuussa 1934 pidettyä kirjailijakongressia. Kiistelystä formalismista muodostui nopeasti sosialistisen taiteen vastakohta. Vaikka keskustelu formalismista alkoi kriitikko Ostretsovin mukaan jo 1924 ja sitä oli sittemmin käsitelty lukuisissa artikkeleissa, se sai nyt sosialistisen realismin myötä kokonaan uusia sävyjä.⁴⁸² Formalismin ja sosialistisen realismin vastakkainasettelu teki musiikin sosialistisen realismin määrittelystä ylipäänsä mahdollista.

4.3 Sosialistisen realismin nousu

Amerikkalainen historioitsija Jeffrey Brooks esitti kirjassaan *Thank You, Comrade Stalin!* suuren kertomuksen Stalinin valtaannoususta ja sosialistisen realismin asettamisesta taiteilijoiden päämääräksi. Hänen tulkintansa mukaan sosialistinen realismi ja taideliittojen perustaminen olivat ennaltasuunniteltu prosessi. Pyrkimys oli sitoa taiteilijoiden ja älymystön sekä vahvistaa Stalinin henkilökulttia entisestään.⁴⁸³ Näkemys on yksioikoinen ja pitää sisällään taiteiden osalta yleistäviä, osittain jälkiviisaita johtopäätöksiä tapahtumien kulusta. Kirjailijaliiton perustamisen pitäminen vain Stalinin pyrkimyksenä taiteilijoiden niputtamiseksi hänen päämääriensä ajamiseen, jättää sosialistisesta realismista ja taideliitoista huomiotta useita eri vivahteita. Stalinin taidepolitiikka oli usein tempoilevaa eikä niin suunnitelmallista kuin Brooks antaa ymmärtää.⁴⁸⁴ Perusongelma on huhtikuun päätöslauselman tulkitsemisessa sosialistisen realismin syntymäksi. Todellisuudessa sosialistinen realismi määriteltiin myöhemmin. Sosialistisen realismin elementit saattoivat tietenkin olla jo olemassa, mutta itse käsite oli määrittelemättä huhtikuun päätöslauselman aikaan.

Sheila Fitzpatrick on esittänyt sosialistisesta realismista tulkinnan eliitin maun toteuttajana. Tulkinta nostaa kysymyksen eliitin määrittelystä. Joka tapauksessa ero vallankumouksen ideaalien ja 1930-luvun nousseen, stalinistiseksi kutsutun neuvostotaiteen välillä on huomattava. Eliitin taidemaku siirtyi selvästi pikku-porvarilliseen. Fitzpatrick liitti sosialistiseen realismiin vielä nykyisyyden kuvaamisen

⁴⁸² Ostretcov, A. 1934, 6. *Protiv formalizma v muzyke. (O tvorčestve G. Litinskogo)*. *SovMuz* 4/34.

⁴⁸³ Brooks 2000, 106-8. *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture From Revolution to Cold War*. Princeton University Press, Princeton.

⁴⁸⁴ Mm. Leonid Maksimenkovin pyrkimys on ollut osoittaa tämä. Maksimenkov 1997, 3-16.

tulevaisuuden näkökulmasta.⁴⁸⁵ Myös Boris Groys'n tulkinnan mukaan sosialistinen realismi ilmensi kansan makua vain vähän. Sosialistisen realismin muovasi se taiteellinen eliitti, joka oli omaksunut kokemuksensa jo 1920-luvun avantgardesta. Kansan traditionalistiset makutottumukset suuntautuivat enemmänkin Hollywood-komediaan ja jazziin kuin sosialistiseen realismiin. Sosialistinen realismi loi Groys'n mukaan koulutettu ja kokenut eliitti. Se oli elämästä ja viihteestä pois päin suuntautunut didaktinen metodi.⁴⁸⁶ Sosialistisen realismin tarkoitus näyttäisi siis olleen toisaalta toteuttaa uuden eliitin makua ja toisaalta kuvata kuviteltua sosialistista todellisuutta.

Keskustelu musiikin sosialistisesta realismista sopii Groys'n ja Fitzpatrickin esittämään muottiin vain osittain. Musiikkitieteilijä Gorodinski esitti Sovetskaja Muzykassa periaatteen musiikin sosialistisen realismin määrittelemiseksi. Vanhat klassikkoteokset antaisivat teknisen pohjan uudelle tyyliin. Myös modernin musiikin kriittinen tarkastelu tarjoaisi aineksia uuteen tyyliin. Impulssi ja aiheet löytyisivät parhaiten tehtailta ja kolhooseilta. Sosialistisen realismin pohja oli Gorodinskin mukaan kansan elämässä.⁴⁸⁷ Gorodinskin näkemys kohtaa Groys'n tulkinnan siinä, että sosialistinen realismi nousi taiteellisen eliitin keskuudesta, ei kansan. Kansa toimi ainoastaan innoittajana, ei määrittäjänä. Proletaarimuusikoille kansa oli vielä ollut määrittäjän asemassa.

Sovetskaja Muzykan ensimmäisten vuosien aikana nimeämät esikuvalliset teokset eivät vielä edustaneet sosialistista realismia. Iohelson uskalsi nimetä artikkelissaan 17. puoluekokouksen ajalta Šostakovitšin oopperan *Lady Macbeth*, ja Asafjevin baletin *Plamja Pariža* ”viime vuosien merkittävimmiksi sävellyksiksi”. Teokset olivat merkittäviä, koska ne ammattitaidon lisäksi osoittivat myös luovan metodin uusien elementtien kehittämisen, sekä suuren aatteellisuuden, *idejnost*.⁴⁸⁸ Iohelson pyrki osoittamaan että näissä teoksissa oli kyse uuden neuvostomusiikin kehittämistyöstä. Nämä teokset kertoivat työstä uuden neuvostomusiikin määrittämiseksi. Iohelsonin kirjoituksessa on huomattavaa myös *idejnost*-käsitteen nostaminen esille. Tutkimus on nostanut aatteellisuuden yhdeksi sosialistisen realismin peruspilareista.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Fitzpatrick 1992d (1988/1991), 216-217.

⁴⁸⁶ Groys 1992, 6-9.

⁴⁸⁷ Gorodinskij, V. 1933, 2. *Vypolnim naš dolg pered kolhozami*. *SovMuz* 6/33.

⁴⁸⁸ Iohel'son, V. 1934, 16. *Leningradskij Soūz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. *SovMuz* 1/34; samaa uuden etsintää ja sitä kautta teosten merkittävyyttä korosti Iohelsonin lisäksi myös Krein. *Krejn, Aleksander 1933, 120. Kompozitor i kritika*. *SovMuz* 1/33.

⁴⁸⁹ Kenez; Shepherd 1998, 48.

Sosialistisen realismin lyhyt määrittely sisältää vaatimuksen puoluekantaisuudesta, *partijnost'*, aatteellisesta kestävydestä, *idejnost'*, sekä kansanomaisuudesta, *narodnost'*. Taiteen tuli kuvata asioita kansan, proletariaatin näkökulmasta ja pyrkiä heijastamaan tämän pyrkimyksiä. Toisaalta vaadittiin aatteellista kestävyttä ja sisältöä taiteeseen. Näiden ylitse kohosi vaatimus puoluekantaisuudesta, olihan kommunistinen puolue proletariaatin ja luokattoman yhteiskunnan etuvartija, joka määritteli ideologisesti oikean. Sosialistinen realismi syntyi pitkälti kirjallisuudessa ja se esiteltiin virallisesti kirjailijakongressissa elokuussa 1934. Tämä aiheutti ongelmia yritettäessä soveltaa sosialistista realismia muihin taiteisiin.⁴⁹⁰ Käytännön taide-elämässä sosialistisesta realismista tuli lopulta ennen kaikkea klisee. Pesosen mukaan käsite kuului taidepoliittiseen keskusteluun ja teoriaan, ei käytäntöön. Taiteilijat pyrkivät harvoin tekemään sosialistista realismia tietoisesti. Virallisesti sosialistinen realismi kuitenkin pysyi taiteen johtotähtenä aina 1980-luvulle. Vielä Konstantin Tšernenko asetti vuonna 1984 taiteilijoille tehtäväksi seurata paremmin sosialistisen realismin vaatimuksia.⁴⁹¹ Määrittelyn ollessa 1930-luvulla vielä kesken, moni säveltäjä ilmaisi vilpittömästi sosialistisen realismin mukaisen musiikin säveltämisen olevan pyrkimyksenään.

Sosialistiseen realismiin liitettiin vielä yksi tärkeä periaate: vaatimus historiallisesta optimismista. Tällä tarkoitettiin käytännössä uskoa parempaan, uskoa sosialistiseen tulevaisuuteen. Usein puhuttiin todellisuuden esittämisestä sen vallankumouksellisessa kehityksessä. Marxilaisittain tulkittuna todellisuus oli ymmärrettävissä kehitykseksi kohti sosialistista yhteiskuntaa.⁴⁹² Tämä liittyi vahvasti myös edellä esitettyyn Fitzpatrickin periaatteeseen sosialistisessa realismissa. Syytteitä historiallisen optimismin puutteesta, sekä pessimismin ja ideologisen epävarmuuden lietsomisesta käytettiin usein jo 1930-luvulla ja ne jatkuivat usein toistuvina aina 1950-luvulle.⁴⁹³

Näitä sosialistiseen realismiin liitettyjä elementtejä esiintyi myös Sovetskaja Muzykassa, mutta ei kootusti. Osat täytyy koota eri kirjoituksista. Sosialistinen realismi käsitteenä nousi esille jo ensimmäisen numeron myötä pysyen kuitenkin hämäränä. Sen määrittely alkoi varhain, mutta yksimielisyyteen ei päästy. Gruber korosti sosialistisen

⁴⁹⁰ *Sovetskaâ kul'tura* 1988, 47; Bakst 1977 (1966), 285; Kenez; Shepherd 1998, 48; Pesonen 1998, 176.

⁴⁹¹ Pesonen 1998, 176.

⁴⁹² Bakst 1977 (1966), 285-6; Pesonen 1998, 175; Kenez; Shepherd 1998, 48.

yhteiskunnan rakentamisen tukemista. Hänen mukaansa yhteiskunnan realistisen kuvaamisen tuli tapahtua konkreettisten dialektisten abstraktioiden kautta. Ei riittänyt, että taide olisi todellisuuden kanssa sopusoinnussa, vaan parhaimmillaan todellisuutta hyödynnettiin taiteen osana. Musiikin osalta tämä kuitenkin tapahtui abstraktiona; musiikki kuvasi todellisuutta objektiivisesti, mutta käsitteellisellä tasolla.⁴⁹⁴ Gruberin kirjoitus osoittaa hyvin sen, miten monimutkaiseksi musiikin sosialistisen realismin kysymys koettiin. Koko sosialistinen realismi herättääkin suuren ongelman. Tulkitaanko sosialistinen realismi Neuvostoliitossa tehdyn taiteen kautta, vai tulkitaanko sosialistinen realismi vain teoreettiseksi periaatteeksi? Sosialistisen realismin mukainen taide näyttäytyy hyvin eri tavalla, jos katsotaan tehtyä taidetta ja verrataan sitä periaatteisiin. Sovetskaja Muzykassa kysymystä lähestyttiin yhtä aikaa periaatteen ja käytännön tasolla – pyrittiin löytämään käytäntöön pohjaava ja toimiva periaate.

Sovetskaja Muzykan pääkirjoitus esitteli syksyllä 1933 sosialistisen realismin ongelman lyhyesti. Uusi luova metodi samaistui sosialistiseen realismiin. Musiikin sosialistista realismia vastaamaan tulisi laatia musiikillinen kieli, siis sosialistisen realismin mukainen sävellystyyl. Metodin määrittelemiseksi tulisi kirjoituksen mukaan analysoida sekä vanhoja että uusimpia sävellyksiä. Pääkirjoituksen mukaan sosialistisen realismin määrittely oli heidän aikansa vastuullinen tehtävä.⁴⁹⁵ Tämä pääkirjoitus antaa ymmärtää, että musiikin sosialistisen realismin määrittely oli nimenomaan säveltäjäliiton, ei kenenkään ulkopuolisen, tehtävä. Määrittely tehtiin musiikkitieteen keinoin, mutta viime kädessä sosialistista realismia toteuttivat säveltäjät.

Musiikkitieteen rooli periaatteiden koostamisessa korostui puhuttaessa marxilais-leninismistä. Musiikkitieteen asema säveltäjien luovan työn suuntaajana ja johtajana selittää myös sen, miksi keväällä 1934 pidetty valtakunnallinen musiikkikriitikki-istunto herätti niin paljon huomiota. Musiikkitiede ja -kriitikki olivat avainasemassa musiikin sosialistisen realismin periaatteiden määrittelyssä. Pääkirjoituksen mukaan Sovetskaja Muzyka oli asettanut musiikkitieteen kysymykset alusta lähtien ensisijalle, avustaen

⁴⁹³ Pesonen 1998, 175.

⁴⁹⁴ Gruber, R. 1934, 19. *O realizme v muzyke*. *SovMuz* 6/34.

⁴⁹⁵ Pääkirjoitus 1933, 1. *K tvorčeskoj diskussii*. *SovMuz* 5/33.

näin säveltäjaliittoa tämän tehtävissä. Sovetskaja Muzyka vakuutti antavansa runsaasti erityishuomiota ajankohtaisille teemoille myös jatkossa.⁴⁹⁶

Sovetskaja Muzyka kutsui pääkirjoituksessaan kaikkia säveltäjiä ja musiikkitieteilijöitä ottamaan aktiivisesti osaa keskusteluun musiikin ongelmista. Tällaisiksi määriteltiin musiikin sisällön ja muodon ongelmat, musiikin realismin ongelma, kysymys subjektiivisuudesta ja objektiivisuudesta, sekä musiikin keinot ilmaista todellisuutta. Käsittelemällä nämä kysymykset uskottiin neuvostomusiikin perustan löytyvän.⁴⁹⁷ Sovetskaja Muzykassa vakuutettiin toistuvasti musiikin sosialistisen realismin olevan alhaalta käsin määrittyvä prosessi. Kenez ja Shepherd katsovat tämän päteeneen osittain myös kirjallisuudessa. He ovat nähneet prosessissa piirteitä sekä ylhäältä käsin asetetuista ehdoista, että alhaalta käsin tapahtuneesta määrittelystä. Sosialistinen realismi muotoutui sekä puolueen että taiteen omista päämääristä, ei yksin kirjailijakongressissa tai puolueen päätöslauselmien kautta.⁴⁹⁸

Kesällä 1933 Tšeljapov totesi, ettei kukaan tiennyt mitä musiikin sosialistinen realismi oli. Määrittelystä käytiin vielä pitkiä ja kiihkeitä keskusteluja, joissa musiikin sosialistisen realismin käsitettä pyrittiin selventämään ja konkretisoimaan.⁴⁹⁹ Musiikki oli tässä vaiheessa melko pitkällä sosialistisen realismin määrittelyssä. Asia oli tuolloin varsin tuore jopa kirjallisuuden osalta. Kemp-Welchin mukaan sosialistisen realismin käsittely alkoi vasta kirjailijaliiton orgkomitetin toisen täysistunnon myötä 12–19.2.1933. Täysistunto kuitenkin epäonnistui, osittain koska proletaarikirjailijoiden yhdistyksen edustajat pyrkivät nostamaan esille vanhat metodinsa esikuvaksi sosialistiselle realismille. Kemp-Welchin mielestä epäonnistuminen yksimielisen määrittelyn löytämisessä sosialistiselle realismille oli syynä kirjailijakongressin lykkäämiselle aina elokuuhun 1934.⁵⁰⁰

Myös Tšeljapov vastusti sosialistisen realismin institutionalisointia. Hän kirjoitti joidenkin pyrkivän tekemään sosialistisesta realismista mittarin sävellysten arviointiin, vaikka edes sosialistisen realismin ulkoisista tunnusmerkeistä ei oltu yhtä mieltä. Ensin

⁴⁹⁶ Pääkirjoitus 1933, 1. *K tvorčeskoj diskussii. SovMuz* 5/33.

⁴⁹⁷ Pääkirjoitus 1933, 1. *K tvorčeskoj diskussii. SovMuz* 5/33.

⁴⁹⁸ Kenez; Shepherd 1998, 47–48.

⁴⁹⁹ Čelâpov, N. 1933, 3. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

⁵⁰⁰ Kemp-Welch 1975, 49–56.

käsite tulisi määrittellä selkeästi.⁵⁰¹ Tšeljapovin lähtökohta oli rationaalinen ja antaa varsin erilaisen kuvan sosialistisen realismin syntyprosessista, kuin myöhemmin on tulkittu. Kirjoituksesta käy myös ilmi, että tietyt tahot pyrkivät käyttämään sosialistista realismia lyömäaseenaan. Vielä määrittelemätöntä käsitettä oli melko helppo käyttää omien näkökohtien puolustamisessa. Näinhän on tulkittu käyneen myös antiformalismikampanjan yhteydessä vuonna 1936.

Musiikissa määrittely oli ilmeisesti vielä kirjallisuuttakin vaikeampaa. Tšeljapovin kirjoituksista on pääteltävissä, että sosialistisen realismin yksimielisessä määrittelyssä ei päästy alkua pidemmälle. Hän toivoi, että kysymystä sosialistisesta realismista olisi tuotu aktiivisemmin esille. Sitä olisi pohdittava ja selvennettävä teoreettisesti, mutta myös käytännön sovellutuksena. Tšeljapovin mukaan ei ollut edes likimääräistä määritelmää, jolla olisi ollut merkitystä neuvostomusiikin teorialle tai käytännölle.⁵⁰² Kysymys sosialistisesta realismista oli musiikin osalta vuonna 1933 vielä selkeästi auki, eikä seuraavinakaan vuosina päästy kunnolliseen yhteisymmärrykseen. Tämä vaikutti luultavasti myös säveltäjäkongressin lykkäytymiseen.

Kirjoituksessaan *Formalismen ylitse kohti sosialistista realismia* Unkarista emigroitunut säveltäjä Szabo toi esiin, kuinka oli edennyt vanhasta formalistisesta tyylistään kohti sosialistista realismia. Muutos oli ollut suuritöinen. Szabo ei kuitenkaan osannut tehdä tyhjentävää määrittelyä tyyliinsä muutoksesta. Hän esitti vain, että ratkaisevassa roolissa sosialistisen realismin saavuttamiseksi oli kolme asiaa. Marxilais-leniniläisen ideologian hän mainitsi kaiken perustana. Puolueen linjan järkkymätön noudattaminen oli toinen hänen mainitsemansa asia. Kolmanneksi hän nosti kestävän yhteyden työväestöön ja työväestön vallankumouksen ideologiaan.⁵⁰³ Szabo ei vienyt määrittelyään käytännön tasolle, vaan hänen määrittelynsä oli melko yleinen. Harva uskalsi, tai osasi tehdä yksityiskohtaista määrittelyä.

Sosialistinen realismi määritti lopulta varsin voimakkaasti taideliittoja vaikka taideliitot ja sosialistinen realismi eivät syntyneet käsi kädessä. C. Vaughan Jamesin määrittely sosialistisesta realismista on varsin klassinen ja osuva. Käsitteen realismi liittyi hänen

⁵⁰¹ Čeláпов, N. 1933, 3. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuú stupen'!* SovMuz 4/33.

⁵⁰² Čeláпов, N. 1933, 4. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuú stupen'!* SovMuz 4/33.

⁵⁰³ Sabo, F. 1934,52. *Čerez formalizm k socialističeskomu realizmu.* SovMuz 8/34.

mukaansa taiteen pyrkimykseen esittää ymmärrettävä heijastuma ja tulkinta elämästä yhteiskunnallisten suhteiden näkökulmasta käsin. Käsitteen sosialismi taas liittyi hänen mukaansa kommunistisen puolueen käytäntöihin ja puolueen rooliin yhteiskunnan ilmentäjänä. Sosialistinen realismi perustuisi näin ollen taiteilijan ja uuden yhteiskunnan rakentamisen suoralle suhteelle. Sosialistisen realismin mukaista taidetta värityivät sosialismiin pyrkivän työväestön kokemukset.⁵⁰⁴ Tämän viimeisen aspektin nosti Sovetskaja Muzykassa esille Boris Asafjev jo aiemmin esitetystä näkemyksessään säveltäjän ja proletariaatin suhteesta.⁵⁰⁵ Gruber vei tämän vielä lähemmäs Jamesin tulkintaa esittäen, että Leninin sanoin tuli ”vähentää yksilöllistä sattumanvaraisuutta”. Musiikin yhteiskunnallisia ominaisuuksia tuli hyödyntää aiempaa aktiivisemmin.⁵⁰⁶

James on nostanut esille musiikin sosialistisen realismin määrittelyn toisesta säveltäjäkongressista.⁵⁰⁷ Hän lainasi Nikita Hruštšovin puhetta, jossa tämä esitti, että

”sosialistisen realismin metodi vaatii neuvostosäveltäjältä systemaattista kamppailua hienostelua, elotonta individualismia ja formalismia, sekä myös naturalistista alkukantaisuutta vastaan taiteessa. Neuvostomusikoita kutsutaan heijastamaan todellisuutta liikkeessä, kauneudessa, runollisissa kuvissa, optimismin läpäisemää ja ylevää humaniutta, rakentamisen paatosta ja kollektiivisuuden henkeä – kaikkea mikä kuvaa neuvostokansan maailmankuvaa.”⁵⁰⁸

Määrittely musiikin sosialistisesta realismista liikkui myös tuolloin hyvin yleisellä tasolla. Ohjeet olivat luonteeltaan pikemmin yleisiä kuin sitovia. Osittain juuri tästä syystä se jätti puolueelle mahdollisuuden puuttua taiteen sisäisiin asioihin. Aukoton ja käytännön tasolla liikkunut määrittely ei olisi tällaista liikkumavaraa jättänyt.

Tšeljapov pyrki eriävistä näkemyksistä huolimatta tekemään johtopäätöksiä sosialistisesta realismista. Hän katsoi taiteen olevan luokkatietoisuuden ilmaisukeino. Taiteessa muoto oli toissijainen, muoto oli ihmisten etujen ja luokkakamppailun ulkopuolella. Toisin sanoen säveltäjän ideat määräytyivät yhteiskunnallisesti, mutta ne

⁵⁰⁴ James 1973, 88.

⁵⁰⁵ Asafjev, B. 1933, 107. *Istoričeskij god. SovMuz* 3/33.

⁵⁰⁶ Gruber, R. 1934, 21. *O realizme v muzyke. SovMuz* 6/34.

⁵⁰⁷ James erehtyy sijoittamaan tämän kongressin vuoteen 1958, vaikka se pidettiin jo 1957.

⁵⁰⁸ James 1973, 88; Hrušev 1958, 64-5. Hrušev, N.S, *Za tesnuû svâz' literatury i iskusstva s žizn'û naroda. Iskustvo, Moskva*. Kun tätä vertaa “formalistiseen” näkemykseen 1920-luvulta, on ero huomattava. ”Musiikki ei, eikä voi, sisältää mitään ideologiaa itsessään ... se on itsenäinen maailma, josta logiikkaan tai ideologiaan voidaan päästä vain väkivallalla tai keinotekoisin keinoin. *Sabaneev, L. L. 1924, 11. Muzykal'naâ kul'tura, 1/1924.*

keinot, joilla ideat ja tunteet ilmaistiin, olivat luokkatekijöiden ulkopuolelle. Tyyliin ja sävelkieleen liittyvistä asioista tuli sosialistisesta näkökulmasta toissijaisia.⁵⁰⁹ Emotionaalinen ja ideologinen sisältö olivat Tšeljapovin yhteenvedon mukaan sävellyksissä ratkaisevia. Musiikkia ei tullut rinnastaa luonnontieteisiin, vaan siitä täytyi nostaa esiin nimenomaan sen luokkaluonnetta ja -tietoisuutta korostavat seikat.

Tyyli jäi toissijaiseksi sisällölle. Kirjallisuuden sosialistista realismia määriteltäessä kuitenkin korostettiin, ettei kysessä ollut asioita pois rajaava määritelmä. Sosialistiseen realismiin näytti kirjailijakongressissa pidettyjen puheiden perusteella mahtuvan useita erilaisia lähestymistapoja. Myös Sovetskaja Muzykassa korosti tätä ajatusta jo paljon ennen kirjailijakongressia. Iohelson katsoi impressionismin tai venäläisen mystiikan hyödyntämisen täysin suotavaksi, jos niitä käytettäisiin realistisella metodilla. Vanhoja saavutuksia ja tyylejä hyödynnettäessä tuli muistaa arvioida niitä nykypäivästä käsin.⁵¹⁰ Musiikin sosialistinen realismi liittyi ennen kaikkea sisältöön ja suhtautumiseen, asioiden lähestymistapaan. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon se, että vaikka sosialistinen realismi tässä vaiheessa jätettiin avoimeksi, sai sensuuri väljästäkin määrittelystä hyvät eväät. Herman Ermolaevin mukaan sosialistiseen realismiin liitetty määrittely neuvosto-sankarien ja olosuhteiden positiivisesta esittämisestä antoi sensuurille kehotuksen ohjata taidetta tähän suuntaan.⁵¹¹

Musiikin sosialistista realismia pyrki ensimmäisenä määrittämään Gorodinski. Jo ensimmäisessä Sovetskaja Muzykassa hän otti aiheen puheeksi. Hän oli edellä jopa kirjallisuutta pyrkiessään määrittämään sosialistisen realismin sisältöä. Gorodinski pyrki yhdistämään musiikin tavoitteet työväenluokan pyrkimyksiin ja sosialismin rakentamiseen. Hän teki selkeän pesäeron myös vallankumousromantiikkaan.⁵¹² Ensimmäisen yrityksensä jälkeen Gorodinski jatkoi musiikin sosialistisen realismin määrittelyä artikkelillaan *Sisällön ja muodon ongelma musiikissa*. Hän näki perustavan ongelman sosialistisen realismin määrittelyssä siinä, että jokainen määrittelyä yrittävä tyrmättiin lähes välittömästi ilman vakavaa keskustelua. Ratkaisu löytyi hänen mielestään musiikkitieteestä, joka oli jäänyt pitkälti porvarillisen ajan käytäntöihin.

⁵⁰⁹ Čelâpov, N. 1933, 2. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

⁵¹⁰ Iohel'son, V. 1934, 17. *Leningradskij Soûz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. SovMuz 1/34.

⁵¹¹ Ermolaev 1997, 53. Ermolaev, Herman, *Censorship in Soviet Literature: 1917-1991*. Rowman & Littlefield, Lanham.

⁵¹² Gorodinskij, V. 1933, 6-18. *K voprosu o sočialističeskom realizme v muzyke*. SovMuz 1/33.

Tämä aiheutti ristiriitoja musiikkirintamalla. Gorodinskin mukaan ongelmia ei ratkaistaisi perinteisen musiikkitieteen tapaan empiirisesti vaan spekulatiivisesti.⁵¹³

Gorodinski lainasi akateemikko Pšibyševskin määrittelemää kolmea pääkysymystä, joiden avulla musiikin sosialistisen realismin ongelmaa olisi mahdollista käsitellä:

- ”1) musiikillisten muotojen, sekä sisällön ja muodon keskinäinen dialektinen suhde;
- 2) musiikki yleensä välineenä heijastaa todellisuutta realistisesti;
- 3) realistisen musiikin varhemmasta analysoimisesta, sekä toisaalta oman aikamme suhde varhempiin realistisiin suuntauksiin.”⁵¹⁴

Samat asiat nousivat Sovetskaja Muzykassa useaan kertaan esille. Perintö, eli vallankumousta edeltäneen musiikin tutkiminen oli keskeinen asia. Vanhassa musiikissa nähtiin uuden neuvostomusiikin pohja, kunhan muistettiin kriittinen analyysi. Vanhasta musiikista korostettiin nimenomaan realismin etsimistä. Muodon ja sisällön suhde oli tärkeä; muodon tuli olla alisteinen sisällölle jotta taide voisi ilmaista ideologiaa. Tähän liittyi myös musiikin kyky heijastaa todellisuutta. Voidakseen peilata sosialistista yhteiskuntaa, täytyi ylipäättään olla mahdollista heijastaa realistisesti jotakin.

Gorodinski katsoi musiikin sosialistisen realismin määrittelyn vaativan huomattavaa tutkimuksellista panostusta. Nykypäivän todellisuuden lisäksi tuli ymmärtää myös mennyttä todellisuutta, sillä musiikki oli muiden taiteiden tapaan kehittynyt historiallisesti. Tässä Gorodinski näki porvarillisen musiikkitieteen heikkouden. Se oli epähistoriallista, kyvytöntä ymmärtämään musiikin riippuvuutta kulloisestakin kehitysvaiheestaan. Gorodinski katsoi sävellysten olevan ennen kaikkea kehitysvaiheen tuotteita ja sellaisenaan riippumattomia yksittäisten ihmisten tahdosta.⁵¹⁵ Tämä päätelmä toi lopulta marxilaisuuden musiikkiin. Musiikki oli tämä määritelmän mukaan ennen kaikkea yhteiskunnallinen, ei individualistinen tuotos. Säveltäjä teki teoksensa edelleen yksilönä, mutta oli riippuvainen yhteiskunnallisista ehdoista. Yhteiskunnallinen kehitysvaihe saneli sävellyksen ehdot, muodosta määräsi säveltäjä.

Gorodinski mukaan porvarillinen musiikkitieteilijä ei kyennyt ymmärtämään asioiden dialektis-materialistista olemusta. Gorodinski kirjoitti joidenkin porvarillisten

⁵¹³ Gorodinskij, V. 1933, 2. Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike. SovMuz 5/33.

⁵¹⁴ Gorodinskij, V. 1933, 2. Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike. SovMuz 5/33. Gorodinski ei tarkenna missä yhteydessä Pšibyševski nämä ajatukset oli esittänyt.

⁵¹⁵ Gorodinskij, V. 1933, 2. Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike. SovMuz 5/33.

musiikkitieteilijöiden pyrkineen ideologisten rajojen ylittämiseen ja hahmotelleen musiikin sosiologisia konstruktioita. Tästä oli kuitenkin hänen mukaansa seurannut vain ”typeriä materialismin muotoja”. Gorodinski viittasi tässä Arnold Scheringiin⁵¹⁶, saksalaiseen musiikkitieteilijään, joka Gorodinskin mielestä skematisoi musiikin historiaa vulgaarin materialismin hengessä. Scheringin yritys osoittaa talouden, tekniikan ja musiikin kehitysyhteydet oli epäonnistunut porvarillisten luokkarajojen vuoksi. Gorodinskin mielestä Leninin edustama idealismi oli järkevämpää.⁵¹⁷

Puolueen rooli sosialistisen realismin kehittämisessä tuli Sovetskaja Muzykassa esiin lähinnä huhtikuun päätöslauselman kautta. Esimerkiksi säveltäjä Juri Šaporin korosti puolueen tehneen tieteellisesti ja historiallisesti kaukokatseisen päätöksen lakkauttaessaan RAPMin. Šaporinin mukaan koko proletaariselle musiikkikulttuurille avautuivat nyt täydet kehitysmahdollisuudet. Proletaarimuusikoiden yhdistyksen pitkälti eristäytymisestä johtuneet sisäiset ristiriidat johtivat sen rappion tilaan.⁵¹⁸ Šaporin tulkitsi tässä yhteydessä puolueen päätöslauselman olleen tarkoin harkittu toimenpide, jolla pyrittiin vahvistamaan musiikin asemaa yhteiskunnassa.

Sosialistisen realismin ongelmaksi nousi kirjallisuuden myötä massiivinen auktoriteettien lainaaminen. Marxilaisia auktoriteetteja marssitettiin esille siinä määrin, että huomio kääntyi pois sosialistisen realismin perusongelmista. Pahimmaksi ongelmaksi Demetz näki sen, että jos realismi kuvasi totuudenmukaisesti historian muovaamaa todellisuutta, niin kuinka sosialistinen realismi pystyi kuvaamaan sosialismin myöhemmin realisoituvaa todellisuutta? Demetz viittasi, että tästä ongelmasta selvittiin vain turvautumalla dialektiikkaan.⁵¹⁹

Demetz katsoi että sosialistisen realismin avulla yritettiin saada myös keskustelu marxismin ja formalismin suhteesta päätökseen. Tämä ei kuitenkaan onnistunut. Yksimielisyyteen ei päästy edes puolueen sisällä. Demetz viittaa Buharinin kirjailijakongressissa pitämään puheeseen, jossa tämä pyrki nostamaan formalismia marxismin rinnalle valittaen ”Marxismin suhtautuvan negatiivisesti taiteeseen”. Hän

⁵¹⁶ Schwarz 1983, 91. Arnold Schering oli ensimmäisiä neuvostoaikana venäjäksi käännettyjä musiikkitieteilijöitä, hänen *Tabellen zur Musikgeschichte* käännettiin 1924.

⁵¹⁷ Gorodinskij, V. 1933, 2. *Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike*. *SovMuz* 5/33.

⁵¹⁸ Šaporin, Ū. 1933, 127. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ*. *SovMuz* 3/33.

⁵¹⁹ Demetz 1959, 127.

korosti struktuurianalyysin tulosten hyödyttävän myös marxilaista tutkimusta.⁵²⁰ Buharinin näkemyksen mukaan sosialistinen realismi oli dialektista materialismia taiteeseen sovellettuna.⁵²¹ Buharin kuitenkin menehtyi Stalinin vainoissa. Hänen näkemyksensä taiteesta eivät päässeet kehittymään näitä puheita pidemmälle.

Näihin näkemyksiin lisäväriä toi joidenkin musiikkirintaman toimijoiden pyrkimys nostaa esille proletaarimuusikoiden yhdistyksen aikaisia näkemyksiä musiikista:

”Ei sovi unohtaa, että RAPM ensimmäisenä asetti kysymyksen musiikin luokkaluonteesta, arvioi neuvostomusiikkirintaman piileviä luokkavoimia, että kamppailussa musiikissa vallinneita porvarillisia tendessejä vastaan RAPM käytti iskulauseita proletaarimusiikin puolesta ja loi keskuudessaan joukon teoksia, joiden positiivisia vaikutuksia neuvostomusiikin kulttuurille kukaan ei voi jättää huomiotta.”⁵²²

Tämä Kaltatin ja Rabinovitšin vyörytys nosti proletaarimuusikoiden perintöä uuden menetelmän pohjaksi. Edes kommunisttien keskuudesta ei löytynyt yhtä yhteistä näkemystä sosialistisen taiteen luonteesta.

Kenezin ja Shepherdin mukaan sosialistinen realismi muodostui yhtä aikaa sekä neuvostoälymystön, että kommunistisen puolueen johdon näkemyksistä. Jo kirjailijakongressi osoittaa, kuinka erilaisten mielipiteiden ja näkemysten pohjalta lopulta tehtiin kompromissinomainen määritelmä eri tavoitteille ja lopulta sosialistiselle realismille. Sosialistista realismia ei määritelty yksipuolisesti ylhäältä käsin neuvostokirjailijoiden kongressissa, vaan se kehittyi myös kongressin jälkeen, erityisesti niin kutsutun keskitason älymystön toimesta. Sosialistinen realismi pysyi epämääräisenä kompromissina, josta ei tyhjentävää määritelmää koskaan syntynyt.⁵²³

4.4 Musiikkirintaman kaaderit

Tärkeään osaan musiikkirintamalla nousivat lopulta ne hahmot, jotka säveltäjäliiton perustamisen myötä valtasivat sen johtopaikat. Tämä ryhmä toimi säveltäjäliiton ja puolueen välillä ja huolehti puolueen päätösten toteuttamisesta musiikkirintamalla.

⁵²⁰ Demetz 1959, 232.

⁵²¹ Buharin 1977 (1935), 251.

⁵²² Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933, 6-7. *Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva. SovMuz* 2/33.

Tärkeimmäksi musiikkiahmoksi nousi vuonna 1913 syntynyt Tihon Hrennikov, Neuvostosäveltäjienliiton ensimmäinen ja ainoa pääsihteeri. Vaikuttavia hahmoja olivat myös vuonna 1907 syntynyt ja neuvostomusiikin sanakirjan päätoimittaja Juri Keldyš, entiset proletaarimuusikot Viktor Belyi (1904) ja Marian Koval (1907). Jokainen näistä valmistui ja keräsi huomiota jo 1930-luvun aikana. Kaikki saivat myös puolueen jäsenyyden 1930- ja 1940-lukujen aikana. Uusi nuorten vaikuttajien ryhmä siis nousi musiikkirintamalla esille säveltäjäliiton perustamiskongressiin vuonna 1948 mennessä.

Kaadereilla on yleensä viitattu Stalinin vuoden 1935 iskulauseeseen ”Kaaдерit ratkaisevat kaiken”. Kaadereina on pidetty sitä byrokraattien ja päätöksentekijöiden joukkoa, jolla Stalin pyrki korvaamaan ”vanhan kaartin”, ennen vallankumousta puolueeseen liittyneet bolševikit. Kaaderit olivat Stalinin ajan päätöksentekijöitä.⁵²⁴ Stalinin kaadereihin kuului sellaisia hahmoja kuin 1906 syntynyt Leonid Brežnev ja 1904 syntynyt Aleksei Kosygin. Kaaderit olivat yleensä 1900-luvun alussa syntyneitä, kulttuurivallankumouksen aikana koulutuksensa saaneita työläistäustaisia henkilöitä.⁵²⁵ He olivat myös Stalinin jälkeisen Neuvostoliiton valtaeliittiä, joka hallitsi käytännössä aina Mihail Gorbatšovin 1980-luvulla käynnistämään perestroikaan saakka. Onkin kiinnostavaa nähdä, pyrittiinkö musiikissa aktiivisesti kouluttamaan kaaderien ryhmää.

Tšeljapov totesi musiikkirintaman suureksi puutteeksi marxilaisten musiikkitieteilijöiden vähäisen määrän verrattuna esimerkiksi kirjallisuuteen. Tämä oli syynä marxilais-leniniläinen musiikkitieteen kehittymättömyydelle.⁵²⁶ Näyttäisi, ettei musiikkirintamalla ollut nuoria kommunisteja, tai edes marxilaisittain ajattelevia henkilöitä vanhojen, porvarillisten musiikkitieteilijöiden manttelinperijöiksi. Puoluekantaisesti ajattelevien musiikkitieteilijöiden vähäinen määrä voi olla myös yksi selitys säveltäjäliiton perustamisen lykkääntymiselle. Musiikkitieteen toivottiin ohjaavan säveltäjiä ja musiikkirintamaa. Tehtävää ei kuitenkaan voitu uskoa musiikkitieteelle, jos näiden joukosta ei löytynyt riittävää puoluekantasuutta.

Proletaarikirjailijoiden yhdistyksen RAPPin toiminta ja sen aiheuttama luokkasodan paine vaikuttivat voimakkaasti kirjallisuuskaadereiden valmistamiseen. Proletaari-

⁵²³ Kenez; Shepherd 1998, 47-48.

⁵²⁴ Fitzpatrick 1992c (1978), 149.

⁵²⁵ Fitzpatrick 1992c (1978), 160.

muusikoiden RAPM yritti proletarisoida musiikillisia koulutusinstituutioita, mutta suhteellisen heikkona organisaationa se epäonnistui tässä. Sen mahdollisuudet järjestää puolemielisiä musiikin ammattilaisia, musiikin kaadereita, olivat varsin heikot.⁵²⁷ Ammattimuusikoiden ja säveltäjien koulutus kesti kauan. Ammattimuusikoiden kohdalla koulutus kestää helposti viiden vuoden iästä aina 20-vuotiaaksi. Koulutusinstituutioiden muuttaminen oli pitkällinen prosessi ja porvarispecialistien läsnäolo edellytys tason säilymiselle. Raportissa Moskovan konservatorion opistoasteen orkesteriosastolta kirjoitettiin sen yhteydessä toimivasta lasten koulusta, jonka tehtävä oli ”valmistaa kaadereita opistoihin”.⁵²⁸ Musiikissa opiskelija ja kaaderi sanat näyttäisivät muodostuneen synonyymeiksi.

Säveltäjäliittoon ei löytynyt yhtä suurta määrää kommunisteja kuin kirjailijaliittoon. David Rabinovitš (1925), Viktor Vinogradov (1921), Lev Lebedinski (1919) ja Viktor Gorodinski (1918) olivat niitä harvoja säveltäjäliiton jäseniä, jotka kuuluivat puolueeseen jo 1930-luvun alussa. Useat Sovetskaja Muzykassa aktiivisesti kirjoittaneet musiikkitieteilijät liittyivät puolueeseen 1930-luvun lopussa tai 1940-luvun puolella. Tällaisia olivat nuoret Juri Keldyš (1947), Marian Koval (1940) ja Viktor Belyi (1939).⁵²⁹ Heitä voisi pitää kaadereina Fitzpatrickin esittämässä, stalinistisessa mielessä.

