

Unohtumaton vuosi 1948

M e r i H e r r a l a

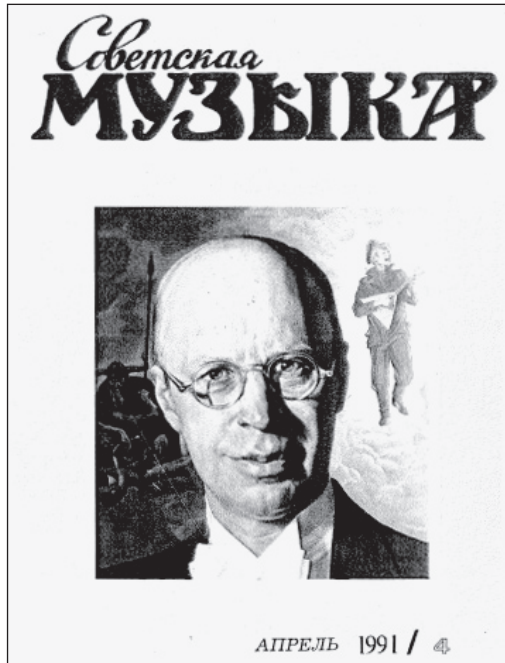
Säveltäjä-pedagogi Nikolai Jakovlevištš Mjaskovski¹ kirjoitti päiväkirjaansa uskovansa, että Vano Ilištš Muradelin oopperasta *Velikaja družba* (Suuri ystävyys) 10.2.1948 julkaistu Neuvostoliiton kommunistisen puolueen (NKP) keskuskomitean päätöslauselma toisi neuvostomusiikille enemmän harmia kuin etua. Hänen mielestään päätöslauselma oli luonteeltaan sellainen, että keskinkertaisten säveltäjien oli helpompi vastata sen neuvostomusiikille asettamiin normeihin kuin lahjakkaiden. (Lamm 1989, 324.) Tämä päiväkirjamerkintä on mielenkiintoinen, koska vuoden 1948 musiikista julkaistu päätöslauselma hyökkäsi erityisesti maan lahjakkaita ja arvostapidettyjä, ulkomaillakin kuuluisia säveltäjiä vastaan. Kritiikin kohteiksi joutuivat Dmitri Dmitrievič Šostakovič, Sergei Sergejevič Prokofjev, Aram Ilištš Hatšaturjan, Vissarion Jakovlevič Šebalin, Gavriil Nikolajevič Popov ja Nikolai Jakovlevič Mjaskovski. NKP oli tukenut yksinkertaisia, kansanlaulujen ja isovenäläisen paatoksellisen patriotismin kyllästämiä teoksia aina siitä lähtien, kun Stalin oli 17.1.1936 julistanut Ivan Ivanovič Dzeržinskin oopperan *Tihi Don* (Hiljaa virtaa Don) neuvosto-oopperan merkkiteokseksi. (Beseda 1936; Meyer 1998, 184.) Hän julisti oopperan uuden oopperagenren, lauluoopperan loisteliaaksi edustajaksi nähtyään teoksen Pietarin Malyi-teatterin esittämänä Moskovan Bolšoi-teatterissa. Formalismi määriteltiin ikään kuin vastakkaisena ominaisuutena sosialistista realismia edustavalle taideteokselle

Pravdan julkaistessa artikkelin ”Sekasotkua musiikin asemasta” 28.1.1936, joka kritisoi Šostakovičin oopperaa *Lady Macbeth (Ledi Makbet Mtsenskogo uezda)* (Sumbur 1936). Sosialistista realismia edustavalle taideteokselle oli olemassa suuntaa-antavat vaatimukset ideologiasta sisällöstä (*ideinost*), puoluekantaisuudesta (*partiinost*) ja kansanomaisuudesta (*narodnost*), mutta formalismi oli käsitteenä epämääräisempi. Formalismi oli sangen sattumanvarainen ja ristiiriitainen termi määriteltäessä taideteoksen arvoa ja luonnetta. Melkeinpä mitä tahansa taideteosta, jota haluttiin kritisoida ja jonka säveltäjä asettaa epäsuosioon voitiin syyttää formalismista. Käytännössä formalismista syytettyjen säveltäjien teokset olivat traditionaalista ja yksinkertaista linjaa vaativien puolueen musiikkiteoreetikoiden mielestä liian moderneja ja vaikeasti ymmärrettäviä.

Vuonna 1948 formalismista kritisoitujen säveltäjien teokset asetettiin esityskieltoon, koska niiden ei katsottu täyttävän sosialistisen realismin vaatimuksia. Samalla formalismista syytetyt säveltäjät tuomittiin kansanvastaisiksi säveltäjiksi ja he saivat kansanvihollisen leiman. Päätöslauselman aikaisten vuosien kontrolloiva ilmapiiri ei voinut olla vaikuttamatta ratkaisevasti monien formalismista syytettyjen säveltäjien elämään. Heidän oli mukauduttava luovan työnsä tehostuvaan valvontaan ja elämään osana kontrolloitua järjestelmää Neuvostoliiton säveltäjäliiton jäsenenä. Sopeutuminen ja mukautuminen järjestelmään sujuivat eri säveltäjillä eri lailla. Jotkut pakenivat säveltämiseen. Jotkut kokivat syytökset raskaammin ja alkoholisoituivat kuten lahjakas Gavriil Popov. Stalinin suosikin Ivan

Dzeržinskin onni ei myöskään kestänyt kauan. Vaikka hän sävelsi vielä useita oopperoita, mikään niistä ei saavuttanut *Hiljaa virtaa Donin* kaltaista mainetta.² Dzeržinskin raportoiinkin vuonna 1953 vaipuneen sävellystyössään apatiaan ja alkoholisoituneen. (Ajmermaher et al. 2001, 69.)

Sergei Prokofjev ei antanut päätöslauselman lannistaa itseään, vaikka se uhkasi suistaa hänet taloudelliseen ahdinkoon. Hän päätti vastata päätöslauselman neuvostomusiikille asettamiin vaatimuksiin ja säveltää sosialistisen realismin mukaisen neuvosto-oopperan. Puolueen ja valtionhallinnon alaisten musiikkia valvovien elinten valvonta- ja sensuuri prosessista selviytynyt ooppera- tai balettisäveltäjä sai työstään huomattavan palkkion. Prokofjev valitsi aiheekseen Dzeržinskin tavoin Stalinin hyväksymän kirjailijan Boris Polevoitin teoksen *Povest o nastojaštšem tšeloveke* (Tarina todellisesta ihmisestä). Artikkelissäni pohdin syitä siihen, miksi Prokofjev epäonnistui tehtävässään luoda sosialistisen realismin kriteerit täyttävä ooppera. Koska formalismi oli Neuvostoliitossa tulkinnanvarainen termi, ei Prokofjevin teosta analysoimalla voida välttämättä selvittää tyydyttävästi, sensuroitiinko ooppera formalismin vuoksi. Siksi pyrin tarkastelemaan sitä, miten Prokofjev yritti luoda sosialistisen realismin mukaisen neuvosto-oopperan ja miksi oopperaa ei, yrityksistä huolimatta, pidetty oikeanlaisena vastauksena neuvostomusiikista vuonna 1948 julkaistuun päätöslauselmaan. Pyrin vastaamaan näihin kysymyksiin analysoimalla itse oopperaa ja tutkimalla siitä kirjoitettua enimmäkseen muistelmiin perustuvaa materiaalia. Lisäksi pyrin selvittämään oopperan synnyn vaiheita Prokofjevin työstäessä sitä sen tilanteen Leningradin Malyi-teatterin virkailijoiden kanssa. Oliko oopperan tuotannon valvonnassa jotakin, joka ei edistänyt oopperan kehittymisessä neuvosto-oopperoiden valioksi? Näihin kysymyksiin haetaan myös vastauksia vertailemalla Prokofjevin oopperan kohtaloa samana vuonna kritisoituun Muradelin oopperaan. Muradelin oopperan luomisesta ja sen arvostelujen sisältämästä oopperan valvontaan



Sergei Prokofjev. *Sovetskaja muzyka* 4/1991.

liittyvästä materiaalista on ollut apua Prokofjevin teoksen valvonta- ja sensuuri prosessin tutkimisessa. Prokofjevin suhde oopperan taiteelliseen tuottajaan Boris Emmanuilovitš Haikiniin ja oopperan valvonnan säveltäjän, teatterin johdon ja Neuvostoliiton teattereiden ohjelmistoa valvoneen Neuvostoliiton ministerineuvoston alaisen Taideasiain komitean kesken tarkentuvat Muradelin oopperan tapauksen kautta.

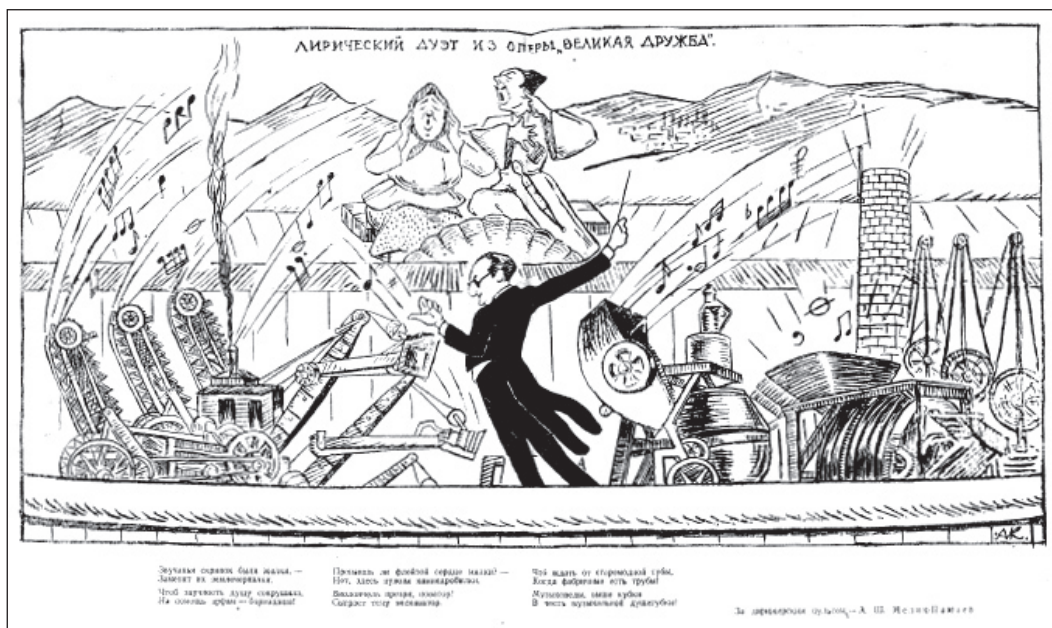
Neuvostomusiikin valvontajärjestelmä

Puolueen ja hallituksen taide-elinten valvontajärjestelmä kehittyi hitaammin musiikin kuin esimerkiksi kirjallisuuden alalla. Neuvostoliiton Kirjailijaliiton ensimmäisen kongressin aloittaessa kirjallisuuden poliittisen ja ideologisen valvonnan vuonna 1934, tapahtui vastaava muutos musiikin alalla vähitellen. Neuvostoliiton tasavaltojen sekä suurimpien kaupunkien säveltäjäliiittoja johtavan organisoiva komitea (orgkomitet) perustettiin 3.5.1939. (Postanovlenije politbyro 1999, 429; Maksimenkov 1997,

29–30.) Musiikin poliittinen valvonta puolueen ja ideologian otteeseen vakiintui kuitenkin vasta liiton peruskirjan vahvistavassa, ensimmäisessä yleisliittolaisessa Neuvostoliiton säveltäjäliiton kongressissa 19.–22.4.1948 (Ustav sojuza 1948). Myös Neuvostoliiton säveltäjäliiton johdon (organisoivan komitean) vaihtamisesta oli päätetty politbyroossa 26.1.1948. Muutoksen teki mahdolliseksi liiton johdon miehittäminen säveltäjillä, jotka olivat taipuvaisia hyväksymään puolueen valvonnan. Näin Aram Hatšaturjan, Vano Muradeli ja Levon Atovmjan erotettiin viroistaan. Heidän tilalleen nimitettiin organisoivan komitean puheenjohtajaksi eli käytännössä Neuvostoliiton säveltäjäliiton johtajaksi säveltäjä ja musiikkieteilijä Boris Asafjev, joka oli ainoana musiikin edustajana valittu Neuvostoliiton Tiedeakatemiaan 1943. Organisoivan komitean pääsihteeriksi nimitettiin nuoren säveltäjäpolven edustaja, vuonna 1947 NKP:n jäseneksi valittu Tihon Nikolajevitš Hrennikov. (O nazyvanii.) Tämä sihteeristön 8. huhtikuuta tekemä päätös vahvistettiin politbyroossa 12.5.1948 (Vopros Sojuza 1948). Musiikkia valvoivat Säveltäjäliiton lisäksi Neuvostoliiton ministerineuvoston

alainen Taideasiain komitea sekä NKP:n keskuskomitean agitaatio- ja propagandaosaston (agitprop) alaisuudessa olevat taideosaston virkailijat.

