



gazeta sasha

Special Issue
Musicology and Music

01
2026

Gazeta Sasha 01/2026

**Special Issue:
Musicology and Music**

Editorial & Writing Team

**Editors-in-Chief: Leo Ooms &
Kacper Regulski**

**Special Issue Editor: Sasha
Mäkilä**

**Layout and cover design: Ellen
Heikkilä**

**Writers: Maria Konoshenko,
Kara Koskinen, Simo Mikkonen,
Sasha Mäkilä, Della Pirrie,
Kristiina Silvan,
Pekka Vihervirta**

**Proofreading of
the Finnish texts:
Maija Moilanen**

Tämä julkaisu on toteutettu
Valtiopäivätoimikunnan 150.
merkkivuoden juhlarahaston tuella.

ISSN: 2984-5297 (web)



- 4** Editorial // Leo Ooms, Kacper Regulski
- 6** Neuvostoliiton musiikintutkimus murroksessa // Simo Mikkonen
- 12** The Influence of Russian/Soviet Conducting Pedagogy in Finland // Sasha Mäkilä
- 17** Mikkelin musiikkijuhlat ja kapellimestari Valeri Gergijev: Venäjän kulttuurivaikuttaminen Suomessa // Kristiina Silvan
- 24** Notes on language choice and identity negotiation during the Ukrainian war: In what language shall I perform now as an émigré musician of Russian origin? // Maria Konoshenko
- 28** Leningrad-sinfonia Venäjän patriotismin sanansaattajana // Kara Koskinen
- 37** Questions of Comprehension, Language, and Meaning in Soviet Popular Music // Della Pirrie
- 44** Onko balalaikka poliittinen instrumentti? // Pekka Vihervirta

EDITORIAL

Receiving **Sasha Mäkilä's** request to publish a special Gazeta issue — a themed publication focusing on Russia / the Soviet Union from a musicological and cultural perspective — we were primarily enthusiastic at the prospect of including more writing on music. Yet, considering the instrumentalisation of music as an instrument of soft power, particularly by Russia, we were also a bit hesitant to cover such a sensitive medium that is simultaneously imbued with historical, social, cultural and political implications. Music's ability to evoke emotions leaves it vulnerable to exploitation as it is an ideal means to convey ideological messaging. As contemporary post-Soviet politics is increasingly characterised by a distinct turn towards traditional and cultural values that form a shield of cultural sovereignty against international intrusion, music as a sociocultural entity seems more relevant than ever. Classical music as cultural statecraft is embedded in the identity politics of the Russian state as it seeks to entrench itself as an international defender of traditional values, especially across the post-Soviet sphere where it seeks to remain influential. It is difficult to imagine modern repertoires of philharmonic performances without the contributions of **Tchaikovsky, Rachmaninov, Stravinsky** and **Prokofiev**. Yet, it is equally difficult to consider the absence of Soviet composers, including **Asafiev, Khrennikov** and **Solovyov-Sedoy**. Focusing on the post-Soviet sphere by highlighting the significance of Russian musical contributions risks a glorification of Russian cultural values used to legitimise transnational authoritarian repression. While an edition on the Soviet Union from a musicological perspective necessitates acknowledgment of vast Russian contributions, it must remain embedded in a recognition of music's capacities to corrupt.

Still, in drawing attention to negative implications of music in the post-Soviet

sphere this issue hopes to root its concerns in an acknowledgement of the great potential of musicological research in the region. The very ability of music to evoke affect that leaves it vulnerable to exploitation, synchronously elevates it as a means to achieve cultural change beyond a focus on authoritarian traditionalism. Music, its style of performance and tone all revoke subjective imaginations of the audience, leaving it unable to be fully controlled by any political actor. Beyond this, music can be a coping strategy. Music can be a language that connects people to other worlds as a form of escapism. When talking to Ukrainian friends, who are quite embedded in musical practice, they have continually emphasised that music enables them to bypass the complexities of verbal communication. Music remains available to everyday people to stay in touch with their emotions and feelings regardless of the vast material and spiritual losses of the war. In this regard, it ceases to be politicised as music is conceptualised as an everpresent, unnoticeable part of our everyday world that values honesty above all, as any dishonesty falters in the musical world.

In compiling this edition we have attempted to be attentive to both the concerns of musicological research and its transformative potential by representing a breadth of approaches to the field. Before introducing the articles, we do wish to note that this is a bilingual publication, with articles written in both Finnish and English.

First, **Simo Mikkonen** provides an introduction to the field of research for those who are unfamiliar by examining recent developments in researching Soviet musicology from Finland. Sasha Mäkilä traces the remnants of Russian and Soviet conducting pedagogy in Finland. **Kristiina Silvan** analyses the Mikkeli Music Festival as a case of cultural cooperation that indirectly enables Russian

soft power. **Maria Konoshenko** explores how émigré Russian musicians renegotiate identity and performance language choices in response to the war in Ukraine. **Kara Koskinen** interprets **Shostakovich's** *Leningrad Symphony* as a complex vehicle of Soviet and later Russian patriotic narratives. **Della Pirrie** investigates how language and listener comprehension shape meaning in Soviet popular music, framed through an analysis of a 1979 film score written by the Estonian composer **Sven Grünberg**. Finally, **Pekka Vihervirta** traces the balalaika's use beyond a musical instrument, but as a symbol shaped by political and ideological uses.

We wish to thank all the authors for their contributions, and also the Cultura Foundation, whose grant from the 150th Anniversary Fund for the Finnish Parliament made it possible to realise this edition. Furthermore, we wish to extend our appreciation to **Ellen Heikkilä** for her work in creating the lay-out of this issue, that will enable us to not only have a well-curated online issue, but also a printed publication that is to be released later. Most importantly, we wish to thank Sasha Mäkilä who commissioned this edition, contacted all the authors and essentially initiated this entire project. We truly hope the articles spark some thought and reflections on the vast multitudes of meaning contained within music, its study and its implications in the post-Soviet sphere.



Your Editors-in-Chief,
Kacper Regulski
Leo Ooms

NEUVOSTOLIITON MUSIIKINTUTKIMUS MURROKSESSA

Kansainvälisesti katsoen Suomessa on tehty varsin runsaasti Neuvostoliiton musiikkielämään ja Neuvostoliitossa vaikuttaneisiin säveltäjiin kohdistuvaa tutkimusta. Vaikka lukumääräisesti aiheeseen paneutuneita tutkijoita ei ole montaa, on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana syntyneen tutkimuksen volyymi varsin huomattava. Erityisen kiinnostavaksi tämän ilmiön tekee se, ettei tutkimusta ole tehty ainoastaan musiikin opiaineissa, vaan myös muun muassa kulttuuri- ja poliittisen historian sekä kielentutkimuksen puolella. Poikkeuksellista on sekin, että vaikka Suomesta löytyy kiinnostusta myös muita taiteenaloja kohtaan Neuvostoliitossa, näin mittavaa paneutumista ei ole ollut näihin muihin taiteenaloihin, ehkä kirjallisuutta lukuun ottamatta.

Sinänsä kiinnostus nimenomaan Neuvostoliiton musiikkielämää kohtaan ei ole yllättävää, koska Neuvostoliitto oli klassisen musiikin supervaltaa. Musiikilla oli tärkeä rooli jo vallankumousta edeltäneellä Venäjällä, mutta vallankumouksen jälkeen Neuvostoliitto panosti huomattavasti klassiseen musiikkiin ja pyrki tekemään siitä keskeisen osan uuden valtion – ja uudenlaisen ihmisen – rakentamista. Neuvostoliitto panostikin voimakkaasti sekä musiikkikoulutukseen että esittämiseen, niin että valtion rahoittamia orkestereita ja oopperataloja löytyi pienemmistäkin kaupungeista. Hintana oli ideologinen ja poliittinen kontrolli, joka väistämättä johti taitelijat ja puolueen törmäyskurssille keskenään. Poliittiset tavoitteet olivat harvoin yhteneviä säveltäjien valtaosan taiteellisten tavoitteiden kanssa. Erityisesti **Stalinin** kaudella tästä seurasi useita runsasta julkisuutta saaneita konflikteja, joista osa saavutti kylmän sodan kaudella länsimaissa myyttiset mittasuhteet. Varsinkin **Dmitri Šostakovitšin** kohdalla väitelyt siitä, oliko hän uskollinen kommunisti vai salainen toisinajattelija, olivat ajoittain hyvin kiivaita.

Käyn seuraavassa esseessä läpi Neuvostoliiton musiikkielämää käsittelevää suomalaista tutkimusta viimeisten 20 vuoden

ajalta. Samalla kun luon katsauksen tutkimuksen menneisyyteen, pyrin tarkastelemaan myös tutkimuksen tulevaisuutta ja menossa olevaa murrosta, jonka taustalla on ennen kaikkea maailmanpoliittinen muutos ja Venäjän ajautuminen entistä itsevaltaisemmaksi ja länsimaille vihamielisemmäksi järjestelmäksi.

NEUVOSTOLIITON ROMAHDUS

Mihail Gorbatšovin käynnistämä glasnost, eli uudenlainen julkisuuspolitiikka 1980-luvun jälkipuoliskolla, aloitti Neuvostoliitossa maan historian mittavan uudelleenarvioinnin. Neuvostoliiton keskusjohtoinen järjestelmä oli kyllä synnyttänyt erittäin laajan ja kattavan arkistojärjestelmän, mutta ei tutkimusta varten – vaan ennen kaikkea hallintoa ja turvallisuusviranomaisia varten. Glasnostin myötä arkistot alkoivat avautua ja erityisesti Neuvostoliiton reuna-alueilla, varsinkin Baltian maissa, historian tutkimuksesta muodostui yksi keskeisistä tavoista vastustaa neuvostovaltaa. Neuvostoliitto katsoi Baltian maiden liittyneen liittovaltioon vapaaehtoisesti. Tämä virallinen totuus kyseenalaistettiin historiallisten lähteiden avulla. Varsinainen kultaryntäys neuvostoaikaisiin arkistoihin käynnistyi kuitenkin Neuvostoliiton romahdettua vuonna 1991. KGB:n ja muiden turvallisuusviranomaisten arkistojen lukuun ottamatta arkistot aukesivat myös ulkomaisille tutkijoille lähes rajoituksetta. Suuri osa 1900-luvun historiaa joutui uudelleenarvioinnin kohteeksi.