Kaaderi-käsitettä käytettiin myös Sovetskaja Muzykassa. Tällöin sanalla viitattiin nuoriin, valmistuvassa oleviin ammattilaisiin erotuksena keisariajalla koulutuksensa saaneista ammattilaisista. Kaadereihin liitettiin toive luovan innostuksen, *tvortšeskij pod'em*, ylläpitämisestä musiikkirintamalla. Šteinberg nosti esille, että sosialismin rakentamisen aikakauden pitäisi saada arvoisiaan teoksia. Tässä työssä hän toivoi paljon kaadereilta, tulevilta ammattilaisista.⁵³⁰ Kaaderi-sanankäyttö synonyymina opiskelijalle aiheuttaa joitakin sekaannuksia, koska kaaderilla viitataan nykyään Stalinin aikana koulutettuihin puolueen virkamiehiin. Sovetskaja Muzykassa kaadereilla viitattiin nuorisoon. Esimerkiksi Aškenazi otti raportissaan Leningradin säveltäjäliiton toiminnasta esille kaaderityön liiton tärkeimpänä tehtävänä. Kaadereita, nuoria

⁵²⁶ Čelâpov, N. 1933, 4. *Marksisistko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* *SovMuz* 4/33.

⁵²⁷ Nelson 2000, 106, 108.

⁵²⁸ *Mar'âsin, L.* 1934, 74. *V orkestrom otdele tehnikuma Mosk. gos. konservatorii.* *SovMuz* 7/34.

⁵²⁹ Ks. liite 2.

⁵³⁰ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Šlušatelü – sovetškuû muzyku.* *SovMuz* 3/33; luovaa innostusta korostivat useat säveltäjät omasta sävellystyöstään puhuessaan, yksi ensimmäisistä oli *Krejn, Aleksander* 1933, 120-121. *Kompozitor i kritika.* *SovMuz* 1/33.

säveltäjiä houkuteltiin mukaan liiton toimintaan esimerkiksi omien sopimusten avulla.⁵³¹ Musiikkirintamalla työläistäusta ei ollut edellytys kaaderi-sanan käytölle.

Säveltäjäliiton ensimmäisen täysistunto syksyllä 1933 piti kysymystä nuoresta säveltäjäpolvesta tärkeänä. Atovmjan totesi raportissa, että kaikelle musiikilliselle toiminnalle löytyi edustus säveltäjäliiton sisältä. Myös säveltäjänuorisoa oli saatu mukaan säveltäjäliiton toimintaan. Raportissa viitattiin kiistaan säveltäjäliiton jäsenyyden myöntämisestä mahdollisesti virheellisin perustein. Kirjoittaja piti tärkeämpänä huolehtia nuorten houkuttelemisesta mukaan liiton toimintaan, kuin heidän rajaamistaan ulkopuolelle. Nuorten saamiseksi mukaan ei tehty systemattista työtä edes Moskovassa.⁵³² Säveltäjäliiton ja konservatorioiden välinen yhteistyö oli ilmeisesti vielä varsin heikkoa. Muusikoita, säveltäjiä ja musiikkitieteilijöitä kouluttavat instituutiot ja säveltäjäliitto olivat varsin vähän tekemisissä keskenään.

Atovmjanin raportin mukaan tilanne oli vakava, koska musiikkirintama kärsi luovien kaadereiden puutteesta. Käytännössä hän viittasi nuorten jäsenten vähäiseen määrään. Säveltäjäliiton tärkeä tehtävä oli huolehtia kaaderien tarpeista ja edesauttaa näiden pikaista integroitumista liiton jäseniksi. Hän korosti, että kaaderit pitäisi saada mukaan liiton toimintaan yhteistyön avulla.⁵³³ Kaaderit eivät olleet säveltäjäliiton näkökulmasta tärkeitä puolueen linjan esille tuojina, vaan nuorisona, tulevaisuuden ammattilaisina.

Leningradin musiikkikritiikin kokous esitti kaaderityön tehostamista. Vanhojen specialistien, joista mainittiin Asafjev, Ossovski ja Gruber, avustuksella toivottiin voitavan kehittää nuoria musiikkikritiikin kaadereita. Yhteistyötä konservatorion ja taidehistorian akatemian (GAIS) musiikkitieteen instituutin kanssa haluttiin tehostaa, koska niillä oli merkittävä rooli kaadereiden valmistamisessa. Mainituilla specialisteilla oli näihin koulutus- ja tutkimuslaitoksiin huomattavia yhteyksiä.⁵³⁴ Musiikkitieteen ongelmien ratkaisussa merkittävä osa nähtiin tulevien musiikkitieteilijöiden

⁵³¹ *Aškenazi, A. 1934, 61. Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz 6/34.*

⁵³² *Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. God raboty Soûza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵³³ *Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. God raboty Soûza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33;*

Leningradin säveltäjäliitto korosti myöhemmin raportissaan, että luoviin kaadereihin tulisi paneutua aivan erityisesti. *Aškenazi, A. 1934, 61. Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz 6/34.*

⁵³⁴ *Rezolučiâ 1-j sessii... 1934, 64. Rezolučiâ 1-j sessii po voprosam muzykal'noj kritiki, sozvannoij LSSK (16, 17 i 18 noâbrâ 1933 g.). SovMuz 2/34.*

koulutuksessa. Säveltäjaliitto oli myös valmis uskomaan koulutuksen porvarillisen koulutuksen saaneiden specialistien vastuulle.

Nuoria säveltäjiä pyrittiin aktivoimaan säveltäjaliiton toimintaan suuntaamalla näille omaa toimintaa. Kevättalvella 1933 järjestettiin opiskelevien säveltäjien konferenssi, johon osallistui nuorten säveltäjien lisäksi paljon pedagogeja. Kaikki nimeltä mainitut säveltäjät olivat alle 30-vuotiaita, joukossa olivat Hatšaturjan (1903), Popov (1904), Birjukov (1908), Makarova (1908), Mokrysov (1909), Hrennikov (1913), sekä joukko sanakirjoille jo tuntemattomia säveltäjiä. Atovmjanin mukaan kongressissa pidetty konsertti osoitti konservatorioiden uudelleenorganisoinnin tuottaneen tuloksia.⁵³⁵ Nuorten säveltäjien huomioiminen osoittaa myös tulevaisuudelle annetun painoarvon.

Huolimatta nuorisotyön käynnistymisestä, säveltäjaliiton täysistunto katsoi työn olevan riittämätöntä. Suuri puute valmistuvien säveltäjien kohdalla oli se, että näiden oli vaikeaa saada sävellystilauksia. Muzgiz, radio ja Moskovan filharmonia työllistivät säveltäjiä runsaasti, mutta vain harvoin nuoria säveltäjiä. Säveltäjaliitto katsoi tehtäväkseen osoittaa näille instituutioille miten tärkeää oli palkata myös nuoria säveltäjiä. Atovmjanin mukaan nuorten osuus kamppailussa neuvostomusiikin puolesta oli huomattava.⁵³⁶ Säveltäjaliiton ja muiden musiikkiorganisaatioiden väliset suhteet tulivat jälleen esille. Säveltäjaliitto pyrki hegemonia-asemaan. Tilannetta kuitenkin vaikeutti se, että eri organisaatioilla oli valta siihen keneltä sävellyksiä tilasivat.

Säveltäjaliitto toimi nuorisokysymyksessä voimavarojensa mukaan. Säveltäjä Dmitri Kabalevski ehdotti raportissaan säveltäjaliiton puhemiehistölle, että kaadereille järjestettäisiin seminaari- ja konsultointitilaisuuksia.⁵³⁷ Säveltäjaliitto tukisi näin oman valvontansa piirissä tulevien jäsentensä koulutusta. Muuten liitolla oli rajalliset mahdollisuudet vaikuttaa konservatorioiden toimintaan. Säveltäjaliitto organisoikin ainakin Moskovaan oman nuoriso-sektorin, joka keskittyi nuorten säveltäjien asioihin. Sektori järjesti teosten ennakkokuulemisia ja keskustelutilaisuuksia jo valmistuneista teoksista.⁵³⁸ Nuoriso-sektori pystyi keskittymään täysin valmistuvien ja

⁵³⁵ *Atovmân, L. 1933, 137. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵³⁶ *Atovmân, L. 1933, 137. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵³⁷ *Skoblionok, A 1934, 72. V Moskovskom Souze sovetskih kompozitorov. SovMuz 8/34.*

⁵³⁸ *GCMMK, f. 286, d. 497, l. 1. Sektori toimi ainakin syksyllä 1934.*

vastavalmistuneiden asioihin, koska samaan aikaan Moskovassa toimi myös lastenmusiikin sektori, jonka vastuulla olivat varsinaiset koulutuskysymykset.⁵³⁹

Täysistunnon arvostelusta huolimatta Leningradin konservatorion professori Šteinberg kehui konservatorioiden kaaderityön kohentuneen huhtikuun päätöslauselman jälkeen. Šteinbergin mukaan monet nuoret olivat edellisinä vuosina ”puuhailleet tasoltaan keskinkertaisten joukkolaulujen parissa”, mutta nyt he etenivät nopeasti eteenpäin. Šteinbergin mukaan opiskelijoiden omat taipumukset auttoivat neuvostotematiikan henkilökohtaisessa oivaltamisessa parhaiten. Proletaarisäveltäjiksi itsensä mieltäneet opiskelijat tekivät nyt aiemmin formalistisiksi miellettyjä instrumentaali-teoksia, konserttoja ja kamarimusiikkia. Kaaderit olivat Šteinbergin mukaan vapautuneet niistä kapeista kehyksistä, ”kabinettidoktrinoinnin hedelmistä”, joihin RAPM yritti neuvostomusiikin puristaa.⁵⁴⁰ Vanhaa polvea edustanut Šteinberg oli tyytyväinen siitä, että RAPMin aikaisista ohjeistuksista oli opetustyössä luovuttu. Hänen kirjoituksestaan voidaan myös päätellä konservatorioiden palanneen vanhoihin käytäntöihin.

Säveltäjäliiton täysistunnon mukaan ongelma oli säveltäjäliiton lisäksi kaadereiden suhtautumisessa liittoon. Raportti katsoi kaadereiden sivistyksen heikoksi. Nuoriso ei tuntenut klassista kirjallisuutta, eikä edes tieteen ja tekniikan uusimpia saavutuksia.

Jos opiskelijoiden ja nuorten säveltäjien keskuudessa suorittaisi kyselyn, voisi helposti saada selville sen, että parasta [säveltäjäliitossa] eivät olleet taidenäyttelyt, tai se että pääsi draamateatterien parhaisiin esityksiin. Sen sijaan on selvää, että yksikään ei jätä väliin Ansermin, Sebastianin tai Lual'din⁵⁴¹ konsertteja.⁵⁴²

Raportissa korostettiin, että konserteissa käyminen oli tietenkin hyvä asia. Vaarana oli kuitenkin yksipuolistuminen ja muista taiteista vieraantuminen. Pelkkien musiikillisten taipumusten kehittäminen vieraannuttaisi helposti muista taiteista.⁵⁴³

Täysistunto korosti materiaalisia tekijöitä myös kaadereiden osalta. Istunto korosti että säveltäjäliiton tehneen paljon työtä asiantilan korjaamiseksi. Säveltäjäliitto oli

⁵³⁹ *GCMMK, f. 286, d. 497, l. 24-42.*

⁵⁴⁰ *Štejnberg, M. 1933, 124-125. Slušatelü – sovetškuü muzyku. SovMuz 3/33.*

⁵⁴¹ Ernest Ansermet (1883-1969) oli sveitsiläinen kapellimestari, säveltäjä ja musiikkitieteilijä; Georges Sebastian (1903-1989, Sebestyén) oli unkarilainen kapellimestari; Lualdi viittaa ilmeisesti italialaiseen säveltäjä-kapellimestari Adriano Lualdiin (1883-1971). Kapellimestarit olivat aikansa supertähtiä.

⁵⁴² *Atovmân, L. 1933, 137-138. K plenumu SSK. God raboty Souža sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁴³ *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souža sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

onnistunut järjestämään yli 15 sopimusta pelkästään kaadereille, ja kuusi kaaderia nautti kuukausittaista säveltäjäpalkkiota. Ongelmalliseksi asian teki se, että myös muut musiikkiorganisaatiot olisi pitänyt saada mukaan tähän työhön.⁵⁴⁴ Säveltäjäliitto tunnusti, että yksinään se ei pystyisi näillä ehdoilla korjaamaan nuorten säveltäjien toiminta-ehdotuksia, vaan siihen tarvittiin muiden organisaatioiden panostusta.

Kaaderi-sanan käyttöön säveltäjäliitossa liittyy vielä sellainen sekaannus, että sanaa käytettiin myös liitossa aktiivisesti toimivista henkilöistä. Kulakovski nosti puhuessaan musiikkitieteilijöiden keskinäisen yhteistyön tehostamisesta esille, että kaikki säveltäjäliiton musiikkitieteellisen sektion kaaderit pitäisi saada toimimaan yhdessä. Hän viittasi tässä kaadereilla yleensä liitossa aktiivisiin musiikkitieteilijöihin, riippumatta siitä, kuuluivatko nämä puolueeseen tai minkä ikäisiä nämä olivat.⁵⁴⁵ Yleensä kaaderi-sanaa käytettiin Sovetskaja Muzykassa nimenomaan nuorista, vielä opiskelevista musiikin ammattilaisista. Tämä ja Kulakovskin sekaannus kuitenkin osoittavat, että musiikkirintamalla kaaderi oli varsin moniselitteinen käsite.

Puoleelta ja Stalinilta omaksuttu kaaderi-sanan merkitys toteutui säveltäjäliitossa periaatteessa Stalinin tarkoittamalla tavalla. Stalinin ajatus kaadereista oli tehdä heistä puolueen uusi runko. Tämä näyttäisi lopulta toteutuvan myös säveltäjäliiton osalta, mutta varsin pitkällä aikavälillä. Osa säveltäjäliiton toimijoista kiinnitti varsin paljon huomiota siihen, miten tulevaisuuden jäseniä koulutettiin. Puolueen näkökulmasta 1930-luvulla koulutetusta sukupolvesta löytyi tulevaisuuden sukupolvi. Käytännössä koko Brežnevin aikana Neuvostoliittoa johtanut sukupolvi oli syntynyt 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä ja saanut koulutuksensa 1930-luvulla. Säveltäjäliitto sai pitkäaikaisen johtajansa Tihon Hrennikovin samasta joukosta. Kaaderit eivät kuitenkaan vielä näytelleet vielä säveltäjäliiton alkupäivinä merkittävää roolia – vanhojen specialistien sukupolvi piti itsellään huomattavimman roolin säveltäjäliitossa.

⁵⁴⁴ *Atovmân, L. 1933, 138. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁴⁵ *Kulakovskij, L. 1934, 97. Pis'mo v redakciû. Ob organizacii otdela "Tvorčeskaâ laboratorijâ muzykovedeniâ." SovMuz 3/34.*

5. Musiikin asema yhteiskunnassa – keskellä vai laidalla?

5.1 Musiikki ja muut taiteet

Puolueen taidepolitiikassa kirjallisuuden asioiden järjestäminen ja puoluekontrolli olivat etusijalla. Säveltäjät eivät vielä 1930-luvun alkupuolella osanneet nähdä kirjailijaliiton järjestämistä negatiivisena asiana. Suhteessa muihin taiteisiin, Sovetskaja Muzykassa nousikin esille ennen kaikkea tyytymättömyys musiikkipolitiikan hitaaseen etenemiseen. Musiikkiasiat eivät saavuttaneet huomiota yhteiskunnassa, eivätkä päättävät elimet ottaneet musiikkia huomioon. Sovetskaja Muzykassa valitettiin kirjallisuuden ja teatterin saavan ”neuvostokansalaisten piireissä” musiikkia enemmän huomiota osakseen.⁵⁴⁶ Tämä näkemys esitettiin lähes puolitoista vuotta ennen kirjailijakongressia, jonka aikana huomio kirjallisuuden asioihin oli suurimmillaan.

Kemp-Welchin väitöskirjassa on esitetty aiemmin vallalla ollut väite Stalinin ajan taidepolitiikasta. Sen mukaan taidepolitiikkaa ohjattiin ainoastaan puoluejohdon korkeilta tasoilta, Stalinin tahdon mukaisesti. Poliittisten ja kulttuuristen organisaatioiden verkosto toimitti ja toteutti ylätasoa määräyksiä. Kemp-Welchin mukaan puolueen alemmat tasot ja taideliitot eivät voineet osallistua kulttuuripolitiikan muotoilemiseen, ainoastaan sen levittämiseen ja käskyjen toteuttamiseen.⁵⁴⁷ Näkemyksen mukaan taideliitot perustettiin 1930-luvulla stalinistisen kulttuuripolitiikan peruspilareiksi. Puolue kiinnitti huomiota kirjallisuuteen ja sen uskottiin tehneen näin myös muiden taiteiden osalta. Säveltäjät valittivat kuitenkin Sovetskaja Muzykaa myöten kirjallisuuden saavan huomattavasti musiikkia enemmän huomiota. Säveltäjät seurasivatkin tiiviisti kirjallisuuden tapahtumia. Alexander Krein viittasi kirjailijaliiton orgkomitetin täysistuntoon kirjoittaessaan musiikkikritiikistä. Gronski puhui istunnossa kirjallisuuskritiikin taipumuksesta arvostella teoksia yksinkertaisesti asteikolla hyvä-huono. Kreinin mukaan sama ongelma päti musiikkikritiikkiin. Hän ehdotti, että musiikki voisi tässä asiassa seurata kirjallisuutta ja puuttua tähän taipumukseen.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Čeláčov, N. 1933, 1. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuú stupen'!* SovMuz 4/33.

⁵⁴⁷ Kemp-Welch, Anthony 1975, 143.

⁵⁴⁸ Krejn, Aleksander 1933, 120-121. *Kompozitor i kritika.* SovMuz 1/33.

Säveltäjaliitto myös kritisoi kirjailijaliittoa. Leningradin osaston Iohelson arvosteli 17. puoluekokouksen alla kirjailijaliittoa säveltäjaliiton vähäisestä huomioimisesta. Musiikin ja kirjallisuuden intressit kohtasivat monesti esimerkiksi teatterin ja oopperan osalta. Iohelsonia ärsytti, ettei kirjailijaliitto ottanut huomioon edes Leningradin musiikkikriitikoiden kokousta. Hän katsoi kirjailijoiden käsittelevän omassa liitossaan musiikkiasioita vailla minkäänlaista kompetenssia. Iohelson piti tärkeänä, että kirjailijaliitto huomioisi myös säveltäjaliiton toiminnan.⁵⁴⁹ Yhteistyö liittojen välillä pysyi laimeana. Antiformalismikampanjan yhteydessä keväällä 1936 Pravda nosti esille saman kritiikin kirjailijaliittoa kohtaan. Kirjailijaliitto oli sivuuttanut Pravdan kirjoitukset musiikin ongelmana, vaikka tapaus käsitteli myös kirjallisuutta.⁵⁵⁰

Kirjallisuus pysyi taidemaailman keskiössä puolueen ja valtion näkökulmasta 1930-luvun alkuvuosina. Kirjailijakongressi (17.8–1.9.1934) ja sosialistisen realismin lanseeraaminen merkitsivät kirjallisuuden siirtymistä osaksi valtiojärjestelmää. Kirjallisuus lakkasi olemasta osa kansalaisyhteiskuntaa sen saadessa aseman Neuvostoliiton virallisessa kulttuurissa. Kirjallisuudesta tuli osa virallista diskurssia, esimerkiksi Pravdassa. Sen arviointi riippuikin sittemmin myös ulkotaideellisista tekijöistä, arviointi kytkeytyi osaksi puolueretoriikkaa.⁵⁵¹ Muiden taiteiden vertaaminen kirjallisuuteen on sikäli hyödyllistä, että puolueen menetelmä oli sama kaikissa taiteissa. Menetelmä asettaa kuitenkin vaaran: kirjallisuuden tapahtumien oletetaan toistuneen muissa taiteissa täysin samalla tavoin ja samanaikaisesti. Säveltäjät toimivat itsenäisesti sosialistisen realismin määrittelyssä. Vasta kirjailijakongressin jälkeen kirjallisuuden sosialistisesta realismista tuli vertailupohja myös musiikille.

Jeffrey Brooks on tarkastellut sosialistista realismia 1930-luvun kirjallisuudessa ja päätenyt siihen, että se, mitä siitä kirjoitettiin ja mitä kirjailijat ja taiteilijat tekivät, ovat kaksi eri asiaa. Sosialistinen realismi oli 1930-luvulla Brooksien mukaan ennen kaikkea

⁵⁴⁹ Iohel'son, V. 1934, 15. *Leningradskij Soûz sovetskikh kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

⁵⁵⁰ *Pravda* 13.2.1936. *Ásnyj i prostoj ázyk v iskusstve. Obzor pečati.*

⁵⁵¹ Brooks 1994, 973. Brooks, Jeffrey, Socialist Realism in Pravda: Read All about It! Lehdessä *Slavic Review* 53(4)/1994; Schull 1992, 484. Schull, Joseph, The Ideological Origins of "Stalinism" in Soviet Literature. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*. Schull esitti arvion, että taiteet muun kansalaisyhteiskunnan tapaan, muuttuivat osaksi stalinistista valtiojärjestystä.

sanomalehtien kautta rummutettu käsite. Pravdalla oli tässä merkittävä rooli.⁵⁵² Sovetskaja Muzyka havainnoi tämän siten, että lehdistö kiinnitti huomiota erityisesti kirjallisuuden sosialistiseen realismiin.

Brooksin näkemyksen mukaan 1930-luvulla määritelty sosialistinen realismi ei ollut pohjimmiltaan kirjallinen traditio, muttei myöskään puhtaasti diktatuurin työväline. Hän näkee sosialistisen realismin mekanismina, jolla johtajat ja stalinistisen systeemin tukijat laajensivat moraalista ja intellektuaalista aluettaan. Heidän diskurssinsa mukaisesti neuvostomaailmaa tuli tarkkailla jotenkin toisin, kuin ajan valtavien katastrofien kautta.⁵⁵³ Taide edusti tässä mielessä keinoa suunnata katseet pois nykyhetken ongelmista tulevaisuuden onnelaan. Kirjallisuuden sosialistisesta realismista hyötyivät paitsi puolueen johtajat, myös ne, jotka olivat valmiita tukemaan stalinistista järjestelmää. Jos tätä näkemystä sovelletaan musiikkiin, voidaan olettaa, että marxilaiset musiikkitieteilijät ja säveltäjät näkivät sosialistisessa realismissa tilaisuuden kasvattaa omaa vaikutusvaltaansa musiikkirintamalla, kirjallisuuden tapaan.

Puolueen suunnitelmallinen toiminta näkyi Brooksin mukaan sosialistisen realismin julkistamisen ja kirjailijakongressin saamassa ennennäkemättömässä julkisuudessa. Taiteet saivat 1930-luvun taitteessa lehdistöltä tuskin lainkaan näkyvyyttä. Kirjailijakongressin yhteydessä kirjallisuus täytti Pravdasta parhaimmillaan yli puolet.⁵⁵⁴ Tunnelmat ensimmäisessä kirjailijakongressissa olivatkin Ilja Ehrenburgin mukaan hyvin ruusuiset. Hän sanoo kirjailijoiden uskoneen, että 1937, kun toinen kirjailijakongressi tuli sääntöjen mukaan pitää, elävänsä jo paratiisissa.⁵⁵⁵ Osa musiikkirintaman toimijoista tavoitteli musiikille samaa julkisuutta, kuitenkin epäonnistuen.

Brooksin tulkinnassa on myös tuttu ongelma. Hän puhuu sekaisin kirjallisuudesta ja taiteesta, viitaten kirjallisuuden sosialistisella realismilla kaikkeen taiteeseen. Hänen tulkinnassaan kirjallisuuden tapahtumat toistuivat muissa taiteissa samanaikaisesti. Brooksille 1930-luvun kirjailijat näyttäytyivät alistettuina, mutta sankarillisina hahmoina, jotka kirjoittivat pöytälaatikkoon salaisia kirjoituksiaan. Nämä kirjoitukset antoivat taidemaailmasta virallisen tulkinnan vastaisia näkemyksiä ja asettivat kirjailijat

⁵⁵² Brooks 1994, 974-75.

⁵⁵³ Brooks 1994, 991.

⁵⁵⁴ Brooks 2000, 106-8.

”hengenvaaraakin pahempaan asemaan”. Brooks viittaa tässä muun muassa Ahmatovan *Requiemiin* tällaisena teoksena.⁵⁵⁶ On kuitenkin muistettava, ettei Ahmatova ollut kirjailijaliiton jäsen 1930-luvulla. Brooks tekee kirjailijoista stalinistisen näytöksen uhreja ja liittää taideliitot osaksi Stalinin suunnitelmia. Hänen oletuksensa onkin, että muut taideliitot toimivat kirjailijaliiton tavoin omalla taiteen alallaan.

Brooks näki kirjailijaliiton alkuvaiheissa merkittävän muutoksen, kun Gorkin matkustelua rajoitettiin ja hänet syrjäytettiin liiton varsinaisesta johdosta.⁵⁵⁷ Brooks näyttäisi epäröivän, olivatko taideliitot perustamisestaan alkaen Stalinin luomuksia, vai pyrkikö Stalin vain hyödyntämään syntyneitä rakenteita omiin päämääriinsä. Ero on selkeä: jos rakenteet olivat alun perin Stalinin ajatus, niillä tuskin oli omia sisäisiä, voimakkaita pyrkimyksiä. Jos ne taas muotoutuivat edes osittain omaehtoisesti, niillä täytyi olla omia, Stalinin kanssa ristiriitaisia pyrkimyksiä. Brooks näkemys perustui pitkälti lehtien, erityisesti Pravdan pohjalle. Brooks myös hyväksyi melko suoraan Solomon Volkovin kiistellyt Šostakovitšin muistelmat ja lainasi Maksimenkovin tutkimusta *Sumbur vmesto muzyki* melko marginaalisesti ottamatta tuloksia huomioon.⁵⁵⁸ Brooks hyväksymiä Volkovin näkemyksiä on muun muassa säveltäjän poika Maksim Šostakovič pitänyt osittain juoruina ja anekdootteina muistelmien seassa.⁵⁵⁹ Vaikka Brooks pyrkii löytämään myös muista taiteista sankarillisia uhreja, hän ei vertaa kirjailijaliittoa muihin taideliittoihin.

Kirjailijaliiton myötä muotoutunut kirjallinen tyyli voidaan nykyisin määritellä varsin tarkasti ja verrata sitä teoreettiseen sosialistiseen realismiin. Syntyntä tyyliä voidaan jopa pitää sosialistisena realismina, jos lähdetään siitä, että sosialistinen realismi oli käytännössä toteutettu tyyli. Bolševikkien ajatus taiteesta yhteiskunnan palveluksessa ei ollut heidän oma keksintönsä. Garrardit huomioivat sosialistisen realismin pohjan löytyvän jo Tšernyševskin, Vissarion Belinskyn, jopa Friedrich Schillerin ajatuksissa. Tšernyševski kirjoitti Pietari-Paavalin linnoituksen vankilassa vuonna 1863 teoksen *Tšto delat? Iz rasskazov o novykh lyudyakh*. Teoksellaan hän taivutti kirjailijoita

⁵⁵⁵ Garrard; Garrard 1990, 43.

⁵⁵⁶ Brooks 2000, 125.

⁵⁵⁷ Brooks 2000, 109; Radzinski 2002 (1995), 382 viittaa Gorkin ulkomaanmatkakiellon asettuneen vuoden 1936 ensimmäiselle puoliskolle.

⁵⁵⁸ Ks. Brooks 2000, 121.

⁵⁵⁹ Maksim Šostakovič kommentoi Volkovia johtamansa konsertin yhteydessä. Sirén 2004, C6. Sirén, Vesa, Autenttinen Šostakovič soi Kuopiossa. Helsingin Sanomat 20.3.2004.

vallankumoukselliseen toimintaan. Teos vaikutti merkittävästi myös bolševikkeihin, eritoten Leniniin.⁵⁶⁰ Kirjailijaliiton perustamisen yhteydessä liiton keulakuvaksi valittu Maksim Gorki edusti tyylissään Tšernyševskin perillisiä, erityisesti sosialistisen realismin esikuvaksi valittu Gorkin romaani *Äiti*.⁵⁶¹ Tällaiset marxilaisen tulkinnan mukaiset kehityskaaret olivat hyvin tarpeellisia neuvostotaiteelle. Musiikissa yritettiin etsiä samanlaisia kehityskaaria. Musorgskin realistiset oopperat olivat yksi yritys löytää musiikin sosialistiselle realismille suoria edeltäjiä.

Garradit katsovat, että huhtikuun 1932 päätöslauselmaan kulminoitui kirjallisuuden osalta vuosisatainen keskustelu kirjallisuuden tehtävästä ja kirjailijoiden roolista yhteiskunnassa. Kirjallisuus valjastettiin lähes totaalisesti yhteiskunnan palvelukseen kahden peruspilarin, sosialistisen realismin ja kirjailijaliiton avulla.⁵⁶² Kirjailijaliiton asema Neuvostoliiton puolue- ja valtio-organisaatiossa muuttui viimeistään Stalinin kuoltua niin merkittäväksi, että kommunistisen puolueen ja kirjailijaliiton kohtalo kulki Stalinin jälkeisessä Neuvostoliitossa käsi kädessä.⁵⁶³ Musiikin osalta samanlaisen totaalisen alistamisen valtion palvelukseen olisi täytynyt tapahtua säveltäjäliiton kautta.

Säveltäjä Šostakovitšin ja neuvostojärjestelmän suhdetta tutkinut Robert Stradling pitää vuotta 1934 merkityksellisenä stalinistisen taidepolitiikan osalta. Stradling pisti merkille yhteyden Lunatšarskin 1920-luvulla johtaman *Narkompros*in periaatteiden ja Gorkin määrittelemäksi olettamansa sosialistisen realismin välillä. Hän piti molempia melko suvaitsevina. Stalinin ja puolueen mielestä molemmat olivat lopulta liian maltillisia.⁵⁶⁴ Gorkin eristäminen kirjailijaliiton todellisesta johdosta mahdollisti sosialistisen realismin käyttämisen halutulla tavalla. Vielä ennen kuolemaansa Gorki pyrki vaikuttamaan kirjailijaliitossa. Garrardien mukaan hänen onnistui alkuvuonna 1936 syrjäyttää Štšerbakovin kirjailijaliiton johdosta. Kun Gorki sitten kuoli samana vuonna, Stalinilla oli Gorkin siunaus kirjailijaliitolle, mutta ei enää Gorkia asettumassa tielleen.

Vuosina 1935–38 kirjailijaliitosta erotettiin enemmän kirjailijoita kuin otettiin uusia. Stalinin puhdistukset ulottuivat puolueen lisäksi myös kirjailijaliittoon, koska se oli nyt

⁵⁶⁰ Garrard; Garrard 1990, 15-17.

⁵⁶¹ Garrard; Garrard 1990, 30-31.

⁵⁶² Garrard; Garrard 1990, 29.

⁵⁶³ Garrard; Garrard 1990, 77-79.

⁵⁶⁴ Stradling 1982, 195. Stradling, Robert.

osa valtiojärjestelmää. Garrardien mukaan yksi merkittävä syy sille, että uusia jäseniä tuli vähän, oli uusien jäsenten suosittelukäytäntö. Suosittelija oli itse vaarassa, jos suositteli trotskiitiksi tai sabotööriksi paljastuvaa henkilöä. Alkuperäisen kirjailijakongressin 600 edustajasta vain 123 oli Garrardien mukaan hengissä vuoden 1954 toisessa kirjailijakongressissa. Vaikka sota ja luonnolliset tekijät vaikuttivat asiantilaan, oli kato silti melkoinen.⁵⁶⁵ Säveltäjaliitossa samanlaista hävikkiä ei tapahtunut. Säveltäjaliitto ei missään vaiheessa menettänyt suurta määrää jäseniä. Moskovan osaston sihteeri Tšeljapov on ainoita Stalinin vainoissa menehtyneitä säveltäjaliiton jäseniä. Hänkin oli ennen kaikkea puoluebyrokraatti. Koska säveltäjaliitto ei valmistunut kiinteäksi osaksi valtiojärjestelmää, ei mittaville vainoille ollut perustetta.

Kirjailijaliiton kaksi viikkoa kestäneen perustamiskokouksen yli 200 puheen, raportin ja julistuksen keskeinen ajatus oli muutamassa perusteemassa. Kirjailijoiden ja kansan suora yhteys, vihamielisyys porvarillista länttä kohtaan, Neuvostoliiton erityisluonne ja kirjallisuuden uudet mahdollisuudet nostettiin esille. Luonnollisesti kongressissa ylistettiin myös Stalinia puolueen erehtymättömänä johtajana. Koko kongressi oli järjestetty erittäin huolellisesti näyttäväksi demonstraatioksi, jossa puheiden välillä tuli näyttäviä esityksiä ja harjoiteltuja sisääntuloja.⁵⁶⁶ Kirjailijaliiton epäitsenäinen asema ja sen johtajien oma vallanhimo näkyivät myös siinä, että toinen kongressi, jonka sääntöjen mukaan piti tulla 1937, antoi odotuttaa itseään 20 vuotta (1954). Garrardien mukaan ensimmäinen kirjailijakongressi ei voinut vaikuttaa johtokunnan tai sihteeristön valitsemiseen. Kirjailijaliiton puoluejaosto oli päättänyt näistä jo valmiiksi. Pääsihteeriksi valittu Aleksander Štšerbakov ei ollut kirjailija, eikä edes mukana ensimmäisessä kongressissa. Kirjailijaliiton asioiden järjestämisessä puolue oli ratkaisevassa asemassa.⁵⁶⁷ Myös säveltäjaliiton osastojen ensimmäiset sihteerit, Leningradin Iohelson ja Moskovan Tšeljapov kuuluivat puolueeseen. Ensimmäinen säveltäjaliiton pääsihteeri, Tihon Hrennikov taas oli ennen kaikkea säveltäjä.

Kemp-Welchin mukaan puolueen taktiikka kirjailijaliiton osalta oli järjestää se näennäisesti irralliseksi puolueesta, mutta hallita liittoa sisältä käsin. Vaikka puolueen jäseniä oli aluksi lukumääräisesti vähän, he hallitsivat liiton toiminnallisia osia. Liiton

⁵⁶⁵ Garrard; Garrard 1990, 49.

⁵⁶⁶ Garrard; Garrard 1990, 35.

⁵⁶⁷ Garrard; Garrard 1990, 46.

muodollisesti hallitsevat osat, kuten täysistunto, *pravlenie*, olivat puolueeseen kuulumattomien jäsenten hallussa. Puolueen jäsenten hallitsema puheenjohtajisto, *presidium*, otti kuitenkin merkittäviä valtuuksia, vaikka muodollisesti vallan olisi kuulunut olla täysistunnolla, liiton laajimmalla elimellä.⁵⁶⁸ Säveltäjaliitossa puolueen edustajia oli vain vähän. Säveltäjät olivat myös edustettuina kaikissa elimissä.⁵⁶⁹

Arkkitehtiliiton toiminnan on usein viitattu kirjailija- ja säveltäjaliiton lähteneen käyntiin pian huhtikuun päätöslauselman jälkeen. Arkkitehtuurissa monet nuoret arkkitehdit suuntautuivat modernismiin, huolimatta siitä, että kulttuurivallankumouksen aikana modernisteja vainottiin. Puolueen arkkitehdeiltä tuli jatkuvasti kommentteja, että 90 prosenttia aktiivisista arkkitehdeistä seurasi modernistisia pyrkimyksiä. Arkkitehtiliitto järjestäytyi säveltäjaliiton ja kirjailijaliiton tapaan pian huhtikuun päätöslauselman jälkeen, heinäkuussa 1932. Kirjailijaliitto institutionalisoitiin elokuussa 1934, säveltäjaliitto vasta 1948. Arkkitehtien osalta perustamiskongressi osui jo vuoteen 1937. Puolueen tarkoitus oli kitkeä lopullisesti modernismi arkkitehtuurista, arkkitehtuuri siirtyi stalinismiin.⁵⁷⁰ Puolueen näkökulmasta arkkitehtuurin edellytykset taideliiton perustamiseksi olivat ilmeisesti musiikkia paremmat ja tarve suurempi.

Kuvataide, merkittävä osa taiderintamaa, ei saanut omaa liittoa koko Stalinin aikana. Sjelocha ja Mead esittivät, että kuvataiteissa ei ollut tarvetta taideliiton kautta tehdylle tyylin institutionalisoimiselle. Kuvataiteet toteuttivat muutenkin riittävän hyvin Stalinin vaatimukset.⁵⁷¹ Arkkitehtuurin osalta nimenomaan tarve saneli liiton perustamisen. Useat säveltäjaliiton jäsenet vaativat puolueen roolin vahvistamista musiikissa, mutta ongelmaksi tuli ilmeisesti se, että nämä henkilöt olivat entisiä proletaaritaiteilijoita. Vallan antaminen proletaaritaiteilijoille ei sopinut puolueen pyrkimyksiin, vaan puolue oli valmis suojelemaan alkuperältään porvarillista musiikkia. Taiteiden erilainen tilanne oli yksi syy taideliittojen perustamisen epätasaiselle etenemiselle.

⁵⁶⁸ Kemp-Welch 1975, 98-99.

⁵⁶⁹ Taideasioiden komitean puheenjohtajan Keržentsevin muistiossa vuodelta 1936 hän kirjoittaa kokouksesta, jossa oli mukana [Moskovan] säveltäjaliiton johtohenkilöitä. Valtaosa mainituista oli tunnettuja säveltäjiä ja professoreja. Paikalla oli myös muutama kutsumaton musiikkitieteilijä (mm. Keldyš ja Vinogradov). *RGALI*, f. 962, op. 5, d. 25, l. 21. Keržentsev totesi että puhemiehistön 19 jäsenestä ainoastaan Tšeljapov ja Gorodinski olivat puolueen jäseniä, Belyi oli vielä kandidaatti. Keržentsev katsoi, että tässä oli yksi syy säveltäjaliiton työn huonolle menestykselle. *Ibid*, l. 19.

⁵⁷⁰ Hudson 1992, 452-3. Hudson, Hugh D. Jr., Terror in Soviet Architecture: The Murder of Mikhail Okhitovich. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.

⁵⁷¹ Sjelocha; Mead 1967, 43.

Musiikin ero kirjallisuuteen ja arkkitehtuurin näkyy myös suoraan 1930-luvun taiteessa. Neuvostoarkkitehtuurin osalta muutos oli selkeä ja monen mielestä katastrofaalinen. Modernismi kuoli nopeasti ja siirtyminen insinöörijohtoiseen suunnitteluun tapahtui varsin tehokkaasti. Ero 1920-lukuun oli niin räikeä luultavasti siksi, että vielä silloin arkkitehdit olivat aktiivisia ja suunnitelmat edistyksellisiä. Tyylin ja tarpeen kysymykset siirtyivät 1930-luvun kuluessa Kaganovitšin, Hruštšovin ja jopa Stalinin harteille.⁵⁷² Arkkitehtuurissa taide taipui tekniikalle ja muuttui insinööritieteeksi. Musiikki ei joutunut antamaan periksi näin suurille muutoksille, ainakaan 1930-luvulla.

Arkkitehtuurin suuri muutos osui vuoteen 1933. Bliznakov nosti esimerkin Bakusta, jossa kolme pääarkkitehtiä, Dadašev, Useinov ja Sentšihin hylkäsivät kansallisen, Azerbaidžanilaisen tyylin etsinnän. He vaihtoivat tyylin venäläiseen neo-klassismiin ja neo-renessanssiin sosialistisen realismin vaatimusten mukaisesti.⁵⁷³ Bliznakov jakoi neuvostoarkkitehtuurin kehityksen useaan vaiheeseen, jossa vuodet 1925–1934 edustivat kokeilevaa vaihetta. Kansainvälinen moderni liike yhdistyi tuolloin joukkoon kansallisia elementtejä. Vuonna 1934 alkoi vaihe, jolloin Moskovasta annettiin ohjeet sosialistiselle realismille. Vaihe ei kuitenkaan noudattanut orjallisesti Moskovan mallia. ”Sosialistista sisällöltään mutta kansallista muodoltaan” toteutui esimerkiksi Armeniassa siten, että ristejä liitettiin julkisiin rakennuksiin osana armenialaisuutta. Arkkitehtuuri oli 1930-luvulta aina 1950-luvulle tasavalloissa myös kansallista.⁵⁷⁴ Arkkitehtuurissa voidaan nähdä, ettei vanha tyyli tuhonnut välittömästi, vaan se sulautui sosialistiseen realismiin.

Nepomnyaschchy arvioi kirjailijaliiton olleen aina vuodesta 1932 lähtien voimakkain ja arvovaltaisain taideliitto. Panokset olivat korkeimmat ja siksi liberaalimman ja konservatiivisemmän linjan kannattajat taistelivat näkyvimmin juuri kirjailijaliitossa. Myös väärinkäytökset olivat kirjailijaliitossa suurimmat.⁵⁷⁵ Muiden taiteiden, erityisesti kirjailijaliiton, tapahtumat vaikuttivat säveltäjäliittoon ennen kaikkea puolueen

⁵⁷² Hudson 1992, 448-467.

⁵⁷³ Bliznakov 1994, 120. Bliznakov, Milka, International Modernism or Socialist Realism: Soviet Architecture in the Eastern Republics. Teoksessa Norman, John O. (toim.), *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Harrogate, 1990. St. Martin's press, New York.

⁵⁷⁴ Bliznakov 1994, 127-28.