Tehostuvasta musiikin valvonnasta annettiin näyttävä muistutus Neuvostoliiton musiikkielämän toimijoille politbyroon julkistaessa päätöslauselman Muradelin oopperasta *Suuri ystävyys* helmikuussa 1948. Päätöslauselmassa hyökättiin Muradelin oopperaa vastaan ja lausuttiin selvästi, että se oli esimerkkitapaus neuvostomusiikissa vallitsevasta rappiutilasta. Vastaavanlainen linja jatkui vielä vuoden 1948 tapahtumienkin jälkeen aina kun koettiin olevan tarvetta muistuttaa musiikkimaailmaa puolue-elinten valvonnasta. Oopperoita kritisoitiin päällisin puolin samoin argumentein vuodesta toiseen. Esimerkkeinä tästä ovat *Pravdan* 19.4.1951 julkaisema kriittinen artikkeli ”Neudatšnaja opera” (Epäonnistunut ooppera) German Leontevitš Žukovskin oopperasta *Ot vsego serdtsa* (Kaikesta sydäimestä) (Neudatšnaja 1951) tai Tihon Nikolajevitš Hrennikovin oopperasta *Frol Skobejev* 1950 käyty keskustelu, jossa oopperaa syytettiin jopa formalismista ja sen esitysten jatkuminen oli hetken



Käsitys Muradelin oopperasta. Sovetskaja muzyka 1948.

vaakalaudalla (M. A. Gluk v soveštšanii).

Muradelin oopperaa kritisoitiin lähinnä sen sisällön perusteella eikä sitä missään vaiheessa nimitetty formalistiseksi, Prokofjevin oopperaa *Tarina todellisesta ihmisestä*. Kuitenkin myös Muradel joutui vuonna 1948 rankan kurinpalautuksen kohteeksi (Stenogramma II-go plenuma 1948 a). Muradelin oopperan heikkous oli se, että säveltäjä oli valinnut oopperansa päähenkilöksi Stalinin epäsuosioon joutuneen Kaukasuksella palvelleen poikkeustilakomissaarin Sergo Konstantinovič Ordžonikidzen. Oopperan tapahtumat sijoituivat lisäksi räjähdysherkälle sisällissodan runtelemalle Pohjois-Kaukasukselle, jonne Stalinin erikoiskomissaari Ordžonikidze oli lähetetty saattamaan yhteen alueen venäläisten kanssa vihollisuuksissa olevat vuoristokansat, tšetšeenit ja inguušit, jotka oli todellisuudessa jo vuonna 1944 pakkosiirretty alueelta. Stalin poistui raivostuneena Bolšoi-teatterin esityksestä 5.1.1948, koska ei pitänyt Muradelin oopperasta. NKP:n keskuskomitean agitaatio- ja propagandaosaston (agitprop) koneisto alkoi heti pyöriä ja sen virkailijat ryhtyivät laatimaan raportteja oopperan virheistä.

Keskuskomitean ideologiasta ja kulttuurista vastannut sihteeri Andrei Aleksandrovitš Ždanov kutsui heti seuraavana päivänä 6.1. oopperan tekemiseen Bolšoi-teatterissa osallistuneen henkilöstön keskustelemaan Muradelin oopperasta. Kokouksessa etsittiin syytä siihen, miksi Muradelin ”virheellinen” ooppera oli otettu maanlaajuisesti teattereiden ohjelmistoon, vaikka puolueen ja hallituksen alaiset kulttuurielimet eivät olleet kyetneet tarkastamaan oopperan sisältöä ja keskeyttämään oopperan valmistamista ennen Stalinin raivostumista. (Zapis soveštšanija 1948.) Kokouksessa esitettiin toistuvasti ajatus, että ooppera oli valmistettu salaisesti Bolšoi-teatteriinkin vuonna 1939 perustetussa neuvosto-oopperoita tuottavassa ns. oopperalaboratoriossa.³ Näissä oloissa Taideasiain komitean alainen, maan suurimpien musiikkiteattereiden valvonnasta vastuussa ollut elin, teattereiden yleisjohto sekä Taideasiain komitean taiteellinen neuvosto tai agitpropin alainen kulttuuriosasto eivät olleet

kyenneet valvomaan oopperan valmistusta. Siksi oopperan virheet oli huomattu liian myöhäisessä vaiheessa, jolloin oopperan partituuria oli jo levitetty teattereihin ja oopperaa esitetty useissa maan teattereissa. (Zapis soveštšanija 1948.)

Taideasiain komitea ja sen johtaja Mihail Hrapšenko joutuivat virallisesti vastuunalaisiksi Muradelin oopperan virheistä. Asiaa ei lieventänyt, että Hrapšenko oli 15.12.1947, kuukausi ennen oopperan ensimmäistä esitystä, pyytänyt avuksi Neuvostoliiton ministerineuvoston ministeriä Kliment Efremovič Vorošilovia arvioimaan, oliko Muradelin ooppera valmis esitettäväksi laajalle yleisölle. Hrapšenko vetosi Vorošiloviin, koska hänen mielestään Bolšoi-teatterilla oli niin tärkeä rooli neuvostotaiteessa, ettei Taideasiain komitea voisi päättää Muradelin oopperasta. (Zapis soveštšanija 1948; Komitea po delam iskusstv 1947.) Vorošiloville oli annettu Taideasiain komitean puheenjohtajuus 28.3.1946 jaettaessa vastuita Neuvostoliiton ministerineuvoston sisällä (Postanovlenije Soveta 2002, 31).

Ždanov väitti myös Bolšoi-teatterin johdon syyllistyneen virheeseen, kun se oli ottanut Muradelin epäonnistuneen oopperan ohjelmistoonsa. Teatteri oli vakiinnuttanut asemansa oopperataiteen ”lainsäätäjänä” sekä oopperoiden parhaiden traditioiden kehittäjänä, mutta sen ei katsottu voivan enää täyttää tehtäväänsä esimerkillisenä oopperateatterina (Zapis soveštšanija 1948). Niin kutsuttua hallituksen kanssa solmittavien sopimusten järjestelmää tiukennettiin *Suuren ystäväyyden* polemiikin jälkeen 26.5.1948. Muradelin oopperan tapauksen jälkeen Taideasiain komitean varajohtaja Nikolai Bespalov ehdotti, että säveltäjien kanssa solmittujen sopimusten noudattamisen valvontaa oli vahvistettava. Bespalovin kanta oli, että säveltäjien pitäisi olla sävellystyönsä aikana enemmän yhteydessä Taideasiain komiteaan. Bespalovin ehdotuksen mukaan sopimukset pitäisi solmia vasta sen jälkeen kun Neuvostoliiton säveltäjaliitto ja yleisliittolainen Taideasiain komitea olivat tarkastaneet teoksen ja hyväksyneet sen. (N. N. Bespalov P. Lebedevu; Postanovlenije TsK

VKP(b) 1948.) Mutta opettiko Muradelin oopperan tapaus sosialistisen realismin mukaisesta neuvosto-oopperan säveltämisestä ja toimiko Bespalovin ehdottama säveltäjien vahvempi sitominen Taideasiain komiteaan Prokofjevin oopperan tapauksessa?

Prokofjevin yritys

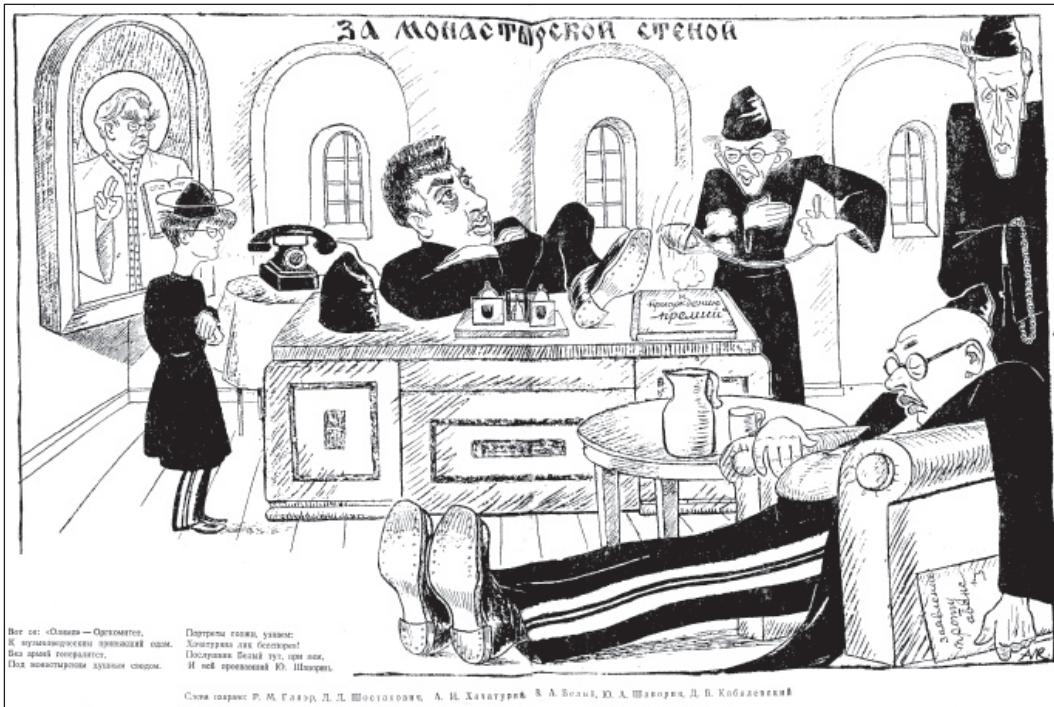
Prokofjevin kuten muidenkin formalismisyytösten kohteeksi joutuneiden säveltäjien elämä kärsi myös taloudellisesti, koska teatterin ja musiikin tärkein sensuurielin Näytäntöjen ja ohjelmiston pääjohto (*Glavnoje upravlenije po kontrolju za zrelišťami i repertuarom (glavrepertkom)*) määräsi heidän sävellyksiään julkaisu- ja esittämiskieltoon. Prokofjevin kiellettyjen sävellysten listalla oli paljon ideologisia teoksia, mutta niiden sävelkieli ei sopinut puolueelle ja ne kiellettiin.⁴ (Prikaz no. 17, 543–544.) Huonontunut taloudellinen tilanne vaikutti varmasti paljon Prokofjevin päätökseen ryhtyä säveltämään oopperaa Stalinin palkinnon voitaneesta Boris Polevoin romaanista *Tarina todellisesta ihmisestä*. Musiikkitieteilijä, Neuvostoliiton ensimmäinen varakulttuuriministeri Vasili Fedoseviš Kuharski ehdotti aihetta hänelle. Kuharski perui kuitenkin ehdotuksensa myöhemmin vaikka aihe oli sopiva patrioottinen sankaritarina, jonka olisi kuvitellut täyttävän sosialistisen realismin kriteerit. Boris Polevoi oli toisen maailmansodan aikana sotakirjeenvaihtajana toimiessaan haastatellut saksalaisten alas ampumaa venäläistä taistelulentäjää Aleksei Mareseviä.⁵ Maresevin sankaruutta pidettiin erityisen merkittävänä, koska hän oli selviytynyt vakavasti loukkaantuneena venäläisten taistelulinjojen taakse. Vaikka hänen raajansa amputoitiin, hän oppi uudelleen kävelemään ja kykeni jatkamaan uraansa taistelulentäjänä. (Danko 2003, 196–197.)