Tämä kehitys heijastui myös musiikin historian tutkimukseen. Kuten historian tutkimuksessa yleisemminkin, päähuomio kansainvälisessä tutkimuksessa kohdistui vallankumousta seuranneeseen kehitykseen ja sotienväliseen aikaan. Yksi ensimmäisistä laajasti arkistoaineistoa hyödyntäneistä musiikin historian tutkimuksista oli venäjänkielinen, **Leonid Maksimenkovin** vuonna 1997 julkaisema *Sumbur vmesto muzyki: stalinskaja kulturnaja revoljutsija 1936–1938*. Kirja

käsitteli aihetta, josta neuvostomusiikista oli kirjoitettu ylivoimaisesti eniten: Šostakovitšin oopperan *Mtsenskin kihlakunnan lady Macbeth* kieltämiseen johtanutta kehitystä. Aiheen ympärille oli syntynyt miltei oma kirjallisuudenhaaransa. Maksimenkov oli kuitenkin ensimmäinen, joka käsitteli aihetta kattavasti alkuperäislähteiden avulla. Kirja toimi myös oman tutkimukseni inspiraationa.

Neuvostoliiton romahtaessa myös kaksi länsimaista väitöskirjantekijää sattui olemaan Moskovassa ja pääsi tekemään tuoreeltaan työtä Moskovän arkistoissa. Kumpikin keskittyi erityisesti Stalinin aikaa edeltävään vuosikymmeneen ja uuden valtion musiikkielämän muotoutumiseen 1920-luvulla. Väitöskirjat hyväksyttiin vuosina 1993 ja 1994. Ensimmäisenä tutkimuksensa ehti julkaistaan walesiläinen **Neil Edmunds**, jonka *The Soviet Proletarian Music Movement* ilmestyi vuonna 2000. Pian sen jälkeen, vuonna 2004, julkaistiin **Amy Nelsonin** *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Vaikka kumpikin tarkasteli samaa tematiikkaa ja aikakautta, näkökulmat olivat erilaisia. Nelson keskittyi enemmän rakenteisiin ja ylempien tason politiikkaan, kun taas Edmunds tarkasteli ennen kaikkea säveltäjien järjestäytymistä, heidän musiikkiaan ja ajatteluaan uudessa tilanteessa. Edmunds myös osaltaan ruokki omaa kiinnostustani tematiikkaan vieraillemalla Suomessa useaan otteeseen 2000-luvun alkupuolella. Kolmas tutkimuskenttää merkittäväällä tavalla muovannut teos ilmestyi vuonna 2006: **Kiril Tomoffin** *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Kirjassaan Tomoff käy läpi neuvostomusiikkia sitä keskeisesti kontrolloineen säveltäjäliiton kautta. Säveltäjäliitto oli valtava organisaatio, joka toisaalta teki neuvostosäveltäjistä maan eliittiä, mutta samalla sitoi heitä ideologisesti ja poliittisesti.

Täytyy todeta, että samaan aikaan julkaistiin runsaasti myös venäjänkielistä tutkimusta Neuvostoliiton musiikkielämästä. Monet venäläiset tutkijat myös integroivat 2000-luvun alkuvuosina erityisesti

Ison-Britannian, Saksan ja Yhdysvaltojen yliopistoihin, joissa neuvostomusiikin tutkimusta tehtiin eniten entisen Neuvostoliiton ulkopuolella. Edmundsin, Nelsonin ja Tomoffin teosten jälkeen onkin julkaistu runsaasti tutkimusta, joista monet pohjaavat arkistotutkimukseen. Tämän esseen keskiössä on kuitenkin suomalainen tutkimus – joka osaltaan on kulkenut tämän kolmikön viitoittamaa tietä.

SUOMALAISET VÄITÖSKIRJAT

Ensimmäinen Neuvostoliiton musiikkielämään keskittyvä suomalainen väitöskirja julkaistiin vuonna 2007. Kyseessä on oma työni *State Composers and the Red Courtiers: Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930s*. Väitöskirja perustuu 2000-luvun alkuvuosina Moskovassa ja osin Pietarissa tehdyille arkistotyölle. Siinä missä Tomoff keskittyi tutkimuksessaan vuosiin 1939–1953, oma väitöskirjani kävi läpi säveltäjäliiton muotoutumista vuosina 1932–1939. Kyseessä on onnekas sattuma – en ollut aikanaan tietoinen Tomoffin työn alla olevasta kirjasta ja opin tuntemaan hänet vasta kirjan ilmestyttyä. Lähestymistapa ja käyttämämme aineistot olivat kuitenkin hyvin samankaltaisia. Kumpikin keskittyi musiikin ja politiikan suhteeseen rakenteiden kautta. Huomio ei niinkään ollut musiikissa (eikä yksittäisissä säveltäjissä) vaan niissä reunaehdoissa, joissa musiikkia Neuvostoliitossa tehtiin.

Yhtä aikaa omaa väitöskirjaansa valmisteli **Meri Herrala**, jonka *Socialist realism instead of formalism: The formation and development of the Soviet music control system 1932–1950* tarkastettiin vuonna 2009. Myös hänen väitöskirjansa perustui Moskovasta kerätyille arkistoaineistolle ja käsitteli musiikin ja politiikan suhdetta Neuvostoliitossa. Ennen kummankaan väitöskirjan valmistumista urakkansa oli aloittanut myös **Elina Viljanen**, jonka tutkimus niin ikään pohjasi Moskovassa ja Pietarissa tehdyille mittavalle arkistotyölle. Viljasen väitöskirja *The Problem of the Modern*

and Tradition. *Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)* tarkastettiin vuonna 2017. Viljasen väitöskirja ei keskity niinkään rakenteisiin kuin neuvostomusiikin aatehistoriaan yhden keskeisen henkilön vaikutuksen kautta.

Huomionarvoista näiden väitöskirjojen osalta on se, että ne on kaikki tehty eri oppiaineisiin. Oma väitöskirjani hyväksyttiin yleisen historian oppiaineeseen Jyväskylän yliopistossa, Herralan väitöskirja poliittiseen historiaan ja Viljasen musiikkitieteeseen kumpikin Helsingin yliopistossa. Vaikka oma taustani on musiikkitieteessä, väitöskirjoilla ei ollut yhteistä nimittäjää esimerkiksi ohjaajan tai minkään muunkaan taustaryhmän osalta. Yhdistävät tekijät löytyvät kansainvälisistä yhteyksistä. Onkin kuvaavaa, että väitöskirjat ovat englanninkielisiä. Niiden kontekstit – samoin kuin keskeinen yleisökin – ovat kansainvälisiä. Jo väitöskirjoja kirjoitettaessa oli selvää, että mielenkiinto näitä tutkimuksia kohtaan oli suurinta Ison-Britannian ja Yhdysvaltain tutkijayhteisöissä.

Olisi väärin sanoa, ettei Suomessa ollut neuvostomusiikkiin liittyvää akateemista osaamista ennen mainittuja väitöksiä. Esimerkiksi Itä-Suomen yliopiston professori **Pekka Suutari** on tarkastellut erityisesti Neuvosto-Karjalan alueen musiikkihistoriaa jo 1990-luvulta lähtien. Rajantakaisessa Karjalassa aktiivinen musiikkielämä kohtasi pitkälti samankaltaiset mullistukset kuin muikin Neuvostoliitto 1920–30-lukujen aikana. Tematiikkaan kytkeytyviä tai edes läheltä liippavia koulutusohjelmia Suomessa ei kuitenkaan ole toiminut, vaan kiinnostus aiheeseen on rakentunut edeltävien opinnäytetöiden ja oman harrastuneisuuden kautta. Ulkomaiset tutkijat – sekä musiikin että laajemmin historian tutkimuksen osalta – tarjosivat esimerkkejä tutkimuksesta, joiden pohjalle nuoret väitöskirjantekijät sitten rakensivat omat väitöskirjaprojektinsa. Heidän opetustyönsä ja esimerkkinsä on sitten puolestaan rohkaissut uusia väitöskirjantekijöitä.

Neuvostoliiton klassiseen musiikkiin kohdistuva suomalainen tutkimus onkin 2020-luvulla laajentunut kahdella uudella väitöstutkimuksella. Vuonna 2021 tarkastettiin **Anna Piiraisen** *Clarinet Music from Russia and the Soviet Union 1917–1991: Discovering an Unexplored Side of the Clarinet Repertoire* ja seuraavana vuonna **Jari Parkkisen** *Dialogues with the past: transforming political concepts as part of revolutionary discourse in the Soviet music politics of 1917–1930s*. Piiraisen työ on Taideyliopistoon tehty taiteellinen väitös,

johon kuului lisäksi vahva tutkimuksellinen ja arkistotyöhön nojaava pohja. Parkkisen työ hyväksyttiin Jyväskylän yliopistossa Venäjän kielen ja kulttuurin oppiaineeseen. Työ on luonteeltaan käsittehistoriallinen ja tarkastelee nimenomaan musiikista käytyä keskustelua ja sen muutoksia.

On huomionarvoista, että kaikki Suomessa julkaistut neuvostomusiikkia käsittelevät väitöskirjat ovat englanninkielisiä – ja kytkeytyvät siis vahvasti alan kansainväliseen tutkimuskenttään. Kukin mainituista tutkijoista on toki julkaissut omista ja väitöksen jälkeisistä tutkimusaiheistaan kirjoituksia myös suomeksi. On kuitenkin selvää, että alan kotimainen tutkimus ei lepää kovin tukevalla pohjalla siinä mielessä, että edes musiikin historiaan jyvitettyjä opetustehtäviä ei Suomessa juurikaan ole, Neuvostoliitosta puhumattakaan. Sama koskee myös Neuvostoliiton historian tutkimusta (toisin on esimerkiksi Ruotsin ja Pohjoismaiden historian laita). Keskittyminen pelkästään Neuvostoliiton musiikin historiaan ei mahdollista Suomessa kovin vakaata urakehitystä, ainakaan yliopistomaailmassa. Tutkimusmaailmassa eteneminen erityisesti väitöksen jälkeen näyttäisi edellyttävän ennen kaikkea toimimista kansainvälisessä kontekstissa.