⁵⁷⁵ Nepomnyaschchy 1994, 143.

pyrkimyksessä yhtenäistää taidepolitiikkaansa. Poliittiset toimijat olivat perin harvoin erikoistuneita mihinkään yksittäiseen taiteeseen. Puolueen taidepolitiikka määräytyikin pitkälti kirjallisuuden kautta. Erot eri taideliittojen välillä syntyivät ennen kaikkea taiteiden erojen seurauksena, eivät siksi että puolue olisi arvostanut taiteiden erityisluonteita. Puolue pyrki yhtenäisyyteen, taiteet korostivat keskinäisiä eroja.

Kirjallisuuden saama huomio saneli sen, että myös musiikissa omaa tietä etsittiin kirjallisuuden kautta ja kirjallisuutta käytettiin esimerkkinä. Iohelson viittasi proletaari-kirjallisuuden historiaan osoittaen, että vallankumoukselliseen taiteeseen oli mahdollista edetä useampaa tietä. Hän katsoi Majakovskin löytäneen oman tiensä futurismin, Demjan Bednyi taas omansa narodnikkien yhteiskunnallisen runouden kautta. Iohelson korosti monen futuristin olleen alun perin pikkuporvarillisia taiteilijoita, jotka sittemmin liittyivät proletariaattiin. Esimerkkeinä hän mainitsi Becherin ja Eislerin.⁵⁷⁶

Kirjallisuudesta haettiin musiikille tukea myös, koska kirjallisuuden nähtiin olevan kehityksessä musiikkia edellä. Jo proletaarimuusikoiden yhdistys RAPM imitoi itseään vaikutusvaltaisemman RAPPin toimia pyrkien hyötymään sen menestyksestä.⁵⁷⁷ Andrei Paštšenko arvioi kirjoituksessaan osan taide-elämästä jo hylänneen porvarillisen maailmankatsomuksen jäänteet. Esimerkiksi hän nosti kirjallisuuden. Muilla aloilla hän katsoi tämän prosessin käynnistyneen, mutta musiikin olevan vielä aivan alussa.⁵⁷⁸ Syy kirjallisuuden ihailuun löytyi mahdollisesti kirjailijaliiton saamasta huomiosta ja etuisuuksista. Jotkut saattoivat uskoa siihen, että säveltäjäliiton ideologinen kehittäminen tuottaisi myös lisää säveltäjäliiton kautta jaettavia etuisuuksia.

Säveltäjäliiton ja kirjailijaliiton yhteistyö näkyi käytännön tasolla useissa arkipäiväisissä yhteyksissä. Kilpailutoiminta vaati kirjailijoiden ja säveltäjien yhteistyötä. Valtio julisti esimerkiksi kilpailun uudesta nuorisolle suunnatusta vapunpäivän laulusta. Kilpailun julistivat Sovetskaja Muzykassa auki valistusasiain kansankomissaari Bubnov ja Komsomolin keskuskomitean sihteeri Kosarev.⁵⁷⁹ Kilpailujen avulla houkuteltiin säveltäjiä ja kirjailijoita tiettyjen aiheiden pariin, mutta ne myös rakensivat liittojen

⁵⁷⁶ Iohel'son, V. 1934, 16. *Leningradskij Souz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

⁵⁷⁷ Nelson 2000, 110-1.

⁵⁷⁸ Pašenko, A. 1933, 121. *Protiv gruppovšiny. SovMuz* 3/33.

⁵⁷⁹ Bubnov, A.; Kosarev, A. 1934, 63-64. *Konkurs na pervomaijskuû pesnû škol'nika i pionera. SovMuz* 2/34.

välistä yhteistyötä käytännön tasolla. Kilpailujen merkitys neuvostotematiikan esille nostajana oli huomattava. Tuloksiin ei kuitenkaan oltu aina tyytyväisiä. Iohelson arvioi vapunpäivän laulukilpailun ensimmäisen kierroksen tulosten olevan ”vaivoin tyydyttäviä”. Hän esitti huolensa siitä, että säveltäjät keskittyivät liikaa omiin projekteihinsa, eikä heitä kiinnostanut harrastajien ja työväestön musiikkitoiminta. Kansa pitäisi ottaa paremmin huomioon säveltäjäliiton jokapäiväisessä toiminnassa.⁵⁸⁰ Kilpailut olivat merkittävä tapa tuoda taiteita myös lähemmäs yhteiskunnan arkipäivää.

Musiikin suhde kirjallisuuteen nousi usein esille myös oopperoiden yhteydessä. Oopperoissa kirjallisuudella, libretolla oli ratkaiseva merkitys. Toisin kuin instrumentaalimusiikissa, oopperassa oli selkeä sisältö. Iohelson näki historialliset aiheet turvallisenä lähteenä oopperoiden aiheille. Hän korosti historiallisia kronikoita oopperoiden ”terveellisinä lähteinä”.⁵⁸¹ Iohelsonin kirjoitus toi mieleen Musorgskin oopperan *Boris Godunov*. Musorgskin on tulkittu historiallisella aiheellaan kritisoineen oman aikansa Venäjää.⁵⁸² Iohelson veti tästä sen loogisen johtopäätöksen, että jos kritisointi oli mahdollista, pystyisi oopperalla myös ylistämään neuvostovaltiota.

5.2 Säveltäjäliitto, musiikkirintaman johtotähti?

Säveltäjäliiton lukuisten eri tehtävien takana näyttäisi olleen pyrkimys kasvattaa liiton valtaa muihin organisaatioihin nähden. Ainakin Sovetskaja Muzykassa korostetaan useita kertoja tarvetta lisätä yhteistyötä ja koordinoitua säveltäjäliiton kautta. Tämä pätee niin teoreettiseen pohdintaan, sopimustyöhön kuin säveltäjien olojen parantamiseen. Suurena ongelmana tässä työssä oli säveltäjäliiton saama vähäinen huomio, erityisesti lehdistön osalta.⁵⁸³ Säveltäjäliiton toimintamahdollisuuksien kasvattamisen nähtiin edellyttävän huomion saamista liiton työlle.

⁵⁸⁰ Iohel'son, 1934, 51-52. *V. K itogam pervogo tura konkursa na massovuû pesnú (V oznamenovanie 15-letiâ VLKSM)*. *SovMuz* 6/34.

⁵⁸¹ Iohel'son, V. 1934, 17. *Leningradskij Soûz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii*. *SovMuz* 1/34.

⁵⁸² Taruskin 1997, 75-80.

⁵⁸³ *Atovmân, L.* 1933, 131. *K plenumu SSK. God raboty Soûza sovetskih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33.

Ryžkin kannusti muita musiikkitieteilijöitä nostamaan voimakkaammin esille musiikillisia ongelmia. Hän määritteli musiikkitieteilijöiden tehtäväksi tuoda esille sekä lehdistössä että keskustelutilaisuuksissa neuvostomusiikin luonnetta.

Musiikkitieteilijöiden tulisi kaikkialla toimia poliittisen ja sisällöllisen ajankohtaisuuden puolesta; todellisuuden kuvaamisen filosofisen tiedostamisen puolesta; musiikillisen kielen selkeyden puolesta; vaikutuksen ymmärrettävyyden ja laajuuden puolesta.⁵⁸⁴

Musiikkitieteen tehtävä oli nostaa yleiseen tietoisuuteen musiikin yhteiskunnallista luonnetta ja mahdollisuuksia. Ongelma oli siinä, että musiikin ongelmat herättivät varsin vähän yleistä huomiota. Erään syksyllä 1934 pidetyn keskustelutilaisuuden arkistoidusta pöytäkirjasta käy ilmi, että säveltäjaliittoon kaavailtiin omaa lehdistötoimistoa, *pressbjuro*.⁵⁸⁵ Tämä on kuitenkin ainoa lehdistötoimistosta löytynyt viite. Ilmeisesti se jäi suunnitteluasteelle. Oma lehdistötoimisto olisi ollut looginen ja tarpeellinen askel musiikin saaman julkisuuden parantamisessa.

Säveltäjaliiton suuri haaste oli johtaa koko Neuvostoliiton musiikkirintamaa. Esille on jo tullut tämän tehtävän vaikeus ja laajuus. Säveltäjaliiton keinot vaikuttaa liittonsa ulkopuolisiin tahoihin olivat varsin rajalliset. Erityisen hyvin tämä tuli esille valtion musiikkikustantamon, Muzgizin tapauksessa. Musiikkielämän kannalta Muzgiz oli hyvin merkittävä organisaatio, koska se huolehti lähes koko Neuvostoliiton nuottipainatuksesta. Sovetskaja Muzykan kautta välittyvän kuvan perusteella näyttäisi siltä, että Muzgiz toimi säveltäjaliiton pyrkimysten vastaisesti.

Muzgizia kritisoitiin säveltäjaliiton alkuvuosina runsaasti Sovetskaja Muzykan sivuilla, mikä viittaisi suorien vaikutusmahdollisuuksien olleen todellakin heikot. Šaporin kritisoi Muzgizia sen toiminnasta proletaarimuusikoiden yhdistyksen linjan mukaisesti ennen huhtikuun päätöslauselmaa. Šaporinin mukaan Muzgiz noudatti RAPMin politiikkaa kustannustoiminnassaan. Šaporin otti asian esille, koska katsoi Muzgizin henkilöstön toimivan edelleen samojen periaatteiden mukaisesti. Musiikkirintamalla proletaarimuusikoiden valta oli jo lakkautettu, mutta Muzgiz toimi edelleen vanhan politiikan mukaisesti.⁵⁸⁶ RAPMin ja Muzgizin läheinen suhde juonsi juurensa aina

⁵⁸⁴ Ryžkin, N. 1934, 54. *O muzykovedčeskoj rabote Souza sovetkih kompozitorov. SovMuz* 2/34.

⁵⁸⁵ GCMMK, f. 286, d. 497, l. 26.

⁵⁸⁶ Šaporin, Ū. 1933, 128. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ. SovMuz* 3/33.

yhdistyksen perustamiseen kesäkuussa 1923. RAPMin ensimmäinen toimipaikka oli nimittäin valtion kustannustalon, *OGIZin*, musiikkiosastolla.⁵⁸⁷

Šaporin piti Muzgizin vanhentunutta politiikkaa kestäättömänä. Proletaarimuusikot itse olivat jo tiedostaneet erehdyksensä ja pyrkivät estämään niiden uusiutumisen. Muzgiz ei Šaporinin mukaan osoittanut mitään tämänsuuntaista. Keskuskomitean päätöslauselma koski Šaporinin mielestä yhtä lailla kustantamoita musiikkirintaman osana.⁵⁸⁸ Šaporinin viittaus Muzgizista musiikkirintaman osana antaa ymmärtää, että säveltäjäliiton, jonka tuli kontrolloida musiikkirintamaa, olisi tullut kontrolloida myös Muzgizia. Tässä onkin säveltäjäliiton syvä paradoksi: sille ei annettu edellytyksiä täyttää tehtävänsä. Puolue ei sekään puuttunut Muzgizin tilanteeseen.

Muzgizin toimintaa arvosteli Šaporinin lisäksi myös Šteinberg. Hän katsoi, että Muzgizin toiminnan vuoksi leningradilaisten säveltäjien oli äärimmäisen vaikeaa saada omia teoksiaan esitettäväksi asti. Hänen mukaansa säveltäjäliiton sihteeristö oli keskustellut runsaasti ongelmasta, päätyttyä kuitenkin selkeisiin lopputuloksiin. Šteinberg korosti, että epäkohdista huolimatta Leningradissa oli onnistuttu järjestämään myös uusien teosten katsauksia, mutta se vaati paljon työtä.⁵⁸⁹ Šteinberg ei tarkemmin määrittele, millä tavoin Muzgiz oli syyllinen asiantilaan. Sen sijaan säveltäjäliiton ensimmäinen täysistunto otti tämän puheeksi:

”Lopuksi pari sanaa Neuvostosäveltäjäliiton johtokunnan ja puhemiehistön työstä. – – lukuisten kysymysten lisäksi puhemiehistö joutui pohtimaan vielä joukkoa monimutkaisia ja yksityiskohtaisia ongelmia. Näiden joukossa kaikkein tärkein on kysymys kustantamosta. Musiikkikustantamomme tilanne on hyvin onneton. Tuotannon tekninen tilanne herättää pelkoa. – – Vallitseva tekninen taso ja [Venäjän tasavallan] ainoan kustantamon (Muzgiz) toimintaehdot aiheuttavat sen, ettei kustantamo pysty edesauttamaan ja usein jopa jarruttaa musiikkikulttuurin jatkuvaa kehitystä.”⁵⁹⁰

Muzgizia ei enää syytetty, vaan haluttiin osoittaa, että kustantamon toimintaedellytykset olivat heikot. Musiikkirintaman kehityksen kannalta pahana esteenä oli nuottien puute – säveltäjien oli vaikeaa saada uusia teoksiaan esitetyksi nuottien puuttuessa. Täysistunnon

⁵⁸⁷ Nelson 2000, 105.

⁵⁸⁸ Šaporin, Ū. 1933, 128. *Moi mysli o godovšine 23 aprilâ. SovMuz* 3/33.

⁵⁸⁹ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Šlušatelü – sovetškuü muzyku. SovMuz* 3/33.

⁵⁹⁰ *Atovmân, L.* 1933, 139. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetsskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

raportin mukaan vain 10 % kaikista neuvostosäveltäjien sinfonisista teoksista löytyi painettuina. Loput 90 % oli olemassa vain käsikirjoituksina.⁵⁹¹

Raportin mukaan Neuvostoliitossa vallitsi nuottipula, joka vaikutti uusien teosten lisäksi moniin muihinkin asioihin. Konservatorioissa ja musiikkiopistoissa opiskelijoilta meni raportin mukaan suuri osa opiskeluajasta pakollisten nuottien kopioimiseen. Eikä kyse ollut vain harvinaisista teoksista, vaan esimerkiksi Beethovenin sonaateista. Säveltäjänurison, kaadereiden tason nostaminen ja heidän tukemisensa kärsi raportin mukaan yhtä lailla nuottien puutteesta. Raportti piti neuvostomusiikin propagointia mahdottomana, elleivät opiskelijat saaneet haluamiaan nuotteja edes nuottikaupoista.⁵⁹²

Opiskelijoiden lisäksi nuottipulasta kärsivät raportin mukaan myös solistit ja erityisesti harrastajat. Raportin mukaan joukkomusiikillisia teoksia, kuoroteoksia ja kansanmusiikkia oli sitäkin aivan liian vähän. Raportti viittasi hivenen ivallisesti Muzgizin painamiin ”suuriin” painosmääriin, joita riitti vaivoin eri kerhojen ja piirien vetäjille, jotka sitten kopioivat jäsenilleen näitä nuotteja. Joukkomusiikillinen liike kärsi sekin siis Muzgizin nuottimateriaalin toimitusvaikeuksista.⁵⁹³ Puute joukkomusiikin nuoteista viittaisi siihen, ettei Muzgiz välttämättä enää erityisesti korostanut RAPMin aikaisia tavoitteita. Kyse oli ennen kaikkea yleisten toimintaedellytysten puutteesta. Tämä sama puute nuoteista tuntui jatkuvan vielä seuraavanakin vuonna.

Säveltäjäliiton pyrkiessä turvaamaan nuottien saannin ylipäätään, olisi ideologisesti tärkeän joukkomusiikkityön kuvitellut olleen puolueen erityistarkkailussa. Näin ei ilmeisesti ollut. Harrastaja- ja joukkomusiikkitoiminta oli Skimmelin kirjoituksen mukaan hiipunut Leningradissa liiton perustamisen jälkeen. Skimmel korosti että myös säveltäjäliiton tulisi huolehtia kansan parissa aktiivisesti toimivista harrastelijäsäveltäjistä ja näidän ohjaamisesta, kuten RAPM oli tehnyt.⁵⁹⁴ Toisessa artikkelissa korostettiin, että harrastajatoiminnan ongelma oli näille tehtyjen sävellysten määrässä ja laadussa. Muzgiz kirjoituksen mukaan vaikeutti harrastajapiirien tilannetta. Hän korosti, että vaikka säveltäjät tekivät melko vähän teoksia kansansoittimille, kuten

⁵⁹¹ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁹² *Atovmân, L. 1933, 139. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁹³ *Atovmân, L. 1933, 139-140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁹⁴ *Skimmel', R. 1933, 131-132. K načinaûsim raboçim kompozitoram. SovMuz 3/33.*

balalaikalle ja domralle, Muzgiz ei painattanut edes näistä likimainkaan kaikkia.⁵⁹⁵ Tietyt ideologiset pyrkimykset näyttivät jäävän käytännön työssä vielä selkeästi takalalle. Säveltäjäjyhteisön välittömän lähipiirin tarpeista pyrittiin huolehtimaan ensisijaisesti. Harrastajapiirit tulivat prioriteeteissa vasta näiden jäljessä. Puolue ei puuttunut asiantilaan, vaan piti säveltäjien tarpeita ideologisia tärkeämpinä.

Säveltäjäliiton täysistunnossa musiikkipainojen tilaa pidettiin katastrofaalisena. Muzgizin toimintaedellytykset olivat jääneet muusta yhteiskunnasta jälkeen ja jopa huonontuneet vuosittain. Vuonna 1931 Muzgiz oli saanut 15 miljoonaa off-print-liuskaa ja vuonna 1932 enää 11 miljoonaa. Vuonna 1933 määrä putosi 8,9 miljoonaan liuskaan. Myös tuotannollinen pohja, jolla viitattiin ilmeisesti koneisiin, oli viime vuosina voimakkaasti kulunut ylikuormituksen vuoksi. Koneita ei uusittu, vaan arvokkaita ja harvoja nuottipainokoneita oli jopa vaihdettu toisiin litografioihin. Raportti korosti vielä, että uusien oopperoiden, balettien ja sinfonioiden pianosovitusten julkaiseminen oli käytännössä mahdotonta, koska se olisi vaatinut ainoan nuottipainon asetusten vaivalloista muuttamista.⁵⁹⁶ Pianosovitusten merkitys oli suurten teosten harjoittamisessa, opiskelussa ja uusien teosten tutkimisessa.

Säveltäjäliitto esitti yksityiskohtaisen ohjelman, jolla se pyrki korjaamaan koko musiikkirintamaa vaivanneen ongelman. Pääkohdat esitettiin raportissa erottuvin harvennetuin fontein, jotka lainauksissa olen lihavoanut. Ensimmäiseksi päätettiin:

”1) perustaa Moskovaan Yleisvenäläinen organisaatio konserttikustantamolle (Neuvostoliiton filharmonian ja Muzgizin lähentämiseksi, sekä filharmonian irrottamiseksi GOMETsista ja Muzgizin OGIZista). Kaikki suuret musiikkikustantamot ovat aina liittyneet läheisesti konserttiorganisaatioihin, tämä järjestely kiistämättä lisää ja vahvistaa molempien organisaatioiden mahdollisuuksia. On selvää, että jokaisen organisaation ehtona on autonomia sisäisissä kysymyksissään.”⁵⁹⁷

Kustantamo pyrittiin kytkemään säveltäjien näkökulmasta eniten nuotteja tarvitsevaan tahoon, eli säveltäjien teoksia soittaville konserttiorganisaatioille. Säveltäjäliitto koki ongelmalliseksi myös Muzgizin alisteisuuden *OGIZille*, valtion kustantamolle.

Myös säveltäjäliitolle esitettiin omaa kustantamoaa Muzgizin lisäksi:

⁵⁹⁵ *Bogoslovskij, Ūrij* 1934, 52-53. *O tvorčestve dlâ samodeâtel'nosti. SovMuz* 8/34.

⁵⁹⁶ *Atovmân, L.* 1933, 140. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

”2) organisoidaan Leningradiin toinen musiikkikustantamo – Neuvostosäveltäjien liiton kustantamo, siirtämällä tälle kustantamolle sopimusehdot ja tuotannollinen pohja materiaaleineen ”Triton” kustantamolta (sijaitsee Leningradin käsityöläisten tuotannollisessa osuuskunnassa - Lenprompetšat’sojuz’ssa). Tämä kustantamo saa erityistehtävän (neuvostosäveltäjien teosten kustantaminen –), jotta helpotettaisiin Muzgizin työtä. Samalla turvataan musiikkikustantamoasian menestyksekkäs kehitys.”⁵⁹⁸

Säveltäjaliitto pyrki saamaan neuvostosäveltäjien teosten painamiseen erikoistuneen kustantamon liiton yhteyteen. Toisaalta korostettiin, ettei tästä tulisi Muzgizille rasite, vaan helpotus. Säveltäjaliitto ei voinut vaikuttaa Muzgiziin suoraan, vaan tarvitsi sen suostumuksen asioihin ja joutui perustelemaan asiat sen näkökulmasta.

Syksyllä 1933 tehty yksityiskohtainen ohjelma oli vuotta myöhemmin vielä toteutumisen osalta vähintäänkin kesken. Kesäkuussa 1934 järjestetty kolmas nuottityöläisten konferenssi raportoitiin Sovetskaja Muzykassa tarkkaan. Raportin yhteydessä korostettiin nuottipainojen ratkaisevaa merkitystä säveltäjaliiton toiminnan kannalta. Yhteistyö oli kirjoittajan mielestä tärkeää jo siksi, että kuluttajien ja nuottipainojen välinen kuilu saataisiin paikattua: tilauksista jäi toteutumatta jopa 70–80 %. Asiasta oli tullut ajankohtainen, koska huhtikuussa 1932 järjestetyssä ensimmäisessä konferenssissa ei käsitelty neuvostosäveltäjien asioita. Huhtikuussa 1933 järjestetty toinen konferenssi taas koki mahdollisuutensa levittää tehokkaasti uutta musiikkia heikoiksi. Vuonna 1934 yhteistyö näytti viimein mahdolliselta. Nuottityöläisten konferenssi toivoi säveltäjiltä ja kustantamoilta enemmän huomiota pedagogiseen ja pienimuotoiseen musiikkiin, koska niille oli selkeä tilaus.⁵⁹⁹ Keskinäinen yhteistyö oli tähän saakka ollut pitkälti keskinäistä riitelyä. Myös tämä artikkeli osoitti nuottimateriaalin puutteen, erityisesti neuvostosäveltäjien uuden musiikin osalta.

Konferenssia johtanut Gofman lähetti säveltäjaliiton ja Muzgizin johdolle vielä erillisen kirjeen. Siitä kävi ilmi, että Muzgizin vuoden 1934 suunnitelmassa oli varattu suuri osa neuvostosäveltäjien materiaalille. Kirjeessä toivottiin, että neuvostosäveltäjät kiinnittäisivät huomiota vanhentuneen pedagogisen musiikkikirjallisuuden uusimiseen. Myös kuoro- ja pianomusiikkia sekä joukkomusiikillista tuotantoa tarvittiin lisää. Näille

⁵⁹⁷ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁹⁸ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁵⁹⁹ *Smyslovskaâ, V. 1934, 72. 3-e sovešanie notnikov i zadači Muzgiza. SovMuz 7/34.*

oli Gofmanin mukaan suurin kysyntä.⁶⁰⁰ Kirje osoittaa tuotantoketjun hallinnan monimutkaisuuden. Säveltäjaliiton ja Muzgizin lisäksi nuottienpainajat toimivat ilmeisen itsenäisesti. Kukin osapuoli pystyi vaikuttamaan toistensa toimiin vain yhteistyöllä. Selkeää johtoasemaa ei ollut Muzgizillä eikä liioin säveltäjaliitolla.

Musiikkikustantamoasian järjestäminen ei ollut mahdollista musiikkirintaman sisäisenä asiana. Säveltäjaliiton täysistunto pyysi jo syksyllä 1933 apua valtion kustannustalolta *OGIZ*ilta. Toimintasuunnitelmaan sisälsi *OGIZ*in johtokunnalle esitetyn pyynnön nuottipainojen uudelleen sijoittamisesta ja määrän lisäämisestä. Raskaan teollisuuden kansankomissariaatille esitettiin pyyntö musiikkikustantamoiden välttämättömien edellysten turvaamisesta. Toivottiin sekä kuluneiden osien että koneiden korvaamista uusilla. Kevyen teollisuuden kansankomissariaatille ja valtion suunnitteluvirastolle, Gosplanille esitettiin pyyntö estää paperimäärien supistukset. Musiikkikustantamojen vuosittaista paperirajaa ei saisi laskea alle 25 miljoonaa off-print-liuskan. Pyydettiin myös 15 miljoonan off-print-liuskan lisäämistä Muzgizin vuoden 1933 tarpeisiin, sekä Neuvostosäveltäjien liiton kustantamolle 2,5 miljoonaa off-print-liuskaa.⁶⁰¹ Vuosien 1933 ja 1934 tilastoja ei valitettavasti ole käytettävissä. Vuosien 1935 ja 1936 tilastot kuitenkin osoittavat että yksin Muzgiz sai vuonna 1935 painettua vain 8,6 miljoonaa liuskaa nuotteja ja vuonna 1936 yhteensä 14,8 miljoonaa. Muzgizin tilastot eivät kerro koko tilannetta. Ne kuitenkin osoittavat, ettei valtavaa nuottimäärän kasvua yrityksistä huolimatta saatu aikaan.⁶⁰²

Täysistunto päätti raporttinsa musiikkikustantamoiden tilasta:

”Musiikillisen konserttikustantamon järjestämisen ongelma on ollut toistuvasti edessämme. Juuri nyt tämä ongelma on kypsynyt ja tällainen kahden tärkeän ja ratkaisevan vaikuttajan (Muzgiz ja Mosfil) uudelleenjärjestely ratkaisisi sata ”kirottua” kysymystä ja turvaisi musiikillisen kulttuurimme jatkuvan kehityksen.”⁶⁰³

Asian yhteenvedo oli varsin tunnepitoinen. Säveltäjaliitto yritti toimia asiassa keskeisenä ratkaisijana ja turvata useiden sille tärkeiden instanssien toimintaedellytykset. Lähestymistapa oli käytännönläheinen. Täysistunto pyrki perustelemaan päätöksiään myös marxilaisittain jatkuvan kehityksen turvaamisella. Atovmjanin mukaan koko

⁶⁰⁰ Gofman 1934, 73-74. *Soûzy sovetsskih kompozitorov i Gosudarstvennomu muzykal'nomu izdatel'stvu. SovMuz 7/34.*

⁶⁰¹ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Soûza sovetsskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁰² *RGALI, f. 962, op. 5, d. 36, l. 1, 6.*

säveltäjäyhteisö olisi päätösten takana. Hän huomautti skeptikkojen kyllä epäilevän liiton kykyä ylläpitää omaa kustantamoaa, mutta piti kustantamoaa välttämättömänä.⁶⁰⁴

Sovetskaja Muzykassa ilmeni myös muita konkreettisia osoituksia säveltäjäliiton työstä. Atovmjan nosti esille säveltäjäliiton puhemiehistön päätöksen yleisliittolaisen musiikkimuseon perustamisesta. Ympäri Neuvostoliittoa oli Atovmjanin mukaan avattu säveltäjien muistotaloja ja museoita. Osa kuitenkin sijaitsi surkeissa tiloissa, ilman johtoa ja toimintaedellytyksiä. Atovmjan otti esimerkiksi 1928 kuolleen Spendiarovin, jonka muistotalossa säilytetyt käsikirjoitukset olivat joutuneet väärinkäytösten kohteeksi ja osin jopa tuhoutuneet. Sama päti Atovmjanin mukaan myös Rimski-Korsakovin käsikirjoituksiin.⁶⁰⁵ Museotyön organisointi tähtäsi säveltäjien työn järjestelmälliseen säilyttämiseen sekä omalle, että jälkipolville.

Atovmjan korosti museotoiminnan merkitystä musiikille. Hänen mukaansa osa jopa tärkeimmistä neuvostosäveltäjien käsikirjoituksista sijaitsi häpeällisissä tiloissa. Tällä oli merkitystä musiikin levittämisen ja propagoinnin kannalta. Tiettyjä teosten sovituksia ei ollut aiemmin saatavilla mistään keskitetysti. Eri teosten esittäminen eri puolilla Neuvostoliittoa olikin vaikeaa. Teosten esityksistä oli myös vaikea pitää lukua. Atovmjanin mukaan puhemiehistön päätös musiikkimuseon perustamisesta oli yritys ratkaista lukuisia musiikin säilömiseen liittyneitä kysymyksiä.⁶⁰⁶ Museon tehtävä oli säilöä käsikirjoituksia ja pitää kirjaa teosten esittämisestä eri puolilla Neuvostoliittoa, sekä maailmaa. Glinkan musiikkimuseo Moskovassa toteuttaa tätä tehtävää edelleen.

Raportin päätteeksi Atovmjan esitti tavoitteen, johon säveltäjäliitto kaikella tällä pyrki. Säveltäjäliitto oli Atovmjanin mukaan hankkinut auktoriteettia ja onnistunut laajentamaan valtaansa, millä turvattiin tulevan työn edellytykset. Johtokunnan täysistunto ja puhemiehistön tuleva työ pitäisi Atovmjanin päätössanojen mukaan suunnitella siten, että säveltäjäliitosta muodostuisi neuvostomusiikin ajatuksellinen keskus vielä kuluvan vuoden aikana.⁶⁰⁷ Säveltäjäliitosta tuli muodostaa Neuvostoliiton musiikkielämän hermokeskus. Eri organisaatioille olisi edelleen omat vastualueensa,

⁶⁰³ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁰⁴ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁰⁵ *Atovmân, L. 1933, 140. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁰⁶ *Atovmân, L. 1933, 140-141. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁰⁷ *Atovmân, L. 1933, 141. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

mutta säveltäjaliiton missio oli huolehtia kokonaisuudesta. Tässä vaiheessa, kun huhtikuun päätöslauselmasta oli kulunut puolitoista vuotta, säveltäjaliitto teki itsestään vielä täyttä vauhtia musiikkirintaman johtavaa organisaatiota. Pyrkimys oli sama, minkä kirjailijaliitto toteutti elokuussa 1934. Säveltäjaliitto pyrki tavoitteeseensa kuitenkin itsenäisesti, ilman ulkoista ohjausta.

Säveltäjaliitto ei ollut ensimmäinen Neuvostoliiton musiikkielämässä hegemoniasemaan pyrkinyt organisaatio. Tätä asiantilaa ei koko neuvostoaikana haluttu tunnustaa. Proletaarimuusikoiden yhdistys, RAPM oli pyrkinyt samaan tavoitteeseen jo ennen säveltäjaliittoa. Amy Nelson on osoittanut RAPMin ensisijaiseksi pyrkimykseksi laajentaa valtaansa muihin musiikillisiin organisaatioihin nähden.⁶⁰⁸ RAPMin ongelma oli siinä, että muut musiikilliset organisaatiot olivat suuntautuneita joko porvarilliseen musiikkiin, kevyeen musiikkiin tai porvarillisiin käytäntöihin. RAPM vastusti kaikkea tätä joutuen törmäyskurssille käytännössä koko muun musiikkielämän kanssa. Säveltäjaliitolla oli laajempi konsensus ja näin ollen paremmat mahdollisuudet onnistua valtaansa ulottamisessa koko musiikkirintaman ylitse.

Osoituksena siitä, etteivät säveltäjaliittojen osastot voineet alkuvaiheessaan vaikuttaa moniinkaan asioihin suoraan, olivat materiaalikysymykset. Aiemmin on otettu esille säveltäjien saamat, alimittaisina pidetyt palkkiot eri musiikkiorganisaatioilta. Sovetskaja Muzykassa pidettiin käsittämättömänä sitä, ettei Rabis, taiteilijoiden ammattiliitto, saanut mitään aikaan. Säveltäjien gorkom oli jo yrittänyt hätistellä Rabisia, mutta tuloksetta. Ratkaisua tekijänoikeuspalkkioihin kuitenkin odotettiin syksyllä 1933 varsin pian.⁶⁰⁹ Säveltäjaliiton osastot joutuivat painostamaan muita osapuolia, erityisesti talouskysymyksissä. Säveltäjaliitolla itsellään ei ollut mahdollisuuksia vaikuttaa.

Säveltäjaliiton ja sen osastojen pyrkiessä kasvattamaan valtaansa, käytti puolue omaa valtaansa osittain samoihin organisaatioihin. Ainakin tärkeimmät akateemiset teatterit olivat puolueen toimien kohteena: Bolšoi ja Malyi-teatterit, Kirov-teatteriksi nimetty entinen Mariinski, Leningradin Malyi, eli Malegot, sekä MXAT.⁶¹⁰ Kunkin teatterin

⁶⁰⁸ Nelson 2000, 123.

⁶⁰⁹ SSK. *Tvorčeskaa...* 1933, 157. SSK. *Tvorčeskaa i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položeniei kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. SovMuz 4/33.

⁶¹⁰ Akateemisten teattereiden asemaan puututtiin voimakkaasti jo 1920-luvulla. Teattereiden johtoon oli nimetty eri elinten puoluevirkamiehiä, jotka saivat teattereiden ohjelmistoissa paljon hämmennystä

ohjelmiston ylin päätösvalta siirtyi Maksimenkovin mukaan sensuurielin *glavlitiltä* suoraan puolueen politbyron valvontaan. Politbyro saattoi jopa hyväksyä *glavlitin* kieltämiä teoksia. Maksimenkovin mukaan päätöksen alkuperäinen ajatus oli murtaa tiettyjen teattereiden monopoliasema tiettyihin teoksiin ja levittää nopeammin ”kultaista sosialistista realismia” edustaneita teoksia.⁶¹¹ Päätös oli suunnattu ennen kaikkea teatteriesityksiin. Tämä samainen päätös aiheutti kuitenkin sen, että esimerkiksi Šostakovitšin ooppera *Lady Macbeth* levisi nopeasti ympäri Neuvostoliittoa, eikä jäänyt vain Leningradin Malyi-teatteriin.

Oopperan tärkeyttä korostettiin Sovetskaja Muzykassa, jossa se nostettiin yhdeksi tärkeimmistä musiikinlajeista, myös antamalla sille palstatilaa. Jo ensimmäisessä lehdessä tehtiin yhteenvetoa Neuvostoliitossa sävelletyistä oopperoista. Oopperan lisäksi lehdessä korostettiin teatterimusiikin merkittävää osaa. Lehdessä valitettiin että säveltäjät sivuuttivat teatterimusiikin liian usein vähämerkityksisenä tekijänä musiikissa.⁶¹² Oopperan tärkeyden vuoksi sitä koskeneet muutokset puolueen politiikassa saavat suuren merkityksen. Säveltäjaliiton ei annettu huolehtia oopperasta itsenäisesti. Pyrkimys levittää tehokkaammin juuri Neuvostoliiton säveltäjien teoksia oli kuitenkin niin säveltäjaliiton kuin puolueen pyrkimys.

Tärkeä säveltäjaliiton ulkopuolinen tekijä, joka vaikutti erittäin voimakkaasti musiikin kehitykseen, oli myös sensuuri. *Glavlitin* alla toiminut *glavreperkom* oli musiikin osalta pääasiallinen sensuurielin. Se hyväksyi konserteissa esitettävät teokset ja tätä kautta kontrolloi voimakkaasti myös musiikkirintamaa. Neuvostosensuuria tutkineen A. V. Bljumin mukaan *glavlit* joutui vuonna 1934 mullistusten kohteeksi. *Glavlitissa* toiminut vanha kaarti joutui jättämään sensuurielimen vuoden 1934 jälkeen. Useat näistä henkilöistä joutuivat Bljumin mukaan vainojen uhriksi muutamaa vuotta myöhemmin.⁶¹³ Musiikin osalta tällaista sensuurielinten uudistusta ei kuitenkaan tapahtunut ennen vuotta 1936. Yksi huomattavista sensoreista, Nikolai Roslavets, oli

aikaan. Osassa teattereita ohjelmisto yritettiin myös ”proletarisoida”, poistaa keisariajan teoksia. Tämä johti monesti lipputulosten vähenemiseen. Thorpe 1992, 389-410. Thorpe, Richard G., *The Academic Theaters and the Fate of Soviet Artistic Pluralism, 1919-1928*. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992.

⁶¹¹ *Maksimenkov* 1997, 38-41; myös esim. Stalinista *Kondakov* 1997, 568.

⁶¹² *Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V.*, 1933, 19. *K probleme sovetskij opery (opernoe tvorčestvo sovetskij kompozitorov za 17 let)*. *SovMuz* 1/33; *Atovmân, L.* 1933, 132. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskij kompozitorov*. *SovMuz* 5/33; vrt. Schwarz 1983, 111 joka katsoi, että ooppera oli 1932 kriisitilassa, koska vaadittua neuvostotematiikkaa ei oopperoihin tuntunut löytyvän.

⁶¹³ *Blüm* 2000, 48.

toimessaan jo RAPMin aikana ja myös sen jälkeen. Hän sensuroi huomattavasti muun muassa RAPMin julkaisuja ja oli proletaarimuusikoita vastaan. Hänen edustamansa vanha sensorien polvi näyttäisi jatkaneen *glavrepertkomissa* vielä säveltäjaliiton alkuvuosina. Musiikin sensuuri ei muuttunut merkittävästi ennen vuotta 1936.⁶¹⁴

5.3 Kuinka puolue näki musiikin

Puolueen suhde musiikkiin ja säveltäjaliittoon ei ollut kovin suoraviivainen. Koska säveltäjaliitolla ei alkuvuosinaan ollut kirjailijakongressin tapaista tilaisutta, jossa puolue olisi ilmaissut kantansa musiikista, ovat viitteet puolueen toimintaan satunnaisia. Puolueen vaikutus näkyy epäsuorasti, usein esimerkiksi viitteinä Sovetskaja Muzykan kirjoituksissa, joissa puolueen roolia korostettiin ohjeistajana:

”Puolue tuhoaa kaikenlaisen antileninismien ja paljastaa trotskismien revisionistisen olemuksen. Mutta tällaisten näkemysten mätää mehua nauttivat myös proletaarikulttuurin kieltävät teoretikot. Keskustelu proletaarimusiikista aiheutti joissain (siihen tähänkin asti provokatiivisesti suhtautuneissa) musiikkirintaman työläisissä vain ironisen virnistyksen.”⁶¹⁵

Puolueen vaikutus näkyi musiikissa pitkälti ajankohtaisten poliittisten teemojen heijastumisena säveltäjaliiton keskusteluihin. Trotski, jonka katsottiin vastustaneen proletaarikulttuuria, yhdistettiin myös proletaarimusiikkia vastustaviin henkilöihin. Trotskismi on puolueen sanastosta peräisin oleva syytös, jota vilauteltiin Sovetskaja Muzykassakin. Ketään ei toistaiseksi syytetty trotskismista. Taruskin on kuitenkin viitannut, että jo vuoden 1935 puolenvälin jälkeen musiikkirintamallakin olisi liikkunut syytöksiä ja hyökkäyksiä trotskiitteja ja zinoviittejä vastaan.⁶¹⁶ Säveltäjaliiton alkuvuosina trotskistien jahti jäi vielä puolueen sisäiseksi ilmiöksi.

Ratkaiseva rooli puolueen suhteissa musiikkirintamaan on institutionalisoinnissa. Säveltäjaliitto ei ollut kirjailijaliiton kaltainen organisaatio. Neuvostomusiikkia ei neuvostokirjallisuuden tapaan institutionalisoitu nopealla aikataululla. Sosialistisen realismin kautta tapahtunut neuvostomusiikin määrittely antoi odottaa itseään. Puolueen

⁶¹⁴ Nelson 2000, 109.

⁶¹⁵ Čeláčov, N. 1933, 2. *Istoričeskaá godovšina. SovMuz* 2/33.

⁶¹⁶ Taruskin 1997, 515; vrt. esim. Radzinski 2002 (1995), 356-376 syytteet zinovismista liittyivät Stalinin kehittämään trotskilaiseen salaliittoon, jonka tarkoitus oli ollut murhata Kirovin lisäksi myös Stalin.

ja musiikin suhde säveltäjaliiton alkuvuosina jäi vajaaksi. Siitäkin huolimatta puolue teki joitakin huomionarvoisia päätöksiä musiikkirintamalla. Keskuskomitea teki elokuussa 1933 päätöksen otsikolla ”musiikki-instrumenttien tilanteesta ja määrästä, sekä tuotannon parantamisesta”. Päätöksen takana oli korkeinta puoluejohtoa: Kaganovitš, Vorošilov, Iljin, Stetski, Bubnov, Nikolajeva ja Ljubimov. Päätös koski soittimien lisäksi gramofonien ja äänilevyjen tuotannon tehostamista. Vuoden 1933 tavoitteeksi äänilevyjen määrä asetettiin 3 miljoonaan. Vuonna 1937 levyjä oli tarkoitus tuottaa jo 40 miljoonaa.⁶¹⁷ Päätös osoittaa puolueen suhtautuneen musiikkiin varsin teknokraattisesti. Puolueen merkittävimmät toimet musiikkirintamalla liittyivät yleensä teollisuuteen. Muunlaisia päätöksiä 1930-luvun alkupuolelta ei arkistoista löydy.

Päätös sinänsä oli kiinni ajassa. Levyteollisuus kehittyi varsin voimakkaasti 1930-luvulla. Äänilevyt tavoittivat orkestereita helpommin laajoja kansanjoukkoja. Levyteollisuus edustikin haluttaessa varsin tehokasta propagandakoneistoa. Jos nuottien painamisen osalta näyttikin siltä, ettei säveltäjaliiton toiveita saatu toteutettua, gramfonilevyjen osalta tavoite saavutettiin. Vuonna 1937 painettiin kaikkiaan reilut 41 miljoonaa äänilevyä. Arkistosta löytämieni lukujen perusteella vuonna 1935 puolueen asettamasta tavoitteesta saavutettiin vain puolet.⁶¹⁸ Levyteollisuus kehittyi joka tapauksessa varsin voimakkaasti. Tapaus osoittaa myös sen, että puolue kykeni halutessaan ohjaamaan musiikkirintamaa varsin suvereenisti, riippumatta säveltäjaliitosta. Nuottiasiassa aktiivinen oli säveltäjaliitto, levyasiassa puolue.