Ryhtyessään päättäväisesti työskentelemään uuden oopperansa parissa Prokofjev vastasi samalla päätöslauselman kritiikkiin neuvostomusiikin ja -oopperan tilasta erityisesti. Prokofjev työsti oopperaansa uuden elämänkumppaninsa, nuoren runoilijan Mira Mendelsonin kanssa

datšallaan Nikolina Gorassa. Prokofjev hyväksyi Miran libreton jokaisen kuvan jälkeen. (Rahmanova et al. 2004, 108.) Prokofjev oli säveltänyt oopperan ensimmäisen kuuden kohtauksen (ensimmäinen ja toinen näytös) pianopartituurin jo ennen helmikuun päätöslauselmaa. Päätöslauselman julkaiseminen vauhditti teoksen syntyä, toisin kuin monen muun tekeillä olevan neuvosto-oopperan.

Prokofjevin ja monien muiden Neuvostoliiton tunnettujen säveltäjien oli vaikea alistua noudattamaan päätöslauselman peräänkuulutettua sääntöjä laulullisuudesta, kansanlauluja ja kansanmusiikkia hyödyntävästä ja neuvostokansan ymmärtämästä musiikista. Prokofjevin närkästyksistä kuvastui hänen joulukuun 12. päivän 1939 esitelmästään, jonka hän kirjoitti pettyneenä vallitsevaan Neuvostoliiton musiikin laatua yksinkertaistavaan ja huonontavaan suuntaukseen. Prokofjevin mukaan neuvostomusiikin laatu huononi hyvin nopeasti. Laulusäveltäjien kuten ”[Isaak Osipovitš] Dunajevin ja [Samuil] Pokrassin musiikki matkii operettia ja kasakoiden melodioita”, ”se ei jalosta joukkoja vaan aliarvioi niitä”. Tuotuneena Prokofjev väitti Dzeržinskin musiikin olevan virheellistä ja että hänen menestyksensä oli alkanut tuoda kielteisiä piirteitä merkittävimpien säveltäjien musiikkiin. Prokofjevin mielestä *Hiljaa virtaa Donin* ylistämisen lisääntyttä kekseliäisyys ja luova rohkeus oli sivuutettu. Säveltäjä päätti kritiikkinsä: ”kritiikot hylkäävät uutuudet liian pikaisesti [ja tuomitsevat ne] äärimmäisyyksiin menevinä ja leimaavat formalistiseksi musiikin, jota eivät ymmärrä ensi kuulemalta”. (Prokofjev 1939.)

Prokofjev päätti kuitenkin alistua sosialistisen realismin sääntöihin käyttämällä oopperassaan Dzeržinskin menestysoopperan *Hiljaa virtaa Don* joukkolaulujen ja kuorojen tapaisia ”seiso ja laula aarioita” kuten Dzeržinskin oopperan lopettava kuorolaulu *Ot kraja i do kraja* (Rajalta rajalle). Ehkä Prokofjevin halveksunta puolueen suosimia oopperatehosteita kohtaan ilmeni siinä, että hän käytti joitakin aiemmin sovittamiaan lauluja hyväkseen täyttämään oopperassa sopi-



Säveltäjälaiton orgkomitea, joka vaihdettiin vuonna 1948. Vasemmalta oikealle: R. Glier, D. Šostakovitš, A. Hatšaturjan, V. Belyi, J. Šaporin, D. Kabalevski. Sovetskaja muzyka 1948.

via paikkoja. Samalla Prokofjev pyrki luomaan muista oopperoistaan poikkeavan, päätöslauselman kriteerejä vastaavan uudentyyppisen oopperan. Niinpä hän käytti oopperansa johdantona ja finaalina Kotimaan laulua (*Pesnja o rodine*), jonka hän lainasi oopperaansa vuonna 1939 säveltämästään laulusarjasta *Seitsemän laulua lauluäänelle ja pianolle* (op. 79). Tämä laulu oli vain yksi esimerkki Prokofjevin oopperaansa suosimasta Pohjois-Venäjän kansanlauluperinteestä. Oopperassa Kolhoosityöläisten lauluksi (*Pesnja kolhoznikov*) nimetty kuorosävelmä kertoo nuoresta tammesta, jolla on ainakin kaksi erilaista symbolista merkitystä. Se kuvaa antoisasti Aleksei Maresevin sisäistä selviytymiskamppailua jalkojensa amputoinnista takaisin lentäjäksi sekä erityisesti neuvostopartisaanien ja hävittäjälentäjien tai yleisesti neuvostokansan väsymätöntä taistelua kotimaansa puolesta väkevää vihollista vastaan. Tämä hymnin kaltainen kuoroteema, samalla koko oopperan motto, toistuu läpi oopperan ja sekoittaa itseensä myös muita teemoja. Tällaisia ovat mm.

vanha komissaari, joka kertoo kokemuksistaan sisällissodassa, Aleksein kuumehourekohtaus amputaation jälkeen tai kauniit melodiat, jotka kuvaavat hänen kuvitteellisia tapaamisiaan ja keskustelujaan kihlattunsa Olgan kanssa.

Ajan vaatimus kansanmelodioiden hyödyntämisestä musiikissa tuli jälleen kerran selväksi useasta puolueen virallisesta dokumentista vuoden 1948 kampanjan aikana. Prokofjev sisällyttikin oopperaansa runsaasti kansanlauluja. Kolmannen näytöksen kahdeksannen kuvan koostuminen toisiaan seuraavista tansseista, kuoroista ja kansanlauluista voidaan ymmärtää Prokofjevin myönnytyksenä päätöslauselmalle. Vielä suurempi myönnytys oli se, että Prokofjev luopui tulkitsemasta kansanlauluja oman erikoislaatuisen sävelkielensä avulla ja tyytyi niiden pelkkään siteeraamiseen. Ei ole yksinkertaista arvioida, miksi Prokofjev tyytyi tällaiseen ratkaisuun. Syynä saattoi olla oopperan kiireinen sävellystahti. On myös mahdollista, ettei Prokofjev voinut kuvitella säveltävänsä päätöslauselmassa esitetyillä kriteereillä aikaisempien näyttämö-

teostensa tasoista oopperaa. Siksi hän tyytyi valmiiksi hyväksi havaittujen aikaisempien teostensa hyödyntämiseen oopperassaan. Ehkäpä jopa oopperan sisältöä valvonut teatterin johto ehdotti Prokofjevillä tätä ratkaisua.

Samalla Prokofjev loi uuden oopperatyylin, ns. antologia-oopperan, oopperan johon hän kokosi aiempien sävellystensä teemoja tai jopa laulusarjojensa lauluja.⁶ Kauniin, lämminsydämissen sairaanhoitaja Klaudian surulaulu *My son milyj, son štastlivyi* (Minun lempeä ja onnellinen uneni), jonka hän laulaa oopperassa kuolleen komissaarin vuoteen ääressä, tai hänen haavoittuneiden sotilaiden sairausvuoteiden äärellä laulamansa tuutulaulu *Zelenaja roštšina* (Vihreä metsikkö) ovat hyviä valintoja oopperaan, jossa ei haluta tuottaa ajatustakaan formalismista. Prokofjev sovitti Vihreä metsikkö-kansanlaulun ensimmäisen kerran vuoden 1944 kansanlaulukokoelmaansa (op. 104). Esimerkki aikaisempien sävelmien hyödyntämisestä on myös Kukuškinin rekilaulu kauniista Anjušasta, jonka Prokofjev otti oopperaansa suoraan traditionaalisten venäläisten kansanlaulujen kokoelmastaan *Kuusi laulua lauluäänelle ja pianolle*, joka on vuodelta 1935. Kukuškinin rekilaulu oli juuri sellainen aikansa hitti, jonka olisi luullut antavan oopperalle lisäarvoa lauluoopperagenren edustajana.

Prokofjev yritti myös vastata päätöslauselman vaatimukseen oppia venäläisiltä oopperaklassikoilta. Hän käytti oopperassaan paljon ariosotyilyä, aarian ja neuvostoretoriikassa kovasti paheksutun resitatiivin eli puhelaulun välimailta, mikä on selvä merkki Pjotr Tšaikovskin vaikutuksesta. Samoin oopperan prologissa ja epilogissa esiintyvä kuoroteema nuoresta tammesta sekoittuu komissaarin sekä Olgan teemaan useassa kohdassa. Olgan teema muistuttaa silmänräpäyksen verran Tšaikovskin oopperan *Jevgeni Oneginin* sankarittaren Tatjanan teemaa.

Traditionaalisen sävelkielten käsittelystä huolimatta Prokofjev hyödynsi oopperassaan myös innovaatioita. Elokuvamusiikki oli Neuvostoliitossa erityisasemassa, olihan se yksi Stalinin ”erikoisaloista” ja elokuvamusiikkia

oli käsitelty kriittisesti jo vuonna 1946 elokuvasta julkaistussa päätöslauselmassa. Prokofjev hyödynsi elokuvatekniikkaa myös oopperassaan siten, että oopperan eri musiikinumerot vuoroteltivat ja ikään kuin liudentuivat toisiinsa synnyttäen uusia teemoja. Näin tapahtuu esimerkiksi ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Aleksei kierii ja konttaa loukkaantuneilla raajoillaan lumisessa metsässä saksalaisten hylkäämälle leirinuotiolle. Toinen merkittävä paikka on Aleksein jalkojen amputointi, jolloin hän kuulee hourailunsa aikana taustalta vuorotellen häntä leikkaavien lääkäreiden äänet, äitinsä, rakastettunsa Olgan ja lentäjäystävänsä Andrein äänen. Aleksei työstää näin mielessään epäilystään siitä, voiko hän olla enää Olgan rakkauden arvoinen.

Oopperan patrioottisen sisällön lisäksi sen vuorosanat ovat julistavia. Nuoren tammen teeman lisäksi oopperassa useasti esiintyvä mantra ”Vsjo budet horošo” (Kaikki tulee olemaan hyvin) kuvaa osuvasti bolševistista tulevaisuudenuskoa ja sodanaikaista patriotismia. Tällä useasti Neuvostoliiton ja Venäjän historian aikana käytetyllä, Lenininkin julistamalla maagisella lauseella vahvistetaan nuoren neuvostosankarin voimakasta patriotismia. Lause tehostaa Aleksein räppimistä syvässä lumisessa metsässä kohti pelastustaan sekä hänen nousua masennuksesta paljon kokeneen komissaarin rohkaisemana. Komissaarin toistaessa useaan kertaan lausetta ”Kaikki tulee olemaan hyvin. Sinähän olet neuvostoihminen” Aleksei alkaa uskoa, että positiivinen samastuminen neuvostoihmisen rooliin antaa hänelle taas mahdollisuuden palvella isänmaataan sankarillisesti. Neuvostoihminen voittaa kaikki esteet ja ”Kaikki tulee olemaan taas hyvin”. Tervehtymisensä jälkeen vuonna 1943 Aleksei Maresev ampui alas seitsemän vihollisen lentokonetta Orel-Kurskin taistelussa.

Prokofjevin vastaus päätöslauselmaan

Toistaessaan mantraa ”Kaikki tulee olemaan hyvin” Prokofjev otti ikään kuin kantaa helmikuun päätöslauselman aikaiseen neuvostomusiikin

kenttää koetelleeseen kriisiin. Prokofjev ei osallistunut Säveltäjiliiton päätöslauselman vuoksi järjestettyyn kokoukseen 17.–27. helmikuuta vedoten terveydellisiin syihin. Kokouksessa myös formalisteiksi syytetyt säveltäjät nousivat puhujanpönttöön ylistämään päätöslauselmaa. (Obsuždenije Postanovlenija TsK VKP(b) 1948.) Taideasiain komitean johtajalle Polikarpov Ivanovitš Lebedeville ja Neuvostoliiton säveltäjiliiton pääsihteerille Tihon Hrennikoville lähettämässään omakätisessä ja itsekritiisessä kirjeessä Prokofjev osoitti halukkuutensa korjata virheensä. Kirje oli merkittävä, koska se oli lähetetty suoraan keskuskomiteaan ja leimattu sen teknisessä sihteeristössä jo samana päivänä kun Prokofjev oli sen lähettänyt. Sen jälkeen kirje lähetettiin Ždanovin lisäksi kaikille tärkeimmille keskuskomitean politbyroon jäsenille.⁷ (Pismo Prokofjeva ”V prezidium plenuma”.)