KANSAINVÄLISTÄ NEUVOSTOMUSIIKIN TUTKIMUSTA

Piiraista lukuun ottamatta edellä mainitut väitöstutkimukset ovat keskittyneet Neuvostoliiton varhaisiin vuosikymmeniin. Stalinin kuoleman (1953) jälkeen Neuvostoliitto kuitenkin muuttui merkittävästi. Vaikka monet Stalinin kaudella luodut rakenteet ja periaatteet säilyivät, yhteiskunnallinen liikkumavara lisääntyi merkittävällä tavalla, ja esimerkiksi taiteen tekemiseen tuli vähitellen uusia vapauksia. Neuvostoliitto myös päätti Stalinin aikaisen kansainvälisen eristäytymisensä, ja vaikutteita alkoi kulkea Neuvostoliiton ja ulkomaiden välillä. Stalinin jälkeisten vuosien musiikkielämän tutkimus on kasvanut merkittävästi 2000-luvun loppuvuosista lähtien. Tämä on heijastunut osaltaan myös Suomessa tehtyyn tutkimukseen.

Vuonna 2016 julkaistiin minun ja Pekka Suutarin toimittama artikkelikokoelma *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War* (Routledge), jossa oli mukana useita ulkomaisia kirjoittajia tarkastelemassa kylmän sodan aikaista kulttuurivaihtoa erityisesti Neuvostoliiton

ja Yhdysvaltain välillä. Suomalaisia tutkijoita edusti Herrala, jolta kirjassa on mukana pianisti **Svjatoslav Richterin** ensimmäisen Yhdysvaltain kiertueen taustoja tarkasteleva artikkeli. Samaa teemaa jatkoi Herralan *Cold War History* -lehdessä vuonna 2019 julkaistu artikkeli "Challenges for Soviet-American collaboration in the Cold War: the capitalisation of pianist Sviatoslav Richter for American musical markets". Viljanen on puolestaan laajentanut omaa tutkimustaan koskemaan myös Neuvostoliiton jälkeistä Venäjää. Tätä tutkimussuuntaa edustaa esimerkiksi "Soviet legacies and global contexts. Classical music and Russia's cultural statecraft" -niminen luku suomalaisten tutkijoiden toimittamassa kirjassa *Russia's Cultural Statecraft* (Routledge 2022). Siinä Viljanen kytkee neuvostomenneisyyden osaksi Venäjän nykykehitystä. Viljanen jatkaa aiheen tutkimusta johtamassaan hankkeessa *Culture's politics under authoritarian rule: Soviet civilizationism and the case of the humanities during the Stalin era* (Koneen säätiö 2023–2027).

Toinen keskeinen uudempi tutkimussuuntaus käsittelee Suomen ja Neuvostoliiton musiikillisia yhteyksiä ja niiden kehitystä. Vaikka Suomessa on kirjoitettu valtavasti Suomen ja Neuvostoliiton välisistä suhteista (josta tutkimusta on vain pieni osa), kulttuuri ja taide ovat olleet pitkälti marginaalisia. Erityisesti Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen eri taidelaitosten historikit ja monet muistelmat ovat usein jopa kokonaan sivuuttaneet Neuvostoliiton suuntaan tehdyn yhteistyön. Syitä tälle on varmasti monia. Kirjassani "*Te olette valloittaneet meidät!*" *Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960* (SKS 2019) kävin läpi Suomen ja Neuvostoliiton kulttuurisuhteiden rakentumista sodan jälkeen. Neuvostoliitto lähetti tammikuusta 1945 lähtien Suomeen runsaasti muusikoita ja eri taiteilijaryhmiä. Leningradin filharmonikotkin teki ensimmäisen ulkomaanmatkansa Suomeen helmikuussa 1946. Alkuun toiminnan tavoitteena oli ideologinen ja poliittinen vaikuttaminen, mutta 1950-luvun puolivälin jälkeen toiminnan logiikka muuttui. Tuoreessa kirjassani *Äänirautaa rajalle – Musiikki, Suomi ja Neuvostoliitto 1960–1985* (SKS 2025) tarkastelen musiikillisen vuorovaihtuksen kehittymistä aikana, jolloin yhteistyö saavutti huippunsa. Musiikin osalta Suomi hyötyi sijainnistaan: Neuvostoliitosta saatiin huippumuusikoita vierailuille ja suomalaiset käyttivät Neuvostoliittoa kansainvälistymiseen. Näitä kirjoja täydentää osaltaan vuonna 2021 *Musiikki*-lehdessä julkaistu artikkelini "Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus – rajoja ja mahdollisuuksia", joka tarkastelee

Neuvostoliiton vaikutusta suomalaisen musiikkikoulutuksen kehittymiseen.

MITÄ OLISI TUTKITTAVA?

Edellä esitellyt esimerkit sisältävät vain osan siitä laajasta tutkimuksesta, jota Suomessa on Neuvostoliiton musiikista ja musiikkielämästä tehty. Hätäinen saattaisikin kysyä, onko uudelle tutkimukselle tilaa. Vastaus on, että tehty tutkimus on avannut runsaasti uusia kysymyksiä. Neuvostoliiton musiikkielämässä riittää merkityksellistä tutkittavaa, ja monista sen osa-alueista on vasta vähän raapaistu pintaa.

Yksi vähälle huomiolle jääneistä alueista on populaarimusiikki. Tähän asti esittelemäni tutkimus on kaikki keskittynyt klassiseen musiikkiin, joka olikin virallisen Neuvostoliiton merkityksellisimmäksi kokema musiikin alue aina maan romahtamiseen saakka. Samaan aikaan erilaiset populaarimusiikin genret nauttivat laajaa kansansuosiota läpi koko neuvostoajan. Esimerkiksi laulelma, jazz, monet viihdemusiikin muodot ja rock-musiikki olivat osa neuvostoliittolaisten arkea ja juhlaa. Rock-musiikkikaan ei ollut pelkkää tuontitavaraa. **Antti Okon** tuore väitös (2025) *Not only rock 'n' roll: the reception of Russophone rock in the United States, 1985–2025* tarkastelee myös neuvostokauden lopun yrityksiä viedä rock-musiikkia Neuvostoliitosta Yhdysvaltoihin. Myös Suomesta vietiin jazz- ja pop-musiikkia Neuvostoliittoon. UMO vieraili Neuvostoliitossa useita kertoja, samoin muun muassa **Pepe (Willberg)** & Paradise ja **Carola**. Omat debyyttinsä Neuvostoliitossa pääsivät tekemään monien muiden ohella niin Popeda kuin Sielun veljet.

Vaikka Neuvostoliiton populaarimusiikkiin liittyvää kansainvälistä tutkimusta on julkaistu viime vuosina jonkin verran, tutkimusta tarvittaisiin merkittävästi enemmän. Aiemmin on yksinkertaisesti kuviteltu neuvostoviranomaisten suhtautuneen ensin jazziin ja myöhemmin rock-musiikkiin yksiselitteisen kielteisesti. Tutkimus kuitenkin osoittaa, että valtion tuella perustettiin myös jazz-yhtyeitä ja jopa rock-klubeja. Ulkomaiset vaikutteet koettiin ideologisena uhkana, mutta samalla ymmärrettiin, ettei niiden täydellinen torjuminen olisi mahdollista. Neuvostoliitossa päädyttiinkin julkaisemaan joidenkin länsimaisten yhtyeiden, kuten Pink Floydin, kappaleita, rajoitettuina painoksina. Erityisesti *Krugozor*-lehti (levikki jopa 500 000) kylkiäisineen oli tässä keskeisessä roolissa.

Toinen tärkeä musiikin osa-alue, joka usein rajautuu ulkopuolelle Neuvostoliittoa tarkasteltaessa, on kansanmusiikki. Tämä on sikäli yllättävää, että Neuvostoliitto panosti valtavasti eri kansojen taiteeseen, kansanmusiikki mukaan lukien. Neuvostoliiton vielä ollessa olemassa Suomessakin oli kiinnostusta Neuvostoliiton kansanmusiikkiin. Erityisesti **Ilo Saunio** oli tekemässä sekä kirjaa että ohjelmasarjaa Yleisradiolle Neuvostoliiton eri kansojen musiikkiperinteistä. Aikanaan Suomessa kuitenkin suhtauduttiin hyvin varauksellisesti Neuvostoliiton tapaan ammatillistaa ja kaavaistaa kansanmusiikin tekemistä. Jokaiselle kansalle luotiin samankaltainen ammattimainen folkloreryhmä, johon täytyi saada mukaan laulua, soittoa ja tanssia riippumatta siitä minkälainen kyseisen kansan oma perinne oli. Prosessia olisi kuitenkin erittäin kiinnostavaa tutkia. Vaikka Neuvostoliiton käytännöt tekivät kansanmusiikista suomalaisten silmissä epäautenttista, oli kansanmusiikin esittäminen ja tutkimus resursoitu Neuvostoliitossa aivan toisella tavalla kuin Suomessa. Tutkimus voisi auttaa myös ymmärtämään neuvostoaajan vaikutusta nykyisiin käytäntöihin erityisesti Neuvostoliitosta irtautuneissa valtioissa.