Äänilevyasiassa puolue toimi ennen kaikkea aloitteentekijänä. Päätökseen liittyi kohta taiteellisen neuvoston perustamisesta, jonka tehtävänä oli ”nostaa äänilevyjen poliittista ja taiteellista tasoa”. Neuvostoon kuului säveltäjiä, teknisiä ja poliittisia asiantuntijoita, sekä muusikoita, puheenjohtajana oli kansankomissaari Bubnov. Neuvostoon kuului huomattavia nimiä musiikkirintamalta, muun muassa Goldenveizer, Ippolitov-Ivanov, Glier, Šostakovitš ja Šebalin. Puolue asetti tavoitteeksi nauhoitettavan musiikin sisällön monipuolisuuden ja laadun. Sinfonia, vokaalimusiikki ja kansanlaulut mainittiin ensimmäisenä, mutta myös huumori-, tanssi- ja nuorten musiikki mainittiin. Tarkoitus oli levyttää laajasti Neuvostoliiton kansojen musiikillista tuotantoa.⁶¹⁹

⁶¹⁷ *RGASPI*, f.17, op. 163, d. 987, l. 11-12.

⁶¹⁸ *RGALI*, f. 962, op. 5, d. 6, l. 70.

⁶¹⁹ *RGASPI*, f.17, op. 163, d. 987, l. 14.

Taiteellisen neuvoston toiminta ei vuosien päästä enää tyydyttänyt puoluetta. Pravda nosti keväällä 1936, antiformalismikampanjan yhteydessä, esille levyteollisuuden hitaan edistymisen. Artikkelin mukaan neuvostomusiikkia julkaistiin aivan liian vähän ja tavoitteista oli jääty jälkeen. Yksi arvostelluista levyistä oli Šostakovitšin *Hamlet* Shakespeare'n näytelmään. Kirjoittaja katsoi teoksen olevan ”yksi Šostakovitšin heikoimmista ja kaottisimmista sävellyksistä. Olisi mukava tietää, kuka tarvitsee tällaisista nurinkurista musiikillista keitosta?” Kirjoittaja viittasi Tšaikovskin jo kirjoittaneen tyydyttävän musiikin *Hamlet*-näytelmään.⁶²⁰ Äänilevypäätöksen realisointi oli jäänyt keskeneräiseksi. Samalla esille nousi hyvin konservatiivinen suhtautuminen musiikkiin. Kun esitykseen oli kerran tehty sävellys, sen tuli riittää.

Levyteollisuus oli merkittävä paitsi puolueen myös säveltäjien näkökulmasta. Nämä saivat suuren osan tuloistaan levytyksistä ja tekijänoikeusmaksuista. Materiaaliset arvot korvasivat vallankumouksellisuuden monen taiteilijan mielessä. Palkat, tariffit ja esityksistä saatavat prosentuaaliset palkkiot näyttelivät tärkeää osaa myös säveltäjien ja puolueen välisissä suhteissa.⁶²¹ Neuvostovaltiossa puolue oli paras hyvinvoinnin turvaaja. Levytystoiminta kuitenkin osoittaa, että puolueen kiinnostus musiikkirintaman asioihin oli lyhytjänteistä. Puolue toimi aloitteen tekijänä, mutta jätti lopulta levytystoiminnan pitkälti musiikin toimijoiden harteille. Niinpä asiantuntijaelimessä toimineet säveltäjät pääsivät hyödyntämään omaa asemaansa.

Musiikkirintamalla puolueen rooli näkyi selkeimmin antiformalismikampanjana ja taideasioiden komitean perustamisena. Valistusasiain kansankomissariaatti oli valtion ylin taiteiden toimielin. Taiteiden ohjausta tehostettiin perustamalla komissariaatin alle taideasioiden komitea, josta tuli käytännössä ylin auktoriteetti muiden taiteiden kuin kirjallisuuden osalta. Komitean ensimmäinen puheenjohtaja oli Keržentsev, vanhan polven kommunisti. Komitea oli vastaus puolueen taidemaailmassa näkemiin epäonnistumisiin. Valistusasiain kansankomissariaatti oli hyväksynyt esitettäväksi antiformalismikampanjan käynnistäneen Šostakovitšin oopperan *Lady Macbeth* kaltaisia teoksia. Komissaari Bubnov hyväksyi teoksen henkilökohtaisesti toukokuussa 1933, eikä teos joutunut *glavrepertkomin* käsittelyyn lainkaan. Bubnov teki librettoon

⁶²⁰ Malinin, D. 1936, 4. *Muzyka na patefonnoj plastinke*. Pravda 22.2.1936, 4.

⁶²¹ Maksimenkov 1997, 36.

pieniä muutosehdotuksia. Näin *Lady Macbeth* levisi nopeasti ympäri Neuvostoliittoa.⁶²² Puolueen aiemmin hyväksymä käytäntö sensuurin kiertämisestä kostautui. Niinpä otetta muistakin taiteista kuin kirjallisuudesta kiristettiin antiformalismikampanjan muodossa.

Säveltäjien ja puolueen suhde näkyi myös henkilökohtaisten suhteiden verkostossa. Neuvostoliitossa toimi niin sanottu *blat'*-järjestelmä. Yleisestä puutteesta huolimatta kaikkea oli saatavilla, jos vain tiesi kuinka toimia. Käytännössä uusi eliitti toimi korkeimman puoluejohdon suorassa suojeluksessa. Järjestelmää tutkinut Sheila Fitzpatrick katsoo, että oikeusvaltion puuttuessa turvaa piti hakea ”ylemmiltä tasoilta”. Puolueen korkea-arvoisista jäsenistä tuli taiteen suojelijoita. Fitzpatrick nimittää osapuolia roomalaisittain nimillä *klient* ja *patron*. Yleensä patroneiden apuun turvauduttiin kirjeitse. Jos patron suostui auttamaan, hän otti yhteyden yleensä puhelimitse. Poliittiset suojelijat pystyivät auttamaan klienttejään monin eri tavoin: esimerkiksi hankkimalla parempia asuntoja, hyödykkeitä ja loma-asuntoja. He pystyivät jopa suojelemaan epäsuosioon joutuneita, joskin terrorin vuosina tästä tuli hyvin vaarallista. Patronit sekaantuivat myös ammatillisiin kysymyksiin, mikä osaltaan syvensi valtion ja puolueen osallisuutta taideoasioissa.⁶²³ Sovetskaja Muzykan kautta henkilökohtaisista suhteista on hyvin vaikeaa löytää viitteitä. Erityisesti 1930-luvun loppupuolelta on puoluejohtajien arkistoista löydettävissä toimenpiteisiin johtaneita henkilökohtaisia kirjeitä. Säveltäjäliiton alkuvuosilta viitteitä on vaikeampi löytää.

Taideliittojen suhde puolueeseen sen sijaan on jäljitettävissä. Yleensä tämä suhde on nähty yksisuuntaisena: puolueen tarkoitus oli ulottaa valtansa taiteisiin. Venäläinen historioitsija Gromov on kirjoittanut laajasti Stalinin pyrkimyksistä taiteissa. Hän katsoi, että taideliittojen oma johto oli toteutettavissa ainoastaan sisäisesti, taiteen ulkopuolisten henkilöiden kautta se ei olisi ollut mahdollista. Puolueen valta taideliitoissa varmistettiin puolueosastojen järjestelmällä. Taideliittojen johtajina pysyivät Gromovin mukaan muodollisesti taiteilijat itse. Taiteilijoilta salattiin se, että taideliittojen puolueosastot toimivat puolueen alue-, kaupunki- ja keskuskomitean alaisuudessa. Suoralla hallintasuhteella puolue olisi karkottanut Gromovin mukaan suuren osan taiteellista älymystöä. Tämä ei ollut tarkoitus. Gromovin mielestä

⁶²² Fay 2000, 74-76; Maksimenkov 1997, 44-45.

suunnitelma toimi, eivätkä ainakaan puolueeseen kuulumattomat kirjailijat ymmärtäneet kirjailijaliiton todellista luonnetta.⁶²⁴ Gromov ei viittaa tässä lähteisiin. On mahdollista, mutta epätodennäköistä etteivät taiteilijat ymmärtäneet puolueen pyrkimyksiä.

Puolueen taidepolitiikkaa järjesteltiin uudelleen huomattavasti juuri ennen kirjailijakongressia. Politbyroon sihteeristö jakoi 4.6.1934 sisäisesti eri asioiden vastuualueet. Stalinin henkilökohtaiselle vastuulle määriteltiin kulttuuri- ja propagandasektori. Kulttuuriasiat olivat siis vähän ennen kirjailijaliiton perustamiskongressia Stalinin asialistan kärkipäässä.⁶²⁵ Muutos ei tapahtunut pelkästään kirjailijakongressin vuoksi, sillä myöhemmin, 10.3.1935, keskuskomitean sihteeristö vahvisti jaon. ”Muiden keskuskomitean toimialojen valvonnan, erityisesti kulttuuri- ja propagandakysymyksissä, hoitaa t[overi] Stalin.”⁶²⁶ Stalin piti käsissään ideologisten asioiden valvontaa ja hoiti keskuskomitean osalta myös ylimmän kulttuurivalvojan tehtäviä.⁶²⁷

Stalinin ajankäyttö taideasioihin oli luonnollisesti rajallinen. Valistusasiain kansankomissaari Bubnov ja keskuskomitean kulttuuri- ja propaganda-osaston johtaja Stetski käytännössä popularisoivat ja toteuttivat Stalinin ajatukset. He eivät lopulta täyttäneet Stalinin vaatimuksia taideasioiden uudelleenjärjestelystä, koska seurauksena oli byrokraattien keskinäinen valtataistelu. Fitzpatrick on esittänyt tällaisten totalitaarisiksi katsotun hallintojärjestelmän pinnan alla tapahtuneiden välienselvittelyjen olleen varsin yleisiä. Monoliittiselta näyttävän järjestelmän pinnan alla byrokraatit kävivät taistelua vallan jakamisesta.⁶²⁸

Kulttuurissa tällainen valtataistelu oli taideasioiden komitean perustaminen tammikuussa 1936. Sen johtoon nimettiin entinen radiokomitean johtaja P. M. Keržentsev. Bubnovin tehtäväksi tuli järjestää alkeis- ja keskikoulut samalla, kun

⁶²³ Fitzpatrick 1999b, 111. Fitzpatrick, Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford University Press, New York. Fitzpatrick käsittelee Patron-klientti – suhdetta erityisen ansiokkaasti artikkelissaan Fitzpatrick 1998, *Intelligentsia and power*.

⁶²⁴ Gromov 1998, 149. Gromovin lisäksi venäläisistä kirjoittajista kannattaa huomata myös Kondakovin oppikirjaksi tarkoitettu teos: *Kondakov 1997, 554-561. Kondakov, I. V., Vvedenie v istoriû russkoj kul'tury. Aspekt Press, Moskva.*

⁶²⁵ *Postanovlenie Politbüro o raspredelenii obâzannostej meždu sekretarâmi CK. 4.6.1934.*

Lähdejulkaisussa *Stalinskoe Politbüro v 30-e gody. Sbornik dokumentov*. 1995, 141. Toim. *Hlevnûk, O.V., Kvašonkin, A.V., Košeleva, L.P., Rogovaâ, J.A. "Airo – XX", Moskva.*

⁶²⁶ *Stalinskoe Politbüro v 30-e gody* 1995, 143.

⁶²⁷ ks. myös *Maksimov 1997, 53.*

Keržentsevistä tuli taiteiden johtohahmo. Maksimenkov vertasi Keržentsevin asemaa kirjailijaliiton puheenjohtajaan, Štšerbakoviin. Käytännössä Keržentsev vain vastasi useammasta kuin yhdestä taiteesta.⁶²⁹ Vasta tammikuussa 1936 voidaan puhua puolueen todellisesta väliintulosta musiikkirintamalla. Edes tällöin Keržentsevin tehtävä ei ollut hoitaa nimenomaisesti musiikkia, vaan se oli vain yksi hänen tehtävänsä osakokonaisuus. Vuoden 1936 aikana taideasioiden komitea kuitenkin omaksui myös sensuurivallan käsiinsä ja kiristi sensuurin aivan uusiin mittoihin.⁶³⁰

Musiikki näyttäisi palvelleen puolueen päämääriä useissa pienissä asioissa. Loppuvuodesta 1933 raportoitiin pioneerilauluprojektin menestyksistä. Säveltäjät oli yhdessä kirjailijaliiton runoilijoiden kanssa kutsuttu laatimaan sopivia teoksia nuorille pioneereille. Tavoite oli luoda uutta musiikkikirjallisuutta pioneereille. Projektissa mukana olleita säveltäjiä olivat muun muassa Hatšaturjan sekä Szabo. Uusia teoksia varten oltiin loppuvuodesta 1933 järjestämässä vielä oma konsertti, jota olivat organisoimassa projektin osapuolet Moskovon Komsomol ja lasten kulttuuriosasto, sekä Muzgiz, säveltäjäliitto ja kirjailijaliitto.⁶³¹ Pienet ideologisia päämääriä palvelleet tekijät olivat 1930-luvun alkupuolen musiikkirintamalla paljon puolueen suurisuuntaisia ohjauspyrkimyksiä yleisempiä.

Puolueen ideologisten päämäärien mukaista oli tukea eri kansallisuuksien asemaa taide-elämässä. Säveltäjiä aktivoitiinkin toimintaan Neuvostoliiton eri kansallisuuksien ja kansanmusiikin parissa myös puolueen taholta. Merkittävän 17. puoluekokouksen alla Tšeljapov summasi Sovetskaja Muzykassa virallisen retoriikan mukaisesti Neuvostoliiton saavutuksia, eritellen myös kansallisuuskysymystä:

”Kansallisuudet, joista monella ei ennen Lokakuuta ollut lainkaan kirjakieltä, ovat eri alistamisen muodoista vapauduttuaan edenneet seitsemän peninkulman saappailla taloudellisen ja kulttuurisen kasvun tiellä, erityisesti yleisen sosialistisen talouden ja kulttuurin osalta. ’Kansallista muodoltaan, proletaarista sisällöltään’ (Stalin) on näiden kirjallisuuden ja taiteen perustana.”⁶³²

⁶²⁸ Fitzpatrick 1985, 145. Fitzpatrick, Sheila, Ordzhonikidze’s Takeover of Vesenkha: A Case Study in Soviet Bureaucratic Politics. Lehdessä *Soviet Studies* 37(2)/1985.

⁶²⁹ *Maksimenkov* 1997, 10, 54-55. Ks mm. Sjeloča; Mead 1967, 43; sekä *Maksimenkov* 1997, 58-61.

⁶³⁰ *Maksimenkov* 1997, 51.

⁶³¹ *Atovmân, L.* 1933, 141. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

⁶³² *Čelâpov, N. Muzykal’nyj front k XVII parts’ezdy. SovMuz* 1/34, 7.

Säveltäjäliiton organisoima toiminta kansansävellysten keräämiseksi lisääntyi huomattavasti jo toiminnan alkuvuosina. Säveltäjäliitto järjesti lokakuussa 1934 säveltäjätapaamisen aiheena ”kysymys tšuvassialaisesta kulttuurista”. Säveltäjät olivat organisoineet keräystoiminnan tarkoituksenaan toimittaa yli 400 kansanlaulua käsittävä kokoelma, joista noin 100 oli kerätty kolhooseilta viime vuosina.⁶³³ Stalinin ajan myöhemmässä vaiheessa kaukasiin tasavaltoihin suuntautuneista kansanlaulujen keräysmatkoista tuli varsin yleinen tapa julkisen paheksunnan yhteydessä. Toiminta kansallisuuksien parissa oli hyväksytty tapa sovittaa ideologisia erehdyksiä.

Musiikin kirjallisuutta heikompi sitominen puolueeseen näkyi myös Stalinin puhdistusten uhreissa. Puhdistuksissa menehtyi kirjailijoita, mutta muusikoita tuskin lainkaan. Kirjailijoista erityisesti Osip Mandelštamin tapaus on kuuluisa.⁶³⁴ Musiikin puolella ainoastaan musiikkipolitiikan muotoutumiseen vaikuttaneita puolueen jäseniä menehtyi 1930-luvun vainoissa. Kansankomissaari Bubnov, joka oli vastuussa myös *Lady Macbeth* -oopperasta, pidätettiin heinäkuussa 1936 ja ammuttiin vuoden kuluessa. Toinen puolueen virkamies, baletista *Kirkas puro* vastuussa ollut Akulov, joutui Pravdan mukaan luisteluonnettomuutensa vuoksi sairaalaan⁶³⁵ helmikuussa 1936 ja katosi sieltä lopullisesti vuoden 1937 aikana.⁶³⁶ Lisäksi vainoihin menehtyi säveltäjäliiton puolueeseen kuulunut sihteeri Tšejapov ja lopulta myös Keržentsev⁶³⁷.

Stalinin oma henkilökohtainen panos taiteisiin on kiinnostanut tutkijoita. Dmitri Volkogonovin mukaan Stalin kävi 1920-luvun lopulta eteenpäin säännöllisesti elokuvissa ja teatterissa.⁶³⁸ Stalin piti itsensä ajan tasalla kirjallisuudessa, erityisesti proletaarikirjailijoiden teosten osalta.⁶³⁹ Stalin seurasi ahkerasti myös Bolšoi-teatterin

⁶³³ GCMMK, f. 286, d. 497, l. 179, 184.

⁶³⁴ Terras 2002, 82-83. Terras, Victor, Death of a poet: Osip Mandelshtam. Teoksessa Eaton, Katherine Bliss (toim.), Enemies of the people: the destruction of Soviet literary, theater, and film arts in the 1930s. Northwestern University Press, Evanston; Radzinski 2002 (1995), 344-345. Radzinkin mukaan keväällä 1934 alkanut oikeudenkäynti tuli monille suurena yllätyksenä. Mandelštam joutui oikeuteen Stalinia halventaneesta runosta. Terrasin mukaan Stalin oli sitä tuskin nähnyt, koska kukaan ei olisi sitä hänelle uskaltanut näyttää. Sen sijaan Stalinin alaiset hoitivat Mandelštamin karkotuksen. Myöhemmin Mandelštam kuoli vankileirillä 1938. Hänestä tuli taiteilijoille varoittava esimerkki – hän kuoli myös runoilijana, eikä hänen runojaan julkaistu ennen vuotta 1962, kokoelmana vasta 1973. Hänen nimensä hävisi myös kirjallisuuden hakuteoksista pitkäksi aikaa.

⁶³⁵ Pravda 28.2.1936, 6.

⁶³⁶ Maksimenkov 1997, 48-49.

⁶³⁷ Esimerkiksi Radzinskilla 2002 (1995), 292 on Keržentsevin kuolinvuotena 1936, mikä ei kuitenkaan pidä paikkaansa, sillä tämä toimi aktiivisesti vielä 1937 vuoden ajanakin.

⁶³⁸ Volkogonov 1999 (1988), 148.

⁶³⁹ Volkogonov 1999 (1988), 127.

balettiklassikoita – Tšaikovskin *Joutsenlammen* Stalin oli ilmeisesti nähnyt 20–30 kertaa. Hän kuitenkin saapui omaan aitioonsa vasta valojen himmentämisen jälkeen, eikä häntä näin ollen yleensä nähty teatterissa.⁶⁴⁰ Myös Tucker on korostanut Stalinin henkilökohtaista makua musiikkipolitiikkaan vaikuttaneena tekijänä. Stalin piti Tuckerin mukaan venäläis-patrioottisista oopperoista, kuten Glinkan *Ruslan ja Ljudmila*, sekä ylipäätään ymmärrettävistä melodisista teoksista. Tällaisia teoksia suosittiinkin huomattavasti, erityisesti antiformalismikampanjan jälkeen.⁶⁴¹ Myös uuden Neuvostomusiikin vaatimuksissa on nähtävissä melodisen selkeyden edellytys.

Antiformalismikampanjan yhteydessä kaikkein ilmeisin kohde puolueen hyökkäykselle ainakin ulkomaisten vaikutteiden osalta, olisi ollut Sergei Prokofjev. Hän oli paennut Venäjältä vallankumousten jälkeen. Hänet houkuteltiin 1930-luvun aikana viimein palaamaan Neuvostoliittoon. Hänen formalistiset teoksensa ja länsimaiset vaikutteet eivät johtaneet toimiin ennen vuotta 1948. Edes hänen oopperansa *Semjon Kotko* epäonnistuminen, tai oopperan yhteistyökumppanin, Vsevolod Meyerholdin vangitseminen, eivät vaikuttaneet Prokofjeviin. Prokofjev saapui Neuvostoliittoon 1932, mutta matkusti toiseen kotiinsa Pariisiin säännöllisesti vielä 1936 asti. Krebs olettaa että Prokofjevillä oli jonkinasteinen sopimus puolueen kanssa, koska tämä sai palkkaa, asunnon ja suojan hyökkäyksiltä, aina vuoteen 1948 asti. Prokofjev itse myös puhui melko vilpittömästi aikeistaan säveltää neuvostomielisiä teoksia jo vuonna 1934. Tällaisista teoksista tunnetuimpia lienevät *Luutnantti Kiže* ja *Egyptin yönä*.⁶⁴² Puolue selkeästi vaikutti myös musiikin osalta siihen, keneen sai koskea.

Kirjailijaliitto on paras esimerkikki puolueen vaikutusvaltaisia suojelijoita käyttäneestä taideliitosta. Fitzpatrick on esittänyt tapauksen, jossa kirjailijaliiton sihteeri Fadejev kirjoitti huolestuneena Molotoville, ettei kirjallisuudelle oltu korvamerkitty yhtään Stalin-palkintoa. Tämä asiantila kojautui nopeasti. Samassa yhteydessä Fadejev esitti ongelmia kirjailijoille maksettavissa palkkioissa ja niiden suuruudessa.⁶⁴³ Suojelijoihin vetoaminen toimi hyvin, mutta vaati pian veronsa. Henkilökohtaisten suhteiden verkosto joutui todelliselle koetukselle Stalinin terrorissa vuosina 1936–38. Stalinin terävöittävä luokkakamppailu johti valtavaan valheellisten oikeudenkäyntien sarjaan,

⁶⁴⁰ Volkogonov 1999 (1988), 148.

⁶⁴¹ Tucker 1990, 554.

⁶⁴² Krebs 1970, 152-154.

jota vastaan yhteiskunta oli suojaton. Ježovin johtama KGB:n edeltäjä NKVD kiskoi valtavan määrän valheellisia tunnustuksia sieltä, mistä niitä haluttiin. Apua näitä syytöksiä vastaan oli äärimmäisen vaikea saada, sillä avunantaja joutui itse vaaraan.⁶⁴⁴ Musiikissa pelattiin toistaiseksi pienemmällä panoksilla ja vaarat olivat vähäisempiä.

Taiteiden ja puolueen suhteisiin liittynyt taiteilijoiden yhteiskunnallinen eliitti-asema on puolueen näkökulmasta kiinnostava tekijä. Fitzpatrick näkee *intelligentsija* sanan käytön muuttuneen 1930-luvulla. Stalin käytti sanaa *intelligentsija* määritellessään sosialistisen neuvostoyhteisön perusrakenteen vuonna 1936 muuttaen koko sanan määrittelyn. Stalin katsoi yhteiskunnan jakautuvan kahteen luokkaan (sic!): maanviljelijöihin, työläisiin. Näiden lisäksi oli *intelligentsija*, älymystö, joka ei ollut varsinainen luokka, vaan yhteiskunnallinen kerros. Stalin määritteli luokat tasa-arvoisiksi, mutta pian kävi selväksi, että *intelligentsija* oli etuoikeutettu ryhmä. Samalla sanan vanha, älymystöä tarkoittanut merkitys laajeni käsittämään koko puolue-johdon ja kommunistisen hallinnon. *Intelligentsija* alkoi muistuttaa ”eliitin” synonyymiä neuvostokäytössä.⁶⁴⁵ Jäsenyys taideliitossa sai tätä kautta huomattavasti painoarvoa.

Fitzpatrickin näkemyksen mukaan terrori ja puolueen sisäiset puhdistukset vuosina 1933–38 tähtäsivät ennen kaikkea uuden *intelligentsijan* luomiseen. Vanha kaarti pyyhkäistiin pois ja uusi, työläispohjainen puolueintelligentsija nousi esiin.⁶⁴⁶ Uusi *intelligentsija*, uudet kaaderit nousivat pääasiallisesti teknisen koulutuksen kautta, eivät lakikoulutuksen kautta, kuten tuon ajan virkamiehet yleensä. Stalinin taktiikkana näyttäisikin olleen marxilaisesta teoriasta puuttuva sosiaalinen liikkuvuus. Stalin tuki vanhan älymystön syrjäyttämistä jo kulttuurivallankumouksen aikana. Sen jälkeen uudet kaaderit luotiin koulutuksen kautta.⁶⁴⁷ Tämä sama ilmiö voidaan nähdä musiikkihallinnon puolella juuri Tšeljapovin, Iohelsonin, mutta myös Bubnovin ja Keržentsevin syrjäyttämisenä ja tuhoamisena vuosina 1937–40.

⁶⁴³ Fitzpatrick 1999b, 112. Fitzpatrick viittaa Fadejevin kirjeeseen tammikuulta 1940.

⁶⁴⁴ Volkogonov 1999 (1988), 314.

⁶⁴⁵ Fitzpatrick 1992f (1991), 15.

⁶⁴⁶ Fitzpatrick 1992c (1978), 178-179. Fitzpatrick, Sheila, Stalin and the Making of the New Elite, 1928-1939. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca. Artikkelin julkaistiin nimellä: Stalin and the Making of the New Elite, 1928-1939. Lehdessä *Slavic Review* 3(38) 1979. American Association for the Advancement of Slavic Studies.

⁶⁴⁷ Fitzpatrick 1992c (1978), 180-181.

5.4 Neuvostomusiikin propagointi ja kasvatustyö

Edellä on jo tullut esille säveltäjäläiön alkuvuosien heikko vaikutusvalta musiikkirintaman moniin eri instituutioihin. Orkesterilaitos ei ollut tässä suhteessa poikkeus. Eri orkesterien tapahtumia seurattiin aktiivisesti Sovetskaja Muzykassa, koska orkestereilla oli säveltäjien kannalta ratkaisevaa merkitystä. Onkin kiinnostavaa nähdä raportteja, joiden perusteella silloisen Neuvostoliiton merkittävimmän orkesterin, Moskovan filharmonian syyskausi 1932 koostui pitkälti ”länsimaisten mestareiden”, Beethovenin, Mozartin, Bachin, Wagnerin, Chopinin ja Griegin teoksista. Raportin lopussa keuhuttiin filharmonian solmineen läheiset yhteydet Vanhojen bolševikkien yhdistykseen, sekä OGPUun.⁶⁴⁸ Raportin perusteella näyttäisi siltä, että orkesterien toiminta oli vahvasti suuntautunut uudelle eliitille. Vanhan korkeakulttuurin kuluttajat löytyivät nyt puolue-eliitin joukosta. Ero on huomattava, kun tätä havaintoa vertaa Sovetskaja Muzykan artikkeleista nouseviin näkemyksiin orkesteritoiminnan luonteesta.

Sovetskaja Muzykassa korostettiin usein taiteen roolia yhteiskunnallisena voimana. Paštšenko katsoi taiteiden edenneen viime aikoina huomattavasti yhteiskunnallisessa työssä, mutta musiikin jääneen ”vanhojen käytäntöjen” vangiksi. Musiikki oli Paštšenkon mukaan yhteiskunnallisesta ajattelusta eristyksiin jäänyt abstrakti taide. Musiikkia pitäisi kehittää paremmin kirjallisuuden tapaan kansan kriteereille sopivaksi.⁶⁴⁹ Musiikki näyttäisi suuntautuneen osittain pois kansasta, uutta eliittiä varten. Näkemyksiä musiikin kehittämisestä vastaamaan ideologiaa kuitenkin esitettiin.

Hubov perusteli kansan parempaa huomioon ottamista musiikissa lainaamalla Leniniä:

”taide kuuluu kansalle. Sen tulee siirtyä – – laajojen kansanjoukkojen pariin. Sen tulisi olla näiden joukkojen ymmärtämää ja rakastamaa. Sen tulee yhdistää näiden joukkojen tajuntaa, ajatuksia ja tahtoa, kasvattaa näitä. Sen tulee herättää ja kehittää näitä – – ”

Hubov etsi lainauksellaan perusteita joukkomusiikilliselle työlle, syitä kansan parissa toimimiselle.⁶⁵⁰ Myös Ryžkin painotti, että musiikin uusimmat saavutukset pitäisi tuoda mahdollisimman nopeasti työläisluokkien ulottuville, tehtaille ja kolhooseille.⁶⁵¹ Musiikin rooli kansan parissa näyttäisi sekin olleen kaksijakoinen. Tavallisia ihmisiä

⁶⁴⁸ *Moskovskaâ filarmoniâ* 1933, 141. *Moskovskaâ filarmoniâ. Obzor muzykal'noj žizni. SovMuz* 1/33.

⁶⁴⁹ *Paštšenko, A.* 1933, 121-122. *Protiv gruppovšiny. SovMuz* 3/33.

⁶⁵⁰ *Hubov, Georgij* 1934, 3. *Za massovuû pesnû, za massovuû simfoniû! SovMuz* 2/34.

⁶⁵¹ *Ryžkin, N.* 1934, 54. *O muzykovedčeskoj rabote Souza sovetkih kompozitorov. SovMuz* 2/34.

sivistettiin ja tuotiin näille musiikillista tietämystä. Toinen puoli työstä oli kansan omaehtoisen musiikillisen toiminnan tukeminen. Useissa raporteissa käsiteltiin toimintaa kolhooseilla ja tehtailla. Moniin raportteihin liittyi myös vanhentuneista aiheista valittaminen. Ajanmukaisia aiheita käsitteleviä teoksia kaivattiin lisää.⁶⁵² Vaatimuksiin tuli vastaus: monet säveltäjät tarttuivat poliittisesti ajankohtaisiin aiheisiin. Hubov nosti esimerkiksi Szabon erinomaiseksi kehumansa *Kolhoosisarjan*.⁶⁵³

Klassinen musiikki oli vielä 1800-luvulla nimenomaan eliitille suunnattua. Konserttiyleisö muodostui maksavasta porvaristosta, valistuneesta ja sivistyneestä kuluttajasta, ei tavallisesta rahvaasta. Neuvostoliitossa puhuttiin taiteen suuntaamisesta kansalle, koska ideologia ei tunnustanut eliittien olemassaoloa. Tilanne oli ongelmallinen, koska korkeakulttuuri oli syntynyt eliitin ehdoilla. Hubov nostikin esille, että musiikki ei edistynyt, koska osa säveltäjistä pyrki todistamaan kansan olevan jäljessä heidän musiikillista ajatteluaan. Hubov pyrki osoittamaan, että musiikillisen eliitin tuli lähestyä kansaa, ei toisinpäin.⁶⁵⁴ Hubov toimi itse aktiivisesti kansan parissa. Hän toimi muun muassa Gorkin puiston⁶⁵⁵ musiikkijohtajana. Ideologisesti tärkeän työn tekeminen eivät olleet ainakaan urakehityksen esteenä – Hubov nousi aina keskuskomitean musiikilliseksi neuvonantajaksi, jopa ilman puolueen jäsenkirjaa.

Neuvostoliitossa tehtyjen sävellysten arvostelu länsimaissa johtuu joissakin tapauksissa kohdeyleisön erilaisuudesta. Länsimaissa konserttimusiikilta odotettiin eri asioita, kuin mihin neuvostomusiikissa osittain pyrittiin. Musiikkia ei suunnattu pelkästään konserttiyleisölle, vaan myös niihin tarpeisiin, joita kansalle oletettiin olevan. Myös säveltäjaliitto pyrki vastaamaan näihin tarpeisiin, esimerkiksi kasvavien harrastajapiirien osalta. Neuvostosäveltäjien teoksia pyrittiin saamaan mukaan harrastajille suunnattuihin nuottijulkaisuihin. Työ käynnistyi pitkälti vuoden 1934 aikana. Ostretsov arvioi ensimmäistä puhtaasti harrastajille suunnattua teoskokoelmaa *Sovetskaja Muzykan* numerossa 8/34. Teos koostui neuvostosäveltäjien uusista kuoroteoksista.⁶⁵⁶ Osa säveltäjaliiton toimijoista otti pyrkimyksen kansanjoukkojen

⁶⁵² *Smotr hudožestvennoj... 1934, 77. Smotr hudožestvennoj samodeâtel'nosti v kolhozah. SovMuz 3/34.*

⁶⁵³ *Hubov, Georgij 1934, 22. "Kolhoznaâ sûita"–Sabo. Zаметki o lirike. SovMuz 11/34.*

⁶⁵⁴ *Hubov, Georgij 1934, 4. Za massovuû pesnû, za massovuû simfoniû! SovMuz 2/34.*

⁶⁵⁵ Koko nimi suomeksi kuuluu ”Gorkille nimetty kulttuurin ja virkistystyksen keskuspuisto.”

⁶⁵⁶ *Ostrecov, A. 1934, 15-22. Kompozitory – muzykal'noj samodeâtel'nosti. SovMuz 8/34.*

kasvattamisesta tosissaan. Kaikki eivät olleet asiasta samaa mieltä ja musiikin kehitys pysyi kaksijakoisena sen mukaan, suunnattiinko musiikki eliitille vai kansalle.

Harrastajapiirien ja kansan omaehtoinen taiteellinen toiminta 1930-luvulla kaipaa lyhyen käsitteellisen selvennöksen. Lynn Mally on käsitellyt tätä ongelmaa artikkelissaan autonomisista teattereista. Autonominen teatteri oli käänös venäläisestä käsitteestä *samodejatel'nyj teatr*. Mallyn mukaan tällä viitattiin julkisessa keskustelussa karkeasti kaikkeen amatööriteatteritoimintaan.⁶⁵⁷ Käsite *samodejatel'nyj* viittasi käytännössä harrastajalähtöisyyteen. Sovetskaja Muzyka käytti vastaavasti samaa käsitettä, *samodejatel'nyj*, viitatessaan harrastajien musiikkitoimintaan. Kansan parissa tehtävä työ korostui juuri tässä harrastajapiirien omaehtoisen toiminnan tukemisessa.

Musiikin yhteiskunnallisuus ja ideologinen kasvatus liittyivät läheisesti yhteen. Paštšenko näki musiikin käytännön ongelmana keskittymisen musiikin esteettiseen luonteeseen. Hänen mielestään tämä jarrutti neuvostomusiikin kehitystä. Säveltäjäliiton olisi Paštšenkon mielestä tullut korjata tilanne ohjaamalla työtään Neuvostoliiton yhteiskunnallisen kehityksen mukaiseksi. Säveltäjäliiton avulla yhteiskunta voisi löytää sekä aatteellisen että taiteellisen heijastuksensa musiikissa. Säveltäjäliiton tuli auttaa säveltäjiä ymmärtämään musiikin yhteiskunnallinen luonne.⁶⁵⁸ Paštšenko puhui nimenomaan musiikin esittämisen voiman puolesta. Hän oli abstraktia, formalistista musiikkia vastaan. Yhteiskunnallinen musiikki oli ymmärrettävää myös kansalle. Myös Hubov korosti musiikin yhteiskunnallista luonnetta ja katsoi joukkomusiikin edustavan tällaista musiikkia parhaiten.⁶⁵⁹ Musiikki nähtiin kasvatusvälineenä. Kansan kasvattaminen ja taiteen suuntaaminen kansan tarpeisiin palvelivat ideologiaa. Samaan aikaan musiikki kuitenkin palveli myös eliittiä ja tyydytti sen tarpeita. Tästä puhuttiin kuitenkin paljon vähemmän, koska se ei ollut ideologisesti perusteltua.

Radion merkitys joukkotiedotukselle ja propagandalle huomattiin Neuvostoliitossa varhain.⁶⁶⁰ Musiikin ja radion suhde on aina ollut erittäin läheinen. Säveltäjäliitolla oli

⁶⁵⁷ Mally 1993, 199. Mally, Lynn, Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Autonomous Art. Russian Review 52(April)1993.

⁶⁵⁸ Paštšenko, A. 1933, 122. *Protiv gruppovšiny*. *SovMuz* 3/33.

⁶⁵⁹ Hubov, Georgij 1934, 3. *Za massovuü pesnû, za massovuü simfoniû!* *SovMuz* 2/34.

⁶⁶⁰ Erityisesti radion merkitys korostui maaseudulla. Puolue korosti maaseudulla 1930-luvun alkupuolella tehtävässä kulttuuri- ja kasvatustyössä nimenomaan radiota ja elokuvaa. *Mitâeva* 1981, 77. *Mitâeva, O. I.*,

panoksensa radiotyön kehittämisessä, sillä radiosta muodostui yhä tärkeämpi tekijä musiikin propagoimisessa ja musiikilla vaikuttamisessa.⁶⁶¹ Sovetskaja Muzykan viesti radiotyölle oli vuonna 1933, että se toimi vailla kunnan ohjausta; musiikkiohjelmista puuttui logiikka. Pyrkimys järjestelmälliseen kasvatustyöhön kirjoittajien mielestä puuttui. Ohjelmisto oli koottu ilman järkeviä perusteita, eikä ohjelmista tullut historiallisia tai temaattisia kokonaisuuksia.⁶⁶² Musiikillista radiotyötä ei siis koordinoitu. Radion käyttämisessä musiikillisena kasvatusvälineenä ja neuvosto-säveltäjien teosten levityksessä oli epäonnistuttu. Radion mahdollisuudet uuden neuvostomusiikin levittämiseen olivat huomattavat, mutta koordinointi ontui pahasti.

Ongelmat jatkuivat yhä vuoden 1934 jälkipuoliskolla. Leningradin radiotoimintaa kommentoidessaan Juferov toi esille radion ohjelmiston sisältäneen edellisellä kaudella liian vähän neuvostomusiikkia. Leningradin säveltäjäliiton osasto oli yhdessä radion kanssa alkanut rakentaa sopimusverkostoa, jonka avulla ”neuvostomusiikin propagoimisen kannalta erinomaisen tärkeä radio” toimisi neuvostosäveltäjien hyväksi.⁶⁶³ Vuoden 1934 lopulla Bogdanov-Berezovski kommentoikin radiotyön edistyneen Leningradissa. Radiokomitean työtä olivat olleet tukemassa leningradin musiikkitieteen kärkijoukko, näiden joukossa Asafjev, Ginzburg, Gruber ja Rabinovitš. Avustuksen tuloksena radiotyötä uudistettiin ja järkeistettiin. Kehitettiin erityisohjelmia ja suunnattiin tietyille alueille, muun muassa Neuvosto-Karjalaan.⁶⁶⁴ Säveltäjien tavoite radiotyön tukemisessa oli tietenkin myös omien sävellysten parempi kuuluvuus.

Sovetskaja Muzykassa vuonna 1935 merkittäväksi keskustelunaiheeksi nousutta neuvostosinfoniaa sivuttiin myös radiotoiminnan yhteydessä vuosina 1933–34.⁶⁶⁵ Proletaarimusikot olivat hyljeksineet instrumentaalimusiikkia, mikä oli aiheuttanut

Kommunističeskaâ partiâ – organizator kul’turno-prosvetitel’noj raboty sredi krest’ânstva v gody kollektivizacii. Lehdessä Voprosy Istorii KPSS 3/1981.

⁶⁶¹ Radiotyön poliittista kontrollia Neuvostoliitossa on tutkinut laajasti Tatjana Gorjaeva. Hän on kirjoittanut venäjänkielisen teoksen *Gorâeva 2000. Radio rossii. Poliitičeskij kontrol’ radiovešaniâ v 1920-h – načale 1930-h godov. Dokumentirovannaâ istoriâ. Rossijskaâ poliitičeskaâ enciklopediâ, Moskva* sekä saksaksi käännetyn artikkelin: Gorjajewa 2000. Gorjajewa, Tatjana, Unterwerfung und Gleichschaltung des Rundfunks in der UdSSR. Teoksessa Beyrau, Dietrich (toim.), *Im Dschungel der Macht. Venäjältä kääntänyt de Keghel, Isabelle. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.*

⁶⁶² *Groman-Solovcov, A; Ryžkin, I. 1933, 66. Muzykal’noe radiovešanie za god. SovMuz 4/33.*

⁶⁶³ *Ūferov, K. 1934, 51-52. Muzyka sovetskih kompozitorov v sisteme Leningradskogo radiovešaniâ. SovMuz 9/34.*

⁶⁶⁴ *Bogdanov-Berezovskij, V. 1934, 69. O rabote leningradskogo muzykal’nogo vešaniâ. SovMuz 12/34.*

perinteisen sinfonian epäsuosion. Nyt sinfonia teki uutta paluuta, mutta ongelmana oli edelleen sinfonian ideologisen sisällön saaminen julki. Radion tapauksessa ongelma ratkaistiin juonnoilla. Taranuštšenko käsitteli aihetta todeten, että neuvostosinfoniaa pitäisi esitellä laajasti neuvostomusiikin kuuntelijoille. Hän valitti erään konsertin menneen ”eetterin” ilman juontoa, jolloin yleisö ei voinut ymmärtää teoksen sisältöä. Taranuštšenko näki kasvatustyön olennaisena osana radiotyötä.⁶⁶⁶ Radiossa teosten ideologia saatiin esille juonnoilla. Sinfonioiden kasvatusfunktio tuli ratkaistuksi. Konserteissa sama onnistui käsiohjelmilla ja juontajilla. Käsiohjelmien merkitys nousi esille erityisesti uusien teosten konserttien yhteydessä. Teosten sisällön esittelyllä tehtiin ensi-iltakonserteista ”rivikonserttien sijasta musiikkirintaman tähtihetkiä”⁶⁶⁷.