Kirjeessä oli kaikki itsekritiikin ominaispiirteet. Prokofjev myönsi, että ”formalismin elementit olivat olleet tyypillinen osa hänen teoksiaan jo 15–20 vuotta sitten, jolloin hän oli omaksunut länsieurooppalaisen modernismin”. Prokofjev ei kuitenkaan täysin alistunut päätöslauselman hyökkäykseen itseään ja muita kollegojaan vastaan. Vaikka Prokofjev myönsi mietineensä tosissaan sävellystyylilään jo *Pravdan* vuonna 1936 Šostakovitšin oopperaa *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth (Ledi Makbet Mtsenskogo uezda)* vastaan hyökänneestä artikkelista lähtien, hän uskoi vapautuneensa formalismista erityisesti myöhemmissä teoksissaan. Tällaisia teoksia olivat Sergei Mihailovitš Eisensteinin elokuvaan sävelletty orkesterisarja *Aleksanteri Nevski*, kantaatti *Zdravitsa (Ylistys Stalinille tai Malja op. 85)* Stalinin 60-vuotisjuhlakantaatti vuodelta 1939, baletti *Romeo ja Julia* sekä 5. sinfonia.

Prokofjevin itsetunto merkittävänä neuvostoliittolaisena säveltäjänä oli kaikesta kritiikistä huolimatta korkealla. Hän yritti nostaa voitokseen sen, että oli alkanut säveltää *Tarinaa todellisesta ihmisestä* oopperaansa. Hän painotti sitä, että oli ollut ainoa säveltäjä, joka oli säveltänyt neuvosto-oopperan päätöslauselman jälkeen. Näin ollen

hän oli voinut ensimmäisenä säveltäjänä määrittellä, millainen uusi neuvosto-ooppera voisi olla, vaikka hän oli tehnyt myönnytyksiä oopperaansa päätöslauselman esittämän kritiikin mukaisesti. Muitakin oopperoita oli toki aloitettu jo ennen kuin Prokofjev edes alkoi säveltää omaansa. Esimerkkeinä muista vuosina 1947–1950 ensiiltansa saaneista neuvosto-oopperoista ovat Juli Sergejevitš Meitusin *Molodaja Gvardija* (Nuori Kaarti), joka oli ehkä tuon ajan suosituin aihe, Dmitri Borisovitš Kabalevskin *Semja Tarasa* (Tarasan perhe) sekä Tihon Hrennikovin *Frol Skobejev*.

Kirjeessään Prokofjev korosti melodian merkitystä sävellyksen tärkeänä osana, mutta ei kenties ollut sisimmässään yhtä mieltä melodian merkityksestä modernissa laulu-oopperassa, jossa joukkokohtauksilla, valtavilla kuoroilla ja kansanlauluilla oli huomattava osa. Prokofjev ilmaisi ajatuksensa kuitenkin seuraavasti:

En ole koskaan epäillyt melodian välttämättömyyttä. Rakastan melodiaa ja pidän sitä musiikin elementeistä merkittävimpänä. Olen yrittänyt parantaa melodian laatua sävellyksissäni useiden vuosien ajan. On kaikkein vaikeinta löytää melodia, jonka jopa kaikkein perehtymättömimmät kuulijat ymmärtävät heti. [---] Tämän vaatimuksen toteuttamisen tiellä vaanivat monet vaarat, joista [merkittävimmät] ovat liiallinen yksinkertaisuus ja mauttomuus tai juuri aikaisemmin sävelletyn toistaminen. [---] Sävellyksiä, joissa on vaikeita melodioita, on helppo säveltää. (Pismo Prokofjeva ”V prezidium plenuma”.)

Ikään kuin rivien välistä on luettavissa ajatus, että säveltäjillä, jotka joutuivat formalismisyytösten kohteeksi, oli vaikeuksia valjastaa luovuutensa yksinkertaisia musiikillisia muotoja vaativien sosialistisen realismin sääntöjen tasolle, säveltämään teoksia, jollaisia he eivät normaalisti olisi säveltäneet.

Boris Haikinin ”kahdet kasvot”

Leningradin Kirov-teatterin taiteellisen johta-

jan Boris Haikinin rooli Prokofjevin oopperan tuottajana on ongelmallinen, sillä kertomukset oopperan kuuntelusta ja valvonnasta vaihtelevat muistelijoiden mukaan. Haikinin ja Prokofjevin toisen vaimon, Mira Mendelson-Prokofjevan muistelmissa kuvataan oopperan sävellysssessia ja Neuvostoliiton taiteellisten prosessien valvontasysteemiä – muistellaanhan oopperaa, jonka kohtalo oli joutua kritiikin kohteeksi ja sensuroiduksi ohjelmistosta. Oopperan valvonta ja kontrolli oli asianmukaisesti järjestetty. Tähän saadaan vahvistus Haikinin muistelmista. Haikinin mukaan Prokofjev ja oopperan tuottajat Kirov-teatterissa olivat läheisessä yhteistyössä toistensa kanssa koko oopperaproduktion ajan 1946–1948. He kokoontuivat useasti teatteriin keskustelemaan oopperasta, ja teatterin johtajat ohjasivat Prokofjevin työtä. Haikinin mukaan oli hänen ideansa ottaa Prokofjevin ooppera Kirov-teatterin ohjelmistoon, mutta teatterin johtavalla ohjaajalla Ilja Jorevič Šlepanovilla oli myös merkittävä vaikutus. (Haikin 1984, 78.) Suurin osa työstä tapahtui vuoden 1948 maaliskuun ja toukokuun välillä, ja Prokofjev antoi toukokuun 11. päivänä partituurin musiikilliselle sihteerilleen Pavel Aleksandrovič Lammille orkestrointia varten. Pianopartituurit olivat valmiina toukokuun puolivälissä ja niiden orkestrointi elokuun puolivälissä. (Robinson 1987, 478.)

Myös Mira Mendelson-Prokofjevan päiväkirjamuistiinpanot 25.5.1948 painottavat säveltäjän ja oopperaa valmistavan teatterin läheistä yhteyttä oopperan säveltämisen aikana. Haikin oli Mendelson-Prokofjevan mukaan pyytänyt Prokofjevia näyttämään oopperan partituurin Kirov-teatterin asiantuntijoille. Prokofjev olikin kutsunut Haikinin, Šlepanovin ja teatterin johtajan Nikolai Aleksejevič Tsyganovin datšalleen Nikolina Goraan ja soittanut ja laulanut heille suurimman osan oopperaa. Haikin oli ilmaissut kiinnostuksensa oopperaan ja pyytänyt Prokofjevia tuomaan oopperan partituurin teatteriin toukokuun 23. päivänä 1948. (Rahmanova et al. 2004, 112.)



Muradelin ooppera. Sovetskaja muzyka 1948.

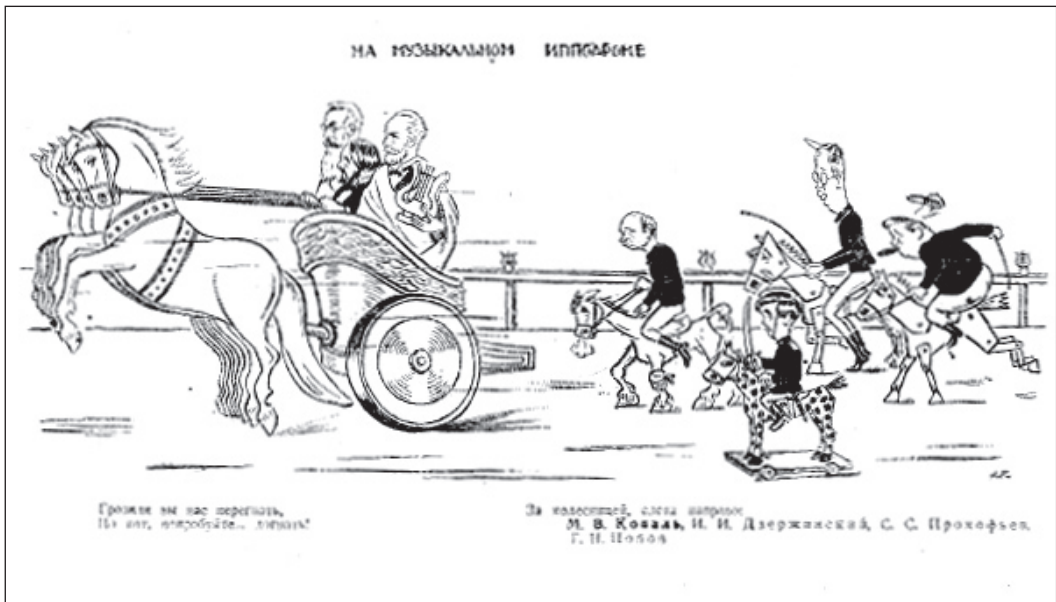
Tässä vaiheessa myös oopperoita valvovan ja kontrolloivan ja niistä viime kädessä vastaa- van Taideasiain komitean osuus oopperoiden valmistuksessa tulee esiin. Mira Mendelson-Prokofjevan toukokuun 30. päivän päiväkirjamuistiinpanon mukaan Haikin ilmoitti neuvotelleensa komitean johtajan Polikarpov Ivanovič Lebedevin kanssa ja saaneensa komitean vahvistuksen produktiolle, joka hyväksyttäisiin, kun teatteri olisi esittänyt oopperan orkesteriversion Taideasiain komitealle. Mira kirjoitti olevan tärkeää, että oopperasta saatava vaikutelma olisi täydellinen. (Rahmanova et al. 2004, 113.) Sitä pelkkä orkesteriversion esittäminen ei olisi. Haikin esittää muistelmissaan kuitenkin hieman toisenlaisen kuvan tilanteesta. Hänen mukaansa oopperan konserttiversion esittämistä pyydettiin, koska eräiden tahojen keskuudessa oli epäily oopperan mahdollisuuksia. Haikin (1984, 78) ei kuitenkaan nimeä näitä epäilijöitä. Vastatessaan jälkepäin oopperastaan esitettyyn murskakritiikkiin Prokofjev selitti, että oopperan virallinen tarkastus suoritettiin muutamia kuukausia myöhemmin kuin alun perin ajateltiin (Pismo Prokofjeva ”V prezidium plenuma”; Rahmanova et al. 2004, 141).

Prokofjev matkusti Leningradiin osallistuakseen oopperansa *Tarina todellisesta ihmisestä* sekä oopperan *Voina i mir* (Sota ja rauha) toisen osan kuunteluun Taideasiain komiteassa 3.12.1948 (Haikin 1984, 80; Rahmanova et al. 2004, 118). Prokofjevin vaimo muistelee oopperan konserttiversioiden esitystä. Hänen mukaansa Prokofjev järkyttyi esityksen ala-arvoisesta tasosta jo oopperan kenraaliharjoituksessa ja oli hyvin huolestunut, mutta vasta oopperan virallisessa kuuntelussa paljastui, että ooppera ei ollut lainkaan valmis esitettäväksi, vaikka esitystä oli lykätty kuukausilla (Rahmanova et al. 2004, 118–121). Tapahtui siis aivan toisin kuin Haikin oli luvannut Prokofjeville ja kertonut hänelle oopperaproduktion aikaan lähettämässään kirjeissä (Rahmanova et al. 2004, 114–116). Sen sijaan, että oopperan virallinen kuuntelu olisi suoritettu suljetuin ovin, Kirov-teatterin sali oli tupaten täynnä Leningradin ja Moskovan musiikkielämän kermaa. Mendelson-Prokofjeva yllättyi keskusteltuaan oopperasta Haikin ja oopperan johtajan Nikolai Nikititš Gorjainovin kanssa. Hän sai selville, että Haikin oli kaksi päivää ennen oopperan virallista kuuntelua lähettänyt kirjeen Taideasiain komitealle ja informoinut komitean johtoa oopperan epäonnistumisesta.⁸ Haikin ei ollut kuitenkaan kertonut itse säveltäjälle mitään oopperan puutteellisuuksista, siitä huolimatta, että säveltäjä ja oopperateatteri olivat tehneet tiivistä yhteistyötä oopperan tuottamisen aikana. Koska Haikin ei ollut kertonut Prokofjeville mitään oopperassa havaitsemistaan virheistä, Prokofjevillä ei ollut mitään mahdollisuuksia keskustella niistä hänen kanssaan ja tehdä oopperaan vaadittavia korjauksia. Näin ollen Prokofjevillä ei ollut mahdollisuuksia mennä Taideasiain komiteaan puhumaan oopperastaan ja esittämään sinne korjauksiaan (Rahmanova et al. 2004, 123). Mendelson-Prokofjevan tapahtuneesta kokemaa mielipahaa vahvisti myös se, että oopperan näyttämöestari Šlepjanov oli puhunut hänen kanssaan vaikeuksista jo oopperan harjoitusvaiheessa. Valitettavasti Šlepjanov oli tuonut nämä puutteet ilmi hyvin epäselvästi niin, että oopperaan ei ollut mahdollisuutta

tehdä konkreettisia muutoksia. (Rahmanova et al. 2004, 121.)