Tästä päästäänkin viimeiseen tärkeään Neuvostoliiton musiikin tutkimusta koskevaan pointtiin, joka on toisaalta ilmeinen, mutta on lopulta unohtunut tutkimuksessa varsin usein: Neuvostoliitto ei ollut Venäjä. Erityisesti länsimaissa Neuvostoliitosta ja Venäjästä puhuttiin usein keskenään sekaisin ja nähtiin venäläinen ja neuvostoliittolainen kulttuuri käytännössä synonyymeina. Osaltaan Neuvostoliiton oma politiikka edesauttoi tällaisen kuvan syntyä – Neuvostoliitto korosti sekä venäjän kieltä että vallankumousta edeltävää venäläistä kulttuuria pohjana Neuvostoliiton kulttuurille. Myös keskeiset musiikki-instituutiot tärkeimmistä konservatorioista suurimpiin oopperataloihin ja orkestereihin olivat joko Moskovassa tai Leningradissa. Neuvostoliitto oli kuitenkin liittovaltio, ja niin Tallinnan, Vilnan, Tbilisin kuin Samarkandin välillä oli suuria eroja, pienemmistä paikkakunnista puhumattakaan. Myös merkittäviä säveltäjiä tuli kaikkialta Neuvostoliitosta. Monissa Neuvostoliittoon kuuluneissa maissa on vältely neuvostoaikaisen musiikkikulttuurin tutkimusta. Tämä on osaltaan vääristänyt tutkimusta, ja neuvostoliittolainen musiikkikulttuuri on vaikuttanut venäläisemmältä kuin se tosiasiaa olikaan. Koen syyllistyneeni tähän itsekin.


Yhtenä syynä Neuvostoliiton musiikin tutkimuksen ”venäläiseen harhaan”

on Neuvostoliiton keskusjohtoinen luonne. Keskeiset päätökset tehtiin Moskovassa, siellä sijaitsivat poliittisesti tärkeimmät instituutiot, ja näiden seurauksena myös suurimmat arkistot ovat yhä Moskovassa. Niiden aineistotkin ovat syntyneet pitkälti keskusjohdon näkökulmasta. Kun Moskovan arkistoissa on riittänyt tutkittavaa, tutkijat ovat harvemmin lähteneet tasavaltojen arkistoihin tai paneutuneet neuvostotasavaltojen musiikkilämään. Vaikka poikkeuksiakin toki on, tämä on näkynyt hyvin selkeästi esimerkiksi suomalaisen tutkimuksen osalta. Lähinnä Karjalan alue ja Pekka Suutarin johtamat hankkeet ovat muodostaneet tästä selkeän poikkeuksen. Edellistä kirjaa valmis- teltessani tämä alkoi käydä ilmeiseksi: ilman tasavaltoja kuva Neuvostoliitosta jää kovin vajaaksi. *Musiikki*-lehdessä vuonna 2023 julkaistussa artikkelissani ”Kansallista kulttuuria elvyttämässä: Musiikki Viron, Latvian ja Suomen kulttuuriviikoilla 1967–1969” totesin, että eri tasavaltojen musiikkikulttuureilla oli paljon enemmän liikkumavaraa kuin on usein kuviteltu. Esimerkiksi **Arvo Pärt** ja **Neeme Järvi** ponnistivat kumpikin kansainväliselle uralle nimenomaan Neuvosto-Virosta käsin, jo ennen emigroitumistaan Neuvostoliitosta. Suomen ja Viron välillä liikkui myös runsaasti harrastajaryhmiä, erityisesti kuoroja. Muun muassa virolaisen **Veljo Tormisin** kansanperinteestä ammentava musiikki tuli suomalaisille tutuksi jo neuvostoaikana.

TUTKIMUKSEN TULEVAISUUS

Neuvostoliittoa (ja Venäjää) käsittelevä tutkimus tuli merkittävään tienhaaraan vuoden 2022 helmikuussa. Vaikka Venäjän hyökkäys Ukrainaan oli ennen kaikkea inhimillinen ja poliittinen katastrofi, se sai aikaan myös tutkimuskentän täydellisen mullistuksen. Arkistoista riippuvainen historiantutkimus muuttui yllättäen mahdolliseksi eikä luultavasti tule olemaan mahdollista enää vuosiin, mahdollisesti vuosikymmeniin. Sama koskee muutakin kenttätöitä Venäjän alueella. Positiivisena puolena voidaan pitää silmien avautumista Venäjän vuosia jatkuneelle kolonialistiselle politiikalle niin Ukrainan kuin muidenkin entisten neuvostotasavaltojen osalta. Varsinkin länsimaissa ei ole ymmärretty, miten systemaattisesti Venäjä on pyrkinyt omimaan neuvostoaikaisen kulttuurin, taiteilijat ja taideteokset. Vaikka Venäjä itsessään on ollut merkittävä kulttuuritoimija, se on myös pyrkinyt omimaan ja kontrolloimaan naapurimaiden

kulttuuria poliittisiin päämääriinsä. Erityisesti Ukrainan kohdalla toiminta on jatkunut vuosikaudet määrätietoisenä.

Neuvostoliiton tasavaltojen tarkastelu niin suhteessa keskusvaltaan sekä poliittisessa että kulttuurisessa mielessä kuin suhteessa toisiinsa on suunta, johon tutkimuskenttä on epäilemättä voimakkaasti kääntymässä. Uskon, että tutkimus olisi mennyt tähän suuntaan joka tapauksessa, mutta Venäjän hyökkäyssota on merkittävästi kiihdyttänyt käännettä. Vaikka Neuvostoliitosta irtautuneissa maissa on aktiivista musiikin historian tutkimusta, se on tyypillisesti tapahtunut erillisenä Neuvostoliitosta ja sen kehityksestä – vaikka olisi tutkittu neuvostoaikaa. Tämän tutkimuksen parempi kytkeminen Neuvostoliiton kehukseen auttaisi paremmin ymmärtämään monia muutoksia, kehitystä ja eri vaikutteiden liikkumista Neuvostoliiton eri alueiden välillä. Samalla tasavaltojen parempi huomioiminen merkittävästi rikastaisi Neuvostoliiton musiikin tutkimusta. Entisten neuvostotasavaltojen arkistot odottavatkin löytäjiään ja neuvostomusiikin tutkimuksen seuraavaa suurta murrosta. 

Simo Mikkonen on sosiokulttuurisen muistamisen professori Itä-Suomen yliopistossa.

THE INFLUENCE OF RUSSIAN/SOVIET CONDUCTING PEDAGOGY IN FINLAND

In issue 3/2021 of the journal *Musiikki*, **Simo Mikkonen** presented the influence of Soviet pedagogy on the Finnish music institute system from the 1960s onwards, focusing mainly on the most popular instruments, the piano and the violin. The training of orchestral conductors was understandably mentioned only in passing, as it belongs more to professional music education than to the music institute level. The topic nevertheless interests me personally, because in the late 1990s I had the opportunity to observe the legendary Russian conducting pedagogue **Ilya Musin** (1904–1999) during one of his final teaching visits to the Sibelius Academy. Encouraged by this experience, I later travelled to St Petersburg to study orchestral conducting for three years.

Inspired by Mikkonen's article, I began to investigate which Finnish conductors have studied under Soviet or Russian teachers. The group can be divided into two main categories: those who travelled to the Soviet Union or Russia to study, and those who studied in Finland but received instruction from visiting teachers from our eastern neighbour. The first category can be further divided into those who travelled specifically to study conducting and those who received conducting instruction alongside studies on their principal instrument. Within my own circle of acquaintances, there were four conductors who had studied in Russia, and I learned of two others who had studied in Leningrad or St Petersburg – one of whom I met in person, while I interviewed the other by telephone. In addition, I interviewed conductors who had studied in Moscow via email. The second main group, those who studied in Finland, ultimately proved so large that within the scope of this essay I did not attempt to locate interview subjects among them. In addition to the literature listed at the end of this article, I obtained historical information from, among other sources, the digitised collections of the National Library of Finland and the extensive historical section on the official website of the St Petersburg Conservatory.

The preliminary results of my enquiries surprised me more than I expected. The eastern direction has in fact played a far more significant role in Finnish conductor training than I had initially assumed, or than is generally acknowledged. In what follows, I summarise the interaction between Finland and the Soviet Union/Russia in the field of conducting pedagogy.

St Petersburg had, from the nineteenth century onwards, been one of the most important destinations, alongside Leipzig and Berlin, for Finnish musicians seeking high-level musical education. Founded in 1862, the St Petersburg Conservatory succeeded in recruiting distinguished musicians such as the Swedish singer **Henriette Nissen-Saloman**, whose Finnish pupil **Alma Fohström** later followed her as professor of singing at the Conservatory. The future rector of the Sibelius Academy, the pianist **Ernst Linko**, also studied in St Petersburg in 1914–15. Conducting was not recognised as an independent discipline in the nineteenth century; at that time, it was considered advisable for an aspiring conductor to study composition and music theory. One of the first actual conducting classes was established at the St Petersburg Conservatory in 1906, with **Nikolai Tcherepnin** (1873–1945) as its founder and first teacher; he later served as rector of the “Sergey Rachmaninov” Conservatory in Paris. Other major conservatories around the world soon followed suit. The Paris Conservatoire established its conducting class in 1914 under **Gabriel Fauré's** directorship, with **Vincent d'Indy** serving as the first professor. The Ukrainian-born **Nikolai Malko** (1883–1961), a pupil of Tcherepnin, is generally regarded as the father of Russian orchestral conducting; he founded the conducting department at the St Petersburg Conservatory in 1925.

The first Finnish conductor known to have studied at the St Petersburg Conservatory was **Tiitus Mäntynen** (1894–1960), the long-time conductor of the Mikkeli City Orchestra. Born in Lappeenranta,

Mäntynen studied bassoon in his youth, among other places, at the Vyborg Orchestral School directed by **Leevi Madetoja** between 1914 and 1916. He was admitted to the St Petersburg Conservatory in 1916, intending to complete “the course for bassoon and military band conductors” (Länsi-Savo, 1925). Mäntynen’s studies in St Petersburg, however, lasted only one year due to the upheaval caused by the Russian Revolution and ensuing civil war, and it is therefore difficult to assess how profoundly the still developing pedagogical ideas of the Russian conducting school influenced him. After returning to Finland, Mäntynen graduated from the Helsinki Music Institute in 1924 and subsequently undertook a study trip to Paris before being appointed conductor of the Mikkeli amateur orchestra, as it was then known (ibid.).