Radion lisäksi konservatorioilla oli merkittävä rooli musiikkirintamalla. Šteinbergin mukaan RAPMin lakkauttamisen myötä tapahtunut konservatorioiden vapautuminen vaikutti suoraan yhteiskuntaan. Musiikin taso nousi huomattavasti, kun RAPM ei enää sitonut nuorten säveltäjien kiinnostusta yksin joukkomusiikkiin. Šteinbergin katsoi että, jos musiikin tuli kuvata ja tukea ”suurta rakentamista ja elämää kaikessa sen ehtymättömässä monimuotoisuudessaan”, niin siihen oli mahdollista päästä vain musiikin laaja-alaisella ymmärtämisellä.⁶⁶⁸ Šteinberg puhui konservatorioiden toimintavapauden puolesta. Hän pyrki vakuuttamaan toimintavapauden takaavan musiikin osallisuuden yhteiskunnallisessa toiminnassa. RAPM tarkasti ohjeistama konservatorio-opiskelu haittasivat Šteinbergin mielestä musiikin yhteyttä tavallisiin ihmisiin.

Moskovan filharmonia, *Mosfil* kehitti myös toimintaansa ideologisesti kestäväan suuntaan. Sovetskaja Muzykassa julkaistiin Družininan kuvaava kirjoitus ”Kuinka Mosfil palvelee työläiskuulijoita”. Kirjoitus kävi lävitse *Mosfilin* konserttikaudella 1933–1934 toteutetun suunnitelman konserttien tarjoamisesta tietyille työläisten kerhoille. *Mosfil* onnistui Družininan mukaan vain yhdessä kymmenestä järjestämästään konsertista. Muissa konserteissa kuuntelijoita ei orientoitu ohjelmaan, eikä ohjelmaa selitetty ymmärrettävästi. Onnistuneen konsertin ohjelmisto koostui Tšaikovskin musiikista ja oli muutenkin hyvin valmisteltu kokonaisuus. Muissa konserteissa oltiin

⁶⁶⁵ Säveltäjäliiton musiikkitieteellisen työn suuntaa etsittäessä Ryžkin katsoi, että neuvostosinfonian ongelmanratkaisu olisi musiikkitieteilijöiden tärkeimpiä tehtäviä. *Ryžkin, N.* 1934, 52. *O muzykovedčeskoj rabote Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 2/34.

⁶⁶⁶ *Taranuštšenko, V.* 1933, 155-156. *SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'.* *SovMuz* 3/33.

⁶⁶⁷ *Atovmân, L.* 1933, 136. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz* 5/33.

vähemmän huolellisia. Yhteenkin konserttiin tuli kuulijoita saman verran kuin orkesterissa oli soittajia.⁶⁶⁹ Kuulijoiden perehdyttäminen ohjelmaan oli siis onnistuneen työläiskonsertin avain. Työläisille suunnattujen konserttien epäonnistuminen taas antaisi ymmärtää, että *Mosfil* ei ollut erityisen motivoitunut tähän toimintaan. *Mosfil* laittoi konserttiohjelman mukaiset konserttinsa mitä ilmeisimmin etusijalle toiminnassaan.

Družinina otti kirjoituksessaan esille harrastajatoiminnan kytkemiseen tällaisiin vierailukonsertteihin. Työläisten musiikkikerho oli hänen mukaansa mahdollista kytkeä osaksi tätä toimintaa. Keväällä 1934 *Mosfil* muuttikin toimintatapaansa. Konserttien yhteyteen järjestettiin kuuntelijoiden aktivoimiseksi näyttely ja tietokilpailu. Družininan mielestä ajatus oli hyvä, mutta ainoa keväällä ehditty konsertti oli sekin vielä epäonnistunut. Hän toivoi että konsertit suunniteltaisiin paremmin ja esittelyt tehtäisiin kohdeyleisön mukaan. Orkesteri sai Družininalta kehuja kohtuuhintaisten lippujen jakamisesta tehtailla huippukonsertteihin. Sankariryöntekijöille, *udarniki*, Moskovan filharmonia järjesti jopa ilmaispaiikkoja.⁶⁷⁰ Teosesittelyjen idea oli hyvä, koska ne tekivät teosten taustoja paremmin tunnetuksi. Ne mahdollistivat myös säveltäjien toiminnan ja teosten arvioimisen marxilaisessa valossa, säveltäjästä riippumatta.

Mosfilin lisäksi Neuvostoliiton merkittävin ooppera Moskovan Bolšoi, eli *GABT*, teki aktiivisesti työtä paitsi eliitin, myös kansan parissa. Parhaimpiin esityksiin houkuteltiin työläisiä, ennen kaikkea sankarityöläisiä. Kaudelle 1933–34 oli työläisiä varten varattu kaikkiaan 1650 paikkaa. Tässä tarkoituksessa oli avattu 6 kassaa, jotka myivät lippuja erikoishintaan. Kassat sijaitsivat tehtailla *Sirppi ja vasara*, *Kaganovitš* ja *Stalin*. Myös Bolšoi-teatteri jalkautui työläisten pariin järjestämällä näytösten oheen esittelyitä. Toiminnasta käytettiin *Mosfilin* tapaan nimitystä *kul'tpohod*, kulttuurikampanja.⁶⁷¹ *Mosfilin* ja Bolšoin toiminta osoittaa valikoitujen työläisten pääsyn Stalinin uuteen eliittiin, kuten Fitzpatrick on korostanut. Porvarimaailman elitistisinä pidettyihin taidemuotoihin haettiin mukaan työläisten eliittiä, sankarityöläisiä, *stahanoviiiteja*.⁶⁷² Työläisten mukaan ottaminen oli ideologisesti perusteltavaa.

⁶⁶⁸ Štejnberg, M. 1933, 124-125. *Slušatelü – sovetškuü muzyku*. *SovMuz* 3/33.

⁶⁶⁹ Družinina, E. 1934, 71. *Kak Mosfil obsluživaet rabočego slušatelä*. *SovMuz* 7/34.

⁶⁷⁰ Družinina, E. 1934, 71. *Kak Mosfil obsluživaet rabočego slušatelä*. *SovMuz* 7/34.

⁶⁷¹ Kiselev, M. 1933, 118. *Gosudarstvennyj akademičeskij Bol'šoj teatr SSSR*. *SovMuz* 6/33.

⁶⁷² Esim. Fitzpatrick 1992b (1974), 142; Fitzpatrick 1992c (1978) 161-162; Fitzpatrick nostaa esille käsitteen *vydvižency*, tarkoittamaan työläisiä, joita nostettiin uudeksi yläluokaksi, korkeakoulutettaviksi, erityisesti kulttuurivallankumouksen aikana.

Moskovan filharmonia kehitti kasvatustyötään myymällä erityisiä sarjalippuja esityskauden konsertteihin. Syksyn 1934 alussa raportoitiin *Mosfilin* kehittämästä lipusta, joka oikeutti eri konserttityyppeihin kauden aikana. Lipulla pääsi pariin sinfoniakonserttiin, oopperan konserttiversioon, solistiseen konserttiin, sekä yhteen musiikilliseen kirjallisuusiltaan.⁶⁷³ Sarjalipun alle koottujen konserttien kasvatustavoitteet oli selkeä. Mahdollisimman monipuolisesti kootuilla musiikillisilla muodoilla kokemattomia kuulijoita tutustutettiin konserttimusiikkiin mahdollisimman laajasti. Orkesteri näyttäisi ottaneen kasvatustavoitteen varsin vakavasti. Toisaalta, menetettyään perinteistä kuulijakuntansa, tuli orkesterienkin etsiä itselleen uusia asiakkaita.

Konserttitoiminta rajautui pitkälti konserttisaleihin ja sen mahdollisuudet vaikuttaa eri kansankerroksiin laajasti, olivat rajalliset. Ratkaisu tähän ongelmaan oli viedä musiikki kansan luokse: toreille, puistoihin, jopa tehdassaleihin. Säveltäjaliitto kiinnitti huomiota siihen, millaista musiikkia kulttuuriaukoilla, puistoissa, mutta myös provinssi-teattereissa, -elokuvissa ja -sirkuksissa esitettiin. Ongelma oli siinä, että säveltäjaliiton suuri enemmistö asui Leningradissa ja Moskovassa. Provinssien muusikot eivät olleet mukana säveltäjaliiton toiminnassa, eikä heidän toimintaansa voitu suoraan vaikuttaa.⁶⁷⁴ Näin ollen se musiikkirintaman osa-alue, jolla oli laajin kuulijakunta, oli säveltäjaliiton vaikutusvallan ulkopuolella. Musiikillinen kasvatustyö kohtasi mittavan ongelman.

Suurimpien kaupunkien ulkopuolella musiikillinen elämä saattoi olla lisäksi varsin olematonta. Laajassa kirjoituksessa Sevastopolin musiikillisesta toiminnasta Livšits valitti ”Moskovan, Leningradin tai Harkovan musiikkielämän palvelleen sangen huonosti Sevastopolin tarpeita”. Sevastopolissa ei ollut sinfoniaorkesteria, vakavasti otettavia musiikillisia laitoksia eikä musiikillista oppilaitosta. Livšitsin mukaan Sevastopolin sotilaiden, työläisten ja matkailijoiden tarpeita tulisi palvella paremmin.⁶⁷⁵ Samassa lehdessä käsiteltiin myös Gorkin kaupungin tilannetta. Sen musiikkiopisto, radio ja harrastajatoiminta olivat kaupungin ainoat musiikilliset keskuksat ja nekin kirjoittajan mukaan tuuliajolla.⁶⁷⁶ Resurssit suuntautuivat musiikin osalta pitkälti

⁶⁷³ Šlifštejn, S. 1934, 47. *O rabote Moskovskoj filharmonii*. *SovMuz* 9/34.

⁶⁷⁴ *Atovmân, L.* 1933, 132. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov*. *SovMuz* 5/33; myös *Družinina, E.* 1934, 71-72. *Kak Mosfil obsluživaet rabočego slušatelâ*. *SovMuz* 7/34.

⁶⁷⁵ *Livšic, A.* 1934, 34. *Muzykal'naâ žizn' Sevastopolâ*. *SovMuz* 10/34.

⁶⁷⁶ *Muzykal'naâ žizn' v Gor'kom* 1934, 46. *Muzykal'naâ žizn' v Gor'kom*. *SovMuz* 10/34.

tärkeimpiin kaupunkeihin. Säveltäjaliiton toiminta keskittyi suurimpiin kaupunkeihin, jolloin koko maan tilanne jäi varjoon. Säveltäjaliiton Moskovan ja Leningradin osastot kohtasivat maanlaajuisessa vaikuttamisessa, ideologisessa tehtävässään, vaikeuksia.

Ideologinen tehtävä koko maan musiikkielämän kehittämistä nousi esille Sovetskaja Muzykan, poikkeuksellisesti Gorodinskin pääkirjoituksesta 6/33. Hän kirjoitti säveltäjaliiton tehtävien muotoutuvan neuvostoyhteiskunnan ja puolueen tarpeiden mukaan. Gorodinski nosti esille kolhoosit, koska maaseutu ei näkynyt musiikki-rintamalla tehdyssä työssä lainkaan. Kirjallisuus, teatteri ja elokuva olivat hänen mukaansa ottaneet tämän ajankohtaisen aiheen omakseen. Sovhoosien poliittiset osastot ja traktoriasemat (*MTS*) tekivät Gorodinskin mukaan työtä musiikillisten kerhojen varustamiseksi maaseudulla. Säveltäjaliiton tehtävä oli tukea musiikinpuutteesta kärsivää maaseutua. Myös kolhooseille piti viedä musiikkia.⁶⁷⁷ Puolueen tie määrätti Gorodinskin mukaan myös musiikin tien. Työ kolhooseilla käynnistyi: keväällä 1936 raportoitiin Pravdassa asti säveltäjien kolhooseilla tekemää työtä. Lehti mainitsi työn Moskovan alueen kolhooseissa olevan systemaattista ja piti Kabalevskin ja Belyin organisoimaa Ryblovon kolhoosin musiikkiopistoa menestyksenä.⁶⁷⁸

Gorodinskin kirjoitus tuo erinomaisella tavalla esille taiteen kasvatusfunktion. Ideologian mukaisesti taide tuli viedä konserttisaleista ihmisten luo. Tämä sisältyi myös sosialistisen realismin perusajatuksiin: tarjota taidetta tavallisille ihmisille. Hyvää tarkoittanut ajatus sai Stalinin aikana osakseen myös ideologista arvostelua. Kuuluisin kolhoositeemaa käsitellyt teos tuolta ajalta lienee Šostakovitšin Kubanin kasakoista kertova kolhoosibaletti *Kirkas puro*. Teos oli säveltäjän oopperan *Lady Macbeth* ohella antiformalismikampanjan ensimmäinen hyökkäyksen kohde.⁶⁷⁹ Kolhoosi teemana joka tapauksessa yleistyi. Esimerkiksi Miaskovskin 12. sinfonian aiheena oli kolhoosi.⁶⁸⁰

Säveltäjaliitto turvautui kansan parissa yhteistyöhön eri järjestöjen, usein puna-armeijan ja Komsomolin, kanssa. Dmitri Kabalevski oli nostanut esille, että nuorisojärjestöjen, koululaisten ja pioneerien kanssa pitäisi pyrkiä samanlaiseen yhteistyöhön, kuin puna-

⁶⁷⁷ Gorodinskij, V. 1933, 1-2. *Vypolnim naš dolg pered kolhozami*. *SovMuz* 6/33.

⁶⁷⁸ *Pravda* 2.3.1936, 4. *Muzykal'nye školy v kolhozah moskovskoj oblasti*.

⁶⁷⁹ *Pravda* 6.2.1936, 6. *Baletnaâ Falš (balet "Svetlyj ručej", libretto F. Lopuhova i Piotrovskogo, Muzyka D. Šostakoviča. Postanovka Bol'shogo teatra)*.

armeijan kanssa jo oli päästy. Kabalevski saikin kiitosta työstään pioneerimusiikin hyväksi.⁶⁸¹ Kabelevski vaikutti myöhemmin neuvostoliittolaisen musiikkipedagogiikan kehittämiseen. Kirjoitus osoittaa hänen olleen mukana nuorisolle suunnatun musiikin kehittämisessä jo varhain. Moskovan konservatorion lasten ja nuorten opetukseen kiinnitettiin säveltäjäliitossa muutenkin paljon huomiota. Lapsille ja nuorille tarjottiin eri teattereiden ja konserttitalojen kautta omia konsertteja. Tässä kehitystyössä olivat Kabalevskin lisäksi mukana muun muassa Aleksandrov, Hatšaturjan ja Fere.⁶⁸²

Sovetskaja Muzykassa julkaistussa raportissa puna-armeijan harrastajamusikoiden olympiadista, kilpailuista, esitettiin jälleen vaatimuksia säveltäjille. Raportti esitteli lukuja osanottajien valtavasta määrästä ja todisti musiikkiharrastuksen kasvaneen viime vuosina valtavasti. Tähän kasvuun olisi säveltäjien tullut vastata. Kilpailussa esitetyt teokset olivat enimmäkseen Tšaikovskia, Beethovenia, Dargomyžskiniä ja muita 1800-luvun säveltäjiä. Uusista sävellyksistä oli raportin mukaan puute.⁶⁸³ Säveltäjien tehtävää kansan tarpeiden tyydyttäjänä korostettiin. Laajoille kansanjoukoille oli järjestetty omia musiikkipiirejä ja -kerhoja. Näille ei kuitenkaan ollut tarjolla, tai he eivät halunneet käyttää olemassa olevia neuvostosäveltäjien teoksia. Ongelma oli myös siinä, että uudet teokset olivat harvemmin entuudestaan tuttuja. Harrastajien oli helpompi turvautua saatavilla oleviin, kerhojen johtajille ennestään tuttuihin teoksiin. Uuden neuvostomusiikin propagoiminen harrastajille oli säveltäjäliitolle suuri haaste.

Musiikillisen kasvatustyön keskeinen ongelma oli myös aiemmin käsitelty yleisen huomion puute. Musiikilliset ongelmat eivät kiinnostaneet muita tiedotusvälineitä. Säveltäjäliitto harmitteli tämän vaikeuttavan uuden musiikin propagointia.⁶⁸⁴ Säveltäjäliiton konsertti- ja organisaatiotyön sektorin yksi päätehtävä oli propagoida uutta musiikkia. Uutta musiikkia tuli tehdä paremmin tunnetuksi.⁶⁸⁵ Säveltäjäliiton kiinnostuksessa radioon, levyteollisuuteen ja konserttiorganisaatioihin oli varmasti kyse kasvatustyön lisäksi oman työn nostamisesta esille. Uuden musiikin propagoiminen oli toki kasvatustyötä, mutta osittain myös makutottumusten muokkaamista. Jos ajatellaan

⁶⁸⁰ Keldyš, Ū. 1934, 8. *12-ä simfoniä Mâskovskogo i nekotorye problemy sovetskogo simfonizma. SovMuz 2/34.*

⁶⁸¹ *Sovetskaâ Muzyka*, 1934, 63. *Itogi konkursa na pioneskuû pesnû. SovMuz 2/34.*

⁶⁸² Lokšin, D. 1934, 95. *K voprosu o muzykal'nom vospitanii detej. SovMuz 3/34.*

⁶⁸³ Kiselev, M. 1934, 69. *Itogi okryžnoj olimpiady kasnoarmejskoj hudožestvennoj samodeâtel'nosti MVO. SovMuz 3/34.*

⁶⁸⁴ *Atovmân, L. 1933, 132. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

Neuvostoliiton myöhempää kehitystä, taidekasvatus oli onnistunut ja yhteiskuntaan hyvin integroitu osa. Keskiverto venäläinen tuntee edelleen taidetta varsin hyvin. Taiteen integroiminen osaksi koulutusta ja yhteiskunnallista kasvatusta on varmasti tähän osasyynä. Tämä herätti keskustelua jo säveltäjäliiton perustamisen yhteydessä.

Uuden musiikin propagointia yritettiin kehittää organisaatiomuutoksilla, järjestämällä oma sektori näille kysymyksille. Atovmjan kuitenkin huomautti, ettei muilla taideliitoilla ollut tällaista tarvetta. Musiikki muodosti hänestä merkittävän poikkeuksen – uuden taiteen propagoiminen oli ratkaiseva kysymys säveltäjäliiton menestymisen kannalta. Ongelma oli tiedostettu ja tätä silmällä pitäen organisoitiin erityisiä säveltäjäkonsertteja yhden säveltäjän teosten ympärille. Säveltäjäkonsertteja oli omistettu ainakin Vasilenkolle, Knipperille, Polovinkinille, Prokofjevillä ja Šostakovitšille.⁶⁸⁶ Kirjoituksessa mainittiin joukko eri konserteissa esiteltyjä uusia teoksia, joita oli lukuisilta säveltäjiltä. Säveltäjäliitto koki uuden musiikin ongelman omakseen, liittyihän se suoraan jäsenistön hyvinvointiin.

Konserttitoiminnassa tuli propagointiin liittyen ilmi puutteita ohjelmistoissa. Ne oli joidenkin mielestä koostettu epäsuhtaisiksi. Säveltäjät Kabalevski ja Krjukov olivat esittäneet, että uusissa sävellyskonserteissa tuli soittaa vain aivan viime vuosina sävellettyjä teoksia. Tämä oli aiheuttanut sen, että konserttiohjelmat saattoivat sisältää keskenään erilaisia teoksia. Taranuštšenko ehdotti, että uusien sävellysten konserteissa uusimpien teosten rinnalle otettaisiin vertailukohdaksi säveltäjien vanhempia teoksia.⁶⁸⁷ Säveltäjien keskuudessa keskustelua herätti myös se, mitä teoksia tulisi nostaa esille. Ongelma oli myös saada teoksia konserttiohjelmiin säveltäjäkonserttien ulkopuolella.

Säveltäjäliiton täysistunto arvioi aiemmat toimet neuvostomusiikin propagoimiseksi näpertelyksi, josta pitäisi päästä laajaan ja systemaattiseen työhön. Erilliset neuvostosäveltäjien sävellyskonsertit katsottiin karhunpalvelukseksi – esityksen mukaan jokaiseen konserttiin tuli pyrkiä mahduttamaan ainakin yksi neuvostosävellyks. Esitys

⁶⁸⁵ Taranuštšenko, V. 1933, 156. SSK. *Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'*. SovMuz 3/33.

⁶⁸⁶ Atovmân, L. 1933, 134. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov*. SovMuz 5/33; Leonid Polovinkin (1894-1949) jäi säveltäjänä merkitykseltään vähäiseksi, Lev Knipper (1898-1974) kohosi tunnetuksi, myös Sergei Vasilenko (1872-1956) tunnettiin niin säveltäjänä, pedagogina kuin kapellimestarinakin. Prokofjev (1891-1953) ja Šostakovitš (1906-1975) lienevät Neuvostoliiton tunnetuimmat säveltäjät.

⁶⁸⁷ Atovmân, L. 1933, 135. *K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov*. SovMuz 5/33.

lähetettiin konserttiorganisaatioille.⁶⁸⁸ Säveltäjaliitto ei voinut kuin tehdä esityksen muille organisaatioille, toimeenpanovaltaa sillä ei ollut. Erillisten sävellyskonserttien ongelma oli siinä, että perinteistä klassista musiikkia halunneet valitsivat konserttien joukosta haluamansa. Tehokas propagointityö olisi edellyttänyt konserttiohjelmien rakenteen uudistamista ja näin ollen yhteistyötä konserttiorganisaatioiden kanssa.

Täysistunto esitti myös suurten projektin, suuria joukkoja tavoittavien teosten määrän lisäämistä. Esille nousi elokuvamusiikki. Lenin oli pitänyt elokuvaa vaikuttavimpana taidemuotona. Täysistunto otti esille, että konserttialit tavoittivat joka kuukausi 10 000 ihmistä, mutta elokuva, puistokonsertit, sirkukset ja konserttiaukiot tavoittivat satoja tuhansia, jopa miljoonia. Tästä syystä oli erityisen ongelmallista, että näihin paikkoihin musiikkia kirjoittavat henkilöt olivat usein säveltäjiä vain nimensä puolesta, eivätkä omanneet tarvittavaa ammattitaitoa. Säveltäjien parhaimmista kannustettiin tekemään musiikkia suurille foorumeille.⁶⁸⁹ Sovetskaja Muzyka nosti parhaansa mukaan esille musiikillisia kysymyksiä näiltä alueilta. Syksyllä 1934 raportoitiin Moskovan Gorkin puistossa tehdystä työstä. Säveltäjaliitto organisoi puistoon harrastajaryhmien konsertteja ja sai klassikoiden lisäksi ohjelmistoon myös Miaskovskia, Knipperia ja Novikovia.⁶⁹⁰ Säveltäjaliitto onnistui käynnistämään myös propadointityötä.

Neuvostomusiikin propagointityö ei käsittänyt kaikkea uutta musiikkia. Päätoimittaja Tšeljapov käsitteli eräässä kirjoituksessaan musiikin propagointia. Hän nosti esille 1920-luvulla toimineen Uuden musiikin yhdistyksen ASMin, joka piti päätehtävänäään modernin musiikin levittämistä. Tšeljapov katsoi ASMin käsityksen uudesta musiikista olleen hyvin kyseenalainen, sillä ASM sivuutti kysymykset musiikin luokkaluonteesta ja proletaarimusiikista. Tšeljapov ihmetteli myös ASMin kansan- ja vanhan musiikin

⁶⁸⁸ *Atovmân, L. 1933, 135. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁸⁹ *Atovmân, L. 1933, 135. K plenumu SSK. God raboty Souza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.*

⁶⁹⁰ *V parkah kul'tury i otdyha 1934, 57-58. V parkah kul'tury i otdyha. Muzykal'naâ samodeâtel'nost' v Central'nom parke kul'tury i otdyha im. Gor'kogo. SovMuz 9/34; Kiselev, M. 1934, 53. Finaly-smotry odinoček-ispolnitelej v CPKiO im. Gor'kogo. SovMuz 10/34; seuraavassa lehdessä arvosteltiin puiston johtoa epäjärjestelmällisestä toiminnasta ja johtoa kehoitettiin kysymään työhön asiantuntemusta, Gorkin puisto edusti varsin merkittävällä tavalla stalinistista kulttuuria. Se oli yksi suurista määriä keräävistä paikoista, joissa musiikilla saattoi vaikuttaa massoihin. Karl Schlögel on tehnyt kattavan tapaustutkimuksen julkisen tilan käytöstä stalinismissa käyttäen esimerkkinä juuri Gorkin puistoa. Ks. Schlögel 1998. Schlögel, Karl, Der "Zentrale Gor'kij-Kultur- und Erholungspark" (CPKiO) in Moskau. Zur Frage des Öffentlichen Raums im Stalinismus. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth (toim.), Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R. Oldenbourg Verlag, München.*

väheksymistä. Tšeljapov katsoi uuden musiikin propagoimisen vaativan kriittisyyttä.⁶⁹¹ Tšeljapov piti ASMia RAPMin kaltaisena organisaationa, mutta tässä hän erehtyy: ASM ei koskaan tavoitellut RAPMin tapaan hegemonia-asemaa. ASM katsoi, että se huolehtisi uuden musiikin propagoimisesta, muu olisi toisten yhdistysten tehtävä. Tšeljapovin kirjoituksesta näkyy tiukkeneva suhtautuminen moderniin musiikkiin. Propagoimisen arvoisen neuvostomusiikin tuli olla poliittisesti ja ideologisesti kestävä.

5.5 Musiikin merkityssisällöt

Sosialistisen musiikin kannalta tärkein kysymys koski musiikin kykyä kantaa ideologista sanomaa. Se ratkaisee myös kysymyksen siitä oliko sosialistisen realismin kaltaisia teoreettisia ohjeita mahdollista soveltaa musiikkiin käytännössä. Musiikillista propagandaa tutkinut Perris on rekisteröinyt varsin kuvaavan lausunnon Šaporinin uuden sinfonian kantaesityksestä Lontoossa. Kuuluisa musiikkitieteilijä Gerald Abraham kommentoi teosta ihmetellen, kuinka vallankumouksellinen Venäjä saattoi tuottaa niin kaukana vallankumouksellisesta olevaa musiikkia.⁶⁹² Tällaisia aikalaisten kommentteja uusimmasta neuvostomusiikista kuultiin lännessä usein. Samaan aikaan Neuvostoliitossa muun muassa Boris Asafjev kommentoi Alban Bergin *Wozzeckin* edustavan Länsi-Euroopan pikkuporvarillisen älymystön avuttomuutta fasismin edessä. *Wozzeck* osoitti Asafjevin mukaan samalla koko länsieurooppalaisen musiikkikulttuurin kriisin.⁶⁹³ Ideologioita arvosteltiin jo tuolloin molemminpuolisesti. Puuttumatta ideologian vaikutukseen teosten laatuun, vaikutti se musiikin arvosteluun sekä lännessä että Neuvostoliitossa jo kauan ennen kylmää sotaa.

Esittävässä musiikkityyleissä, baleteissa, oopperassa, teatterissa ja laulumusiikissa ideologinen sisältö oli varsin helppo ymmärtää aiheen ja tekstin kautta. Ongelma olikin instrumentaalimusiikissa. Sen ideaali siirtyi 1930-luvulla selvästi klassisiin ihanteisiin, niin muodon, tyylin kuin rakenteenkin osalta. Tätä taustaa vasten Abrahamin kriittiset kommentit ”vallankumouksettomasta” musiikista on ymmärrettävissä. Musiikki oli kaukana avantgardesta ja modernismin huipusta. Kaikkiaan 1930-lukua voidaan myös

⁶⁹¹ Čelâpov, N. 1933, 2. *Istoričeskaâ godovšina. SovMuz* 2/33.

⁶⁹² Perris 1985, 74.

⁶⁹³ Perris 1985, 74-75.

musiikissa pitää vedenjakajana Neuvostoliitossa. Laaja venäläisen musiikin historian oppikirja huomioi kamarimusiikin kehityksestä ”Šaporinin, Miaskovskin, Šebalinin ja Aleksandrovin kehittäneen 1930-luvulla elegiaa, nojaten selkeän klassisiin muotoihin”.⁶⁹⁴ Modernismin kokeilut muuttuivat perinteiseen ja yksinkertaisempaan sävelkieleen. Aiheen ja tekstin lisäksi sävelkieltä ja muotoa yksinkertaistettiin.

Sovetskaja Muzyka toi selkeästi esille sen, että säveltäjien ja esiintyjien tekniikka olivat sisältöön nähden toisarvoisia. Tekniikka palveli ennen kaikkea ilmaisukeinona teoksen ideologisen ja emotionaalisen sisällön esille tuomista.⁶⁹⁵ Se mitä ilmaistaan, meni siis sen edelle, miten ilmaistaan. Tästä johtui pohjimmiltaan äärimmäisen vihamielinen suhtautuminen formalismin käsitteeseen. Huomion pääasiallinen kiinnittäminen muotoon ja tekniikkaan jätti sosialismin näkökulmasta sivuun olennaisen, eli sisällön.

Formalismi on kiintoisa kysymys myös siksi, että siitä tuli neuvostomusiikin ylivoimaisesti pahin ja kuuluisin syyte. Vaikka jo RAPM käytti sitä syytteenä, nousi se Stalinin aikana aivan uudelle tasolle. Stalin keksi yleensä varsin harvoin keskeisiä käsitteitä itse, mutta kylläkin käytti näitä käsitteitä omien tarkoituksperiensä mukaisesti. Päätoimittaja Tšeljapov puhui formalismin käytöstä vuonna 1933 tähän tapaan:

”Mitä on formalismi taiteilijan tuotannossa kun puhutaan musiikista?– –Aikanaan proletaarimuusikoiden yhdistys (RAPM) piti formalismina säveltäjän jokaista yritystä täydentää teoksensa formaalisia puolia ja löi tämän häpeämerkin teoreettisiin yrityksiin analysoida jonkun teoksen formaalista puolta. Nuo ajat ovat kuitenkin ainiaaksi menneet. Silti joskus vieläkin huomaamme formalismin leiman ilman selitystä siitä, miksi leima on annettu ja formalismilla musiikissa pitäisi ymmärtää. Tämä on vaikea kysymys.”⁶⁹⁶

Tšeljapov nostikin esille, että musiikin ”käsitteellisempi” ja ”yleisempi” kieli verrattuna kirjallisuuteen tai maalaustaiteeseen vaikeutti huomattavasti sävellysten sosiaalista ja ideologista analysointia. Tämän vuoksi esimerkiksi juuri RAPM oli Tšeljapovin mielestä käyttänyt luokka-käsitettä täysin väärissä yhteyksissä. RAPMin erehdys oli dialektisen materialismin metodin karkea yksinkertaistaminen.⁶⁹⁷ Tšeljapov viittasi tässä marxismin taloudellisten ehtojen suoraan vetämiseen musiikin teoreettiseen

⁶⁹⁴ *Istoâ sovremennoj otečestvennoj muzyki. Vypusk 1 1995, 263.*

⁶⁹⁵ Čelâpov, N. 1933, 2. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

⁶⁹⁶ Čelâpov, N. 1933, 3. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

⁶⁹⁷ Čelâpov, N. 1933, 4. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

keskusteluun. Hänellä ei itselläänkään ollut formalismille tarkkaa määritelmää. Epämääräiseksi se jäi myös antiformalismikampanjan yhteydessä.

Säveltäjille ei ymmärrettävästi ollut aina selvää, mitä neuvostotematiikan tuominen sävellyksiin tarkoitti. Neuvostoliittoon paluumuuttoa tehnyt Sergei Prokofjev kirjoitti *Sovetskaja Muzykassa* halustaan kirjoittaa ooppera neuvostotematiikkaan. Ongelmana hänellä oli kelvollisen libreton puute. Hänen mielestään näytelmissä ja libretoissa saivat liikaa huomiota satiiriset ja karikatyyrinomaiset negatiiviset sankarit. Prokofjev kaipasi positiivisia, mutta ei skemaattisia sankareita. Prokofjev ilmaisi vielä halunsa tulla muistetuksi neuvostoaiheisista sävellyksistään, jos hän vain saisi tilaisuuden tehdä neuvostomusiikkia neuvostokuulijoille.⁶⁹⁸ Myös Prokofjevin mielestä oopperasta tuli neuvosto-ooppera librettonsa kautta. Musiikki ei ollut yhtä ratkaiseva kuin teksti ja aihe. Koko musiikki jäi neuvostotematiikan kehittäessä toissijaiseksi, jos teoksessa oli kirjallinen teksti tai juoni. Selvää määrittelyä neuvostomusiikista ei koskaan syntynyt.

Suurissa instrumentaaliteoksissa, joissa ideologian esille tuominen ei ollut mahdollista libreton kautta, käytettiin ohjelmalehtisten lisäksi runsaasti omistuksia ja lisänimiä. Knipper omisti 3. sinfoniansa (1933) *Kaukoidän-armeijalle* ja 4. sinfoniansa (1933) nimi oli *Runo Komsomoltaistelijasta*. Šebalinin *Lenin* (1934) valmistui Leninin kuoleman 10-vuotisjuhlaksi. Miaskovskin 16. sinfonian (1936) aiheena oli Punalennosto. Mokrousovin 1. sinfonian (1937) nimi oli *Antifasistinen*. Aiheet seurasivat poliittisesti ajankohtaisia teemoja palvellen tällä tavoin sekä poliittisia että ideologisia päämääriä.

Musiikin ja kirjallisuuden suhde vaikutti osaltaan siihen, että *Sovetskaja Muzyka* käsitteli alkuvuosina pitkälti teatteri- ja elokuvamusiikin, sekä oopperan kysymyksiä. Jo ensimmäisessä lehdessä käytiin lävitse neuvostosäveltäjien oopperoita 15 vuoden ajalta.

”Juuri ooppera, sinfonian tapaan, on sellainen monumentaalinen musiikkimuoto, ’suuri kangas’, jolle taiteilija kykenee parhaiten heijastamaan meidän aikamme kokemusten sisällön. Juuri ooppera, yhdistäessään elävän toiminnan tekstiin ja musiikkiin, sopii

⁶⁹⁸ Prokofjev, S. 1933, 99. *Zametki. SovMuz* 3/33.

parhaiten laajalle kuulijakunnalle. Kaikista musiikin eri puolista oopperan on mahdollista olla suuri vaikuttaja kulttuurisessa, sivistyksellisessä ja agitoivassa mielessä.”⁶⁹⁹

Oopperaa pidettiin yhtenä tehokkaimmista välineistä joita musiikilla oli tarjota laajojen kansanjoukkojen valistamiseksi ja liikuttamiseksi. Oopperan erityisluonnetta perusteltiin bolševismien näkökulmasta tehokkaan yhteiskunnalliseksi taidemuodoksi.

Vallankumousoopperoita säveltäneet proletaarimuusikot uskoivat ilmeisesti huhtikuun päätöslauselman merkinneen työnsä loppua. Sovetskaja Muzykassa vakuutettiin, ettei oopperaa tullut hylätä. Oopperan erityisluonne vaati huomion lisäämistä oopperataiteeseen. Kirjoittajat pitivät ongelmallisena erityisesti oopperatalojen konservatiivista luonnetta. Näyttämöt asettivat traditiot etusijalle jarruttaen uusien teosten syntymistä.⁷⁰⁰ Oopperatalojen konservatiiviseen makuun vaikutti kuitenkin myös Stalinin ja uuden eliitin henkilökohtainen, perinteeseen suuntautunut maku. Ooppera joutuikin pahaan välikäteen; ideologia vaati uudistuksia, mutta uusi eliitti oli tyytyväinen vanhaan. Sovetskaja Muzyka korosti säveltäjien keskittyneen ensimmäisinä neuvostovuosina ennen kaikkea pieniin laulumuotoihin, koska oopperan tuominen näyttämöille oli vaikeaa. He katsoivat ajan olevan kypsä myös neuvosto-oopperoille.⁷⁰¹

Eliitin maku ja ideologiset periaatteet kohtasivat neuvostomusiikin määrittelyssä korostettaessa jatkuvuutta, uuden musiikin nojaamista perinteeseen. Neuvosto-oopperan nähtiin pohjautuvan ennen kaikkea maan pitkään oopperaperinteeseen. Kysymys uudesta neuvosto-oopperasta oli kirjoittajien mukaan ratkaistavissa perinteen kautta. Vanhojen muotojen pohjalta oli mahdollista löytää kokonaan uusi tyyli. Venäläisen perinteen ohella korostui länsieurooppalainen oopperaperinne, jota ei kirjoittajien mukaan voinut sivuuttaa neuvosto-oopperaa kehitettäessä.⁷⁰² Lopulta neuvosto-oopperan perinteet näyttäisivät perustuneen kompromissiin uuden eliitin maun ja ideologisten edellytysten välillä. Tämä sopii hyvin sosialistisen realismin määrittelyyn.

⁶⁹⁹ Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V. 1933, 19. *K probleme sovetskoj opery. (opernoe tvorčestvo sovetskih kompozitorov za 17 let)*. SovMuz 1/33.

⁷⁰⁰ Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V. 1933, 19. *K probleme sovetskoj opery. (opernoe tvorčestvo sovetskih kompozitorov za 17 let)*. SovMuz 1/33.

⁷⁰¹ Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V. 1933, 19. *K probleme sovetskoj opery. (opernoe tvorčestvo sovetskih kompozitorov za 17 let)*. SovMuz 1/33.

⁷⁰² Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V., 19. *K probleme sovetskoj opery. (opernoe tvorčestvo sovetskih kompozitorov za 17 let)*. SovMuz 1/33.

Sovetskaja Muzykassa oopperan lisäksi samoja näkökohtia korostettiin myös elokuvien osalta⁷⁰³. Elokuviissa musiikki oli kuitenkin enemmän tukeva, kuin määrittävä elementti.

Musiikin merkityssisältöihin on Neuvostoliitossa liittynyt vahvasti Šostakovitšin teosten kohtalo. Erityisesti hänen viidennen ja seitsemännen sinfonian luonteesta on käyty kiistoja, jotka jatkuvat edelleen. Christopher Norris arvioi säveltäjien omistautumista bolševikkien asialle käyttäen Šostakovitšia esimerkkinä. Ennen vuotta 1936 Šostakovitšin teoksissa on Norrisin mukaan satiirinen virite ja jopa henkilökohtaisen kapinan tuntua. Šostakovitšin 3. sinfonia, *Ensimmäinen toukokuuta*, kuvasi vallankumousta, mutta Norrisin mielestä vain puolittaisella innolla, gogolilaisella huumorilla höystettynä.⁷⁰⁴ Epäily siitä, että osa säveltäjistä oli tukemassa neuvostoyhteiskuntaa vain puolittaisella innolla, lienee oikeutettu. Useimmat tukivat esivaltaa varsin auliisti, johtuen osittain varmasti saaduista materiaalisista eduista.

Toinen esimerkki Šostakovitšin gogolilaisesta irvailusta esivallalle ja yleensä viranomaistoiminnalle on Gogolin *Nenän* säveltäminen oopperaksi. Jo libretto itsessään ilkkui esivallalle, mutta myös oopperan avantgardistista ja monimutkaista musiikkia on pidetty irvailuna.⁷⁰⁵ Neljä vuotta myöhemmin Sovetskaja Muzyka kommentoi:

”– Šostakovitš teki aikanaan epäilemättä lahjakkaan oopperan ”Nenä”. Mutta tuskinpa epäilemme väitettä, että säveltäjä, innostuttuaan satiirisesta äänikuvaelmasta, joutui groteskiudessaan omaperäis-mystiseen fetisismiin tuntematta vielä Gogolia tai neuvostotaiteilijoiden tehtäviä. – – ”Nenä” on yleisesti ottaen ekspressionistinen ooppera, eikä karakteristisessa formalistisuudessaan ”uudistava”. Mutta oopperasta ”Nenä” Šostakovitš meni monimutkaisen ideologisen jälleenrakentamisen kautta viimeisimpään oopperaansa ”Ledi Makbet” – – ”Ledi Makbetissa” Šostakovitš on päässyt rajoittuneisuuden ja yksipuoleisuuden yli. Tämä taiteellisen kypsyyden luomus saavuttaa neuvostomusiikin korkeimmat tasot. – – Oopperassaan hän laajasti ja kriittisesti hyödyntää parhaita puolia läntisestä ja vanhavenäläisestä musiikista, vahvistaen uuden tyyliuunnan.”⁷⁰⁶

Iohelson korosti Šostakovitšin kehittyneen säveltäjänä. Formalistista oli kasvanut todellinen neuvostosäveltäjä. Norris taas on katsonut Šostakovitšin oopperan *Lady Macbeth* olleen täynnä kapinallista ja ikonoklastista intoa, joka oli tyypillistä neuvosto-

⁷⁰³ Ostrecov, A. 1933, 51. *Muzyka v zvukonom kino. SovMuz* 1/33.