Haikin Prokofjeville lähettämän viimeisen positiivisen kirjeen ja Haikin Taideasiain komitealle lähettämän kirjeen välillä oli siis vain kaksi kuukautta. Mitä näiden kuukausien aikana tapahtui ja miksi Haikin muutti mielipidettään oopperasta näin myöhäisessä vaiheessa? Tilanne vaikuttaa vastaavalta kuin Muradelin tapauksen yhteydessä, jossa oopperasta oli oltu eri mieltä eri johtavissa taide-elimissä. Myös Muradelin oopperan yhteydessä toistui käsitys liian myöhäisestä vaiheesta, jolloin ei ollut enää tehtävissä mitään oopperan parantamiseksi virallista kuuntelua varten. (Zapis soveštšanija 1948; G. Aleksandrov Ždanovu 1.8. 1947; D. Šebilov A. A. Ždanovu 9.1. 1948 g.) Oliko Haikin havainnut oopperan “virheet” liian myöhäisessä vaiheessa vai oliko syy oopperan esityksen huonoon tilaan siinä, että Prokofjevin oopperan mahdollisuuksia ei ollut koettu hänen aikaisempien oopperateostensa veroisiksi? Oopperan tuotantoon ei näin ollen olisi suhtauduttu tarpeeksi vakavasti ja kunnianhimoisesti. Ehkäpä Kirov-teatterin johto oli ottanut oopperan ohjelmistoonsa, koska se oli heti päätöslauselman jälkeen valmistuva, merkittävän neuvostosäveltäjän ooppera. Lisäksi Neuvostoliiton ooppera- ja balettiteatterien johdolla oli yhteiskunnallinen velvollisuus tuottaa uusia sosialistisen realismin kriteerit täyttäviä neuvosto-oopperoita. Tämä vaatimus oli esitetty jo heti lokakuun vallankumouksen jälkeen.

Ehkäpä juuri siksi, että uuden neuvosto-oopperan säveltäminen koettiin merkittäväksi, Haikin ilmoitti 4.8. lähettämässään kirjeessä Prokofjeville Kirov-teatterin johtajan Gorjainovin, sekä Taideasiain komitean johtajan Lebedevin suhtautuneen hyvin myönteisesti oopperaan. Haikin kirjoitti, että heidän suosiollinen näkemyksensä oopperasta voisi vaikuttaa päätökseen oopperan tuottamisesta. Haikin mukaan Kirov-teatterin johtaja Nikolai Aleksejevitš Tsyganov oli luvannut matkustaa Moskovaan ja antaa sen jälkeen päätöksensä oopperasta. (Rahmanova et al. 2004, 114.) Tämä oli ainoastaan ennakoiva päätös, sillä virallisten sääntöjen mukainen pää-



Kritiikin kohteeksi joutuneet säveltäjät M. Koval, I. Dzeržinski, S. Prokofjev ja G. Popov venäläisten klassikkojen jäljessä. Sovetskaja muzyka 1948.

tös oopperan esittämisestä voitaisiin saavuttaa Taideasiain komitean kuuntelun perusteella, eikä ainoastaan sen lausunnon perusteella.

Toisessa, 24. syyskuuta päivätyssä, kirjeessään Haikin kertoi aloittavansa oopperan orkesteriharjoitukset, vaikka solisteja ei ollut vielä valittu. Haikin esitti jälleen kerran olevansa tyytyväinen Kirov-teatterin päätökseen valita ooppera ohjelmistoonsa. Samalla hän pyysi Prokofjevia tulemaan Moskovaan lokakuun 10. päivän jälkeen tapaamaan Lebedevia. (Rahmanova et al. 2004, 115–116.) Suunnitelma säveltäjän ja Taideasiain komitean johtajan tapaamisesta on selvä merkki siitä, että oopperaproduktio eteni suosiollisesti.

Prokofjeville lähettämistään positiivisista kirjeistä huolimatta Haikin lähetti myöhemmin kirjeen Taideasiain komitealle, jossa hän kritisoi oopperaa. Lisäksi oopperaa ja Prokofjevia vastaan hyökättiin voimakkaasti teoksen virallisessa kuuntelussa. Kaiken lisäksi Haikin otti muistelmissaan hyvin puolustelevan näkökannan näihin tapahtumiin, mikä rikkoi hänen suhteensa Prokofjeviin. Haikinin mukaan jotkut hänen säveltäjäkollegoistaan olivat jo ennen oopperan virallista kuuntelua neuvoneet Haikinia

ilmaisemaan tyytymättömyytensä oopperaan. Heidän mukaansa Haikinin olisi pitänyt vaatia, ettei oopperaa esitettäisi laajemmille piireille, vaikka useat tahot suhtautuivatkin siihen myönteimielisesti. (Haikin 1984, 79.) Päälimmäisenä Kirov-teatterilla oli varmasti kuitenkin tarve tuottaa uudenlainen neuvosto-ooppera ja teatterissa oltiin varmasti tyytyväisiä siihen, että sellainen saataisiin juuri Prokofjevilta. Oopperan jälkikäteisissä kritiikissä oli kuitenkin erittäin tärkeitä esittää, että oopperaa oli kritisoitu jo sen tuotannon aikana. Kritiikkiin oli todellisuudessa aihehtakin, koska ooppera ei esitettynä kuulostanut hyvältä. Oopperan huono esityskunto ei kuitenkaan voinut olla merkki siitä, että se itsessään olisi ollut huono. Yksi mahdollinen syy sen huonoon esityskuntoon saattaisi olla myös rohkea olettamukseni siitä, että Haikin olisi ollut ehdoin tahdoin sabotoimassa Prokofjevin oopperan esitystä ja sitä ei tietoisesti ollut harjoitettu tarpeeksi. Prokofjevin ooppera ei kuitenkaan ollut ensimmäinen teos, jonka esittäjät kokivat hankalaksi oppia. Tällainen syytös esiintyi useasti keskustelussa käsiteltäessä formalistiseksi kritisoituja teoksia. Prokofjevia oli myös syytetty tällaisesta virheestä viimeksi vuonna 1935

harjoitettaessa hänen balettiaan *Romeo ja Julia*. Tällöin Bolšoi-teatterin tanssijat väittivät, että baletti oli mahdoton tanssittavaksi. (Robinson 1987, 308.) Mikäli *Tarina todellisesta ihmisestä* koettiin jollakin lailla erilaiseksi, uudentyypiksi tai vaikeaksi, saattoivat esittäjät suhtautua siihen ylimielisesti eikä oopperaa harjoitettu tarpeeksi verrattuna Muradelin oopperaan, jonka harjoittamiseen oli suhtauduttu suuren innostuksen vallitessa.

Tarina todellisesta ihmisestä -oopperan musiikki ei ollut kuitenkaan niin vaikeaa, ettei sen esitystä olisi voitu toteuttaa laadukkaan Kirov-teatterin esittäjien voimin. Oopperan rakenteessa eri musiikkinumerot seuraavat toisiaan ilman sisäistä dramaattista tai musiikillista logiikkaa (Robinson 1987, 479). Musiikkinumerot ovat monesti tuttuja, edellä mainittuja teemoja Prokofjevin aikaisemmista teoksista tai lauluja mm. hänen kansanlaulukokoelmistaan. Vaikka *Tarinan todellisesta ihmisestä* laulut eivät kenties ole yhtä mukaansatempaavia kuin *Tihi Donin*, ne ovat kuitenkin helposti keskivertokuulijan ymmärrettävissä. Ehkäpä Prokofjevin oopperaa voitiin silti kritisoida Muradelin oopperalle tyypillisestä katkonaisuudesta. Vaikka *Tarina todellisesta ihmisestä* etenee kansanlaulujen ja kuorojen väliin tulevien arioso -jaksojen kautta, oopperaa ei kuitenkaan syytetä samoista virheistä kuin Muradelin *Suuri ystävyys*, jossa melodiat ”katkeavat yhtäkkiä epäsointuiseen meluun” (Ob opere 1948, 3). Tämäntapainen kritiikki oli tyypillistä myös *Pravdan* artikkelille, jossa kritisoitiin Šostakovitšin oopperaa *Lady Macbeth*. Molemmissa kritiikeissä oopperoita syytetään monista rikkeistä, joita myöhemmin yhdistettiin formalismiin.

Mendelson-Prokofjevan muistelmien mukaan Šlepjanov soitti Prokofjeville oopperan kenraaliharjoituksen jälkeen ja pyysi häntä saapumaan neuvottelemaan oopperasta. Myös Haikin sekä nimensä päätöslauselman formalisti-säveltäjien nimelistasta pois saanut Dmitri Borisevitš Kabalevski olivat ilmeisesti Šlepjanovilla keskustelemassa oopperasta. Mendelson-Prokofjeva uskoi, että nämä miehet keskustelivat oopperaan

tehtävistä muutoksista ja niiden esittämisestä Moskovan säveltäjäläiitolle tai Taideasiain komitealle. Virallisten menettelytapojen mukaan muutoksista olisi pitänyt ilmoittaa molemmille. Prokofjev kieltäytyi saapumasta tapaamiseen huonoon terveyteensä vedoten. (Rahmanova et al. 2004, 120.)

Myös suhdetta säveltäjäläiittoon ja sen suorittamaan oopperan tarkastukseen käsiteltiin ristiriitaisesti muistelmissa. Mendelson-Prokofjevan Leningradissa kirjoittaman päiväkirjamerkinnän mukaan Neuvostoliiton säveltäjäläiitto oli ilmoittanut 24.9.1948 halunsa tutustua oopperan librettoon ja järjestää siitä kuuntelu. (Rahmanova et al., 2004, 116, 137.) Säveltäjäläiiton pyyntö saada libretto sisäiseen tarkastukseensa ei miellyttänyt Prokofjevia, koska hänen mielestään oopperaa olisi voitu tällöin arvostella ainoastaan sen sisällön perusteella. Hrennikov kykenisi näin vaatimaan muutoksia librettoon kuuntelematta oopperasta ainoatakaan säveltä. Lisäksi Prokofjevin oletettiin matkustavan Moskovaan esittämään säveltäjäläiitolle oopperan musiikkia, vaikka lääkärit olivat kieltäneet häntä matkustamasta tai työskentelemästä enempää kuin parisen tuntia päivässä. Kuultuaan uutiset Haikin korosti, että säveltäjäläiiton sekaantuminen asiaan oli ”tolkutonta ja epäloogista eikä siitä pitäisi välittää”. Haikinin mukaan ooppera tultaisiin arvioimaan musiikkinsa eikä librettonsa perusteella suljettujen ovien takana tapahtuvassa kuuntelussa Leningradissa. Jos tällä perusteella nousisi kysymys muutoksista, sopimukseen voitaisiin päästä nopeammin pitäen yhden sijasta kaksi suljettua istuntoa. (Prokofjeva. Vospominania 1940–1950.) Myrskypilvet alkoivat kuitenkin kerääntyä jo tällöin ja myrskystä olisi tulossa tuhoisa.