Following the Russian Revolution, St Petersburg was renamed first Petrograd and then Leningrad, and the Conservatory’s name changed accordingly. In the late 1950s, the Finnish conductor **Onni Kelo** (1930–2015), born in Vyborg, began his studies at the Leningrad Conservatory, studying for three years under Professor Ilya Musin. Musin had been a pupil of Nikolai Malko and had begun teaching at the Conservatory as early as 1932. Musin’s famous books on conducting technique had not yet been written at that time, but his revolutionary pedagogical ideas had certainly begun to take shape during Kelo’s period of study. After returning to Finland, Kelo enjoyed a long career conducting the city orchestras of Turku, Oulu, Jyväskylä and Mikkeli.

After Onni Kelo, no Finnish conductors studied in Leningrad for a considerable period, but eastern pedagogical influences nevertheless reached Finland. Born in Liepāja, Latvia, **Arvids Jansons** (1914–1984) was appointed assistant conductor to **Yevgeny Mravinsky** (1903–1988) in 1952, and one year later became the Leningrad Philharmonic’s second permanent conductor. In 1972,

Jansons was appointed one of the professors of conducting at the Leningrad Conservatory.¹

Arvids Jansons first visited Finland in 1961 during a tour with the Leningrad Philharmonic, and in 1964 he appeared as a guest conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra. From 1972 to 1981, Jansons maintained very close cooperation with the Helsinki Philharmonic Orchestra. At the Finnish National Opera, he conducted performances of **Tchaikovsky’s** *The Queen of Spades* in 1976 and 1977, and **Prokofiev’s** *The Duenna (Betrothal in a Monastery)* in 1978 and 1979. Jansons also taught the conducting class at the Sibelius Academy practically every time he visited Finland, providing Finnish students with a unique opportunity over a period of approximately ten years to benefit from instruction by a professor of conducting from the St Petersburg Conservatory without ever leaving Helsinki. Mikkonen notes in his article that visits by Soviet pedagogues are not mentioned in the official histories of the Sibelius Academy, yet many Finnish conductors consider Arvids Jansons one of their most important teachers. These include **Jukka-Pekka Saraste, Ari Angervo, Kari Tikka, Ari Rasilainen, Tuomas Pirilä, Markus Lehtinen**, and indeed almost everyone who studied conducting at the Sibelius Academy during the 1970s and early 1980s.

Alf Nybo (b. 1945), who worked for many years as répétiteur and assistant chorus master at the Finnish National Opera, first encountered Arvids Jansons while studying at the Sibelius Academy but became more closely acquainted with him while assisting him during productions of *The Queen of Spades* at the National Opera. Their collaboration led first to private visits to Jansons and later to a year of study (*stažirovka*) in Leningrad as a scholarship student.² During the academic year 1979–1980, Nybo studied at the Leningrad Conservatory under both Professor Arvids Jansons and his son **Mariss Jansons** (1943–2019), who had himself been teaching

at the Conservatory since 1970.³ According to Nybo, Mariss Jansons taught him as much as his father Arvids, making Nybo the only Finnish conductor who can claim to have been a pupil of Mariss Jansons. Nybo played a significant role in disseminating the Russian conducting tradition in Finland by teaching compulsory conducting courses at the church music department of the Sibelius Academy for fifteen years from 1980 onwards, during which time hundreds of church music students studied under him.

Arvids Jansons also made a strong impression on **Tapio Tuomela** (b. 1958), who began studying conducting at the Sibelius Academy in 1981. Tuomela applied for a scholarship to study in the Soviet Union and eventually studied at the Vilnius Conservatory under **Juozas Domarkas** (b. 1936) from 1983 to 1985 (*stažirovka*).⁴ Domarkas had studied conducting in the 1960s at the Leningrad Conservatory in the class of Ilya Musin. While in Vilnius, Tuomela also made occasional trips to Leningrad to observe the teaching of Arvids Jansons. Better known as a composer, Tuomela conducted opera extensively at the Finnish National Opera in the 1990s and served as assistant conductor at the Savonlinna Opera Festival.

Tuomas Hannikainen (formerly Ollila), who studied conducting at the Sibelius Academy, travelled in 1990 to the Leningrad Conservatory to study under Ilya Musin, remaining there for two years (*stažirovka*). From 1991 onwards, Hannikainen succeeded in inviting Musin regularly to Helsinki to teach masterclasses for Sibelius Academy students. Among those who benefited from Musin's teaching were **Sakari Oramo, Harri Karri, Mikko Franck, Hannu Lintu**, and numerous other conductors who studied in the 1990s. Musin's teaching divided student opinion at the time because it seemed to conflict with established Finnish pedagogical methods. Nevertheless, many conductors of the younger generation, as earlier in the case of Arvids Jansons, cite Musin as one of their teachers.

In addition to Musin, another influential figure in conducting at the Leningrad Conservatory during the 1990s was the Tatar-born conductor **Ravil Martynov** (1946–2004).⁵ The Finnish violinist **Antti Laasanen** graduated in 1992 from the Leningrad Conservatory in the class of violin professor **Antonina Kazarina** (1930–2019) and subsequently worked in orchestras in Finland and Spain. In 1998 he returned to St Petersburg to study conducting (*stažirovka*) under Professor



Conductor Ilya Aleksandrovich Musin (1904–1999). Masterclass, 16–28 September 1991. Photo: Adolfo Vera. Sibelius Academy Archive, University of the Arts Helsinki.

Martynov. Laasanen continued his studies for two and a half years, travelling between Finland and Russia, before beginning work as concertmaster of the Seinäjoki City Orchestra in early 2001.⁶ I met Laasanen in the summer of 2001 when, as a beginner, I attended a conducting course in Seinäjoki.

I travelled to St Petersburg in 2001 and eventually studied in the class of **Leonid Korchmar** (b. 1943). Korchmar had first studied under **Leo Ginzburg** in Moscow and later under Ilya Musin in St Petersburg, and he also served as Musin's assistant during the latter's final years of teaching.⁷ Two years after my arrival, another Finnish student, **Markku Laakso**, joined Korchmar's class. We both studied in St Petersburg for approximately three years (*stažirovka*). I later invited Korchmar to teach several masterclasses in Finland in the mid-2000s, attended by Sibelius Academy students, military band conductors of the Finnish Defence Forces, and other interested participants.

The Sibelius Academy also maintains a student exchange agreement with the St Petersburg Conservatory, but this option has been utilised by very few students. In 2015, however, **Kara Koskinen**, a student in

Leif Segerstam's conducting class, travelled to St Petersburg as an exchange student. After her exchange year, she applied for postgraduate studies (*assistentura-stažirovka*) at the St Petersburg Conservatory and completed her degree in spring 2021. Koskinen's conducting teacher in St Petersburg was **Alexander Alekseyev** (1938–2020).⁸

Alongside Musin, another highly popular and influential teacher at the Leningrad Conservatory was **Nikolai Rabinovich** (1908–1972). To my knowledge, no Finnish conductor studied directly under him, but Rabinovich's pupil, the Estonian conductor **Eri Klas** (1939–2016), served as professor of conducting at the Sibelius Academy from 1993 to 1997. Through Klas, Finnish students undoubtedly absorbed influences from the St Petersburg conducting school, even if they were not always aware of it.⁹

Finally, mention should also be made of the Gnessin Academy of Music in Moscow (the Gnessin Institute until 1992), which has been of particular interest to accordion students. Three Finnish musicians completed conducting degrees there alongside their accordion studies. **Timo-Juhani Kyllönen** studied at Gnessin from 1976 to 1982, and his conducting teacher was **Sergei Trubachov** (1919–1995). **Kalle Välimaa** studied at Gnessin from 1985 to 1991 under the conducting professor **Vladimir Zinovyev** (b. 1939). The third Finnish accordion student at Gnessin was **Jukka-Pekka Kuusela**, who first studied during the academic year 1989–1990 at the Leningrad Conservatory, receiving several conducting lessons from Ravil Martynov, before moving to Moscow from 1990 to 1994 to study conducting under **Yuri Simonov** (b. 1941).¹⁰

Moscow and St Petersburg are in many respects opposites of one another, and orchestral conducting is no exception. Conductors trained in Moscow tend to conduct in a more pointillistic manner, as if guiding musical events from outside by giving signals. In St Petersburg, by contrast, emphasis is placed on flow and naturalness, and the conductor is very much “inside” the music. In Musin's school, the metaphor of touching the sound is also used: sound is conceived as a kind of material that the conductor can shape in the space before him or her. Despite differences in training and conducting philosophy, both Russian capitals have produced many talented conductors, some of whom have achieved major careers in the West.



Rehearsal pianist Dmitri Grigorjev, Kara Koskinen, Sasha Mäkilä, rehearsal pianist Olga Levintova. Photo: Sasha Mäkilä.

In summary, Russian and Soviet conductor training has had a greater influence on Finnish conductors than is generally recognised. Even the idea of a dedicated orchestra for the Sibelius Academy's conducting class, whose existence is regarded as one reason for the high standard of conductor training in Finland, is reportedly derived from Soviet conductor training.

Throughout the 1970s, Sibelius Academy students benefited from the teaching of Arvids Jansons. In the 1980s, Alf Nybo taught what he had learned in Leningrad to church music students at the Sibelius Academy. In the 1990s, the conducting class at the Sibelius Academy was led by Eri Klas, who had been trained in Leningrad, and at the same time Ilya Musin was a welcome masterclass teacher. From the 2000s onwards, connections with conductor training in our eastern neighbour have become more sporadic and have largely depended on the initiative of a few adventurous students. Although current geopolitical circumstances have effectively halted institutional cooperation with Russia, the historical influence of Russian and Soviet conducting pedagogy continues to resonate in Finnish conducting practice and pedagogy, shaping the training of future generations. 🇺🇸

Sasha Mäkilä is a conductor and researcher, and Associate Professor (Title of Docent) at the Research Institute of the University of the Arts Helsinki. His research focuses on conducting pedagogy, particularly Russian and Soviet traditions, as well as on Finnish music history.