⁷⁰⁴ Norris 1982, 181, 185. Norris, Christopher, Shostakovich: Politics and Musical Language. Teoksessa Christopher Norris (toim.), Shostakovich: the Man and his Music. Lawrence and Wishart, London.

⁷⁰⁵ Norris 1982, 182.

⁷⁰⁶ Iohel'son, V. 1934, 17. *Leningradskij Souz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz* 1/34.

kulttuurin varhaiselle, innostuneelle vaiheelle.⁷⁰⁷ Šostakovitšin oopperaa joka tapauksessa ylistettiin ennen antiformalismikampanjaa neuvosto-oopperan todelliseksi helmeksi. Musiikin merkitys muuttui tulkitsijasta riippuen varsin nopeasti. Neuvosto-oopperan suurimmasta edustajasta tuli pian todellinen hylkiö.

Virallinen retoriikka piti kiinni siitä, että musiikki pystyi ideologiseen ilmaisuun:

Kansalaisten vähäinen kiinnostus musiikkiin on osaksi johtunut siitä täysin virheellisestä käsityksestä, että musiikki – – olisi jotenkin luokkakamppailun ulkopuolella eikä heijastaisi sosialismin rakennustyötä – –. Musiikki on jätetty luokkakamppailussa huomiotta.⁷⁰⁸

Musiikin ideologisesta ilmaisusta puhuttiin ja sitä yritettiin määritellä. Antiformalismikampanja kuitenkin osoitti määrittelyiden jääneen liian heikoiksi. Pätevää määrittelyä ei ollut olemassa.

⁷⁰⁷ Norris 1982, 180-181.

⁷⁰⁸ Čelâpov, N. 1933, 1. *Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuû stupen'!* SovMuz 4/33.

6. Musiikki organisoitui politiikan ja ideologian paineessa

Neuvostoliiton taidepoliittisissa toimissa 1930-luvulla oli kyse ennen kaikkea valtion tunkeutumisesta taiteen perinteiselle toiminta-alueelle. Valtio, tai sen takana toiminut puolue pyrki saamaan määräävän aseman tietyissä periaatteellisissa tekijöissä. Kehitys eteni eri taiteissa kuitenkin hyvin eri tahtiin. Puolueen huhtikuussa 1932 tekemän päätöslauselman mukaan kullekin taiteelle tuli perustaa oma taideliitto taidealansa korkeimmaksi auktoriteetiksi. Käytännössä 1930-luvun ensimmäisellä puoliskolla saatettiin valmiiksi ainoastaan kirjailijaliitto. Kirjailijaliitossa puolueen vaikutus tuntui kaikkein voimakkaimmin. Sitä on myös tutkittu ylivoimaisesti eniten. Kirjallisuus onkin vaikuttanut myös muista taiteista saatavaan kuvaan – kirjailijaliiton kohtalon on yleisesti uskottu toistuneen myös muissa taiteissa 1930-luvulla.

Säveltäjäliiton osastot aloittivat omaehtoisen ja aktiivisen toimintansa jo kesällä 1932. Säveltäjäliiton pää-äänenkannattajan *Sovetskaja Muzykan* ensimmäinen numero julkaistiin tammikuussa 1933. Moni säveltäjäliiton aktiivi näyttäisi pyrkineen liittonsa nopeaan valmiiksi saattamiseen. Puolue kuitenkin päätti jo kesällä 1932 olla nimeämättä säveltäjäliiton orgkomitetta ja sai näin aikaan sen, ettei säveltäjäliitosta tullut vuosiin kirjailijaliiton kaltaista organisaatiota. Musiikkirintaman kannalta tämä merkitsi jälkepäin katsottuna huomattavaa hengähdystaukoa. Musiikin merkittävimmät painostustoimet ajoittuivat vasta vuoteen 1948, jolloin säveltäjäliitto totalitaarisena organisaationa lopulta syntyi. Vielä 1930-luvulla säveltäjät eivät tienneet säveltäjäliiton tulevaa luonnetta. Säveltäjäliitto näyttäytyi heille hyödyllisenä etujärjestönä.

Säveltäjäliitossa toimi *Sovetskaja Muzykan* kirjoitusten perusteella myös henkilöitä, jotka halusivat kasvattaa puolueen suoraa musiikkipoliittista valtaa. Näiden henkilöiden motiivina oli osittain myös oman vallan kasvattaminen liiton asioissa. Säveltäjäliiton sisällä näyttäisi olleen voimakkaita pyrkimyksiä korostaa liiton asemaa koko musiikkirintamalla. Puolueen taholta oltiin kuitenkin haluttomia ennen vuotta 1948 antamaan säveltäjäliitolle kirjailijaliiton kaltaista asemaa. Näin ollen säveltäjäliitto pysyi pitkälti

säveltäjien ja musiikkitieteilijöiden sisäisenä organisaationa. Siitä ei tullut kirjailijaliiton tapaan puoluepolitiikan välinettä. Säveltäjaliitto pysyi ennen kaikkea säveltäjien keskustelukerhona.

Puolueen syyt säveltäjaliiton musiikkipoliittisen aseman institutionalisoimatta jättämiselle ovat moninaiset. Säveltäjaliiton jäsenmäärä oli pieni ja sisälsi varsin vähän puolueen jäseniä. Puoluemielisistä henkilöistä suuri osa oli entisiä proletaarimuusikoiden yhdistyksen RAPMin jäseniä. Yhdistys oli tuomittu huhtikuun päätöslauselman myötä ja yhdistyksen jäsenten nostaminen säveltäjaliiton johtoon olisi haitannut musiikkirintaman uskottavaa yhdistämistä. Entiset proletaarimuusikot eivät luopuneet näkemyksistään ja porvarilliset säveltäjät tuskin olisivat halunneet liittyä näiden johtamaan säveltäjaliittoon. Puolueen näkökulmasta ongelma oli myös säveltäjien pitkä koulutusaika. Puoluemielisten säveltäjien kouluttaminen vaati aikaa. Kirjailijoita pystyttiin kouluttamaan huomattavasti nopeammalla aikataululla. Säveltäjän kouluttamiseen kymmenenkin vuotta oli vielä lyhyt aika.

Säveltäjaliiton alkuvuosien luonne tuli ilmi keskustelussa sosialistisesta musiikista. Tämä keskustelu oli epäilemättä yksi syy sille, että säveltäjaliiton perustaminen lykkääntyi. Keskustelu musiikin luonteesta oli vilkas ja aktiivinen, muttei päätenyt selkeisiin tuloksiin. Yksiselitteistä määrittelyä musiikin yhteiskunnallisesta luonteesta, sosialistisesta realismista puhumattakaan ei pystytty tekemään. Erilaisia todisteluita musiikin mahdollisuuksista ilmentää ideologisia asioita ja jopa kuvata suoraan yhteiskunnallisia asioita, esitettiin lukuisia. Tyhjentävää määrittelyä ei kuitenkaan syntynyt. Kirjailijaliiton tapauksessa riittävän yksimielisyyden saavuttaminen sosialistisen realismin sisällöstä näyttäisi olleen yksi liiton perustamiskongressin edellytyksistä. Yksimielisyyden puuttuessa säveltäjaliitolla ei tätä edellytystä ollut.

Säveltäjaliiton alkuvuosien keskustelu musiikin luonteesta toi esille formalismin, josta muodostui myöhemmin eräs neuvostomusiikin keskeisimmistä käsitteistä. Vuosien 1936 ja 1948 antiformalismikampanjoiden yhteydessä käydyt keskustelut formalismista olivat vanhempaa perua. Formalismilla viitattiin 1930-luvun musiikillisessa keskustelussa sisällön ja muodon väliseen ongelmaan. Sisällön jääminen toissijaiseksi muodolle oli ideologisesti kestäväntöntä. Niinpä formalismiksi saatettiin leimata kaikki sosialistista sisältöä väheksyvä musiikki. Jos katsottiin, että musiikilla oli mahdollista

kuvata yhteiskuntaa, oli musiikin tehtävä kuvata ja tukea sosialismin rakentamista Neuvostoliitossa. Sosialistisen musiikin määrittelyn ongelmien vuoksi keskeiseksi muodostui määrittellä sen vastapuoli, formalismi. Keskeinen näkökohta musiikin sosialistisessa realismissa oli, ettei se ollut ainakaan sisältöä väheksyvää musiikkia. Konkreettisia esimerkkejä tällaisista teoksista nostettiin esille vasta antiformalismikampanjoiden yhteydessä vuosina 1936 ja 1948.

Puolue vaikutti siihen, että taideliitoissa oli pitkälti kyse taiteellisten vapauksien uhraamisesta materiaalien etujen saavuttamiseksi. Neuvostoliiton taideliittoja katsottiin muun Euroopan taiteilijapiireissä jopa kateellisena. Kuukausipalkkainen taiteilija jolle valtio järjesti asuntoja ja lomaosakkeita oli, ja on yhä harvinaisuus. Materiaaliset edut kuitenkin edellyttivät uskollisuutta valtiolle. Filosofisesti ajateltuna taiteellinen vapaus on länsimaisen taidekäsityksen mukaan taiteen merkittävimpiä аспекteja. Tämä on mahdollista kyseenalaistaa osoittamalla, että säveltäjä on aina yhteiskuntansa tuote; monet taiteilijat ovat tehneet parhaat teoksensa kurjuuden ja henkilökohtaisten kriisien keskellä. Neuvostoideologian korostama yhteiskunnallisuus voidaan sekin nähdä osana taiteilijan luonnollista yhteiskunnallisuutta. Kyse oli tästä kuitenkin vain osittain. Taideliittojen myötä taiteilijat palvelivat yhteiskunnan sijasta puoluepolitiikkaa. Taiteellisen vapauden osia myytiin puolueelle materiaalista eduista.

Sosialistinen realismi ja stalinistinen taide liittyvät osaltaan säveltäjäyhteisön alkuvuosien keskusteluun. Myöhempien tutkimusten määrittelemän sosialistisen realismin piirteitä on havaittavissa myös säveltäjien keskustelussa. Useat säveltäjät ja musiikkitieteilijät painottivat kansan merkitystä uuden musiikin syntymisessä. Kansan parista tuli hakea aiheita ja kansalle tuli tarjota uusimman musiikin helmiä. Myös suurten joukkojen taidemuotoja suosittiin, esimerkkinä musiikin joukkolaulut. Toisaalta, sosialistisen realismin mukaisen taiteen traditionalistinen ja yksinkertainen luonne taas sopi hyvin uuden eliitin taidemakuun. Niinpä selkeä ja klassismiin vivahtava musiikki nosti suosiotaan. Konsertti- ja oopperatalojen ohjelmisto oli selkeästi konservatiivista. Konsertti- ja oopperatalot myös tukivat uusien sävellysten osalta traditionalistista tyyliä. Sosialistisen realismin ideologisesta puolesta korostui kansan parissa tehtävän työn lisäksi vaatimus historiallisesta optimismista. Sosialismin saavutusten kuvaaminen oli todellisuutta tärkeämpää. Tämä oli Šostakovitšin *Lady Macbethin* saaman tuomion taustalla; synkkä aihe tulkittiin nykypäivästä käsin.

Musiikilla oli Neuvostoliitossa taiteena kahtalainen rooli. Sen tuli ensinnäkin tyydyttää eliitin tarpeita, järjestää uudelle puolue-eliitille niitä huvituksia, jotka aiemmin kuuluivat porvaristolle ja aatelille. Toisena tehtävänä oli sosialistisen ideologian mukaisesti tukea ja kasvattaa kansaa. Sen tuli tarjota kansalle taidekasvatusta, yhteiskunnallista heijastuspintaa taiteen kautta, toimia yhteiskunnallisena vaikuttajana. Näiden kahden periaatteen välillä säveltäjäyhteisö yritti alkuvuosinaan löytää omaa tietään.

Sosialistinen realismi asettaakin kysymyksen siitä, miten se pitäisi ylipäätään tulkita. Lähestytäänkö sitä Neuvostoliitossa tehdyn taiteen kautta, vai tulkitaanko sosialistinen realismi vain teoreettiseksi periaatteeksi? Jos katsotaan Neuvostoliitossa tehtyä taidetta ja verrataan sitä periaatteisiin, joiden mukaan sitä olisi tullut tehdä, näyttäytyy sosialistisen realismin mukainen taide hyvin eri tavalla. Sovetskaja Muzykan sivuilla kysymystä sosialistisesta realismista lähestyttiin yhtä aikaa periaatteen ja käytännön tasolla – pyrittiin löytämään käytännössä toimiva periaate. Ongelma oli kuitenkin siinä, että ne jotka olivat ennen säveltäjäliittoa kehittäneet marxilaisen musiikin teoriaa, olivat entisiä proletaarimuusikoita. Heillä oli musiikkirintaman paras kompetenssi musiikin marxilaiseen tulkintaan. He olivat musiikin sosialistisen realismin aktiivisia kehittäjiä, mutta säveltäjäliiton uskottavuuden vuoksi valtaa ei voinut luovuttaa heidän käsiinsä. Säveltäjäliitosta ei haluttu RAPMin toisintoa, se ei sopinut puolueen pyrkimyksiin.

Joukkojen korostaminen ei sinänsä ollut sosialistisen realismin vaatimus, vaan liittyi enemmän stalinismiin ilmiönä. Stalinin henkilöpalvontaan ja suuriin joukkotapahtumiin liittyi useiden taiteiden yhdistyminen. Musiikkia käytettiin ennen kaikkea suurimuotoisten orkesterien ja kuorojen muodossa. Syntyi omalaatuinen joukkolaulugenre, erillinen kuorolaulun tyyllisuunta, joka oli suunniteltu jopa tuhatpäisiä kuoroja varten. Joukkotapahtumien yhteydessä kansa saattoi osallistua laulujen esittämiseen. Säveltäjäliiton sisällä joukkotoiminnalle oli varattu oma sektorinsa. Asevoimien kanssa tehtävää musiikillista yhteistyötä varten oli sillekin olemassa oma aktiivinen osastonsa. Ideologiset tarpeet näkyivät siis myös säveltäjäliitossa alusta lähtien, vaikka se ei ollut vielä perustamistaan seuranneina vuosina itsessään stalinistinen organisaatio.

Säveltäjaliiton sisäinen ideologinen kontrolli liittyi läheisesti kysymykseen musiikkitieteestä. Musiikkitieteellä ja erityisesti musiikkikritiikillä nähtiin merkittävä tehtävä säveltäjätehtävissä. Musiikkitieteen ja käytännön sävellystyön yhteyttä korostettiin. Useissa näkemyksissä toivottiin musiikkitieteen voivan auttaa, jopa ohjata säveltäjiä. Musiikkikritiikin osa oli tässä työssä merkittävä. Kritiikin tieteellistämistä vaadittiin ja samalla jotkut etsivät marxilaista metodologiaa sen tueksi. Musiikkia haluttiin arvioida tieteellisten mittarien mukaan. Musiikkitieteen uusi rooli oli ohjata sävellystyötä ja huolehtia koko musiikkirintaman ohjaamisesta, teoreettisesta työstä siirryttiin enemmän käytännön työhön. Säveltäjaliiton myöhemmässä kehityksessä tästä tuli nimenomaan ideologista ohjaamista. Musiikkitieteilijöiden tehtäväksi nähtiin alun alkaenkin sosialistisen realismin teoreettinen pohdinta säveltäjien konkreettisen työn pohjalta.

Näyttäisi myös vahvasti siltä, että yksi säveltäjaliiton perustamisen lykkäytymisen syistä oli siinä, ettei organisaatio ollut tarpeeksi vahva. Organisaatio oli heikko osittain siksi, että säveltäjaliiton politiikkaa muotoiltiin vuosina 1932–35 pitkälti kahdessa erillisessä keskuksessa, Moskovon ja Leningradin osastoissa. Monet säveltäjät hyötyivät liitosta, mutta säveltäjien parhaimmisto ei kuitenkaan ollut säveltäjaliitosta riippuvainen. Moni sai tulonsa muualta kuin säveltäjaliitosta: teattereilta, konserttitaloilta, elokuvista. Koska säveltäjät eivät olleet riippuvaisia säveltäjaliitosta, ei puolue myöskään voinut tehdä liitosta totalitaarista organisaatiota. Säveltäjaliiton valta musiikkirintamalla ei ollut suvereeni, eikä siitä tullut puoluepolitiikan instrumenttia. Tämän epäilyksen perusteellinen todistaminen edellyttää kuitenkin jatkotutkimusta. Sen puolesta näyttäisi kuitenkin puhuvan musiikkirintamalla vuonna 1936 tapahtunut suunnanmuutos. Tammikuussa 1936 perustettu taideasioiden komitea (KDI) omaksui huomattavasti *Narkomprosia*, valistusasiain kansankomissariaattia tiukemman linjan, joka vaikutti myös musiikkiin.

Sovetskaja Muzykan merkitys säveltäjaliiton alkuvuosina oli huomattava. Ei vähiten siksi, että säveltäjaliiton keskusorganisaation puuttuessa tärkeitä keskusteluja käytiin lehden sivuilla. Sovetskaja Muzyka muodostaa keskeisen keskustelufoorumin musiikkirintamalla. Monet lehdessä esitetyt ideat toteutuivat myöhemmin, mikä osoittaa lehdellä olleen jonkin verran vaikutusvaltaa. Lehteen kirjoitti myös useita, myöhemmin vaikutusvaltaisiksi nousevia henkilöitä. Sovetskaja Muzykassa on tärkeää myös sen ilmeinen avoimuus. Sillä ei ollut alkuvuosinaan mitään selkeää ideologista linjaa, jonka

mukaisesti se olisi karsinut kirjoituksia. Lehdessä julkaistiin myös keskenään ristiriitaisia kirjoituksia. Se oli suhteellisen avoin foorumi ajatuksille musiikista.

Mutta oliko säveltäjaliittoa olemassa? Aiempi tutkimus on katsonut, että kirjailijaliiton vanavedessä perustettiin myös muut taideliitot tämän kaltaisina totalitaarisina organisaatioina. Säveltäjaliitosta puhuttiin myös Sovetskaja Muzykassa niin kuin se olisi ollut olemassa. Osittain siksi myös tutkimuksessa sen on kuviteltu olleen olemassa. Säveltäjaliitolla oli paljon toimintaa, mutta ennen kaikkea pienimuotoista. Mitään laajamittaista, kirjailijaliiton tasoista toimintaa ei ollut, vaikka siihen pyrittiin. Yksi syy toiminnan korostamiseen oli siinä, että siten uskottiin voitavan saada puolueen huomio paremmin säveltäjaliiton asioihin ja kiirehtimään säveltäjien aseman parantamista. Säveltäjaliiton tarkempi tarkastelu osoittaakin, että kirjailijaliiton kaltainen organisaatio siitä tuli vasta 1948.

Säveltäjaliitto perustettiin kesällä 1932, mutta ainoastaan paikallisosastoina. Ensimmäinen keskusjärjestön elin, orgkomitet, perustettiin vuonna 1939. Siihen asti säveltäjaliitto oli keskusteleva organisaatio. Säveltäjaliitosta puhuttiin ja sen sisällä käytiin paljon keskustelua. Sillä oli myös toimintaa paikallistasolla ja se pyrki edustamaan jäsenistönsä etuja useissa asioissa. Sen vaikutusmahdollisuudet olivat kuitenkin rajalliset. Alkuvuosina uskottiin säveltäjaliiton keskusorganisaation nopeaan perustamiseen ja osittain sen vuoksi liiton toimintaa pyrittiin laajentamaan. Säveltäjaliiton paikallisosastot yrittivät kasvattaa valtaansa musiikkielämässä, mutta joutuivat toteamaan, ettei niillä ollut edellytyksiä hoitaa asioita kuin neuvottelemalla. Säveltäjaliitolla ei ollut määräysvaltaa kuin sisäisiin asioihinsa. Keskusorganisaation odottaminen näkyi myös säveltäjaliiton sisäisen hallinnon kehittämisessä.

Säveltäjaliiton toimintaedellytyksiä söi myös itsenäisen rahoitusorganisaation puuttuminen. Se perustettiin vasta vuonna 1939. Materiaaliset edellytykset olivat pohjana koko järjestelmälle, koska materiaalisia etuja vastaan taiteilijat sitoutuivat ideologiseen työhön. Vapauden uhraaminen, jopa vapaaehtoisesti, hyvinvoinnin saavuttamiseksi oli koko järjestelmän ydin. Taiteilijat hyväksyttiin neuvostoeliittiin, mutta heidän tuli hyväksyä virallinen ideologia ja ilmaista tukevansa sitä. Ennen itsenäisen rahoitusorganisaation syntymistä säveltäjät eivät olleet niin riippuvaisia säveltäjaliitosta. Säveltäjaliitto oli heille ennen kaikkea keskustelukerho.

Säveltäjille järjestettiin erilaisia materiaalisia etuisuuksia, mutta ne eivät tulleet suoraan säveltäjiliitolta. Säveltäjiliitto ei kyennyt itsenäisesti järjestämään jäsenistölleen sopimusrahoitusta tai asuntoja, vaan sen täytyi kääntyä valtion ja puolueen elinten puoleen. Säveltäjät saivat etuisuutensa kiertoteitse. Jälkeenpäin katsottuna tämä tarkoitti käytännössä sitä, että säveltäjät saivat materiaalisia etuisuuksia, joutumatta täysin uhraamaan taiteellista vapauttaan. Erässä mielessä säveltäjät siis huijasivat järjestelmää, joskaan ymmärtämättä tätä itse. He hyötyivät järjestelmän materiaalisesta puolesta ilman mittavia uhrauksia.

Puolueen valta ei siis vuosina 1932–34 ulottunut musiikkiin kuin epäsuorasti. Säveltäjiliitto ei alkuvuosinaan ollut puolueen vallan jatke musiikissa, vaikka aiemmassa tutkimuksessa on näin väitetty. Kyse ei ollut siitä, että puolue olisi halunnut jättää musiikin irralliseksi valtiojärjestelmästä. Puolue katsoi kirjallisuuden olevan kypsä muutokselle ja piti kirjallisuuden asioiden järjestämistä tärkeimpänä. Puolueen aika taideasioille oli rajallinen. Vasta antiformalismikampanjan yhteydessä vuonna 1936 perustettiin taideasioiden komitea tiukentamaan taiteiden hallintoa. Säveltäjiliitto jäi yhä keskeneräiseksi. Taideasioiden komitea lähti lopulta ajamaan säveltäjiliiton asiaa eteenpäin ja vuonna 1939 perustettiin säveltäjiliiton orgkomitet. Sodan jälkeen työ saatiin lopulta päätökseen ja säveltäjiliitto stalinistisena organisaationa syntyi 1948. Säveltäjien omaan aloitteellisuuteen ei puolueelta löytynyt vastakaikua. Puolue hoiti asiat itse, mutta puuttui säveltäjiliiton kehitykseen suoraan vasta vuoden 1948 ensimmäisen kongressin yhteydessä. Näin ollen säveltäjiliitto toimi kirjailijaliittoa itsenäisempänä, mutta merkitykseltään paljon vähäisempänä organisaationa aina vuoteen 1948 saakka.

Lähteet

Arkistolähteet

Glinka centralnyj muzej muzykal'noj kul'tury (GCMMK), Moskova
- *fond 286, delo 497. Stenogramma zasedanij raznyh sekcij Soûza Sovetskih Kompozitorov.*

Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI), Moskova
- *fond 2077, opis 1. Soûz kompozitorov SSSR*
- *f. 962, op. 3. Komitet po delam iskusstv. Sekretariat.*
- *f. 962, op. 5. Komitet po delam iskusstv. Muzykal'nye organizacii.*
- *f. 962, op. 19. Komitet po delam iskusstv. Buhgalterija.*

Rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii (RGASPI), Moskova
- *fond 17, opis 3. CK VKP(b) i politbyro.*
- *f. 17, op. 114. CK VKP(b) i politbyro.*
- *f.17, op.163. CK VKP(b) i politbyro.*
- *f. 82, op. 2. Vâčeslav Mihajlovič Molotov.*

Centralnyj gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga (CGALI SPb), Pietari
- *fond 348, opis 1. Leningradskogo otdelenie Soûz kompozitorov SSSR.*
- *f. 160, op. 1. Iohel'son, Vladimir Efimovič (1904-41).*
- *f. 196, op. 1. Ginzburg, Semjon L'vovič (1901-78).*

Arhiv presidenta rossijskoj federacii (AP RF)
- *fond 3, opis 24. Osa arkiston sisällöstä on julkaistu alkuperäisinä internet-osoitteessa: <http://stalin.memo.ru/>*

Painetut lähteet

Â. B. 1933. V Soûze sovetskih kompozitorov. SovMuz 1/33.

Al'svang, A. 1935. Filosofskie motivy v tvorčestve Skrâbina. SovMuz 7-8/35.

Asaf'ev, B. (Glebov, Igor) 1934. Moj put'. SovMuz 8/34.

Asaf'ev, B. 1933. Istoričeskij god. SovMuz 3/33.

Aškenazi, A. 1934. Leningrad. Leningradskij soûz sovetskih kompozitorov. SovMuz 6/34.

Atovmân, L. 1933. K plenumu SSK. God raboty Soûza sovetskih kompozitorov. SovMuz 5/33.

- Bogdanov-Berezovskij, V. 1934. K Probleme sovetskogo simfonizma (O simfoniáh G. Popova i Ů. Šaporina). SovMuz 6/34.*
- Bogdanov-Berezovskij, V. 1934. O rabote leningradskogo muzykal'nogo vešaniá. SovMuz 12/34.*
- Bogoslovskij, Ůrij 1934. O tvorčestve dlá samodeátel'nosti. SovMuz 8/34.*
- Bubnov, A; Kosarev, A. 1934. Konkurs na pervomaijskuú pesnú škol'nika i pionera. SovMuz 2/34.*
- Čelâpov, N. 1933. Istoričeskaâ godovšina. SovMuz 2/33.*
- Čelâpov, N. 1933. Marksistsko-leninskoe muzykovedenie na novuú stupen'! SovMuz 4/33.*
- Čelâpov, N. 1933. O zadačah žurnala "Sovetskaâ Muzyka". SovMuz 1/33.*
- Čelâpov, N. 1934. Muzykal'nyj front k XVII parts'ezdy. SovMuz 1/34.*
- Deševov, Vl. 1933. K Obšej celi. SovMuz 3/33.*
- Dovgállo-Garbutz, M.; Maksimov, S. 1934. Za sovetskij učebnik muzykal'noj gramoty. SovMuz 11/34.*
- Dovženko, V. 1934. O kadrah istorikov muzyki. SovMuz 8/34.*
- Družinina, E. 1934. Kak Mosfil obsluživaet rabočego slušatelâ. SovMuz 7/34.*
- Ginzburg, S. 1934. Na putáh konkretnej muzykal'noj kritiki. SovMuz 6/34.*
- Gofman 1934. Souzy sovetskih kompozitorov i Gosudarstvennomu muzykal'nomu izdatel'stvu. SovMuz 7/34.*
- Gorodinskij, V. 1933 K voprosu o sočialističeskom realizme v muzyke. SovMuz 1/33.*
- Gorodinskij, V. 1933. Problema soderžaniâ i obraznosti v muzike. SovMuz 5/33.*
- Gorodinskij, V. 1933. Vypolnim naš dolg pered kolhozami. SovMuz 6/33.*
- Gorodinskij, V.; Iohel'son, V. 1934. Za bol'shevistskuú samokritiku na muzykal'nom fronte. SovMuz 5/34.*
- Groman-Solovcov, A. 1934. Neskol'ko myslej o Čajkovskom. SovMuz 2/34.*
- Groman-Solovcov, A; Ryžkin, I. 1933. Muzykal'noe radiovešanie za god. SovMuz 4/33.*
- Gruber, R. 1934. O realizme v muzyke. SovMuz 6/34.*
- Hronika SSK 1933. K plenumu SSK: Hronika SSK. SovMuz 5/33.*

- Hubov, Georgij 1933. K pereocenke tvorčestva I. S. Baha. SovMuz 1/33.*
- Hubov, Georgij 1934. "Kolhoznaâ sùita"—Sabo. Zametki o lirike. SovMuz 11/34.*
- Hubov, Georgij 1934. Za massovuû pesnû, za massovuû simfoniû! SovMuz 2/34.*
- Iohel'son, 1934. V. K itogam pervogo tura konkursa na massovuû pesnû (V oznamenovanie 15-letiâ VLKSM).SovMuz 6/34.*
- Iohel'son, V. 1934. Leningradskij Souz sovetskih kompozitorov k XVII s'ezdu partii. SovMuz 1/34.*
- Iordanskij, M.; Kozlov, P.; Taranušenko, V. 1933, 19. K probleme sovetskoj opery. (opernoe tvorčestvo sovetskih kompozitorov za 17 let). SovMuz 1/33.*
- Itogi konkursa 1934. Itogi konkursa na pionesskuû pesnû. SovMuz 2/34.*
- Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933. Na dva fronta! Deâtel'nost' b. RAPM i voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva. SovMuz 2/33.*
- Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1933. V boâh za nasledstvo. SovMuz 3/33.*
- Kaltat, L.; Rabinovič, D. 1934. U istokov ruskoj nacional'noj muzykal'noj školy. SovMuz 3/34.*
- Keldyš, Ū. 1934. 12-â simfoniâ Mâskovskogo i nekotorye problemy sovetskogo simfonizma. SovMuz 2/34.*
- Kiselev, M. 1933. Gosudarstvennyj akademičeskij Bol'shoj teatr SSSR. SovMuz 6/33.*
- Kiselev, M. 1934. Finaly-smotry odinoček-ispolnitelej v CPKiO im. Gor'kogo. SovMuz 10/34.*
- Kiselev, M. 1934. Itogi okryžnoj olimpiady kasnoarmejskoj hudožestvennoj samodeâtel'nosti MVO. SovMuz 3/34.*
- Krejn, Aleksander 1933. Kompozitor i kritika. SovMuz 1/33.*
- Kulakovskij, L. 1933. O metodologii analiza melodii. SovMuz 1/33.*
- Kulakovskij, L. 1933. O probleme izučeniâ ladovogo stroeniâ muzykal'nyh proizvedenij. SovMuz 2/33.*
- Kulakovskij, L. 1933. V bor'be za učebnik teorii muzyki. SovMuz 6/33.*
- Kulakovskij, L. 1934. Pis'mo v redakciû. Ob organizacii otdela "Tvorčeskaâ laboratorîâ muzykovedeniâ." SovMuz 3/34.*
- Kulakovskij; Kiselev 1934. Kulakovskij, L., Kiselev, G., Muzykal'naâ gramota. Posobie dlâ muzykal'nyh tehnikumov i muzrabfakov. Muzgiz, Moskva.*

- Kušnarev, Hr. 1933. Tesnee splotimsâ vokrug našego soûza! SovMuz 3/33.*
- Kuznecov, K. 1933. Muzyka, teatr i tanec v XVII-XVIII v i "Muzyka ulicy" v Venecii XVIII v. SovMuz 1/33.*
- Lebedinskij, L. 1933. Krizis burzuasnoj Muzyki i meždunarodnoe revolûcinnoe muzykalnoe dviženie. SovMuz 4/33.*
- Livšic, A. 1934. Muzykal'naâ žizn' Sevastopolâ. SovMuz 10/34.*
- Lokšin, D. 1934. K voprosu o muzykal'nom vospitanii detej. SovMuz 3/34.*
- Lunačarskij, A. 1933. N. A. Rimskij-Korsakov. SovMuz 4/33.*
- Lunačarskij, A. 1933. R. Vagner. SovMuz 3/33.*
- Malinin, D. 1936. Muzyka na patefonnoj plastinke. Pravda 22.2.1936.*
- Mar'âsin, L. 1934. V orkestrom otdele tehnikuma Mosk. gos. konservatorii. SovMuz 7/34.*
- Moskovskaâ filarmoniâ 1933. Moskovskaâ filarmoniâ. Obzor muzykal'noj žizni. SovMuz 1/33.*
- Muzykal'naâ žizn' v Gor'kom 1934. Muzykal'naâ žizn' v Gor'kom. SovMuz 10/34.*
- Muzykal'naâ žizn' v Har'kove 1933. Muzykal'naâ žizn' v Har'kove. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. SovMuz 3/33.*
- Nad čem rabotaût... 1933. Nad čem rabotaût moskovskie kompozitory. K plenumu SSK. SovMuz 5/33.*
- O perestrojke literaturno-hudožestvennyh organizacij. Postanovlenie CK VKP(b) 23.4.1932. Lähdejulkaisussa Viktorov, V. S.; Kon'kova, A. S.; Parfenov D. A. (toim.), KPSS o kul'ture, prosvešenii i nauke 1963. Sbornik dokumentov. Politizdat, Moskva.*
- Ostrecov 1934. "Lenin" Simfoniâ V. Šebalina. SovMuz 3/34.*
- Ostrecov, A. 1933. Muzyka v zvukonom kino. SovMuz 1/33.*
- Ostrecov, A. 1934. Kompozitory – muzykal'noj samodeâtel'nosti. SovMuz 8/34.*
- Ostrecov, A. 1934. Protiv formalizma v muzyke. (O tvorčestve G. Litinskogo). SovMuz 4/34.*
- Pašenko, A. 1933. Protiv gruppovšiny. SovMuz 3/33.*

Postanovlenie Politbûro o raspredelenii obâzannostej meždu sekretarâmi CK. 4.6.1934. Lähdejulkaisussa *Stalinskoe Politbûro v 30-e gody* 1995, 141. *Sbornik dokumentov. Hlevnûk, O.V., Kvašonkin, A.V., Košeleva, L.P., Rogovaâ, J.A. (toim.). "Airo – XX", Moskva.*

Postanovlenie politbyro CK VKP(b) o meropriâtiâh po sozdaniû soûza sovetskih kompozitorov. 3.5.1939. Julkaistu teoksessa *Âkovlev, A. N. (toim.), Artizov, A., Naumov, O., Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ 2002. Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg. Meždunarodnyj fond "demokratiâ", Moskva.*

Pravda 10.2.1936. Sobranie leningradskih kompozitorov i muzykal'nyh kritikov.

Pravda 11.3.1936 Pobol'she konkretnoj samokritiki! S obšemoskovskogo sobraniâ sovetskih pisatelej.

Pravda 13.2.1936. Âsnyj i prostoj âzyk v iskusstve. Obzor pečati.

Pravda 17.2.1936. Na sobranii moskovskih kompozitorov.

Pravda 2.3.1936. Muzykal'nye školy v kolhozah moskovskoj oblasti.

Pravda 28.1.1936. Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda".

Pravda 28.2.1936.

Pravda 4.3.1936 Sobranie leningradskih kompozitorov (Ot leningradskogo Korrespondenta "Pravdy").

Pravda 6.2.1936. Baletnaâ Falš (balet "Svetlyj ručej", libretto F. Lopyhova i Piotrovskogo, Muzyka D. Šostakoviča. Postanovka Bol'shogo teatra).

Pricker, D. 1933. Vnimanie sovetskoj estrade. SovMuz 3/33.

Prokof'ev, S. 1933. Zametki. SovMuz 3/33.

Pääkirjoitus 1933. K tvorčeskoj diskussii. SovMuz 5/33.

Pääkirjoitus 1934. Za vysokoe kačestvo sovetskoj muzykal'noj kritiki (k itogam sessii muzykal'noj kritiki v Moskve (7-10 aprelâ 1934 g.)). SovMuz 5/34.

Rezolüciâ 1-j sessii... 1934. Rezolüciâ 1-j sessii po voprosam muzykal'noj kritiki, sozvannoj LSSK (16, 17 i 18 noâbrâ 1933 g.). SovMuz 2/34.

Rimskij-Korsakov, A. 1933. Muzykal'no-istoričeskaâ perspektiva proâsnâetsâ. SovMuz 3/33.

Rimskij-Korsakov, A. 1934. Rol' učeby i samokritiki v tvorčeskoj deâtel'nosti N.A.Rimskogo-Korsakova. SovMuz 10/34.

- Ryžkin, I. 1933. *Tradicionnaâ škola teorii muzyki*. *SovMuz* 3/33.
- Ryžkin, N. 1934. *O muzykovedčeskoj rabote Soûza sovetskih kompozitorov*. *SovMuz* 2/34.
- Sabaneev, L. L. 1924. *Muzykal'naâ kul'tura*, 1/1924.
- Sabo, F. 1934. *Čerez formalizm k socialističeskomu realizmu*. *SovMuz* 8/34.
- Šaporin, Ů. 1933. *Moi mysli o godovšine 23 aprelâ*. *SovMuz* 3/33.
- Šebalin, V. 1933. *O rabote nad simfoniej "Lenin"*. *SovMuz* 1/33.
- Skimmel', R. 1933. *K načinaûšim rabočim kompozitoram*. *SovMuz* 3/33.
- Skoblionok, A. 1934. *V Moskovskom Soûze sovetskih kompozitorov*. *SovMuz* 8/34.
- Šlifštejn, S. 1934. *O rabote Moskovskoj filarmonii*. *SovMuz* 9/34.
- Smotr hudožestvennoj... 1934. Smotr hudožestvennoj samodeâtel'nosti v kolhozah*. *SovMuz* 3/34.
- Smyslovskaâ, V. 1934. 3-e sovešanie notnikov i zadači Muzgiza*. *SovMuz* 7/34.
- Šostakovič in kirje Isaak Glikmanille 2.1.1945. Teoksessa *Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*. Cornell University Press, Ithaca.
- SOVETSKIE KOMPOZITORY 1938. Tšulaki, M. I. (toim.), Sovetskie kompozitory. Vypusk pervyj. Leningradskaja Filarmonija*.
- SSK. Tvorčeskaâ... 1933. SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'. O material'no-bytovom položenii kompozitorov (iz materialov k plenumu SSK)*. *SovMuz* 4/33.
- Štejnberg, M. 1933. *Slušatelû – sovetkuû muzyku*. *SovMuz* 3/33.
- Stetsky 1977. Stetsky, A. I., *Under the Flag of the Soviets, Under the Flag of Socialism*. Teoksessa H. G. Scott (toim.), *Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*. Uusi faksimilepainos vuoden 1935 kirjasta. Lawrence & Wishart, London.
- Taranušenko, V. 1933. *SSK. Tvorčeskaâ i organizacionnaâ deâtel'nost'*. *SovMuz* 3/33.
- Ůdin, M. 1933. *Doverie – mogučij stimul tvorčestva*. *SovMuz* 3/33.
- Ůferov, K. 1934. *Muzyka sovetskih kompozitorov v sisteme Leningradskogo radiovešaniâ*. *SovMuz* 9/34.

V parkah kul'tury i otdyha 1934. V parkah kul'tury i otdyha. Muzykal'naâ samodeâtel'nost' v Central'nom parke kul'tury i otdyha im. Gor'kogo. SovMuz 9/34

Vejsberg, Ů. 1933. O prave kompozitora na iskrennost'. SovMuz 3/33.

Vološinov, V. 1933. Tvorčeskaâ atmosfera i kompozitor. SovMuz 3/33.

Zaranek, Stefaniâ 1933. Tvorčeskaâ atmosfera sozdana. SovMuz 3/33.

Ždanov 1977 (1935). Ždanov, A.A., Soviet Literature – the Richest in ideas. The Most Advanced Literature. Teoksessa Scott, H. G. (toim.), Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union. First published as Problems of Soviet Literature, 1935. Lawrence & Wishart, London.

Žitomirskij, D. 1933. O simfonizme Čajkovskogo. SovMuz 6/33.

Kirjallisuus

ALEKSEEVA 1976. Alekseeva, E. N. Muzei muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

ATAÂN 1976. Ataân, R. A., Kušnarev Hristofor Stepanovič. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

ÂKOVLEV 1976. Âkovlev, M. M., Krejn Aleksandr Abramovič. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

ÂKOVLEV 1978. Âkovlev, M. M., Roslavec Nikolaj Andreevič. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

ÂKOVLEV 1980. Âkovlev, M., D. Šostakovič. O Vremeni i o sebe. 1926-1975. Vsesoûznoe izdatel'stvo Sovetskij kompozitor, Moskva.

ÂKOVLEV 1981a. Âkovlev, M. M., Souz Kompozitorov SSSR. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 5. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

ÂKOVLEV 1981b. Âkovlev, M. M., Tomilin Viktor Konstantinovič. Teoksessa Keldyš, Ů. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 5. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.