Hyökkäys Prokofjevia vastaan

Haikinin lupauksista huolimatta Prokofjevia ja hänen oopperaansa vastaan hyökättiin kaikin mahdollisin keinoin Leningradissa 3.12.1948 Kirov-teatterin kuuntelussa ja sen jälkeisessä keskustelussa. Prokofjev ei osallistunut keskus-

teluun, koska hän oli saanut kovan päänsäryn järkyttyessään esityksen huonosta tasosta. Hänen vaimonsa jäi saliin kuuntelemaan hyökkäyksiä ja tekemään niistä muistiinpanoja. Mendelson-Prokofjevan muistelmien mukaan teatterin ohjaaja Šlepjanov oli lähestynyt heitä väliajalla ja varoittanut pian nousevasta ”myrskystä”. ”Muusikot, joilla oli musiikkipiireissä edes jotakin auktoriteettia, hyökkäsivät oopperaa vastaan” (Haikin 1984, 80). Monet arvovaltaiset muusikot ja säveltäjät eivät olleet matkustaneet Leningradiin. Myöskään Prokofjevin läheiset ystävät eivät osallistuneet tilaisuuteen. (Pismo Prokofjeva ”V prezidium plenuma”; Rahmanova et al. 2004, 121–122.) He kieltäytyivät osallistumasta kokoukseen terveydellisiin syihin vedoten. Monen päätöslauselmassa formalistiksi leimatun terveys kärsi formalistikampanjavuonna ja sen jälkeisinä vuosina.

Oopperan kritiikissä kertaantuivat jo aikaisempien epäonnistuneiden oopperoiden kriittistä tutut syytökset. Sitä kutsuttiin ideologisesti puutteelliseksi teokseksi. Se ei ollut tarpeeksi venäläinen ja siitä puuttuivat todelliset sankarit. Oopperaa syytettiin myös pahimmasta synnistä: formalismista. Erityisen rankoista kritiikeistään tunnetun Marian Kovalin tuomio oli ankara. Hänen mukaansa ooppera oli taitamaton teos ja siinä havaitsi Prokofjevin ”mestarillisuuden laskun”. Ooppera ei kestänyt vertailussa toisarvoisten ja sitä huonompien säveltäjien teoksiin. Kovalin kritiikki huipentui syytökseen, jonka mukaan Prokofjev ei ollut halunnut uudistua. Koval syytti myös Kirov-teatterin johtoa siitä, että se oli ymmärtänyt päätöslauselman puutteellisesti. Vaikka Taideasiain komitea oli suhtautunut myötämielisesti oopperaan, sen kanta muuttui Aleksandr Ivanovič Anisimovin kritisoidessa teosta.⁹ Hän huomioi kuitenkin Prokofjevin sovittaman kansanlaulun ”Zelenaja roščina” positiivisena osana oopperaa. (Rahmanova et al. 2004, 121–122.)

Hrennikov ”näpäyttää” Prokofjevia

Prokofjevin oopperaa käsiteltiin myös Neuvos-

toliiton säveltäjäliiton johdon toisessa täysistunnossa joulukuussa 1948. Tämä täysistunto kokoontui neuvostomusiikista julkaistun päätöslauselman jälkeen keskustelemaan Neuvostoliiton säveltäjien tuotannosta. (Vtoroi plenum pravlenija 1948.) Hrennikovilla oli nyt mahdollisuus hyökätä puheenvuorossaan voimakkaasti Prokofjevia vastaan. Puheessaan Hrennikov viittasi säveltäjäliiton sekä Prokofjevin ja Haikin välillä vallitsevaan vanhaan ristiriitaan oopperan tarkastamisesta. (Emt.) Hrennikov sai nyt hyvän mahdollisuuden syyttää Prokofjevia julkisesti siitä, että Prokofjev oli pysynyt syrjässä omasta säveltäjäyhteisöstään ja kieltäytynyt ehdotuksista oopperansa esittämisestä liitossa. Hänen mukaansa Prokofjev oli itse syyppä siihen, että oopperaa ei hyväksytty. Hrennikov esitti Muradelinkin tapauksen yhteydestä tutun väitteen oopperan salaisesta valmistamisesta: ”Mikäli Prokofjev ei olisi pitänyt oopperaansa salassa musiikilliselta maailmalta ennen oopperan konserttiversioiden esittämistä, kriittiset lausunnot olisivat ehkä auttaneet Prokofjevia tarkastamaan näkökulmansa ja saavuttamaan menestystä” (emt). Myös Haikin sai osansa Hrennikovin kritiikistä, kun oopperan tuottajia syytettiin ”kabinettikäytännöistä” eli oopperan tuottamisesta salassa musiikillista tuotantoa valvovilta tahoilta. Tähän liian itsenäiseen käytäntöön liittyi läheisesti myös syytös individualismista sekä siitä suoraan johdettu formalismi. Hrennikov turvautui siis pahimpaan olemassa olevaan syytökseen. Hrennikovin mielestä ooppera *Tarina todellisesta ihmisestä* oli selvä esimerkki neuvostosäveltäjien tuotannossa vallitsevasta formalismista. Hänen mukaansa ei näin ollen ollut lainkaan ihme, että Kirov-teatterin konserttiesitys nostatti vihaa ja jyrkkiä protesteja kuunteluun osallistuneessa Leningradin musiikillisessa yhteisössä. Hrennikov syytti oopperaa myös formalismiin kytketyistä naturalistisista piirteistä, melodiattomuudesta ja liiasta resitatiivien käytöstä sekä muista virheistä, jotka esiintyivät usein neuvosto-oopperoiden kritiikissä. (Emt; Rahmanova et al. 2004, 140–141.) Hrennikovin kritiikissä kertautuivat siis kaikki tyypilliset musiikkipoliittisessa retoriikassa

usein esiintyvät väittämät. Hrennikov osoitti Prokofjevin oopperan myös esimerkkinä järjestyksen ja kurin palauttamisesta toisille säveltäjille. Hänen mukaansa Prokofjev oli vain yksi esimerkki formalismin kannattajien joukossa vallitsevasta individualismista. (Vtoroi plenum pravlenija 1948.)

Yhteistyön ongelma

Vaikka Prokofjevin ja Muradelin oopperoiden yhteydessä teattereilla näytti käytännössä olevan lähin yhteys oopperasäveltäjiin, joulukuun 1948 keskustelussa väitettiin usein, että teatterit eivät olleet toimineet aktiivisesti säveltäjien kanssa neuvosto-oopperoita sävelletäessä. Säveltäjiliiton sihteeristöön kuuluneen, erityisesti joukko- ja kansanlauluja säveltäneen Vladimir Grigorjevitš Zaharovin mukaan teattereiden olisi palattava tähän käytäntöön välttääkseen Prokofjevin oopperan kaltaisen epäonnistumisen. (Stenogramma II plenum 1948c, 194.) Myös Muradelin tapauksessa oopperaa valmistavan Bolšoi-teatterin oli väitetty toimineen itsenäisesti taide-elämää valvovien elinten, kuten Taideasiain komitean ja Neuvostoliiton säveltäjiliiton kontrollimekanismeista. Oopperan ohjelmistoonsa ottaneella teatterilla ja erityisesti Taideasiain komitealla oli suurin vastuu oopperan onnistumisesta tai epäonnistumisesta. Teattereiden velvollisuus oli olla yhteydessä erityisesti Taideasiain komiteaan, mutta myös keskuskomiteaan oopperoiden tarkastuksen järjestämiseksi. Haikin oli ollut yhteydessä Taideasiain komiteaan, mutta Zaharovin mukaan Haikin ei ollut antanut oopperan pianoversiota säveltäjiliitolle eikä Taideasiain komitealle, vaan oli lykännyt oopperan virallista kuuntelua moniin tekosyihin vedoten (emt.). Säveltäjiliiton tarkastus olisi ollut erityisesti Bespalovin uuden, vuoden 1948, ehdotuksen mukaan tärkeä. Tämä ehdotus määritteli taide-teosten valvonta- ja tarkastusprosessin kulun vuoden 1948 päätöslauselman vauhdittamana. (N. N. Bespalov 16.12. 1948; N. N. Bespalov P. Lebedevu.)

Teatterin johtaja Gorjainov paljasti Haikin lähettäneen Taideasiain komitealle kirjeen, jossa hän ilmaisi huolensa oopperasta (Rahmanova et al. 2004, 123). Tämä lausunto on ristiriidassa Zaharovin väitteen kanssa siitä, että Haikin ei halunnut Taideasiain komitean tai säveltäjiliiton tukea. Zaharovin mukaan Haikin ei myöskään huomannut teatterin työläisten huolta oopperan formalistisista piirteistä, joita he olivat havainneet oopperassa ennen kuin Haikin tiesi niistä mitään. (Stenogramma II plenum 1948c, 194.) Tämä oli tietysti hyvin käytetty argumentti, koska tuskin kukaan halusi olla viimeinen, joka oli tietoinen oopperassa olevasta formalismista. Tässä oli kuitenkin kyse arvovallasta ja vastuunalaisuudesta, ja näyttää siltä, että Zaharov halusi painottaa säveltäjän vastuuta enemmän teatterin johtajan, siis oopperan tuottajan vastuunalaisuutta Taideasiain komiteaan ja säveltäjiliittoon. Vaikka Haikin ääni painoi enemmän kuin tavallisten työläisten ja Taideasiain komitea oli viime kädessä kaikesta vastuussa olevan elin, tämä argumentti oli silti viisaampi esittää kuin jättää esittämättä. Keskuskomitean agitpropissa oli kirjoitettu kriittisiä raportteja myös Muradelin oopperasta, mutta niitä ei ollut lähetetty eteenpäin Ždanoville. (Zapis soveštšanija 1948; Pismo Prokofjeva ”V prezidium plenuma”; G. Aleksandrov Ždanovu 1.8.1947.)

Taideasiain komitean kanta oli myös ratkaiseva suhteessa keskuskomitean agitpropin kantaan, koska Taideasiain komitea oli vastuussa Neuvostoliiton teattereista. Suurin kritiikki kohdistui kuitenkin konkreettisiin ihmisiin: Haikiniin ja Prokofjeviin. Prokofjev kärsi kritiikistä enemmän ja joutui taas toistamiseen vastaamaan itseensä kohdistuneeseen ”epäoikeutettuun kritiikkiin”, kuten Šostakovič joutui aikoinaan neljännellä sinfoniallaan vastaamaan *Lady Macbethista* annettuun kritiikkiin. Neljännen sinfonian esittäminen sai kuitenkin odottaa aina vuoteen 1960 saakka kuin myös *Tarina todellisesta ihmisestä*. Prokofjevin ooppera esitettiin silloin Bolšoi-teatterissa.

Prokofjevin vastaus

Koska Prokofjevia oli kielletty esiintymästä julkisuudessa, hänen ainoa mahdollisuutensa oli jälleen kerran vastata syytteisiin itsekriittisessä kirjeessään.¹⁰ Prokofjev lähetti kirjeensä Neuvostoliiton säveltäjaliiton presidiumin täysistunnolle 22.12.1948. (Rahmanova et al. 2004, 140–141; Pismo Prokofjeva 28.12.1948, 60–61.) Hän totesi jälleen, että hän oli alkanut säveltää oopperaansa vastauksena Muradelin oopperasta päätöslauselmassa julkaistuun kritiikkiin. Neuvostoliittolaisen itsekriittisen käytännön mukaisesti hän myönsi, että säveltäjillä oli paljon vaikeuksia säveltäessään neuvosto-oopperoita. Siitä huolimatta hänen oli ylitettävä nuo vaikeudet, ja mikäli hän ei kyennyt säveltämään neuvosto-oopperaa ensimmäisellä kerralla, hän voisi onnistua toisella tai kolmannella kerralla. Kirjeen itsekriittisestä luonteesta huolimatta Prokofjev puolusti itseään monia syytöksiä vastaan ja tähdensi samalla, että hänen mielestään oli parempi pyrkiä kohti neuvosto-oopperaa kuin olla säveltämättä ja kuuntelematta kritiikkiä. (Rahmanova et al. 2004, 139; Pismo Prokofjeva 28.12.1948, 60–61.)