Endnotes

1 At the Leningrad/St Petersburg Conservatory there are several professors of conducting, and in addition there are also associate professors and hourly-paid teachers. At the Sibelius Academy, by contrast, there is only one professor of conducting.

2 According to the certificate Nybo received from the Leningrad Conservatory, the following was covered during his traineeship: “the basic principles of conducting technique and familiarisation with the following repertoire: Mozart: Symphony No. 36 (*‘Linz’*), Beethoven: Symphony No. 1, Franck: Symphony in D minor, Tchaikovsky: Symphonies Nos. 1 and 4, Brahms: Symphony No. 1.” The works listed are largely the same as those I studied during my first years at the St Petersburg Conservatory in the early 2000s.

3 Mariss Jansons graduated from the Leningrad Conservatory in 1969 from the class of Nikolai Rabinovich, after which he studied for a short period in Austria as a pupil of Hans Swarowsky and Herbert von Karajan. In 1979, when Alf Nybo became acquainted with Mariss Jansons, he had just been appointed Chief Conductor of the Oslo Philharmonic.

4 Juozas Domarkas is also known in Finland, as he served as conductor of the Joensuu City Orchestra from 1990 to 1993.

5 Martynov studied in Moscow as a pupil of Leo Ginzburg (1901–1979), Kirill Kondrashin (1914–1981) and Gennady Rozhdestvensky (1931–2018), and later in Leningrad under Ilya Musin, while also serving as Yevgeny Mravinsky’s assistant. Among Martynov’s pupils, the Estonian conductor Arvo Volmer (b. 1962), who served as conductor of the Oulu City Orchestra from 1994 to 2005, is well known in Finland.

6 In this context it is also worth mentioning another violinist-conductor, the Polish-born Boguslaw Kobierski, who plays in the Lappeenranta Orchestra and studied conducting as a pupil of Ilya Musin. According to Alf Nybo, the Syrian-born cellist Munir Bakieh, who lived in Finland, also went to St Petersburg in the 1990s to study conducting in the class of Professor Aleksandr Polishchuk (b. 1960), and invited him to Finland to teach masterclasses as well.

7 After Musin’s death, some of his pupils became pupils of Leonid Korchmar, while others – at least nominally – became pupils of Yuri Temirkanov (b. 1938), Chief Conductor of the St Petersburg Philharmonic Orchestra.

8 Alekseyev studied at the St Petersburg Conservatory as a pupil of Eduard Grikurov (1907–1982), and, like Mariss Jansons, he also received instruction from Hans Swarowsky in Vienna.

9 After his professorship, Eri Klas served as Chief Conductor of Tampere Philharmonic from 1998 to 2006. Among other conductors from the former Soviet Union who have worked in Finland, mention should also be made of Igor Bezrodny (Turku City Orchestra, 1986–1990), Leonid Grin (Tampere City Orchestra, 1990–1994) and Peeter Lilje (Oulu City Orchestra, 1990–1993).

10 As a conductor and pedagogue, Yuri Simonov occupies an interesting position between Moscow and St Petersburg. He studied at the Leningrad Conservatory under Rabinovich and, as a young man, served as Yevgeny Mravinsky’s assistant. After winning a conducting

competition in Italy in 1968, his career took off both in the Soviet Union and abroad. He was Chief Conductor of the Bolshoi Theatre in Moscow from 1970 to 1985 and Chief Conductor of the Belgian National Orchestra from 1994 to 2002. Simonov is a popular teacher at masterclasses, and several Finns have studied with him to gain new perspectives on conducting. Simonov’s conducting style is, however, clearly Moscovite, even though he now lives and teaches in St Petersburg.

Sources

Bowen, José Antonio (2003), *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press.

Klas, Eri & Vanhanen, Jouko (2002), *Eri estradeilla*. Helsinki: Otava.

Länsi-Savo (1925), *Mikkelin amatööriorkesterin johtajan virka*. Johtajaksi valittu herra Tiitus Mäntynen. – *Länsi-Savo* 28.8.1925.

Malko, Nikolai (1950), *The Conductor and His Baton*. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

Mikkonen, Simo (2021), *Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus – rajoja ja mahdollisuuksia*. – *Musiikki* 3/2021, 74–105.

Musin, Ilya (1967), *Tehnika dirižirovanija*. Leningrad: Muzyka.

Toivakka, Svetlana (2015), *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Helsinki: Suomen musiikkiteettelinen seura.

*This article is an English-language version of an essay originally published in Finnish as: Mäkilä, Sasha. 2023. “Venäläinen kapellimestaripedagogiikka Suomessa”. *Idäntutkimus* 29 (4): 54–60. <https://doi.org/10.33345/idantutkimus.122312>. Minor revisions and updates have been made for the present publication.*

MIKKELIN MUSIIKKIJUHLAT JA KAPELLIMESTARI VALERI GERGIJEV: VENÄJÄN KULTTUURIVA- IKUTTAMINEN SUOMESSA

Maanantaina 28.2.2022, alle viikko Venäjän laajamittaisen hyökkäyksen jälkeen, Mikkelin Musiikkijuhlien festivaalijohtaja **Teemu Laasanen** kertoi Ylen haastattelussa, että 30 vuotta kestänyt yhteistyö festivaalin pitkäaikaisen pääjohtajan, tähtikapellimestari **Valeri Gergijev**in ja tämän luotsaaman Mariinski-teatterin orkesterin kanssa oli vaakalaudalla (Aromaa 2022). Laasanen mukaan Gergijeville oli ”annettu selvästi ymmärtää”, ettei tämä olisi tervetullut orkestereineen Mikkeliin konsertoimaan kesällä, ellei hän tuomitsisi Venäjän hyökkäystä (Aromaa 2022). Gergijev ei toimitanut musiikkijuhlien johdolle sen toivomaa suoraan vastausta, mutta julkaisi Instagram-tilillään lyhyen videoviestin, jossa hän puhui taiteen ja musiikin voimasta ja toivoi rauhaa. Musiikkijuhlien johtoa video ei vakuuttanut, joten se päätti lopettaa yhteistyön toistaiseksi (Koppinen 2022).

Venäjän laajamittainen hyökkäyssota Ukrainaan johti valtavaan myllyrykseen Venäjän ja länsimaiden suhteissa. Länsimaissa asetettiin ennennäkemättömän laajoja pakotteita ja rajoitteita kaikilla politiikan osa-alueella. Kuten monessa muussakin maassa, Suomessa rajoitteet koskevat myös kulttuurialan yhteistyötä, mikä johti virallisen tason kulttuurisuhteiden katkeamiseen ja ajan myötä myös epävirallisten suhteiden näivettymiseen (Savonen 2024). Samanaikaisesti on virinnyt keskustelua siitä, mikä osa aiempaa vilkasta yhteistyötä on ollut sekä suomalaisia että venäläisiä hyödyttävää kumpanuustoimintaa, mikä puolestaan Venäjän pahansuopaa vaikuttamista (Kuorsalo 2023, Savonen 2024). Keskustelu ei ole oleellinen ainoastaan menneisyyden ruotimiselle, vaan sillä on seurauksia sille, millaiset reunaehdot



Kuva: Wikimedia commons

kulttuurialan kansainväliselle yhteistyölle asetetaan nykyhetkessä ja Ukrainan sodan jälkeisessä tulevaisuudessa.

Tämä essee tarkastelee, onko Venäjä kohdistanut Suomeen kulttuurivaikuttamista (eng. cultural stratecraft, Forsberg & Mäkinen 2021). Metodina on tapaustutkimusanalyysi, joka pureutuu Mikkelin musiikkijuhliin. Kulttuurivaikuttamisella viitataan valtion tai hallinnon toimiin, joiden tavoitteena on kyseisen maan näyttäytyminen positiivisessa valossa, mikä puolestaan palvelee maan ulkopoliittisten tavoitteiden toteutumista laajemmin (Forsberg & Mäkinen 2021). Perusteina tapauksen valinnalle toimivat paitsi kapellimestari Valeri Gergijevin keskeinen rooli Mikkelin musiikkijuhlien taiteellisena johtajana ja hänen kiistattomat kytköksensä **Vladimir Putinin** hallintoon (Palomaa 2022), myös se, että musiikkijuhlat lopetti yhteistyönsä Gergijevin kanssa käytännössä välittömästi hyökkäyssodan alkamisen jälkeen (Liukkonen 2022). Kiinnostavaksi tarkastelukohteeksi tapauksen tekee myös se, että yhteistyötä Gergijevin kanssa oli esitetty lopetettavaksi

sekä ammattieettisiin että poliittisiin syihin vedoten jo vuosia aiemmin (Ikonen 2014, Mattila 2019).

Kulttuurivaikuttamisen teorian näkökulmasta Mikkelin musiikkijuhlia ei voida pitää esimerkkinä Venäjän valtiollisesta vaikuttamisesta Suomessa, sillä sekä Gergijevin että Mikkelin musiikkijuhlien suomalaisen järjestäjätahon voidaan katsoa toimineen ennen kaikkea omien intressiensä mukaisesti. On kuitenkin kiistatonta, että yhteistyön jatkuminen Gergijevin kanssa aina vuoteen 2022 saakka on osoitus sekä Venäjän pehmeästä vallasta Suomen kulttuurisektorilla että suomalaistojen valmiudesta paitsi katsoa Gergijevin Putin-kytköksiä läpi sormien myös antaa tilaa Venäjän informaatiovaikuttamiselle, sillä yhteistyöstä nähtiin olevan järjestäjien näkökulmasta enemmän hyötyä kuin haittaa. Vuonna 2022 juhlien hallitus päättyi lopettamaan yhteistyön Gergijevin ja Mariinski-teatterin kanssa, kun järjestäjien laskelma kumppanuiden hyödyistä muuttui negatiiviseksi.