- ÂMPOL'SKIJ* 1973a. *Âmpol'skij, I. M., Vinogradov Viktor Sergeevič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 1. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1973b. *Âmpol'skij, I. M., Ginzburg Semën L'vovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 1. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974a. *Âmpol'skij, I. M., Gruber Roman Il'ič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974b. *Âmpol'skij, I. M., Gorodinskij Viktor Markovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974c. *Âmpol'skij, I. M., Grinberg Moisej Abramovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974d. *Âmpol'skij, I. M., Keldyš Georgij Vsevolodovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974e. *Âmpol'skij, I. M., Knipper Lev Konstantinovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1974f. *Âmpol'skij, I. M., Žitomirskij Daniel Vladimirovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1976a. *Âmpol'skij, I. M., Lebedinskij Lev Nikolaevič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1976b. *Âmpol'skij, I. M., Kuznecov Konstantin Alekseevič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1978a. *Âmpol'skij, I. M., Ostrecov Aleksandr Andreevič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ÂMPOL'SKIJ* 1978b. *Âmpol'skij, I. M., Rabinovič David Abramovič.* Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*

- ÂMPOL'SKIJ* 1981. *Âmpol'skij, I. M., Sovetskaja Muzyka*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 5. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- ÂSTREBOVA* 2000. *Âstrebova, N. A., Sovetskoe iskusstvo i ego estetičeskaâ energetika*. Teoksessa *Âstrebova, Nataliâ Aleksandrovna* (toim.), *Mify èpohi i hudožestvennoe sozdanie. Iskusstvo 30-h. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ, Moskva*.
- BABITSCHENKO* 2000. Babitschenko, Denis, Aspekte einer Koexistenz: Literatur, Schriftsteller und das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei. Venäjästä kääntänyt Lindner, Rainer. Teoksessa *Beyrau, Dietrich* (toim.), *Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- BAKST* 1977 (1966). Bakst, James, A History of Russian-Soviet Music. Greenwood Press, Westport.
- BARBER* 1990. Barber, John, Working-Class and Political Culture in the 1930s. Teoksessa *Günther, Hans* (toim.), *The Culture of the Stalin Period*. Macmillan, London.
- BÂLIK* 1973a. *Bâlik, M. G., Bogdanov-Berezovskij Valerian Mihajlovič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- BÂLIK* 1973b. *Bâlik, M. G., Vološinov Viktor Vladimirovič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- BÂLIK* 1973c. *Bâlik, M. G., Vejsberg Ūliâ Lazarevna*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- BEYRAU* 1998. Beyrau, Dietrich, Geiseln und Gefangene eines visionären Projekts: Die Russischen Bildungsschichten im Sowjetstaat. Teoksessa *Hildermeier, Manfred von; yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth* (toim.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43*. R. Oldenbourg Verlag, München.
- BLIZNAKOV* 1994. Bliznakov, Milka, International Modernism or Socialist Realism: Soviet Architecture in the Eastern Republics. Teoksessa *Norman, John O.* (toim.), *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990*. St. Martin's press, New York.
- BLOK* 1982a. *Blok, V. M., Šebalin Vissarion Âkovlevič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 6. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.

- BLOK 1982b. Blok, V. M., Hrennikov Tihon Nikolaevič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 6. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- BLŪM 2000. Blŭm, A. V., *Sovetskaâ cenzura v èpohu total'nogo terrora 1929-1953. Akademičeskij proekt, Sankt Peterburg*.
- BROCKDORFF 1998. Brockdorff, Hans Henrik, The individual and the Collective. A Cultural Approach to the Question of Dualism in Soviet Society. Teoksessa Bryld, Mette; Kulavik, Erik (toim.), *Soviet Civilization between Past and Present*. Odense university, Odense.
- BRONSKAÁ; ČUGUEV 1994. Bronskaâ, Džin; Čuguev, Vladimir. *Kto est' kto v Rossii I byvšem SSSR*. Terra, Moskva.
- BROOKE 2001. Brooke, Caroline, Soviet Music in the International Arena, 1932-1941. *Lehdessä European History Quarterly* 31(2)/2001.
- BROOKS 1994. Brooks, Jeffrey, Socialist Realism in Pravda: Read All about It! *Lehdessä Slavic Review* 53(4)/1994. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.
- BROOKS 2000. Brooks, Jeffrey, Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. Princeton University Press, Princeton.
- BROUÉ 1990. Broué, Pierre, Party Opposition to Stalin (1930-1932) and the First Moscow Trial. Teoksessa Strong, John W. (toim.), *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism. Selected Papers from the Third World Congress for Soviet and East European Studies*. Slavica Publishers, Columbus.
- BUHARIN 1977 (1935). Buharin, Nikolai, Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R. Teoksessa Scott, H. G. (toim.), *Soviet Writers' Congress 1934. The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*. First published as *Problems of Soviet Literature, 1935*. Lawrence & Wishart, London.
- CEPIN 1970. Cepin, A. I., *Rol' tvorčeskikh soúzov v organizacii truda, material'nom obespečenii i kul'turno-bytovom obsluživanii tvorčeskikh rabotnikov*. Teoksessa Ámpol'skaâ, C. A. (toim.), *Tvorčeskije soúzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy)*. *Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. Ūridičeskaâ literatura, Moskva*.
- CHASE; GETTY 1990. Chase, William; Getty, J. Arch, The Soviet Bureaucracy in 1935. Teoksessa Strong, John W. (toim.), *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism. Selected Papers from the Third World Congress for Soviet and East European Studies*. Slavica Publishers, Columbus.
- CLARK 1978. Clark, Katerina, Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *Cultural*

Revolution in Russia, 1928-1931. Studies of the Russian Institute, Columbia University, Bloomington.

- CLARK 1991. Clark, Katerina, The "Quiet Revolution" in Soviet Intellectual Life. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila; Rabinovich, Alexander; Stites, Richard (toim.), *Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture*. Indiana.
- CLARK 1995. Clark, Katerina, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- CONQUEST 1989. Conquest, Robert, *Stalin and the Kirov Murder*. Century Hutchinson, London.
- CYPIN 1973. *Cypin, G. M., Glier Rejngol'd Moricevič*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 1. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- CYPIN 1974. *Cypin, G. M., Kovál' Marian Viktorovič*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- ČERTKOV; ČERNYŠEVA 1970. Čertkov, V.L.; Černyševa, S.A., *Rol' tvorčeskikh soûzov v ohrane avtorskih prav ih členov*. Teoksessa Ámpol'skaâ, C. A. (toim.), *Tvorčeskie soûzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy). Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. Ūridičeskaâ literatura, Moskva*.
- DAHM 2000. Dahm, Volker, *Systemische Grundlagen und Lenkungsinstrumente der Kulturpolitik des Dritten Reiches*. Teoksessa Beyrau, Dietrich (toim.), *Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- DANILEVIČ 1974a. *Danilevič, L. V., Dunaevskij Isaak Osipovič*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- DANILEVIČ 1974b. *Danilevič, L. V., Kabalevskij Dmitrij Borisovič*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- DAVID-FOX 1999a. David-Fox, Michael, *What Is Cultural Revolution? The Russian Review* 58(April)/1999.
- DAVID-FOX 1999b. David-Fox, Michael, *Mentalité or Cultural System: A Reply to Sheila Fitzpatrick*. *The Russian Review* 58(April)/1999.
- DEMETZ 1967 (1959). Demetz, Peter, *Marx, Engels, and the Poets. Origins of Marxist Literary Criticism*. Saksankielisestä alkuteoksesta käänntänyt Sammons, Jeffrey L. University of Chicago Press, Chicago.
- EDMUNDS 2000. Edmunds, Neil, *The Soviet Proletarian Music Movement*. Peter Lang, Bern.

- ERMAKOV 1973. Ermakov, V.T., *Sovetskaâ kul'tura kak predmet istoričeskogo issledovaniâ*. Lehdessä *Voprosy istorii* 11/1973. Moskva.
- ERMOLAEV 1997. Ermolaev, Herman, *Censorship in Soviet Literature: 1917-1991*. Rowman & Littlefield, Lanham.
- FAY 2000. Fay, Laurel E., *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, New York.
- FERENC 1998. Ferenc, Anna, *Music in the Socialist State*. Teoksessa Kelly, Catriona; Shepherd, David (toim.), *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford University Press, New York.
- FITZPATRICK 1976. Fitzpatrick, Sheila, *Culture and Politics Under Stalin: A Reappraisal*. Lehdessä *Slavic Review* 35(2)/1976. American Association for the Advancement of Slavic Studies.
- FITZPATRICK 1978. Fitzpatrick, Sheila, Editor's Introduction. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Studies of the Russian Institute, Columbia University, Bloomington.
- FITZPATRICK 1985. Fitzpatrick, Sheila, *Ordzhonikidze's Takeover of Vesenkha: A Case Study in Soviet Bureaucratic Politics*. Lehdessä *Soviet Studies* 37(2)/1985. A Quarterly Journal on the USSR and Eastern Europe.
- FITZPATRICK 1992a (1973). Fitzpatrick, Sheila, *The Soft Line on Culture and Its Enemies*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca 1992. Artikkelele on julkaistu alunperin nimellä *The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927*. Lehdessä *Slavic Review* 33(2)/1974. American Association for the Advancement of Slavic Studies.
- FITZPATRICK 1992b (1974). Fitzpatrick, Sheila, *Cultural Revolution as Class War*. Teoksessa *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca. Artikkelele on julkaistu alunperin teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*. Bloomington, 1978.
- FITZPATRICK 1992c (1978). Fitzpatrick, Sheila, *Stalin and the Making of the New Elite*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca. Artikkelele on alunperin julkaistu nimellä: *Stalin and the Making of the New Elite, 1928-1939*. Lehdessä *Slavic Review* 38(3) 1979. American Association for the Advancement of Slavic Studies.
- FITZPATRICK 1992d (1988/1991). Fitzpatrick, Sheila, *Becoming Cultured: Socialist Realism and the Representation of Privilege and Taste*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca.

- FITZPATRICK 1992e (1988/1991). Fitzpatrick, Sheila, *The Lady Macbeth Affair: Shostakovich and the Soviet Puritans*. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: The Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca.
- FITZPATRICK 1992f (1991). Fitzpatrick, Sheila, Introduction: On Power and Culture. Teoksessa Fitzpatrick, Sheila (toim.), *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Cornell University Press, Ithaca.
- FITZPATRICK 1994 (1982). Fitzpatrick, Sheila, *The Russian Revolution*. Oxford.
- FITZPATRICK 1998. Fitzpatrick, Sheila, *Intelligentsia and power. Client-Patron Relations in Stalin's Russia*. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth (toim.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R.* Oldenbourg Verlag, München.
- FITZPATRICK 1999a. Fitzpatrick, Sheila, *Cultural Revolution Revisited*. *The Russian Review* 58(April)/1999.
- FITZPATRICK 1999b. Fitzpatrick, Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Oxford University Press, New York.
- FORTUNATOV 1976. *Fortunatov, K. A., Muzyka*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- GARRARD; GARRARD 1990. Garrard, John; Garrard, Carol, *Inside the Soviet Writers' Union*. The Free Press, New York.
- GEODAKÂN 1981. *Geodakân, G. Š., Hačaturân Aram Il'ič*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 5. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- GETTY 1998. Getty, Arch J., *Afraid of Their Shadows: The Bolshevik Recourse on Terror*. Teoksessa Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg Neue Wege der Forschung. Toim. Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth. *Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R.* Oldenbourg Verlag, München.
- GOLC'MAN 1981. *Golc'man, A. M., Sovetskij Kompozitor*. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 5. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- GOLOMSTOCK 1990. Golomstock [*Golomštok*], Igor, *Problems in the Study of Stalinist Culture*. Teoksessa Günther, Hans (toim.), *The Culture of the Stalin Period*. Macmillan, London.

- GORJAJEWA 2000. Gorjajewa [*Gorâeva*], Tatjana, Unterwerfung und Gleichschaltung des Rundfunks in der UdSSR. Teoksessa Beyrau, Dietrich (toim.), *Im Dschungel der Macht*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- GORÂEVA 2000. *Gorâeva, Tatâna, Radio rossii. Polištšeskij kontrol' radiovešaniâ v 1920-h – načale 1930-h godov. Dokumentirovannaâ istoriâ. Rossijskaâ polištšeskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- GROMOV 1998. *Gromov, Evgenij. S., Stalin: Vlast' i iskusstvo. Respublika, Moskva.*
- GROYS 1992. Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, And Beyond*. Kääntänyt saksankielisestä alkuteoksesta Charles Rougle. Princeton University Press, Princeton.
- HENTILÄ 2003. Hentilä, Seppo, *Kaksi Saksaa ja Suomi. Saksan-kysymys Suomen puolueettomuuspolitiikan haasteena. Historiallisia tutkimuksia 216. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.*
- HENTOVA 1979. *Hentova, S.M., Šostakovič v Petrograde-Leningrade. Lenizdat, Leningrad.*
- HERRALA 2003. Herrala, Meri, Vano Muradelin ooppera "Suuri ystävyys" ajallisissa, ideologisissa ja organisatorisissa yhteyksissään. Teoksessa Lindgren, Klaus (toim.), *Ajankohta. Poliittisen historian vuosikirja 2003. Poliittinen historia. Helsingin yliopisto ja Turun yliopisto.*
- HINGLEY 1979. Hingley, Ronald, *Russian Writers and Soviet Society 1917-1978*. Weidenfeld & Nicolson, London.
- HYRKKÄNEN 2002. Hyrkkänen, Markku, *Aatehistorian mieli. Vastapaino, Tampere.*
- HRUŠEV 1958. *Hrušev, N.S., Za tesnuû svâz' literatury i iskusstva s žhizn'û naroda. Iskusstvo, Moskva.*
- HUDSON 1992. Hudson, Hugh D. Jr., *Terror in Soviet Architecture: The Murder of Mikhail Okhitovich*. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.
- IKONNIKOV 1976. *Ikonnikov, A. A., Mâskovski Nikolaj Âkovlevič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- ISTORIÂ SOVREMENNOJ... 1995. *Tarakanov, M.E.* (toim.), *Istoriâ sovremennoj Otečestvennoj Muzyki, Vypusk 1 (1917-1941). Muzyka, Moskva.*
- JAMES 1973. James, C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*. Macmillan, London.

- KACEVA 1978. Kaceva, M. D., Pašenko Andrej Filippovič. *Teoksessa Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- KORABEL'NIKOVA 1976. Korabel'nikova, L. Z. *Muzei muzykal'nye v SSSR. Teoksessa Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- KELDYŠ 1973a. Keldyš, Ū. V., Asaf'ev Boris Vladimirovič. *Teoksessa Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 1. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- KELDYŠ 1973b. Keldyš, Ū. V., Glazunov Aleksander Konstantinovič. *Teoksessa Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 1. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- KELDYŠ 1978. Keldyš, Ū. V., *Rossijskaâ Associaciâ Proletarskih Muzykantov.* *Teoksessa Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- KEMP-WELCH 1975. Kemp-Welch, Anthony, *The Origins and Formative Years of the Writers' Union of the U.S.S.R., 1932-1936. Doctor of Philosophy Thesis, University of London. The British Library Document Supply Centren tuottama valokopio.*
- KENEZ 1989. Kenez, Peter, *Lenin's concept of culture. Lehdessä History of European Ideas, Vol. 11, 1989. Special Issue. First International Conference of International Society for the Study of European Ideas.*
- KENEZ; SHEPHERD 1998. Kenez, Peter; Shepherd, David, "Revolutionary" Models for High Literature: Resisting Poetics. *Teoksessa Kelly, Catriona; Shepherd, David (toim.), Russian Cultural Studies. An Introduction. Oxford University Press, New York.*
- KENEZ 1999. Kenez, Peter, *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End. Cambridge University Press, New York.*
- KONDAKOV 1997. Kondakov, I. V., *Vvedenie v istoriû russkoj kul'tury. Aspekt Press, Moskva.*
- KORŽIHINA 1990. Koržihina, T. P., *Obšestvennie organizacii v poliitičeskoj sisteme strany. Iz istorii dobrovol'nyh obšestv v pervoe desâtiletie Sovetskoj vlasti. Lehdessä Istoriâ SSSR 5/1990.*
- KPSS O KUL'TURE, PROSVEŠENII I NAUKE 1963. *KPSS o kul'ture, prosvešenii i nauke. Sbornik dokumentov. Viktorov, V. S.* (toim.), *Kon'kova, A. S., Parfenov, D. A. Politizdat, Moskva.*
- KREBS 1970. Krebs, Stanley Dale, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music. George Allen & Unwin, London.*

- KULÂSOV* 1973. *Kulâsov, I. P., Belyj Viktor Arkad'evič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ.* Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- L'VOVIČ* 1970. *L'vovič, Ū.Â., Imušestvennoe položenie tvorčeskikh soúzov.* Kirjoitus laadittu yhteistyössä *A. I. Ceginin* kanssa. Teoksessa *Âmpol'skaâ, C. A.* (toim.), *Tvorčeskie soúzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy).* *Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. Ūridičeskaâ literatura, Moskva.*
- LEWIS* 1986. Lewis, Robert, Science, Nonscience, and the Cultural Revolution. Lehdessä *Slavic Review* 45(2)/1986. *American Quarterly of Soviet and East European Studies.*
- MACDONALD* 1991. MacDonal, Ian, *The New Shostakovich.* Oxford University Press. Oxford.
- MAZAEV* 2000. *Mazaev, A. I., "God velikogo pereloma" v istorii otečestvennoj hudožestvennoj kul'tury.* Teoksessa *Âstrebova, Nataliâ Aleksandrovna* (toim.), *Mify èpohi i hudožestvennoe sozdanie. Iskusstvo 30-h. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ, Moskva.*
- MAKSIMENKOV* 1993. *Maksimenzov, Leonid, "Partiâ – naš rulevoj".* Lehdessä *Muzykal'naâ žizn'* 15-16/1993.
- MAKSIMENKOV* 1997. *Maksimenzov, Leonid, Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaâ kulturnaâ revolúciâ 1936-1938. Ūridičeskaâ kniga, Moskva.*
- MAKSIMENKOV* 2003. *Maksimenzov, Leonid, Očerki nomenklaturnoj istorii sovetskoj literatury (1932-1946). Stalin, Buharin, Ždanov, Šerbakov i drugie.* Lehdessä *Voprosy literatury* 5/2003, 241-297.
- MALLY* 1992. Mally, Lynn, The Rise and Fall of the Soviet Youth Theater TRAM. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies.*
- MALLY* 1993. Mally, Lynn, Autonomous Theater and the Origins of Socialist Realism: The 1932 Olympiad of Autonomous Art. *Russian Review* 52(April)/1993.
- MARKOV* 1973. *Markov, I. M., Arkad'ev Ivan Petrovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ.* Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- MARKOV* 1974. *Markov, I. M., Žitomirskij Aleksandr Matveevič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ.* Osa 2. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*

- MCCAULEY 1981. McCauley, Martin, *The Soviet Union since 1917*. Longman, London.
- MEDVEDEV 1976 (1971). Medvedev, Roy, *Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism*. New York.
- MEDVEDEV 1979. Medvedev, Roy A., *On Stalin and Stalinism*. Kääntänyt de Kadt, Ellen. Oxford University Press, Oxford.
- MIHEEVA 1981. *Miheeva, L. V., Sollertinskij Ivan Ivanovič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 5. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- MIHEEVA 1997. *Miheeva, L., Žizn' Dmitriâ Šostakoviča*. Terra, Moskva.
- MIKKONEN 2002. Mikkonen, Simo, *Neuvostosäveltäjän muutoksen tie. Šostakovičšin sävellystyylä ja sen muutos neljännestä viidenteen sinfoniaan*. Julkaisematon pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- MITÂEVA 1981. *Mitâeva, O. I., Kommunističeskaâ partiâ – organizator kul'turno-prosvetitel'noj raboty sredi krest'ânstva v gody kollektivizacii*. Lehdessä *Voprosy Istorii KPSS* 3/1981.
- MUZYKAL'NAÂ ENCIKLOPEDIÂ 1973. *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- MUZYKAL'NAÂ ENCIKLOPEDIÂ 1976. *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 3. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- MUZYKAL'NAÂ ENCIKLOPEDIÂ 1978. *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 4. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- NELSON 2000. Nelson, Amy, *The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution*. Lehdessä *Slavic Review* 59(1)/2000. *American Quarterly of Soviet and East European Studies*.
- NEPOMNYASHCHY 1994. Nepomnyashchy, Catharine Theimer, *Perestroika and the Soviet Creative Unions*. Teoksessa Norman, John O. (toim.), *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Harrogate, 1990. St. Martin's press, New York.
- NEST'EV 1978. *Nest'ev, I. V., Prokofjev, Sergej Sergeevič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 4. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.
- NIKOLAEV 1973. *Nikolaev, A. A., Gol'denvejzer, Alexander Borisovič*. Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ*. Osa 1. *Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva*.

- NOZBRUNOV 1978. *Nozbrunov, B. M., Ryžkin, Iosif Ákovlevič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- NORRIS 1982. Norris, Christopher, *Shostakovich: Politics and Musical Language.* Teoksessa Christopher Norris (toim.), *Shostakovich: the Man and his Music.* Lawrence and Wishart, London.
- OLENEV 1974. *Olenev, G. M., Ippolitov-Ivanov Mihail Mihajlovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- PALONEN 1996. Palonen, Kari, *Retorinen käänne poliittisen ajattelun tutkimuksessa.* Teoksessa Palonen, Kari; Summa, Hilka (toim.), *Pelkkää retoriikkaa. Vastapaino, Tampere.*
- PERRIS 1985. Perris, Arnold, *Music as Propaganda. Art to Persuade, Art to Control.* Greenwood Press, Westport.
- PESONEN 1998. Pesonen, Pekka, *Venäjän kulttuurihistoria.* Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Tampere.
- PRIEBERG 1965. Prieberg, Fred K., *Musik in der Sowjetunion.* Verlag Wissenschaft und Politik, Köln.
- RABINOVICĀ 1976. *Rabinovič, B. I., Kulakovskij Lev Vladimirovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RADZINSKI 2002 (1995). Radzinski, Edvard, *Stalin.* Venäjänkielisestä käsikirjoituksesta *Stalin* suomentanut Kari Klemelä. WSOY, Helsinki.
- RIMSKAĀ 1978. *Rimskaâ, R. G., Šaporin Ūrij (Georgij) Aleksandrovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RIMSKIJ 1978. *Rimskij, L. B., Rimskij-Korsakov Andrej Nikolajevič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RIMSKIJ 1982a. *Rimskij, L. B., Hubov Georgij Nikitič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 6. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RIMSKIJ 1982b. *Rimskij, L. B., Štejnberg Maximilian Oseevič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 6. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RIMSKIJ 1982c. *Rimskij, L. B., Šerbačev Vladimir Vladimirovič.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 6. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*

- RIMSKIJ 1982d. *Rimskij, L. B., Čelâpov Nikolaj Ivanovič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 6. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RIMSKIJ 1982e. *Rimskij, L. B., Čemberdži Nikolaj Karpovič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 6. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- RODOVSKIJ 1976. *Rodovskij, B. I., Muzykal'nyj fond. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- SCHLÖGEL 1998. *Schlögel, Karl, Der "Zentrale Gor'kij-Kultur- und Erholungspark" (CPKiO) in Moskau. Zur Frage des Öffentlichen Raums im Stalinismus. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner, Elisabeth (toim.), Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43. R. Oldenbourg Verlag, München.*
- SCHULL 1992. *Schull, Joseph, The Ideological Origins of "Stalinism" in Soviet Literature. Lehdessä Slavic Review 51(3)/1992. American Quarterly of Soviet and East European Studies.*
- SCHWARZ 1983. *Schwarz, Boris, Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged edition, 1917-1981. Indiana university press, Bloomington.*
- ŠEBALIN 2003. *Šebalin, V. Â., Žizn' i tvorčestvo. Koonnut Raževa, V. I. Molodaâ gvardiâ, Moskva.*
- SIRÉN 2004. *Sirén, Vesa, Autenttinen Šostakovič soi Kuopiossa. Helsingin Sanomat 20.3.2004.*
- SJELOCHA; MEAD 1967. *Sjelocha, Paul; Mead, Igor, Unofficial Art in the Soviet Union. University of California Press, Berkeley.*
- SMIRNOV 1978. *Smirnov, V. V., Ossovskij Aleksandr Vâčeslavovič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- SOLOV'ËVA 1976. *Solov'ëva, G. N., Ogoleveč Aleksej Stepanovič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 3. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- SOVETSKAÂ KUL'TURA 1988. *Kim, M. P. (toim.), Sovetskaâ kul'tura v rekonstruktivnyj period 1928-1941. Akademiâ nauk SSSR, Institut Istorii SSSR. Nauka, Moskva.*
- STARR 1983. *Starr, S. Frederick, Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980. Oxford University Press, Oxford.*

- ŠTEJNPRESS 1974. Štejnpress, B. S., Ivanov-Boreckij Mihail Vladimirovič. Teoksessa Keldyš, Ū. V. (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 2. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*
- STITES 1992. Stites, Richard, Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900. Cambridge.
- STRADLING 1982. Stradling, Robert, Shostakovich and the Soviet System, 1925-75. Teoksessa Norris, Christopher (toim.), *Shostakovich: the Man and his Music.* Lawrence and Wishart, London.
- ŠIGLIK 1970. Šiglik, A. I., *Tvorčeskie souzy v sisteme sovetsoj demokratii.* Teoksessa Âmpol'skaâ, C. A. (toim.), *Tvorčeskie souzy v sssr (organizacionno-pravovye voprosy).* Institut gosudarstva i prava akademii nauk sssr. Ūridičeskaâ literatura, Moskva.
- SUVANTO 1977. Suvanto, Pekka, Sanomalehdistö historian tutkimuksen kohteena. Teoksessa Suvanto, Pekka (toim.), *Yleisen historian lähteet ja niiden käyttö.* Gaudeamus, Helsinki.
- TARUSKIN 1995. Taruskin, Richard, Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony. Teoksessa Fanning, David (toim.), *Shostakovich Studies.* Cambridge.
- TARUSKIN 1997. Taruskin, Richard, Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton University Press, Princeton.
- TAYLOR 1991. Taylor, Brandon, Art and Literature Under the Bolsheviks. Volume 2: Authority and Revolution 1924-1932. Pluto, London.
- TERRAS 2002. Terras, Victor, Death of a poet: Osip Mandelshtam. Teoksessa Eaton, Katherine Bliss (toim.), *Enemies of the people: the destruction of Soviet literary, theater, and film arts in the 1930s.* Northwestern University Press, Evanston.
- TERTZ 1960. Tertz, Abram (Sinjavskij, A. D.), *On Socialist Realism.* New York.
- THORPE 1992. Thorpe, Richard G., The Academic Theaters and the Fate of Soviet Artistic Pluralism, 1919-1928. Lehdessä *Slavic Review* 51(3)/1992. *American Quarterly of Soviet and East European Studies.*
- TUCKER 1977. Tucker, Robert C., Stalinism as Revolution from Above. Teoksessa Tucker, Robert C. (toim.), *Essays in Historical Interpretation.* Norton, New York.
- TUCKER 1990. Tucker, Robert C., Stalin in Power. The Revolution from Above, 1928-1941. W.W. Norton & Co, New York.
- TUCKER 1998. Tucker, Robert C., Stalinism and Stalin. Sources and Outcomes. Teoksessa Hildermeier, Manfred von; sekä yhteistyössä Müller-Luckner,

Elisabeth (toim.), *Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 43.* R. Oldenbourg Verlag, München.

VEJS 1978. *Vejs, P. F., Sabo (Szabó) Ferenc.* Teoksessa *Keldyš, Ū. V.* (toim.), *Muzykal'naâ Enciklopediâ. Osa 4. Sovetskaâ Enciklopediâ, Moskva.*

VIHAVAINEN 2000a (1986). Vihavainen, Timo, Vallankumouksesta toiseen maailmansotaan. Teoksessa Kirkinen, Heikki (toim.), *Venäjän historia.* Otava, Helsinki.

VIHAVAINEN 2000b. Vihavainen, Timo, Stalinistinen klassismi. Teoksessa Härmänmaa, Marja; Vihavainen, Timo (toim.), *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa.* Atena, Jyväskylä.

VLAST' I HUDOŽESTVENNÁÂ INTELLIGENCIÁ 2002. *Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg.* Ákovlev, A. N. (toim.), *Artizov, A., Naumov, O. Meždunarodnyj fond "demokratiâ", Moskva.*

VOLKOGONOV 1999 (1988). Volkogonov, Dmitri, Stalin: Triumph and tragedy. Venäjältä kääntänyt Harold Shukman. Weidenfeld & Nicolson, London.

VOLKOV 1980 (1979). Volkov, Solomon, Dmitri Šostakovičín muistelmat. Koonnut Solomon Volkov. Venäjänkielisestä alkuperäiskäsikirjoituksesta *Svidetelstvo* kääntänyt Seppo Heikinheimo. Otava, Keuruu.

Liite 1. Tutkimuksessa käytetystä translitteroinnista

Venäjän translitterointi

Työssäni olen käyttänyt kahta erillistä standardia. Kansainvälistä ISO9-standardia, sekä Suomen kansallista SFS 4900 -standardia. Standardien määrittämät normit eroavat muutamassa oleellisessa kohdassa. ISO9-standardi on kansainvälinen ja nykyvenäjän translitteroinnin tulisi näyttää täysin samanlaiselta kaikkialla. ISO9 pyrkii siihen, että kyrillistä kirjainta vastaisi aina yksi ainoa merkki.

Suomen nk. kansallinen standardi taas on suomalaiselle lukijalle huomattavasti helpompi lähestyä. Tästä syystä olen työssäni varsinaisessa tekstissä käyttänyt luettavuuden vuoksi suomalais-kansallista translitterointia. Venäjänkielisissä, kursivoiduissa lähdeviitteissä olen taas käyttänyt ISO9:n mukaista kaavaa, koska viitteitä jäljittävälle on ensiarvoisen tärkeää tietää se, kuinka tarkka venäjänkielinen kirjoitusasu menee. Hyvä esimerkki on Venäjän entisen presidentin Jeltsinin nimi. Englannissa tavallisesti käytetyn kaavan mukaan nimi tulisi *Yeltsin*, Suomessa *Jeltsin* ja ISO9:n kaavan mukaan *El'cin*. On tärkeää tietää, että venäjäksi nimi alkaa juuri e-kirjaimella.

Samaten tässä työssä esiintyvistä nimistä esimerkiksi Tšaikovski olisi ISO9:n mukaisesti Čajkovskij, Gorki taas Gor'kij ja Trotski olisi Trockij. Tästä syystä olen katsonut viisaimmaksi käyttää kansallista kaavaa tekstissä luettavuuden säilyttämiseksi.

ISO9 normitus on varsin selkeä. Alla olevasta taulukosta voi tarkastaa, että jokaista kyrillistä merkkiä vastaa yksi merkki. Sen sijaan Suomen kansallinen kaava, pyrkiessään sujuvaan luettavuuteen ja ääntämiseen edellyttää hivenen selittämistä. Merkkien **sh** ja **zh** sijasta käytetään myös kansallisessa kaavassamme merkkejä **š** ja **ž**, jos se vain on teknisesti mahdollista. Kirjainta **e** vastaa yleensä **e**, paitsi sanan alussa, vokaalin, kovan ja pehmeän merkin jälkeen, jolloin merkitään **je**. Sama pätee **i**-kirjaimen. **J** on **j** ainoastaan sanan alussa ja **i**-kirjaimen jäljessä. Nimien lopussa usein ilmentyjä **ij** tyypistyy myös **i**:ksi: ei siis Trotskij, vaan Trotski. Pehmeä ja kova merkki

jätetään kokonaan merkitsemättä. Muuten alla oleva kaavio selittänee parhaiten ISO9 merkistön ja kansallisen kaavan väliset erot.

Venäjänkieliset lainat olen muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kirjoittanut kursiivilla. Poikkeuksia ovat usein esiintyvät nimet, kuten Sovetskaja Muzyka tai RAPM.

Kyrillinen merkki	ISO9	Suomalaisen kaavan erot
а	a	
б	b	
в	v	
г	g	
д	d	
е	e	e/je
ж	ž	ž (zh)
з	z	
и	i	i/ji
й	j	i/j/-
к	k	
л	l	
м	m	
н	n	
о	o	
п	p	
р	r	
с	s	
т	t	
у	u	
ф	f	
х	h	
ц	c	ts
ч	č	tš (tsh)
ш	š	š (sh)
щ	š	štš (shtsh)
ъ	”	-
ы	y	

ь	'	-
э	è	e
ю	û	ju
я	â	ja
ë	ë	jo/o

Henkilöhakemisto (nimet translitteroitu suomalaisen kaavan mukaan, kuten tekstissä)

Arkadev, Ivan Petrovitš (7(19).1.1872-30.12.1946). Kapellimestari, pedagogi, säveltäjä. Valmistui Pietarin konservatoriosta 1893. Vuosina 1920-23 Odessan konservatorion professori ja johtaja. Vuodesta 1923 Leningradissa, tehden työtä musiikin harrastustoiminnan eteen. *Markov* 1973, 207.

Asafjev, Boris Vladimirovitš [pseudonyymi Glebov, Igor] (17(29).7.1884-27.1.1949) Musiikkiteeilijä, säveltäjä. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1946, Akateemikko 1943. Valmistui Pietarin yliopistosta 1908. Pietarin konservatoriosta 1910. Opettaja ja vaikuttaja mm. Rimski-Korsakov, Šaljapin, Glazunov, Stasov. Neuvostomusiikkitieteen huomattavimpia hahmoja. Kehitti neuvostobalettia 1930-luvulla. Pietarissa taidehistorian akatemian musiikkiosastolla 1919-30, vuodesta 1925 Leningradin konservatorion professori. 1920-luvulla aktiivinen uuden länsimaisen ja Neuvostomusiikin puolesta puhuja. Siirtyi Moskovaan vuonna 1943. Säveltäjäliiton puheenjohtaja vuosina 1948-49. *Keldyš* 1973a, 235-237.

Atovmjan, Levon Tadevosovitš (12(25).5.1901-16.1.1973). Säveltäjä ja musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1920. Palveli Puna-armeijassa vuosina 1919-29. Oli merkittävä toimija musiikkihallinnossa, mm. 1929-33 Dramaturgien ja säveltäjien yhdistyksessä, *Vseroskomdrama*, sekä vuonna 1939 säveltäjäliiton rahaston, MuzFondin johtajana. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1973, 243.

Belokopytov, Aleksandr Aleksandrovitš (22.2(7.3).1905-15.8.1937). Musiikkiteeilijä. Puolueen jäsen 1934. Valmistui Harkovan musiikin ja draaman instituutista 1928. Ukrainan proletaarimuusikoiden yhdistyksen puheenjohtaja 1929-32. Kansanvalistuksen komissariaatin Harkovan osastossa 1932-34. Ukrainan radion musiikkitoimittaja 1934-37. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1973, 385.

Belyi, Viktor Arkadjevitš (1(14).1.1904-(1983)). Säveltäjä ja musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1939. Yksi *prokollin* perustajajäsenistä (1925). Kuului 1929-32 RAPMiin. Vuosina 1942-48 säveltäjäliiton Orgkomitetin vastuullinen sihteeri. Proletaarimusiikin keskeisiä kehittäjiä. Opetti sävellystä Moskovan konservatoriossa vuosina 1935-48. *Kulâsov* 1973, 394.

Bogdanov-Berezovski, Valerian Mihailovitš (4(17).7.1903-13.5.1971). Säveltäjä, pedagogi, musiikkiteeilijä, ja musiikillinen vaikuttaja. Opiskeli Leningradin konservatoriossa Šteinbergin ja Štšerbatševin oppilaana 1919-27. Vuosina 1941-44 Leningradin säveltäjäliiton johtokunnan puheenjohtaja. Vuosina 1945-48 Leningradin konservatorion professori. Merkittävimpiä musiikkikriitikoita Leningradissa 1920-luvulta lähtien. *Bâlik* 1973a, 500.

Braudo, Evgeni Maksimovitš (8(20).2.1882-17.10.1939). Musiikkiteeilijä. Valmistui Riian musiikkiopistosta 1891, Pietarin yliopistosta 1911. Vuodesta 1922 Petrogradin taidehistorian instituutin professori. Vuodesta 1924 luennoi Moskovan yliopistossa. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1973, 568-569.

- Dunajevski, Isaak Osipovitš** (18(30).1.1900-25.7.1955). Säveltäjä. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1950. Valmistui 1919 Harkovasta viulistiksi. Sävelsi ja johti eri kokoonpanoja aktiivisesti. Vuosina 1929-41 Leningradissa johti Mjuzik-hollia (Music Hall) ja Utesovin kanssa jazz-orkesteria. Sävelsi useita Lenfilmin elokuvia. Leningradin säveltäjäliiton puheenjohtaja vuosina 1937-41. Muutti 1943 Moskovaan. *Danilevič* 1974a, 332-335.
- Ginzburg, Semjon Lvovitš** (10(23).5.1901-1978). Musiikkitieteilijä, pedagogi. Opiskeli Pietarin yliopistossa 1918-23. Asafjevin oppilaana. Leningradin konservatorion musiikinhistorian opettaja vuodesta 1925, 1935 professori. Aktiivinen ASMin jäsen 1930-luvun alussa. Tutki 1930-luvulla Neuvostoliiton kansojen musiikinhistoriaa. Valtion taidehistorian instituutin (GIII) yhteistyökumppanina. Dosenttuuri 1928. Vanhempi tutkija 1938-40, 1946-48. *Ámpol'skij* 1973b, 985; *CGALI SPb*, f. 196, op. 1.
- Glazunov, Aleksander Konstantinovitš** (29.7(10.8).1865-21.3.1936). Säveltäjä, kapellimestari ja musiikillinen vaikuttaja. Tasavallan kansantaiteilija 1922. Opiskeli Rimski-Korsakovin johdolla, jonka lisäksi tutustui Tšaikovskiin, Taneeviin, Borodiniin, sekä Stasoviin. Vuonna 1899 Pietarin konservatorion professoriksi. Johti konservatoriota vuodesta 1905 vuoteen 1928, jolloin muutti pois Neuvostoliitosta. Neuvostomusiikillisen kulttuurin suuria rakentajia. *Keldyš* 1973b, 993-998.
- Glier, Reingold Moritsevitš** (30.12.1874(11.1.1875)-23.6.1956). Säveltäjä, kapellimestari, pedagogi, musiikillinen vaikuttaja. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1938. Taidehistorian tohtori 1941. Valmistui Moskovan konservatoriosta 1900 Ippolitov-Ivanonin ja Tanejevin oppilaana. Opetti Gnesinin musiikkikoulussa 1901 alkaen, 1913 professoriksi. Kievin konservatorion johtaja 1914-. Moskovan konservatorion professori 1920-41. Kansanvalistuksen komissariaatissa ja Puna-armeijassa kehittämässä uutta musiikkihallintoa. Säveltäjäliiton orgkomitetin puheenjohtaja vuosina 1938-48 [pitäisi olla 1939-49 – S.M.]. Neuvostomusiikin merkittäviä kehittäjiä. *Cypin* 1973, 1014-1016.
- Goldenveizer, Alexander Borisovitš** (26.2(10.3).1875-10.3.1961). Pianisti, säveltäjä, pedagogi, musiikillinen vaikuttaja. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1946. Taidehistorian tohtori 1940. Valmistui Moskovan konservatoriosta pianistiksi 1895, säveltäjäksi 1897. Pianoluokan professori Moskovan konservatoriossa 1906-61, rehtori 1922-24, laitoksen johtaja 1936-59, konservatorion johtaja 1939-42. Kehitti Neuvostoliiton taidekasvatusta. Pianistina ottanut vaikutteita Rahmaninovista ja Skrjabinista. *Nikolaev* 1973, 1043-1044.
- Gorodinski, Viktor Markovitš** (10(23).2.1902-10.5.1959). Musiikkitieteilijä, kriitikko. Puolueen jäsen 1918. Aktiivinen jo 1930-luvun musiikkielämässä. Vaikutti useiden lehtien toimituksissa 1930-40-luvuilla. Taidealan ammattiliiton *Rabisin* keskuskomitean jäsen vuosina 1929-36. Hän toimi *VOKSin*, kansainvälisen musiikkitoimiston sihteerinä vuodesta 1932. Hän vaikutti Moskovassa. *Ámpol'skij* 1974b, 12.
- Grinberg, Moisei Abramovitš** (6(19).8.1904-12.10.1968). Musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1930. Valmistui Rostovista 1928. Konserttielämän

organisaattoreita ja neuvostomusiikin merkittävä propagoija. Taideasioiden komitean musiikkiosaston ensimmäinen johtaja (1938-39). Sovetskaja Muzykan päätoimittaja 1937-39, *Muzyka*-lehden ensimmäinen toimittaja 1937. Muzgizin johtaja 1936-38, 1941-43. Radion musiikkilähetysten johtaja 1941-49. Moskovan filharmonian taiteellinen johtaja 1953-68. *Ámpol'skij 1974c*, 72.

Gruber, Roman Iljitš (1(13).12.1895-24.3.1962). Musiikkitieteilijä. Asafjevin ja Steinbergin yhteistyökumppani Petrogradin taidehistorian instituutissa. Vaikutti Leningradin eri tieteellisissä instituuteissa, vuodesta 1931 Leningradin konservatoriossa. Siirtyi Moskovan konservatorioon vuonna 1941. Musiikin historian tutkimuksen kärkinimiä Neuvostoliitossa. *Ámpol'skij 1974a*, 78.