Kirjeessään Prokofjev vastasi kritiikkiin siitä, että ei näyttänyt oopperaansa säveltäjaliitossa (Rahmanova et al. 2004, 139). Hän ei ollut kykenevä esittämään oopperaansa säveltäjaliitolle sairautensa vuoksi. Siksi hän halusi korostaa, että Kirov-teatteri oli tilannut hänen oopperansa ja sillä oli siksi velvollisuus järjestää oopperan kuuntelu. Prokofjevin mukaan Haikinilla oli teatterin taiteellisena johtajana vastuu kuuntelun järjestämisestä, mutta Haikin lykkäsi kuuntelun järjestämistä muutamalla kuukaudella. Siten Prokofjeviltä riistettiin mahdollisuus esittää oopperansa musiikkilyhteisölle. Hän väitti myös, että teatteri ei ollut ottanut vakavasti oopperan esitystä, koska sen kuoro ja solistit eivät olleet kyenneet suoriutumaan esityksestä tyydyttävästi. Itsekriittisen käytännön mukaisesti Prokofjev lupasi oppia kaikista virheistään ja jatkaa työtään puolueen ja hallituksen neuvosto-oopperasta antamien määräysten mukaisesti. Prokofjev otti

opikseen tästä tapauksesta ja lupasi siksi näyttää uusimman balettinsa *Kivinen kukka* (*Kamennyi tsvetok*) säveltäjaliitossa kun se olisi valmis. Näin Prokofjev yritti hyvittää virheensä siitä, ettei ollut asettanut oopperaansa tarkastettavaksi säveltäjaliitolle. (Rahmanova et al. 2004, 140–141.) Sen sijaan Prokofjev ei kertonut kirjeessään, että hänen vaimonsa Mira oli mennyt tapaamaan Hrennikovia Prokofjevin sairauden vuoksi, kun Hrennikov ja säveltäjaliitto olivat kiinnostuneet tutustumaan librettoon ja järjestämään oopperan kuuntelun. (Rahmanova et al. 2004, 137.)

Prokofjevin ooppera *Tarina todellisesta ihmisestä* oli nyt syrjäyttänyt Muradelin oopperasta käydyn kritiikin. Kiistelyä käytiin yhä samoin argumentein, ja samanlainen keskustelu tultaisiin käymään myös seuraavien kritisoitavien esimerkioopperoiden kohdalla. Prokofjevin ooppera ja erityisesti sen virallinen esitys Kirov-teatterissa otettiin Muradelin oopperan tavoin esimerkiksi epäonnistumisesta musiikkiteatterin ja ennen kaikkea neuvosto-oopperan alalla. Tämä kanta tuli selväksi agitpropin puoluebyroon raportista 10.1.1949. Epätyydyttävän tilanteen katsottiin johtuvan Keskuskomitean agitaatio- ja propagandaosaston alaisen taideosaston ja Taideasiain komitean sekä teattereiden organisatorisesti kelvottomasta toiminnasta. Musiikkilaitosten yleisjohton (*Glavnoje Upravlenije Muzykalnyh Utšreždenii*) valvonta, joka kohdistui maan merkittävimpiin teattereihin, kuten Bolšoi-teatteriin ja Kirov-teatteriin, ei ollut toiminut ohjeiden mukaisesti. Keskuskomitean agitpropin alaisen taideosaston puoluekomitean edustajan mukaan oopperaa kuunneltiin ja käsiteltiin teatterissa ennen agitpropin taideosaston ja Taideasiain komitean tarkastusta – siis virheellisen protokollan mukaan. Raportissa korostettiin erityisesti taideosaston kommunistien vastuullisuutta siitä, että oopperan virheet havaittiin vasta teatterissa suoritettua tarkastuksen jälkeen ja teatterin työ väärästi Prokofjevin teoksen luonnetta. (O nedostatkah 8.–10.1.1949.) Vuoden 1948 kritiikin jälkeen sitä ei enää esitetty Neuvostoliitossa kuin vasta 1960 ja 1983.

Luomisen ongelma

Muradelin ja Prokofjevin oopperoiden tapaukset osoittivat, että Neuvostoliiton teattereiden johdolla oli vielä sängen suuri arvovalta ohjelmistoonsa siitä huolimatta, että Neuvostoliiton oopperoiden ja balettien sisällön valvontajärjestelmä oli toiminut Taideasiain komitean johdolla sen perustamisesta lähtien vuonna 1936. Tämä järjestelmä ei ollut kaikkivoipa, kuten näiden oopperoiden tapaukset osoittavat. Prokofjevin oopperan kohtaloa miettiessä näyttää siltä, että Muradelin oopperan tapaus ei ollut opettanut sosialistisen realismin mukaisen neuvosto-oopperan säveltämisestä. Oli olemassa yksinkertaisesti liian monta elintä, joiden näkökannat olivat vaikuttamassa siihen, millaiseksi tekeillä oleva ooppera muotoutui. Lisäksi näyttämöteosten arviointi oli epämääräistä. Myöskään Bepalovin ehdottama säveltäjien sitominen Taideasiain komiteaan ei ollut toiminut tarpeeksi hyvin. Prokofjevin oopperan tapauksessa Kirov-teatterin kapellimestarin ja oopperan taiteellisen tuottajan Boris Haikin arvovalta Taideasiain komiteassa oli ylittänyt Prokofjevin. Haikin johti oopperan tuotantoa teatterissa ja oli vastuussa sekä oopperan esittämisen tasosta että päätöksestä oopperan katselmuksen järjestämisestä Taideasiain komitealle. Haikin oli vastuussa siitä, että hänen teatterinsa työläiset eivät olleet valmiita esittämään oopperaa virallisessa tarkastuksessa. Prokofjevin kannalta oli valitettavaa, että säveltäjän, oopperaproduktiota johtavan Haikin tai teatterin muiden johtajien välinen yhteydenpito ei yrityksistä huolimatta ollut toiminut tarpeeksi hyvin, eivätkä heidän käsityksensä oopperasta olleet samansuuntaisia. Jälkikäteisessä itsekritiikissä oli tärkeää esittää, että Haikin oli informoinut Taideasiain komiteaa oopperassa havaitsemistaan virheistä, vaikka käytännössä tämä ei ollut pitänyt välttämättömänä kertoa niistä Prokofjeville. Kun ensimmäinen syytös oopperan virheistä esitettiin, harvalla oli mahdollisuutta olla kritisoimatta oopperan sisältöä, vaikka Prokofjev vaikutti vastanneen päätöslauselman neuvosto-oopperasta esittämään kritiikkiin tekemällä myönnötyksiä päätöslauselmalle. Tästä

osoittivat Prokofjevin oopperan patrioottinen, lähimenneisyyteen liittyvä ja todellisesta, elävästä neuvostosankarista kertova aihe. Prokofjev oli pyrkinyt noudattamaan musiikillisestikin uuden neuvosto-oopperan laulugenren sääntöjä sisällyttämällä oopperaansa lauluja aiemmin sävelletyistä kansanlaulukokoelmistaan sekä oopperan aloittavan ja päättävän kuoro-osuuden. Hän oli jopa ottanut oppia yhdestä arvostetuimmista klassisista säveltäjistä, Tšaikovskista, viittaamalla häneen oopperassaan. Vaikka kaikki nämä oopperan piirteet otettiin huomioon, sitä väitettiin formalistiseksi. Jos formalistiseksi määritellään teos, joka ei täytä sosialistisen realismin tyylipiirteitä, Prokofjevin oopperalla ei ollut mitään tekemistä tämän tyyli-suunnan kanssa. Formalismin määritelmä oli tulkinnanvarainen ja sellaisena se myös pysyi. Formalismi-kortin esille ottaminen oli arvovaltainen tapa saada taideteoksen kritiikkiin punnekkua.

Mitä muuta olisi vielä voinut toivoa? Eikö aika ollut vielä kypsä formalismista ”tuomitun” säveltäjän synninpäästölle? Siksikö oopperan tuotantoon ei suhtauduttu tarpeeksi vakavasti ja kunnianhimoisesti, koska oli jo päätetty, että se ei voinutkaan vastata päätöslauselman vaatimuksiin? Oliko Prokofjevin yhä vielä opeteltava neuvosto-oopperan säveltämistä, kun hänet näin julmalla tavalla pudotettiin maanpinnalle? *Tarina todellisesta ihmisestä* jäi Prokofjevin viimeiseksi oopperaksi, ehkä juuri siksi, että Prokofjev oli vastannut päätöslauselman kritiikkiin oopperassaan. Hän yritti kuitenkin vielä nostattaa arvovaltaansa sekä korjata välinsä säveltäjäliiittoon vuosina 1948–1953 säveltämänsä baletin *Kivinen kukka* avulla. Säveltäjä ei enää ottanut riskiä valitsemalla sen aihetta ympäröivästä todellisuudesta, vaan Uralin kansansatujen maailmasta. Tämä sosialistisen realismin sääntöjä noudattamaan pyrkinyt baletti ei ollut sen enempää menestys kuin *Tarina todellisesta ihmisestä*. Se, kuten muutkin Prokofjevin loisteliaista teoksista, kertoo yhden vaikuttavan tarinan todellisesta neuvostoliittolaisesta säveltäjästä, jolla oli eurooppalainen sielu, mutta joka oli osoittanut olevansa aito neuvostokansalainen.¹¹

Viitteet

- 1 Mjaskovski, Nikolai Jakovlevitš (8(20). 4.1881–8.8.1950), säveltäjä, pedagogi, musiikkikriitikko, musiikillinen toimija ja merkittävä neuvostosinfonikko. Sai taidehistorian tohtorin arvon vuonna 1940. Nimitettiin Neuvostoliiton kansantaiteilijaksi 1946. Opiskeli Prokofjevin kanssa keisarillisessa Pietarin konservatoriossa, josta valmistui 1911. Toimi Neuvostoliiton musiikkikustantamossa Muzgizissa vuosina 1919–30. Työskenteli valistusasiain komissariaatin musiikkiosastolla 1919–21. Opetti Moskovan konservatoriossa vuodesta 1921.
- 2 Säveltäjä Dmitri Šostakovitš, Leningradin Malyi-teatterin neuvosto-oopperoita tuottavan oopperalaboratorion johtaja, sittemmin Bolšoi-teatteriin vastaavanlaisiin tehtäviin siirtynyt Samuil Abramovitš Samosud ja säveltäjä, musiikkitieteilijä Boris Vladimirovitš Asafjev olivat auttaneet konservatoriossa valmistumatta jäänyttä Dzeržinskiä hänen menestys-oopperansa orkestroinnissa.
- 3 Bolšoi -teatterin oopperastudion virallinen nimi *Tvortšeskaja masterskaja sovetsoi opery i baleta*, 1939–1947.
- 4 Prokofjevin kiellettyjen teosten listalla olivat vuoden 1914 sinfoninen sarja, Sodan loppumiselle omistettu oodi *Oda na okontšanije voiny*, Juhlarunoelma sinfoniaorkesterille (*Prazdnitšnaja poema*), Dolmatovskin tekstiin sävelletty 30-vuotisen Lokakuun vallankumouksen kanttaatti *Kantata k 30-letiiu Oktjabrja s tekstom Dolmatovskogo*, balladi tuntemattomasta pojasta (*Ballada o maltšike*) solisteille, kuorolle ja sinfoniaorkesterille, laulusarja Ajatuksia (*Mysli*) sekä 6. ja 8. pianosonaatit.
- 5 Vasili Fedosevitš Kuharski (1917/1918–1995); Boris Polevoi, oikealta nimeltään Kampov (1908–1981); Aleksei Maresev (1916–2001).
- 6 Aiempien sävellysten melodioiden käyttäminen oli tyyppillistä Prokofjevin lisäksi myös Dmitri Šostakovitšille. Šostakovitšin kekseliäästä kierrättämisen taidosta, kuten myös neuvostohallinnon johdonmukaisuuden puutteesta kertoo se, että hän käytti Kulta-ajassa (*Zolotoi vek*, 1929–1930) esiintyneitä tansseja myöhemmissä baleteissaan *Bolt* (Pultti, 1930–1931) ja ensimmäisessä vuonna 1936 teitatussa baletissaan *Svetlyi rutšei* (Kirkas puro, 1934–1935) sekä vuosien 1934 ja 1938 jazz-sarjassaan ja ope-rettissaan *Moskva Tšeremyški* (1957–1958).
- 7 Tämä dokumentti on Hrennikoville lähetetty kopio. Sama dokumentti on myös keskuskomitean papereissa RGASPI:ssa. Lisäksi kirje julkaistiin Neuvostoliiton säveltäjäliiton äänenkannattajas- sa, *Sovetskaja muzykassa* (Pismo Prokofjeva 1949). Kirje on myös julkaistu teoksessa Rahmanova et al. 2004, 105–108.
- 8 En ole valitettavasti kyennyt paikallistamaan etsin- nöistäni huolimatta Haikinin kirjeitä Taideasiain komitean papereista RGALI:sta tai GARF:ista, jossa on Ministerineuvoston kirjeitä. Sen sijaan Haikinin Prokofjeville lähettämät kirjeet on julkaistu Mira Mendelson-Prokofjevan muistelmissa. Haikinin kirjeet tuovat suoraan esiin taideasiain komitean virkamiesten näkemyksen oopperasta.
- 9 Anisimov toimi 1949–1951 Taideasiain komitean varajohtajana sekä Musiikkilaitosten pääjohdon päällikönä.
- 10 Tämä RGALI:ssa oleva kirje näyttäisi olevan Prokofjevin omakätisesti kirjoittama.
- 11 Artikkelissa käytetyistä lähteistä Prokofjev 1939 ja Prokofjeva. Vospominanija 1940–1950 kiitän Princetonin yliopiston musiikkitieteen profes- soria Simon Morrisonia.