KULTTUURIVAIKUTTAMINEN: VALTIOJOHDON YRITYS LUODA PEHMEÄÄ VALTAA

Kulttuurivaikuttaminen on verrattain uusi teoreettinen käsite, joka tarkoittaa valtion ulkopoliittisten päämäärien edistämistä kulttuurin avulla (Forsberg & Mäkinen 2021, 2). Kulttuurivaikuttamisen käsite on pitkälti päällekkäinen kulttuuridiplomatian kanssa, mutta eroaa siitä sikäli, että kulttuurivaikuttamisen kentällä voivat toimia myös valtiosta irralliset tahot (ibid., 6). **Joseph Nyen** (2004) laajasti tunnetusta pehmeän vallan (eng. soft power) käsitteestä kulttuurivaikuttaminen eroaa sikäli, että kyseessä on hallinnon politiikkatoimi (eng. policy), jonka toivottu vaikutus pehmeä valta on (Medvedev 2021).

Kulttuurivaikuttamisen tavoite riippuu kohdemaasta ja -yleisöstä: Venäjä pyrkii esimerkiksi luomaan positiivista maakuva, vahvistamaan suurvaltaimagoansa ja edistämään venäjän kieltä ja ”venäläisiä arvoja” globaalisti (Forsberg & Mäkinen 2021, 10–13). Vaikuttamisen väylät ja keinot vaihtelevat: esimerkiksi ulkomailla asuvat venäjänkieliset, joita kutsutaan Venäjällä ”maanmiehiksi” (ven. sootetšvenniki), pyritään pitämään Venäjän vaikutuspiirissä kulttuurialan järjestöjen kuten Rossotruditšestvon avulla, kun taas vaikuttaminen kohdemaan laitaoikeistoon,



jonka tavoitteena on yhteiskunnallisten jakolinjojen syventäminen, tapahtuu epämuodollisten yhteyksien kautta ja informaatiokentällä (Lassila et al. 2026). Kulttuurivaikuttaminen eroaa hybridivaikuttamisen käsitteestä sikäli, ettei se ole lähtökohtaisesti kohdemaan etujen vastaista.

Klassisen musiikin kontekstissa Venäjän kulttuurivaikuttamisen tavoitteena on saada kohdeyleisö näkemään maa sekä yleisen positiivisessa valossa että suurvaltana. Nykyajan tavoitteet ovat samansuuntaiset kuin kylmän sodan aikakaudella (Mikkonen 2022), mutta vaikuttamisen keinot ovat muuttuneet epäsuoriksi, sillä valtion rooli on kutistunut lähes olemattomaksi Neuvostoliiton yksipuoluejärjestelmän romahdettua. 2000-luvulla Vladimir Putinin hallinto ryhtyi systemaattisesti tukemaan sellaisia klassisen musiikin kokoonpanoja, produktioita ja muita aloitteita, joiden uskottiin olevan samassa linjassa Venäjän ulkopoliittisten tavoitteiden kanssa. Vaikka valtion rooli kulttuurivaikuttamisen suorana toimijana on edelleen rajallinen, on maan hallinto ollut jo pitkään tietoinen venäläisten klassisen musiikin maailmanluokan supertähtien arvosta vaikuttajina ja maakuvalähteläinä (Viljanen 2021).

Krimin Venäjään liittämisen jälkeen kulttuuri onkin pyritty valjastamaan entistä läheisemmin Venäjän ulkopoliittikan välineeksi. **Vladimir Tolstoi**, Putinin

kulttuuripoliittinen neuvonantaja, visioi kulttuurin roolista vaikuttamisen välineenä keväällä 2014:

Valeri [...] Gergijev, Vladimir [...] Spivakov ja monet muut kulttuuritoimijamme ovat luultavasti kertoneet teille, kuinka paljon provokaatioita lännessä on nykyään ennen heidän konserttejaan, mutta kuinka tuhannet ihmiset osoittavat heille seisten suosiotaan konserttien päätyttyä. Kulttuuri on juuri sitä pehmeää voimaa, jonka pitäisi olla yksi valtion prioriteeteista. Se viestisi sekä Venäjälle että koko maailmalle, että Venäjä on valtio, joka on kuuluisa suuresta kulttuuristaan...

Kulttuuri uudessa [laajemmassa] muodossaan on [...] väline, jolla voimme päästä sisään eurooppalaiseen yhteiskuntaan, ohjata sitä oikeaan suuntaan, ja tarjota vähintäänkin passiivista tukea rohkeimpien, häpeämättömimpien ja ensi silmäyksellä jopa epätoivoisimpien uusien ulkopolitiittisten aloitteiden toteuttamisessa (Tolstoi, viitattu artikkelissa Kolesnikov 2014, 3).

Kuten Tolstoin palopuheesta käy ilmi, Venäjän valtiolla ei kuitenkaan ole hallitsevaa otetta kulttuurialalla. Kulttuurialan toimijoilla on sananmukaisesti toimijuutta (ks. myös Viljanen 2021).

Suomen kohdalla Venäjän vaikuttamisen keskeisin päämäärä on ollut perinteisen maakuva-työn mukaisesti luoda sekä poliittisten päättäjien että äänestäjien parissa positiivinen mielikuva Venäjästä ”kulttuurin suurvaltana”, mikä lisäisi kiinnostusta yhteistyöhön myös muilla osa-alueilla ja jopa sitoisi Suomen ja suomalaiset venäläiseen valtapiiriin ja sen arvoihin (Halminen & Jeskalinen 2021). Suomessa ja läntisessä maailmassa onkin aina 1800-luvulta lähtien pidetty arvossa venäläistä kulttuuria, etenkin korkeakulttuuria, mikä on ruokkinut kiinnostusta ylijarjaiseen kulttuuriyhteistyöhön venäläistoimijoiden kanssa. Suomalaisen myönteinen suhtautuminen venäläiseen taiteeseen ja kulttuuriin onkin tasapainottanut kielteistä suhtautumista Venäjän poliittista järjestelmää kohtaan (Aromaa 2023). Venäläisestä valtapiiristä Suomi ja suomalaiset ovat pysyneet kaukana,



mutta mielikuva Venäjästä korkeakulttuurin suurvaltana on Suomessa laajasti hyväksytty. Esimerkiksi eräässä Ylen ennen Venäjän laajamittaista sotaa julkaistussa artikkelissa todetaan, että ”Venäjää – erityisesti Pietaria ja Moskovaa – voi hyvästä syystä pitää klassisen musiikin mekkana” (Brenner & Jensen 2016).

MIKKELIN MUSIIKKIJUHLAT: INTRESSIT KOHTAAVAT 1990-LUVUN ALUSSA

Kriitikko **Vesa Sirén** (2015) on kutsunut Mikkelin musiikkijuhlia yhdeksi Suomen kesän hämmäntävimmistä juhlista, joissa ”kansainvälisesti huippukorkea musiikillinen tasoyhdistyy omaperäisiin järjestelyihin” (Sirén 2015). Kaikki alkoi Neuvostoliiton romahdettua vuonna 1991, kun Helsingin Sanomien musiikkikriitikko **Seppo Heikinheimo** järjesti ystävänsä, huippupianisti **Vladimir Ashkenazyn**, soittamaan Hirvensalmen tervaleppäjuhlien nimissä hyväntekeväisyyskonsertin Mikkeliin. Vuotta myöhemmin Mikkeliin saapui konsertoimaan pianisti **Sergei Musajeljan**. Vuodesta 1993 vuoteen 2022 musiikkijuhlat pyörivät sen taiteellisen johtajan, Pietarin Mariinski-teatterin kapellimestari Valeri Gergijevin, ympärillä. Gergijev, kansainvälisesti nouseva supertähti ja yksi Heikinheimon parhaista ystäväistä (Sirén 2017), saapui musiikkijuhlille Mariinski-teatterin orkesterin ja tuttujen tähtisolistien kanssa. Sirénin (2017) mukaan Heikinheimon tiiviit yhteydet venäläismuusikoihin kumpusivat tämän rakkaudesta venäläistä kulttuuria ja taiteilijoita kohtaan, eikä tällä ollut minkäänlaisia



sympatioita Neuvostoliiton politiikkaa kohtaan (Sirén 2017). Käytännön järjestelyjä varten Heikinheimo palkkasi musiikkijuhlien toimintaan mukaan pankinjohtaja **Kari Moringin** ja kauppakamarin toimitusjohtaja **Jorma T. Hartikaisen**, jotka ottivatkin vetovastuun taapahtuman järjestelyistä Heikinheimon tehtyä itsemurhan toukokuussa 1997 (Sirén 2017).

Mikkelin musiikkijuhlien taustalla vaikutti pitkälle 2000-luvulle suomalais-venäläinen opportunisti. Vaikkei Mikkelin musiikkijuhlien esiintyjäpalkkioista ole saatavissa avointa tietoa, on tulkittu, että suomalais-venäläisessä yhteistyössä ei ole kyse kulttuurivaikuttamisesta. Käytännössä raja valtiollisen ja ei-valtiollisen vaikuttamisen välillä on kuitenkin häilyvä. Valtion kulttuurivaikuttaminen on käytännössä riippuvaista ei-valtiollisten tahojen ja yksilöiden toiminnasta, minkä vuoksi myös valtion ”sijaistoimijoiden” katsotaan toimivan osana kulttuurivaikuttamisen yhtälöä (Forsberg & Mäkinen 2021, 13). On tärkeää selvittää, onko ei-valtiollinen toimija kytkeytynyt valtioon niin tiiviisti, että tämä symbioottinen suhde määrittelee lähtökohteisesti sen toimintaa. Toisinaan kytköksen selvittäminen on hankalaa, koska toimijan ja valtion intressit saattavat olla samansuuntaisia (Viljanen 2021).