Hatšaturjan, Aram Iljitš (24.5(6.6).1903-1.5.1978). Säveltäjä, kapellimestari, pedagogi, musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1943. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1954, Sosialistisen työn sankari 1973, Armenian akateemikko 1963, Taidehistorian tohtori 1965. Vuodesta 1921 asui Moskovassa. Valmistui Gnesin opistosta 1929 ja Moskovan konservatoriosta 1934 Miaskovskin ja Gnesinin oppilaana. Säveltäjäliiton orgkomitetin varapuheenjohtaja 1939-48, sihteeri 1957-78. Neuvostoliiton latinalaisen Amerikan ystävyysseuran presidentti vuodesta 1958. Lukuisia palkintoja ja kunnianimituksia ympäri maailmaa. Tunnettu värikkäistä baleteistaan ja sinfonioistaan. *Geodakân 1981*, 1044-1052.

Hrennikov, Tihon Nikolajevitš (1913-). Säveltäjä, yhteiskunnallinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1947. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1963. Sosialistisen työn sankari 1973. Puolueen keskustilintarkastus komission jäsen 1961 alkaen. Keskuskomitean kandidaattijäsen 1976 alkaen. Valmistui Moskovan konservatoriosta Shebalinin oppilaana 1936, opettajana 1961 alkaen, 1966 professorina. Säveltäjäliiton pääsihteeri 1948 alkaen. Ulkomaisten kulttuurisuhteiden musiikkiosaston presidentti 1949 alkaen. *Blok 1982b*, 82-84.

Hubov, Georgi Nikititš (26.4(9.5).1902-5.9.1981). Musiikkitieteilijä, musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1943. Valmistui Moskovan konservatoriosta 1930. Neuvostoensyklopedia-kustantamon tiedetoimittaja 1932-35. Sovetskaja Muzykan varapäätoimittaja vuosina 1932-39 ja päätoimittaja 1952-57. Radion musiikkipäätoimittaja 1941-45. Gorkin puiston musiikkijohtaja, organisoijoukkomusiikkikoulun 1930-32. Moskovan konservatorion musiikin historian opettaja 1934-39. Dosentti 1935. Vuosina 1946-52 puolueen keskuskomitean asiantuntija. Säveltäjäliiton sihteeri 1952-57. *Rimskij 1982a*, 94.

Iohelson, Vladimir Efimovitš (17.2(2.3).1904-27.11.1941). Musiikillinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1921. Valmistui Leningradin konservatoriosta 1931 musiikkitieteestä ja -teoriasta. Heikko terveys. Komsomol-työssä 1918 alkaen. Leningradin proletaarimusikoiden yhdistyksen sihteeri. Leningradin säveltäjäliiton osaston ensimmäinen sihteeri vuosina 1932-36. Malyi-teatterin kirjallisuusosaston johtaja vuosina 1936-41. *TsGALI, f. 160, op. 1*. [Iohelsonia ei mainittu ensyklopediassa – S. M.]

Ippolitov-Ivanov (ent. Ivanov), Mihail Mihailovitš (7(19).11.1859-28.1.1935). Säveltäjä, pedagogi, kapellimestari, musiikillinen vaikuttaja. Tasavallan kansantaiteilija 1922. Valmistui Pietarin konservatoriosta 1882 Nikolai Rimski-

Korsakovin sävellysoppilaana. Asui Tbilisissä 1882-93, kehitti alueen musiikillista elämää. Moskovan konservatorion professori vuodesta 1893, johtaja 1905-1918 ja 1919-1922 rehtori. 1924-25 Gruusian konservatorion professori ja johtaja. *Olenev* 1974, 561-562.

Ivanov-Boretski, Mihail Vladimirovitš (4(16).6.1874-1.4.1936). Musiikinhistorioitsija ja –teoreetikko, säveltäjä, pedagogi, musiikillinen vaikuttaja. Valmistui Moskovan yliopistosta 1896, Pietarissa musiikin teoriaa Nikolai Rimski-Korsakovin johdolla 1898-1900. Opintoja Firenzessä 1903-04. Paljon työtä Moskovassa. Vuodesta 1922 Moskovan konservatorion professori, perusti tiedeosaston 1923, johti historian ja teorian laitosta, sekä jatko-opintoja 1932-34. Lukuisia kirjoja ja toimitusneuvoston jäsenyyksiä. *Štejnpress* 1974, 484-485.

Kabalevski, Dmitri Borisovitš (17(30).12.1904-1987). Säveltäjä, pedagogi, yhteiskunnallinen vaikuttaja. Puolueen jäsen 1940. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1963. Taidehistorian tohtori 1971. Valmistui Moskovan konservatoriosta Miaskovskin ja Goldenveizerin johdolla 1930, opetti vuodesta 1932 kuolemaansa, 1939 professorina. Sovetskaja Muzykan päätoimittaja 1940-46. Johti akatemian musiikkiosastoa 1949-52. Vuodesta 1952 säveltäjäliiton sihteeri. Kehitti lasten musiikkia. Vuodesta 1969 kasvatustieteen akatemian esteettisen kasvatuksen neuvoston puheenjohtaja. [ASMia tai Prokollia ei mainita – S.M.] *Danilevič* 1974b, 619-621.

Keldyš, Georgi (Juri) Vsevolodovitš (16(29).8.1907-). Musiikkiteeilijä, pedagogi. Puolueen jäsen 1947. Taidehistorian tohtori 1947. Valmistui Moskovan konservatoriosta Ivanov-Boretskin oppilaana 1930. RAPMin jäsen 1926-32. Tiedeakatemian vanhempi jäsen 1946-50. Sovetskaja Muzykan toimittaja 1957-60. Suuren neuvostoensyklopedian päätoimituksen jäsen vuodesta 1949. Vuodesta 1967 musiikkisanakirjan päätoimittaja. Vuosina 1930-50 ja 1957- Moskovan konservatorion opettajana. Vuosina 1950-56 Leningradin konservatoriossa. Merkittävä vaikuttaja Neuvostoliiton musiikkielämässä. *Ámpol'skij* 1974d, 770-771.

Keržentsev, (ent. Lebedev) Platon Mihailovitš (1881-1940). Puolueen työntekijä, toimittaja, diplomaatti. Puolueen jäsen 1904. Mukana vallankumouksessa 1905. *Pravdan*, *Zvezdan* ja *Prosvešeniin* toimittaja ennen vallankumousta. Keskuskomitean propagandaosaston varajohtaja 1928-30. Kommunistisen akatemian varapuheenjohtaja 1930. Kansankomissaarien neuvoston puheenjohtaja 1931-33. Taideasiain komitean puheenjohtaja 1936-38. Vastuullinen mm. Eisensteinin vainoon. *Bronskaá; Čuguev* 1994, 244-245. [Myös 17. puoluekokousedustaja ja Radiokomitean puheenjohtaja 1933-36 – S.M.]

Knipper, Lev Konstantinovitš (21.11(3.12).1898-). Säveltäjä. 1920-luvulla ASMin jäsen. Säveltäjäliiton varapuheenjohtajana 1930- ja -40-luvuilla, sekä komissioiden ja sektioiden johtajana. Toimi propagandatehtävissä ja harrastustoiminnan kehittäjänä Neuvostoarmeijassa. *Ámpol'skij* 1974e, 843-844.

Koval (ent. Kovalev), Marian Viktorovitš (1907-1971). Säveltäjä. Puolueen jäsen 1940. Neuvostoliiton kansantaiteilija vuonna 1969. Prokollin perustajia Moskovan konservatoriossa 1925, valmistui Gnesinin oppilaana 1930. RAPMissä vuosina

1929-31. Säveltäjäliiton sihteeri 1948-57 ja Sovetskaja Muzykan päätoimittaja 1948-52. *Cypin* 1974, 848-9.

Krein, Aleksander Abramovitš (8(20).10.1883-21.4.1951). Säveltäjä. Valmistui Moskovan konservatoriosta selloluokalta, sekä sävellyksestä 1908. Valistusasiain kansankomissariaatin musiikkiosastolla ja Muzgizissa 1918-27. Ensimmäisiä 1920-luvulla vallankumous-tematiikkaa säveltäneitä, mm. Leninin hautajaisoodi (1926). *Ákovlev* 1976, 31-2.

Kuznetsov, Konstantin Aleksejevitš (9(21).9.1883-25.5.1953). Musiikkitieteilijä. Taidehistorian tohtori 1943. Valmistunut Heidelbergin yliopistosta 1906, Moskovan 1907. Työskenteli Iso-Britanniassa ja Saksassa 1909-12 mm. Regerin johdolla. Vuodesta 1912 Moskovan yliopiston dosentti. Vuosina 1914-21 Odessan yliopistolla ja konservatoriolla. Moskovassa 1921-. Taideakatemian ja musiikkitieteellisen instituutin varsinainen jäsen 1921-32. Moskovan konservatoriossa 1923-31, 1934-38, 1941-49, professori 1936, vuodesta 1942 musiikin historian laitoksen johtaja. Neuvostomusiikkitieteen merkittävimpiä edustajia. *Ámpol'skij* 1976b, 89-90.

Kulakovski, Lev Vladimirovitš (31.10(12.11).1897). Musiikkitieteilijä. Opiskeli Kieivissä 1920-luvulla. Saapui Moskovaan 1930, taidehistorian akatemian ulkojäsen. Kansanlaulujen keräystyötä laajasti vuosina 1938-56. Sovetskaja Muzykan aktiivinen yhteistyökumppani. Lukuisia kirjoja kansanmusiikista, pedagogiikasta, harmoniasta ja estetiikasta. *Rabinovič* 1976, 93.

Kušnarev, Hristofor Stepanovitš (23.5.(4.6).1890-25.1.1960). Säveltäjä, teoreetikko, pedagogi. Valmistui Leningradin konservatoriosta Žitomirskin luokalta. Leningradin konservatorion sävellyksen ja polyfonian opettaja vuodesta 1925, professori 1939-60. Merkittävä rooli neuvostomusiikin teorian kehittämisessä. *Ataân* 1976, 114.

Lebedinski, Lev Nikolajevitš (23.10.(5.11).1904-1992). Musiikkitieteilijä. Puolueen jäsen 1919. Mukana sisällissodassa. Valmistui Moskovan konservatoriosta 1930. RAPMin ideologiaa johtajia 1923-32. Kommunistisen akatemian musiikkiosastolla 1930-32. Tiedeakatemian folkloren osastolla 1935-39. Erikoistunut kansanmusiikkiin. *Ámpol'skij* 1976a, 190.

Miaskovski, Nikolai Jakovlevitš (8(20).4.1881-8.8.1950). Säveltäjä, pedagogi, musiikkikriitikko ja musiikillinen toimija. Taidehistorian tohtori 1940, Neuvostoliiton kansantaiteilija 1946. Merkittävimpiä neuvostosinfonikkoja. Opiskeli Prokofjevin kanssa keisarillisessa Pietarin konservatoriossa, valmistui 1911. Muutti vuonna 1918 Moskovaan, organisoivat neuvostojen alla uutta musiikkielämää. Muzgizissa 1919-30, Valistusasiain komissariaatin musiikkiosastolla 1919-21. Opetti 1921 eteenpäin Moskovan konservatoriossa. *Ikonnikov* 1976, 864-72.

Ogolevetš, Aleksei Stepanovitš (18(30).1894-15.8.1967). Musiikkitieteilijä. Valmistui 1917 Moskovan yliopistosta. Miliisin palveluksessa 1917-23. Pravdan kirjallisuustoimittaja 1923 alkaen. 1930-luvulla musiikkitieteen parissa. 1940-45 Leningradin musiikin ja teorian instituutissa. Tonaalisten järjestelmien

tutkimusyksikön organisoiija ja johtaja 1945-48. Kehitti viristysjärjestelmiä. 1950-luvulla eri musiikkilehtien toimitusjäsenenä. *Solov'eva* 1976, 1084.

Ossovski, Aleksandr Vjatšeslavovitš (19(31).3.1871-31.7.1957). Musiikkitieteilijä. Puolueen jäsen 1945. Akatemian korrespondetti 1943. Valmistui Moskovan yliopiston lakitieteellisestä 1893. Opiskeli 1896-8 Pietarin konservatoriossa. Vuosina 1900-02 Rimski-Korsakovin sävellysoppilaana. Musiikkikritiikkejä 1894 alkaen. Leningradin konservatorion musiikin historian professori 1915-18, 1921-1952. Leningradin teatteri- ja musiikki-instituutin johtaja vuosina 1943-52. Leningradin filharmonian taiteellinen johtaja vuosina 1933-36. *Smirnov* 1978, 128-9.

Ostretsov, Aleksandr Andrejevitš (1903-19.11.1964). Musiikkitieteilijä. 1920-luvun lopulla päätti jatko-opintonsa RANIONissa. Kehitti musiikkikritiikkiä Moskovan lehdissä. *Ámpol'skij* 1978a, 130.

Paštšenko, Andrei Filippovitš (3(15).8.1883-16.11.1972). Säveltäjä. Valmistui 1917 Petrogradin konservatoriosta Šteinbergin sävellysoppilaana. Muutti Moskovaan 1961. Nojautui sävellyksissään 1800-luvun klassikoihin. Yksi ensimmäisiä historiallis-vallankumouksellista tematiikkaa, erityisesti oopperassa kehittäneitä säveltäjiä. *Kaceva* 1978, 214.

Popov, Gavriil Nikolaevitš (30.8(12.9).1904-17.2.1972). Säveltäjä. Opiskeli Donin konservatoriossa vuosina 1917-22. Myös Gnesinin oppilaana. Opiskeli Leningradin konservatoriossa sävellystä Štšerbatševin oppilaana 1922-30. Konserttipianisti. Opetti musiikkiopistoilla 1927-31. Vuodesta 1943 asui Moskovassa. Työskenteli huomattavien elokuvaohjaajien kanssa, mm. Eisenstein. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1978, 396-7.

Prokofjev, Sergei Sergejevitš (11(23).4.1891-5.3.1953). Säveltäjä, pianisti, kapellimestari. Opiskeli Pietarin konservatoriossa 1904-14, mm. Rimski-Korsakovin oppilaana, opiskeli ja ystävystyi mm. Straussin, Miaskovskin, Regerin ja Skrjabinin kanssa. Vuonna 1918 sai bolševikeilta luvan siirtyä länteen. Vuodesta 1927 vieraili Neuvostoliitossa ja 1936 viimein asettui pysyvästi maahan. Vuodesta 1933 suuntautui neuvostomusiikkiin. Viimeinen ulkomaanmatka vuonna 1938. Työskenteli paljon Eisensteinin ja Meierholdin kanssa. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1978, 451-464.

Rabinovitš, David Abramovitš (26.7(8.8).1900-1978). Musiikkitieteilijä. Puolueen jäsen 1925. Valmistui Moskovan konservatoriosta 1930. Muzgizin kirjaosaston johtaja 1930-33. Musiikkikonsulttina radiokomiteassa 1933-36. *Muzyka*-lehden johtajia 1937. Vuosina 1938-43 *Sovetskoe Iskusstvo* -lehden toimituksessa. Vuosina 1945-47 Sovinformbyron musiikkikonsultti, *Muzyka*-painon vaikutushahmoja 1937. *Ámpol'skij* 1978b, 509.

Rimski-Korsakov, Andrei Nikolajevitš (5(17).10.1878-23.5.1940). Musiikkitieteilijä. Filosofian tohtori 1903. Opiskeli musiikkia Šteinbergin johdolla. Vuosina 1918-40 toimi Saltykov-Štšedrin kirjaston nuottiosaston johtajana. Tutki erityisesti Musorgskia, isäänsä, sekä Tšaikovskia. *Rimskij* 1978, 630-631.

- Roslavets, Nikolai Andrejevitš** (23.12.1880(4.1.1881)-23.8.1944). Säveltäjä. Opiskeli Kurskissa, valmistui Moskovan konservatoriosta 1912 Vasilenkon sävellysoppilaana. Aktiivinen ASMissä. Ensimmäinen atonaalinen säveltäjä Venäjällä. Asui 1931-33 Taškentissa. 1930-luvun lopulla palasi Moskovaan. *Ákovlev* 1978, 711-712. [Ensyklopediassa ei mainita toimintaa sensuurielimissä – S.M.]
- Ryžkin, Iosif Jakovlevitš** (24.6(7.8).1907-). Musiikkitieteilijä, pedagogi. Taidehistorian kandidaatti 1935. Valmistui Moskovan konservatoriosta 1930. Opetti Moskovan konservatoriolla 1929-44, professori 1939, dekaani 1941. Radiotoimittaja 1932-33. Radiokomitean konsultti 1943-45. Vuosina 1948-66 Taidehistorian instituutin vanhempi jäsen. Moskovan kulttuuri-instituutin musiikin historian ja teorian laitoksen johtaja 1966-73. Vuodesta 1973 Gnesinin musiikkipedagogisen insituutin professori. Ollut myös Sovetskaja Muzykan varapäätöimittaja [vuosia ei mainittu – S.M.]. *Nozbrunov* 1978, 803.
- Sabo, (Szabó) Ferents** (27.12.1902-4.11.1969). Unk. säveltäjä. Unkarin kansallistaiteilija 1962. Opiskeli Z. Kodalyn johdolla. Asui 1932-45 poliittisena pakolaisena NL:ssa. Kansainvälisen musiikkitoimiston puheenjohtaja 1933-35. Sävellystyö jo 1930-luvulla sosialismin rakentamista ja antifasistista taistelua kuvaavaa. Myös joukkolauluja ja venäläistä kansanmusiikkia. *Vejs* 1978, 809-810.
- Šaporin, Juri (Georgi) Aleksandrovitš** (27.10(8.11).1887-9.12.1966). Säveltäjä, pedagogi, yhteiskunnallinen vaikuttaja. Neuvostoliiton kansantaiteilija 1954. Taiteilijaperheen lapsi. Valmistui Petrogradin konservatoriosta 1918 Sokolovin ja Šteinbergin oppilaana. Leningradin Bolšoi-teatterin musiikillinen johtaja 1919-20, 1922-28, vuosina 1928-34 Leningradin draamateatterissa. Leningradin ASMin puheenjohtaja 1925-30. Leningradin säveltäjäliiton osaston varapuheenjohtaja 1932-36. Vuodesta 1933 musiikkikritiikkejä. Vuodesta 1939 Moskovan konservatorion opettajana, 1940 professorina. Muutti Moskovaan 1942. Vuodesta 1948 säveltäjäliiton johtokunnan jäsen, vuosina 1952-66 sihteeri. *Rimskaa* 1978, 284-286.
- Šebalin, Vissarion Jakovlevitš** (29.5(11.6).1902-28.5.1963). Säveltäjä, pedagogi, yhteiskunnallinen vaikuttaja. Venäjän kansantaiteilija 1947. Taidehistorian tohtori 1941. Valmistui Moskovan konservatoriosta Miaskovskin oppilaana 1928, opetti 1928 alkaen, professori 1935, johtaja vuosina 1942-48. Moskovan säveltäjäliiton osaston puheenjohtaja 1941-42. Opettanut mm. Hatšaturjania ja Hrennikovia. *Blok* 1982a, 312-313.
- Sollertinski, Ivan Ivanovitš** (20.11(3.12).1902-11.2.1944). Musiikki-, teatteri- ja kirjallisuus-tieteilijä. Valmistui 1923 Petrogradin taidehistorian instituutista, vuosina 1926-29 jatko-opiskelijana. Leningradin yliopistosta valmistui 1924. Opetti 1920-luvulla eri korkeamman asteen oppilaitoksissa. Opetti Leningradin konservatoriossa 1930-31, 1935-41, professorina 1939. Vuosina 1929-44 Leningradin filharmonian toimittaja, lehtori ja repertuaariosaston johtaja, taiteellinen johtaja 1940 alkaen. Musiikkikriitikko 1924 alkaen. Merkittävä rooli Leningradin kulttuurielämässä 1920-30-luvuilla. *Miheeva* 1981, 180-181.

- Šostakovič, Dmitri Dmitrevič** (12(25).9.1906-9.8.1975). Puolueen jäsen 1960. Opiskeli pääasiallisesti Petrogradin (1919-25) pianonsoittoa ja sävellystä mutta myös Moskovan konservatoriossa 1924 sävellystä. Miaskovskin, Glazunovin ja Šteinbergin oppilaana. Ensimmäinen sinfonia kantaesitettiin 1925, jonka jälkeen kohosi nopeasti maailman tietoisuuteen. Venäjän säveltäjäliiton jaoston pääsihteeri 1960-. Neuvostoliiton kuuluisin säveltäjä. Fay 2000; Bakst 1977 (1966).
- Šteinberg, Maksimilian Osejevits** (22.6(4.7).1883-6.12.1946). Säveltäjä, kapellimestari, pedagogi, musiikillinen vaikuttaja. Uzbekistanin kansantaiteilija. Valmistui 1907 Pietarin yliopistosta, 1908 konservatoriosta Nikolai Rimski-Korsakovin ja Glazunovin oppilaana. R-K:n vävy. Pietarin konservatoriossa opettajana 1908-46, professori 1915, dekaani 1917-31, kapellimestariosaston johtaja 1931-34, varajohtaja 1934-39, sävellyslaitoksen johtaja 1939-. Jatko opettajana appensa R-K:n perinteitä. *Rimskij* 1982b, 412-413.
- Štšerbatsjev, Vladimir Vladimirovič** (12(24).1.1889-5.3.1952). Säveltäjä. Valmistui Pietarin konservatoriosta Steinbergin oppilaana 1914. Armeijassa 1914-17, Puna-armeijassa 1918-22. Narkompros 1920-23. Leningradin konservatorion sävellyksen opettajana 1912-14, 1923-31, 1944-48, professori 1923. Tbilisin konservatoriolla 1931-32. Taidehistorian instituutissa 1921-25. Leningradin säveltäjäliiton osaston puheenjohtaja vuosina 1935-37, sekä 1944-48. *Rimskij* 1982c, 475-476.
- Tomilin, Viktor Konstantinovič** (2(15).5.1908-1.12.1941). Säveltäjä. Valmistui Kievin musiikin ja draaman instituutista 1927, Leningradin konservatoriosta 1932 Štšerbatsjevin sävellyksen oppilaana. Kansansävellysten keräysmatkoja Krimillä, Tšuvassissa jne. Menestyneitä joukkolauluja. Opettanut Kieviissä ja Leningradissa, 1934 Leningradin konservatorion opistoasteella. Johtanut harrastajakollektiiveja. *Ákovlev* 1981b, 559-560.
- Tšeljapov, Nikolai Ivanovič** (6(18).5.1889-8.1.1938/22.9.1941). Oikeustieteilijä ja musiikillinen toimija. Oikeus- ja valtiotieteen tohtori 1934. Valmistui 1912 Moskovan yliopistosta, myös Moskovan filharmonian musiikkiopistossa. Vuonna 1917 kansantalouden korkeimmassa neuvostossa. Vuodesta 1922 K. Marxin kansantalouden instituutin professori ja rehtori. Venäjän tiedeyhdistyksen neuvosto-oikeuden instituutin johtaja 1928. Kommunistisessa akatemiassa ja punaisten professorien instituutissa 1929 alkaen, *Muzyka i revolúciâ* –lehden vastuullinen toimittaja. GAISin musiikin sektorin johtaja 1930-31. Sovetskaja Muzykan päätoimittaja 1933-37. Moskovan [lukee virheellisesti Leningradin. – S.M.] säveltäjäliiton ensimmäinen puheenjohtaja 1932-36. Kirjoitti *Sovetskoe iskustvo* –lehteen. *Rimskij* 1982d, 203; *AP RF, f. 3, op. 24, d. 414, l. 190*. [Puolueen jäsenyydestä tai kuolemasta ei mainita mitään. Jälkimmäinen kuolinvuosi on ensyklopediasta, aiempi on arkistolähteestä. Arkistolähde mainitsee puolueen jäsenyyden, ensyklopedia ei. Olematon toiminta vuosina 1937-41 viittäisi arkiston olevan oikeassa kuolinvuoden suhteen – S. M.].
- Tšemberdži, Nikolai Karpovič** (11(24).8.1903-22.4.1948). Säveltäjä. Puolueen jäsen 1942. Valmistui Moskovan konservatoriosta A. N. Aleksandrovin sävellysoppilaana 1929. Prokollin jäsen 1925-28. RAPMin jäsen 1928-31.

Moskovan TRAMin musiikkiosaston johtaja 1928-32. Moskovan säveltäjäliiton puheenjohtaja 1936-37. Orgkomitetin vastuullinen sihteeri 1942-45. Sävelsi kansojen musiikkia. *Rimskij* 1982e, 203-204.

Vasilenko, Sergei Nikiforovič (18(30).3.1872-11.3.1956). Säveltäjä, pedagogi ja kapellimestari. Hänestä tuli Moskovan konservatorion sävellyksen ja orkestroinnin professori vuosina 1907-1956. Vuodesta 1938 toimi Taškentin musiikkielämän kehittämisen hyväksi. Vuodesta 1925 aktiivisesti mukana radion musiikkitoiminnan käynnistämisessä. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1973, 683-4.

Veisberg, Julija Lazarevna (Rimskaja-Korsakova miehensä kautta) (25.12.1879(6.1.1880)-1.3.1942). Säveltäjä. Valmistui 1903. Nikolai Rimski-Korsakovin ja Glazunovin oppilas Pietarin konservatoriossa, sekä Saksassa Regerin oppilaana. Naimisissa Andrei Rimski-Korsakovin kanssa, toimitti 1915-17 lehteä *Muzykal'nyj sovremennik*. Useita sävellyksiä 1920- ja 1930-luvulla. *Bâlik* 1973c, 704-705.

Vinogradov, Viktor Sergejevič (24.2(8.3).1899-). Musiikkitieteilijä. Puoleen jäsen 1921. Toimi ja julkaisi kulttuurivallankumouksen aikana aktiivisesti (julkaisut poistettu musiikkitietosanakirjasta). Organisoiti työläisten tiedekuntaa, *Rabfakia* Moskovan konservatorioon 1923. *Muzykal'naâ Samodeâtel'nost'* -lehden ensimmäinen toimittaja 1933-. Toimi Neuvostoliiton kansojen musiikin historian hyväksi. Erikoistui Aasian ja Afrikan kansojen musiikkiin. 1940-50-luvulla jäsenenä *Glavlitin* ja *Glavrepertkomin* sensuurielimissä. *Âmpol'skij* 1973a, 792.

Vološinov, Viktor Vladimirovič (4(17).10.1905-21.10.1960). Säveltäjä, pedagogi. Taidehistorian kandidaatti 1947. Valmistui Leningradin konservatoriosta Štšerbatsëvin sävellysoppilaana 1929, jatko-opinnot 1932, opetti 1932 alkaen, professori 1953. *Bâlik* 1973b, 832. [RAPMia ei mainittu – S.M. Sen sijaan teoksessa *Sovetskie kompozitory* 1938 ,22, mainitaan, että vuosina 1929–32, ollessaan RAPMissa, hän ei saanut mitään merkittävää aikaan.]

Žitomirski, Aleksandr Matvejevič (11(23).5.1881-16.12.1937). Säveltäjä, pedagogi. Opiskeli Odessassa, valmistui Pietarin konservatoriosta 1910 Ljadovin ja Rimski-Korsakovin oppilaana, opetti 1915-37 sävellystä, professori 1919. Tärkeä pedagogi. *Markov* 1974, 400.

Žitomirski, Daniel Vladimirovič (9(22).12.1906-1992). Musiikkitieteilijä. Musiikkitieteen tohtori 1968. Harkovan konservatoriossa, valmistui Moskovan konservatoriosta 1931 Ivanov-Boretskin oppilaana, opetti vuodesta 1931, dosentti 1936. Vuosina 1949-53 Bakun, 1955-70 Gorkin konservatoriossa. Moskovan Taidehistorian instituutin vanhempi tutkija 1965-. Toimittaja 1929 alkaen. *Muzykal'naâ samodeâtel'nost'* -lehden toimittaja 1933-36. *Âmpol'skij* 1974f. [Toimintaa RAPMissa ei mainittu – S. M.]

Organisaatiohakemisto (nimet translitteroitu ISO9:n mukaisesti)

RAPM – Rossijskaâ Associaciâ Proletarskih Muzykantov (RAPM, APM, VAPM).
Musiikillis-yhteiskunnallinen organisaatio. Perustettu 1923.

Kommunistimuusikoiden ryhmän perustama, tarkoituksena saada aikaan vallankumouksellisen joukkomusiikin repertuaari. Vuonna 1925 erosi *ORKiMD (ORK)*, liittyen *Muzgizin* Agit-osastoon. Vuonna 1928 Prokollilaisia säveltäjiä liittyi. Ukrainassa, Gruusiassa ja Armeniassa oli vastaavat organisaatiot. RAPM taisteli porvarillista ajattelua vastaan ja marxilais-leninismien puolesta taiteessa. RAPM vakava erehdys oli väittää joukkomusiikin olevan tärkein musiikillinen muoto. Pääteoreetikoita olivat Lebedinski, Keldyš, Žitomirski ja Groman-Solovtsov. *Keldyš* 1978, 713-714.

Muzykal'naâ žizn'. Säveltäjäliiton ja Kulttuuriministeriön lehti. Perustettu 1957, Moskovassa. Kustantamo *Sovetskij Kompozitor* julkaisee 2 kertaa kuukaudessa. Vuonna 1976 painos oli 135000. Lehti on suunnattu musiikin ystäville ja harrastajille. Julkaistaan myös lauluja. Vuoden 1973 elokuuhun päätoimittaja oli V. A. Belyj, vuodesta 1974 eteenpäin I. E. Popov. *Muzykal'naâ Enciklopediâ* 1976, 752-753.

Muzyka –kustantamo. (myös *Muzykal'noe gosudarstvennoe izdatel'stvo (Muzgiz.)*) Valtiollinen musiikkikustantamo. Kirjoja ja nuotteja. Perustettu 1918 Jurgensonin yrityksestä. Vuodesta 1921 osana Valtion kustannustaloa. Vuodesta 1931 itsenäinen Muzgiz. Vuodesta 1954 Kulttuuriministeriön *Glavizdatin* alla. Vuonna 1964 yhdistettiin *Sovetskij Kompozitor* ja *Muzgiz*, syntyi *Muzyka*. 1967 erotettiin jälleen itsenäisiksi. *Fortunatov* 1976, 751-752.

Muzei muzykal'nye v SSSR. Varsinaisiksi museoiksi luetaan vasta 1940-luvulla perustetut Glinka (1943) ja Teatteri-, musiikki- ja elokuvainstituutin soitinkokoelma (1940), henkilökohtaisia kokoelmia perustettu jo aiemmin, ei juuri varhaisena neuvostoaikana Skrjabinia lukuun ottamatta (1922). *Korabel'nikova* 1976, 721-725.

Muzei muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki. (*Gos. Centr. Muz. Muzyk. Kul'. Im...*) Perustettu 1943 N. G. Rubinsteinin muistomuseon pohjalta (perustettu 1912 Moskovan konservatorioon). Tehtävinä neuvostosäveltäjien ja esiintyjien työn, sekä musiikkikasvatuksen propagoiminen. Tieteellinen työ. Paljon arkistomateriaalia. *Alekseeva* 1976, 725-727.

Sovetskaâ Muzyka. Kuukausittainen musiikkilehti, säveltäjäliiton ja Kulttuuriministeriön julkaisu vuodesta 1933 alkaen. Julkaisee artikkeleita, arvioita säveltäjien työstä, kansallisen musiikkikulttuurin kehityksestä, ulkomaisten mestareiden teoksesta, musiikkitieteen ongelmista, perintöä ja koulutusta, kysymyksiä esittämisestä, myös keskustelumateriaalia, kriittisiä artikkeleita, konsertti- ja teatteriensi-iltojen arvioita, kirja- ja nuottijulkaisujen arvioita, kronikoita Neuvostoliiton ja ulkomaisten kulttuurielämästä. *Âmpol'skij* 1981, 142.

Sovetskij Kompozitor. Yleisliittolainen musiikkikustantamo. Perustettu Moskovassa 1956, kuuluen Säveltäjäliiton piiriin. *Muzykal'nyj fond* loi edellytykset sen perustamiselle vuosina 1950-55. Osastot Leningradissa (1957) ja Kievissä (1958). Julkaisee lehtiä *Sovetskaja Muzyka* ja *Muzykal'naja Žizn'*. *Golc'man, A. M.* 1981, 142-143.

Soûz Kompozitorov SSSR (vuoteen 1957 ***Soûz sovetskih kompozitorov***). Yhteiskunnallis-luova säveltäjien ja musiikkiteeilijöiden organisaatio. Valmistui vuosina 1932-48. Käynnistyi päätöslauselmasta 23.4.1932. Vuoteen 1948 mennessä vaikutti osastot Leningradissa, pääkaupungissa, sekä tasavalloissa ja autonomisten alueiden kulttuurikeskuksissa. Kansallisten säveltäjäliittojen yhdistämiseksi perustettiin 1939 *Orgkomitet*. Ensimmäinen kokous 19-25 huhtikuuta 1948. Johtokunta järjestää täysistuntoja 1-2 vuosittain tärkeistä ongelmista. 1948 jäseniä oli noin 1000, vuonna 1980 jo 2156. *Âkovlev* 1981a, 232-233.

Lyhenneluettelo

<i>AP RF</i>	<i>Arhiv presidenta rossijskoj federacii</i> , Venäjän presidentinarkisto, Moskova.
<i>ASM</i>	<i>Associaciâ sovremennoj muzyki</i> , Nykymusiikin yhdistys.
<i>CGALI SPb</i>	<i>Centralnyj gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva Sankt-Peterburga</i> , Pietarin kirjallisuuden ja taiteen valtionarkisto.
<i>d.</i>	<i>delo</i> , asia, <i>opisin</i> alainen yksittäinen kokonaisuus, esim. kokouspöytäkirja.
<i>f.</i>	<i>fond</i> , kokoelma, esim. henkilöarkisto.
<i>GA RF</i>	<i>Gosudarstvennyj arhiv rossijskoj federacii</i> , Venäjän valtionarkisto, Moskova.
<i>GIII</i>	<i>Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv</i> , valtion taidehistorian instituutti, Pietarissa.
<i>KDI</i>	<i>Komitet po delam iskusstv (pri sovet narodnyh komissarov)</i> , (Kansankomissaarien neuvoston alainen) taideasioiden komitea.
<i>op.</i>	<i>opis</i> , luettelo <i>fondin</i> , kokoelman sisällöstä.
<i>GABT</i>	<i>Gosudarstvennyj akademičeskij Bol'šoj teatr</i> . Valtion akateeminen Bolšoi-teatteri, Moskova.
<i>Glavrepertkom</i>	<i>Glavnoe upravlenie po kontrolû za zrelišami i repertuarom</i> , Viihteen ja repertuaarien päätarkastusvirasto, teatterin ja musiikin tärkein sensuurielin.
<i>Glavlit</i>	<i>Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stva</i> . Kirjallisuus- ja kustannusasioiden päävirasto, käytännössä kirjallisuuden sensuurielin.
<i>GCMMK</i>	<i>Gosudarstvennyj centralnyj muzej muzykal'noj kul'tury (imeni M. I. Glinki)</i> , Glinkan musiikkikulttuurin museo, Moskova.
<i>l.</i>	<i>list</i> , sivu tai liuska, pienin arkistoyksikkö.
<i>Muzfond</i>	<i>Muzykal'nyj fond</i> , musiikkirahasto.
<i>MUZGIZ</i>	<i>Muzykal'noe otdelenie gosudarstvennoe izdatel'stvo</i> , valtion kustannustalon musiikkiosasto. Neuvostoliiton suurin musiikkikustantamo, myöh. <i>Muzyka</i> .
<i>MXAT</i>	<i>Moskovskij hudožestvennyj akademičeskij teatr</i> , Moskovan taiteellinen akateeminen teatteri.

<i>Narkompros</i>	<i>Narodnyj komissariat prosvešeniâ</i> , Kansanvalistuksen komissariaatti.
<i>NEP</i>	<i>Novaâ ekonomičeskaâ politika</i> , uusi talouspolitiikka 1921-28.
<i>OGIZ</i>	<i>Ob"edinennoe gosudarstvennoe izdatel'stvo</i> , valtion kustannustalo.
<i>RAPM</i>	<i>Rossijskaâ asociaciâ proletarskih muzykantov</i> , Venäjän proletaari-muusikoiden yhdistys. Ukrainassa toimi UAPM, Leningradissa LAPM jne.
<i>RAPP</i>	<i>Rossijskaâ asociaciâ proletarskih literatorov</i> , Venäjän proletaarikirjailijoiden yhdistys.
<i>RGALI</i>	<i>Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva</i> , valtion taiteen ja kirjallisuuden arkisto, Moskovassa.
<i>RGASPI</i>	<i>Rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii</i> , valtion yhteiskunnallisen ja poliittisen historian arkisto, Moskovassa.
<i>TRAM</i>	<i>Teatr rabočej molodeži</i> . Työläisnuorison teatteri Leningradissa.
<i>Vseroskomdrama</i>	<i>Vserossijskoe obšestvo sovetskih dramaturgov, kompozitorov, avtorov kino, kluba i estradi</i> , Neuvostodramaturgien, -säveltäjien, elokuvan, -klubien ja estradin yleisvenäläinen yhdistys.

LIITE 4. Päätöslauselma 23.4.1932

Kirjallisten ja taiteellisten organisaatioiden uudelleenjärjestämisestä

(Keskuskomitean politbyron päätös, VKP(b) 23.4.1932)

Keskuskomitea katsoo kirjallisuuden ja taiteen edistyneen merkittävästi niin laadullisesti kuin määrällisesti viime vuosien merkittävien sosialistisen rakentamisen menestysten pohjalta.

Muutamia vuosia sitten, kun kirjallisuudessa vaikutti vielä merkittäviä vieraita elementtejä, erityisen voimakkaasti NEPin alkuvuosina, ja proletaarikirjallisuuden kaaderit olivat vielä heikkoja, puolue auttoi kaikin mahdollisin tavoin erityisten kirjallisuuden ja [muiden] taiteiden proletaariorganisaatioiden luomista ja voimistamista vahvistaakseen proletaarikirjailijoiden ja taiteen *työläisten* asemaa [ja taatakseen proletaarikirjailijoiden ja –taiteilijoiden kaadereiden kasvun].⁷⁰⁹

Tänään, kun proletaarikirjailijoiden ja –taiteilijoiden kaadereita on jo onnistuttu kehittämään ja uusia kirjailijoita ja taiteilijoita kohoaa tehtailta, pajoilta ja kollektiivituloilta, vaikuttavat olemassa olevien kirjallisten ja taiteellisten proletaariorganisaatioiden (VOAPP, RAPP, RAPM⁷¹⁰ jne.) kehykset liian kapeilta ja ne jarruttavat [kirjallisen ja] taiteellisen luomisen kehitystä.

Tämä asiantila muodostaa vaaran: nämä organisaatiot saattavat harhautua *pyrkimyksestä* mobilisoida mahdollisimman suuri määrä [todellisia] neuvostokirjailijoita ja taiteilijoita sosialistisen rakentamisen ongelmien ratkaisuun, ajautuen suljettuihin piireihinsä [joskus] eristäytyen ajankohtaisista poliittisista ongelmista ja merkittävästä ryhmästä sosialistista rakentamista sympatisoivia [ja sitä tukevia] kirjailijoita ja taiteilijoita.

Siksi on tarpeen tehdä kirjallisten ja taiteellisten organisaatioiden uudelleenjärjestely ja laajentaa näiden työn pohjaa.

⁷⁰⁹ Kursivoidut kohdat on lisännyt Stalin, hakasulkeissa olevan Stalin on viivannut ylitse, poistanut päätöksestä.

Tämän seurauksena NKП(b):n Keskuskomitea päättää:

- 1) likvidoida proletaarikirjailijoiden liitot (VOAPP, RAPP);
- 2) yhdistää kaikki *neuvostovallan toimintaohjelmaa tukevat* [neuvostopolitiikan takana seisovat] ja sosialismin rakentamiseen osallistumista haluavat kirjailijat yhteen neuvosto- ja sosialististen kirjailijoiden liittoon, jossa on kommunistinen osasto;
- 3) toteuttaa yhtäläinen *muutos myös muissa taidelajeissa* [muusikoiden, säveltäjien, taiteilijoiden ja arkkitehtien jne. liittäminen organisaatioihinsa];
- 4) antaa Orgbyrolle valtuudet käytännön toimenpiteiden järjestämisestä tälle päätökselle.

Приложение к п. 21 пр. №97 от 23 апреля 1932 г.

О перестройке литературно-художественных организаций

1. ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и [других видов] искусства в целях укрепления позиций пролетарских *писателей* и *работников* искусства [и содействия росту кадров пролетарских писателей и художников]⁷¹¹.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП⁷¹² и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах [литературного и] художественного творчества.

Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций *из средства* наибольшей мобилизации [действительно] советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования

⁷¹⁰ Kuten tekstissä. Pitäisi olla tietenkin RAPM, eikä RAMP.

⁷¹¹ Выделенные курсивом слова вписаны в текст Сталиным, слова в квадратных скобках зачеркнуты им.

⁷¹² Так в тексте. Правильно – РАПМ.

кружковой замкнутости, отрыва [иногда] от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству [и готовых его поддержать].

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) объединить всех писателей, *поддерживающих платформу Советской* [стоящих за политику советской] власти истребляемых участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное *изменение по линии других видов искусства* [объединение музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т.п. организаций];

4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.⁷¹³

⁷¹³ *Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ 2002. Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ. Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953 gg. Ákovlev, A. N. (toim.), Artizov, A., Naumov, O. Meždunarodnyj fond "demokratiâ", Moskva*