Lähteet

Arkistolähteet

- Rossijski Gosudarstvennyi Arhiv Literatury i Iskusstva (RGALI)
- M. A. Gluk v soveštšanii ob opere Hrennikova Frol Skobeev. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 457, 53.
- N. N. Bespalov 16.12.1948. RGALI, f. 962, op. 5, d. 935
- N. N. Bespalov P. Lebedevu. RGALI, f. 962, op. 5, d. 950.
- Pismo Prokofjeva 28.12. 1948 = Pismo Prokofjeva v prezidium plenuma Sojuza Sovetskih Kompozitorov 28 dekabrja 1948 g. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 227, 60–61.
- Prokofjeva. Vospominanija 1940–1950 = Prokofjeva, M.A. Vospominanija o S. S. Prokofjeve dva varianta. Avtograf i mašinopis s pravkoi avtora 1940–1950-e gody. RGALI, f. 1929, op. 3, d. 375, 93.
- Prokofjev (1939) = Slovy o sovetsoi muzyke, konspekt, 12 nojabrja 1939 g. RGALI, f. 1929 (Prokofjev, S. S.), op. 2, d. 111, l. 1.

Stenogramma II plenuma 1948a = Stenogramma II plenuma pravlenija Sojuza Sovetskih Kompozitorov. Utrennee zasedanie 29-go dekabnja 1948 g., RGALI, f. 2077, op. 1, d. 229.

Stenogramma II plenuma pravlenija 1948b = Stenogramma II plenuma pravlenija Sojuza Sovetskih Kompozitorov, 28 dekabnja 1948 g. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 227.

Stenogramma II plenuma pravlenija 1948c = Stenogramma II plenuma pravlenija Sojuza Sovetskih Kompozitorov, 28 dekabnja 1948, doklad V. G. Zaharova. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 227, 194.

Ustav Sojuza (1948) = Ustav Sojuza Sovetskih Kompozitorov SSSR, 25 apr. 1948. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 225 l. rolik

Vtoroi plenum pravlenija (1948) = Vtoroi plenum pravlenija Sojuza Sovetskih Kompozitorov, 1948. RGALI, f. 2077, op. 1, d. 226.

Rossijski Gosudarstvennyj Arhiv Sotsialno-Polititšeskoj Istorii (RGASPI)

D. Šebilov A. A. Ždanovu 9.1.1948 g. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 634, 62.

G. Aleksandrov Ždanovu 1.8. 1947. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 634, 63–64.

Lebedev i Solodovnikov Malenkovu. RGASPI, f. 17, op. 132, d. 82, 16.

O nazyvanii Asafjeva i Hrennikova, Protokol no. 66, punkt 289. RGASPI, f. 17, op. 3, d. 1073.

O nedostatkah 8.–10.1. 1949 = O nedostatkah v rabote kommunistov sektora iskusstv po kontrolju za vypolnieniem postanovlenija TsK VKP(b) "O repertuare dramatičeskih teatrov i merah po ego ulutššeniju, 8.–10.1. 1949. RGASPI, f. 17, op. 132, d. 237, 57.

Pismo Prokofjeva "V prezidium plenuma Sojuza Sovetskh Kompozitorov" 28 dekabnja 1948 g., RGASPI, f. 17, op. 125, d. 636, 137–140.

Postanovlenie TsK VKP(b) (1948) = Postanovlenie TsK VKP(b) ot 17.5.1948 g. no. 63/139. RGASPI, f. 17, op. 132, d. 82, 16.

Vopros sojuza (1948) = Vopros Sojuza Sovetskih Kompozitorov SSSR. RGASPI, f. 17, op. 3, d. 1070, protokol no. 63, punkt 124 ot 12.5. 1948 g.

Vypiska iz protokola no. 348 zasedanija Sekretariata TsK ot 8.5.1948 g. RGASPI, f. 17, op. 163, 1511.

Gosudarstvennyi Arhiv Rossijskoj Federatsii (GARF)

Komiteta po delam iskusstv memo (1947) = Komiteta po Delam Iskusstv memo, Hrapšenko Vorošilovu 15.12.1947 g. Gosudarstvennyi Arhiv Rossijskoj Federatsii (GARF), f. 5446, op. 54, 42, l. 152.

Kansallisarkisto (KA)

Dokladnaja zapiska G. F. Aleksandrova 1.8.1947. KA Ž A, f. 77, op. 1, mk 472, 19.

Zapis soveštšanija (1948) = Zapis soveštšanija A. A. Ždanova s avtorami i ispolniteljami opery Muradeli Velikaja Družba 6. janvarja 1948 g. Suomen Kansallisarkisto (KA), Andrei Ždanovin arkisto (Ž A), f. 77, op. 1, mikro kortti (mk) 472, 1–2.

Sanomalehtiartikkelit

Beseda (1936) = Beseda tovarištšei Stalina i Molotova s avtorami opernogo spektaklja "Tihii Don", TASS, 6 marta – *Sovetskaja Muzyka* 2/1936, 11.

Neudatšnaja (1951) = Neudatšnaja opera – *Sovetskaja Muzyka* 5/1951, 8–12.

Ob opere (1948) = Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli. Postanovlenije TsK VKP(b) ot 10 fevralja 1948g. – *Sovetskaja Muzyka* 1/1948, 3.

Obsuždenie Postanovlenija TsK VKP(b) (1948) = Obsuždenie Postanovlenija TsK VKP(b) Moskovskimi kompozitorami i muzykovedami, 17.–26.4.1948 g. – *Sovetskaja muzyka* 1/1948, 53–102.

Pismo Prokofjeva (1949) = Pismo Prokofjeva v prezidium plenuma Sojuza Sovetskih Kompozitorov 28 dekabnja 1948 – *Sovetskaja muzyka* 1/1949, 66–67.

Sumbur (1936) = Sumbur vmesto muzyki – *Pravda* 28.1. 1936, 1.

Julkaistut lähteet

Ajmermaher et al. (2001), *Apparat TsK KPSS i Kultura 1953–1957. Dokumenty*. Moskva: Rosspen, 69.

Postanovlenie politbyro TsK VKP(b) o meroprijatijah po sozdaniju Sojuza Sovetskih Kompozitorov 3 maja 1939 g. – *Vlast i hudožestvennaja intelligentsija. Dokumenty TsK RKP(b)- VKP(b), VTsK – OGPU – NKVD o kulturnoi politike. 1917–1953*. Red. Jakovleva, A. N. et al. Rossiya XX vek. Tom V. Moskva: Meždunarodnyi fond Demokratija. No. 28, 1999, 429.

Postanovlenie Soveta Ministrov SSSR no. 674 "O raspredelenii objazannostei v Sovete Ministrov SSSR meždju predsedatelem i zamestiteljami predsedatelija Soveta Ministrov po nabljudeniju za rabotoi ministerstv, komitetov i glavnyh upravlenij", 28 marta 1946 g. – *Politburo TsK VKP(b) i Sovet Ministrov SSSR 1945–1953*. Red. Hlebnjuk et al. Moskva: Rosspen 1999, 31.

Prikaz no. 17, Glavnoje Upravlenije po kontrolju

za zrelishtšami i reperturom (Glavreperkom) pri Komiteta po delam iskusstv pri Sovete Ministrov SSSR g., Moskva, 14 fevralja 1948 g. – *Dmitri Šostakovič v pismah i dokumentah*. Red. Bobykina, I. A. et al. Moskva: RIF Antikva, 2000, 543–544.

Tutkimuskirjallisuus

- Bobykina, I. A. et al. (2000), *Dmitri Šostakovič v pismah i dokumentah*. Moskva: RIF Antikva, 543–544.
- Danko, L. G. (2003), *Teatr Prokofjeva v Peterburg*. Sankt Peterburg: Akademitičeskii proekt, 196–197.
- Haikin, Boris Emmanuilovič (1984), *Besedu o dirižerskom remesle: Stati*. Moskva: Vsesojuznoje izdatelstvo Sovetskih kompozitorov, 78–79.
- Herrala, Meri (2003), Vano Muradelin ooppera Suuri ystävyys ajallisissa, ideologisissa ja organisatorisissa yhteyksissään – *Ajankohta: Poliittisen historian vuosikirja*. Toim. Klaus Lindgren. Helsinki: , 214–230.
- Lamm, Olga Pavlovna (1989), *Stranitsy tvortšeskoj biografii Mjaskovskogo*. Moskva: Sovetski Kompozitor, 324.
- Maksimenkov, Leonid (1997), *Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaja kulturnaja revoljutsija 1936–38*. Moskva: Juriditičeskaja kniga, 29–30.
- Meyer, Krzystof (1998), *Šostakovič. Žizn. Tvortšestvo. Vremja*. Sankt–Peterburg: Izdatelstva DSCH i Kompozitor, 184.
- Rahmanova et al. (2004), *Sergei Prokofjev. Vospominanija, pisma, stati k 50-letiju so dnja smerti*.

Moskva: Trudy Gosudarstvennogo Tsentralnogo muzeja muzykalnoi kultury imeni M. I. Glinki, 105–108.

Robinson, Harlow (1987), *Sergei Prokofjev. A Biography*. New York: Viking Penguin Inc., 478.

Musiikkimateriaali

- Prokofjev, Sergei (1947), *The Story of a Real Man: Opera in Three Acts, Ten Scenes*. op. 117. Libretto by Mira Mendelson-Prokofjeva and the Composer after the novel of the same title by Boris Polevoi. English Version by Dennis W. Wakeling.
- Prokofjev, Sergei (1960), *Story of a Real Man*. Chorus and Orchestra of the Bolšoi theatre, Ermiler, Mark, Chandos Historical Opera, 85.
- Prokofjev, Sergei, Obrabotki russkih narodnyh pesen, sotšinenije op. 104, no. 1, Zelenaja roštšina, 237–240 – Prokofjev, Sergei, *Sobranie sotšinenii: Klavir*. Tom 17, Moskva: Izdatelstvo muzyka.
- Prokofjev, Sergei, Aranžirovka traditsionalnyh russkih pesen, op. 104, no. 9, “Son”, 255–256 – Prokofjev, Sergej (1966) *Sobranije sotšinenii: Klavir*. Tom 17, Moskva: Izdatelstvo muzyka.

Internetjulkaisut

- Herrala, Meri (2002) Valvontaa ja kontrollia Neuvostoliiton kulttuurielimissä. Vano Muradelin oopperan tapaus vuonna 1948. Ennen ja Nyt: Historian tietosanomat no. 2. <http://www.ennenjanyt.net/2-02/herrala.htm>