Yhteistyö Gergijevin kanssa ei kuitenkaan ollut mutkatonta. Kapellimestari oli ”oikukas” eikä pitänyt kiinni sovituista aikatauluista (Heikinheimo 1997, Mattila 2019). Sen lisäksi hän saattoi valmistautua huonosti teosten johtamiseen, minkä seurauksena esimerkiksi **Sibeliuksen** 4. sinfonian tulkinta kuulosti *Turun Sanomien* kriitikon mukaan ”primavistamaiselta” (Honkanen 2008).

Vaikka Gergijev oli 2010-luvulla maineensa huipulla, osa solisteista kieltäytyi esiintymästä hänen kanssaan, koska he tiesivät todellisten harjoitusaikojen jäävän kauas sovituista (Mattila 2019). Viulisti **Pekka Kuusisto** ruoti Gergijevin epäammattimaista työtapaa julkisessa Facebook-päivityksessään todeten:

”Tulee vielä päivä, jolloin joku julkisessa sanassa tajuaa sanoa ääneen, että tämä touhu on kaikki nämä vuosikymmenet ollut maksavan yleisön aliarviointia sekä rankkaa rikollisuutta taidemuotoa vastaan” (Kuusisto, viitattu artikkelissa Mattila 2019).

Julkisten lähteiden perusteella ei kuitenkaan vaikuta siltä, että Mikkelin musiikkijuhlat olisi ollut aikeissa purkaa kumppanuussuhdettaan Gergijevin ja Mariinski-teatterin orkesterin kanssa kapellimestarin ongelmallisen käytöksen perusteella. Vaikka Laasasen mukaan juhlia oli rakennettu tietoisesti jo vuosia vähemmän Gergijev-keskeiseksi, pahoitteli hän Ylen haastattelun mukaan pitkäjänteisen kumppanuuden päättymistä (Aromaa 2022).

VALERI GERGIJEV: PUTININ LUOTTOMIES, VALTIOLLISEN KULTTUURIVAIKUTTAMISEN VÄYLÄ?

Kulttuurivaikuttamisen malli on lähtökohtaisesti valtiokeskeinen (Forsberg & Mäkinen 2021, 5–6), minkä vuoksi on oleellista, minkä tai kenen toimijuus on tunnistettavissa. Jos valtiollisen tahon toimijuudesta ei ole merkkejä, yhteistyössä ei ole kyse kulttuurivaikuttamisesta. Käytännössä raja valtiollisen ja ei-valtiollisen vaikuttamisen välillä on kuitenkin häilyvä. Valtion kulttuurivaikuttaminen on käytännössä riippuvaista ei-valtiollisten tahojen ja yksilöiden toiminnasta, minkä vuoksi myös valtion ”sijaistoimijoiden” katsotaan toimivan osana kulttuurivaikuttamisen yhtälöä (Forsberg & Mäkinen 2021, 13). On tärkeää selvittää, onko ei-valtiollinen toimija kytkeytynyt valtioon niin tiiviisti, että tämä symbioottinen suhde määrittelee lähtökohteisesti sen toimintaa. Toisinaan kytköksen selvittäminen on hankalaa, koska toimijan ja valtion intressit saattavat olla samansuuntaisia (Viljanen 2021).

Valeri Gergijevin kohdalla on selvää, että kapellimestarin henkilökohtaiset

intressit ja Putinin hallinnon päämäärät kohtasivat Neuvostoliiton raunioissa. Putin ja Gergijev tapasivat tiettävästi ensimmäisen kerran Pietarissa vuonna 1992, jolloin Putin oli hiljattain nimitetty kaupungin varapormestariksi ja Gergijev Mariinski-teatterin taiteelliseksi johtajaksi. Tulevien vuosien aikana Gergijev saavutti ennennäkemättömän vaikutusvaltaisen aseman Venäjän kulttuurin kentällä ja kerrytti samalla valtavan omaisuuden Venäjän korruptoituneen valtaeliitin jäsenenä (Palomaa 2022). Hän on yhtäältä pystynyt ohjaamaan Putinin ajan kulttuuripolitiikkaa toivomaansa suuntaan ja toisaalta esiintynyt Putinin tukijana ja puhunut tämän sisä- ja ulkopoliittikan puolesta systemaattisesti aina 2000-luvulta alkaen (Viljanen 2021, Ross 2022). **Sergei Medvedevin** (2021, 229) mukaan Gergijev onkin yksi harvoista kulttuurialan toimijoista, joka sopii saumattomasti kulttuurivaikuttamisen malliin, koska tämä on sekä Putinin avoin tukija että nyky-Venäjän poliittisen eliitin vaikutusvaltainen jäsen.

Se, että Gergijevia voidaan pitää Venäjän kulttuurivaikuttamisen välikappaleena, ei kuitenkaan automaattisesti tee Mikkelin Musiikkijuhlista kulttuurivaikuttamisen kohdetta. On tunnistettava, että Gergijevin toimintaa eivät sanelleet ainoastaan Venäjän valtiolliset intressit, vaikka ne ovat tunnistettavissa esimerkiksi hänen esiintymisissään Beslanin koulukaappauksen jälkeen (2004), Georgian sodan jälkimainingeissa Pohjois-Ossetiassa (2008) sekä Syyrian Palmyrassa (2016) (Plets & Munawar 2024). Gergijev ei konsertoinut Mikkeliissä Venäjän valtion lähettiläänä, eikä Venäjän valtiollisilla toimijoilla ollut avoimesti saatavilla olevan nykytiedon perusteella erityistä agendaa venäläisen kulttuurivaikuttamisen edistämiseksi Mikkelin musiikkijuhlien kontekstissa. Gergijevin ja musiikkijuhlien kumppanuus perustui molempien osapuolten kaupallisiin ja henkilökohtaisiin




vapaa-ajan viettoon liittyviin intresseihin. Kaupallisten intressien taustalla vaikutti paitsi Venäjän pehmeä valta Suomen kulttuurisektorilla myös Gergijevin status huippukapellimestarina. Esimerkiksi vuonna 2014 Gergijevin konsertin liput myivät loppuun edellisuosien lailla, eikä HS:n kriitikko Vesa Sirén havainnut konsertin yleisön parissa ”boikotti- tai protestimieliä” (Sirén 2014). Gergijevin Putin-kytkökset olivat toisin sanoen tiedossa, mutta niistä ei piitattu. Musiikkijuhlien johto pyrki myös esittämään Gergijevin musiikin erillään politiikasta (Sirén 2014). Musiikin ja politiikan rajanvedon taustalla ovat saattaneet vaikuttaa sekä kaupalliset että vakaumuselliset syyt. Gergijevin edellä kuvatut haasteet aikataulun kanssa eivät myöskään luoneet sen tason epävarmuutta, että musiikkijuhlien johto olisi päättynyt päättämään yhteistyön kapellimestarin kanssa tai yleisö olisi lakannut ostamasta lippuja Gergijevin johtamiin konsertteihin.

Venäjän laajamittaisen sodan myötä suomalaisten suhtautuminen venäläiseen kulttuuriin muuttui kertaheitolla. Tämä yhdistettynä Gergijevin haluttomuuteen tuomita Venäjän hyökkäys Ukrainaan johti Mikkelin musiikkijuhlien hallituksen pyörittämään aiemman kantansa musiikin ja politiikan erottamattomuudesta. Onkin huomionarvoista, että yhteistyö lopetettiin poliittisiin syihin, eikä esimerkiksi taloudellisiin tai imagosyihin, vedoten (Aromaa 2022).

LOPUKSI

Tämä essee on tarkastellut, onko Venäjä kohdistanut Suomeen kulttuurivaikuttamista Mikkelin musiikkijuhlien ja sen pitkäaikaisen taiteellisen johtajan, kapellimestari Valeri Gergijevin kautta. Esseessä on esitetty, että vaikka Gergijevia voidaan pitää Venäjän kulttuurivaikuttajana, Mikkelin Musiikkijuhlia ei kuitenkaan voida puhua Venäjän kulttuurivaikuttamisen esimerkkinä, sillä musiikkijuhlien taustalla vaikuttivat sekä Gergijevin henkilökohtaiset motiivit että suomalaisen järjestäjätahon kaupalliset intressit.

Laaja-alaisen vaikuttamisen näkökulmasta on kuitenkin huomattava, että Gergijevin vaikuttavuus kulttuurin osa-alueella oli jossain määrin päällekkäistä hänen vaikuttavuutensa kanssa informaatiosektorilla. Informaatiovaikuttamisella tarkoitetaan toimijan, tässä tapauksessa Venäjän, tavoitteellista ja suunnitelmallista toimintaa, jossa pyritään vaikuttamaan yleiseen mielipiteeseen, ihmisten

käsityksiin ja käyttäytymiseen sekä yhteiskunnan toimintakykyyn (Valtioneuvoston kanslia 2025). Mikkelin musiikkijuhlien esiintymisten yhteydessä Gergijev sai näkyvyyttä suomalaisessa mediassa, ja etenkin hänen Venäjän valtionpropagandaa myötäilevät kantansa saivat huomattavasti näkyvyyttä. On huomattavaa, ettei Gergijev itse vaikuta olleen aloitteellinen poliittisen kantansa esille tuomisessa, vaan on puhunut esimerkiksi Venäjän propagandaa mukailevista Ukrainan sodan tulkinnoistaan vastauksena toimittajien sinnikkääseen kyselyyn – tosin ilmeisen halukkaasti (ks. esim. Nurmentaus 2014). Voi olla, että Venäjän vaikuttaminen Suomessa on Gergijevin kohdalla ollut merkittävämpää informaatio- kuin kulttuurivaikuttamisen saralla. 

Kristiina Silvan on tutkijatohtori Ulkopoliittisen instituutin Venäjä, Itä-Eurooppa ja Euraasia -tutkimusohjelmassa. Hän on tutkinut Venäjän Suomeen kohdistuvaa kulttuurivaikuttamista Valtioneuvoston kanslian rahoittamassa tutkimushankkeessa, jossa tarkasteltiin Venäjän laaja-alaista vaikuttamista Suomeen 2000-luvulla. Hankkeen loppuraportti julkaistiin tammikuussa 2026 ja se on avoimesti luettavissa osoitteessa https://fiia.fi/wp-content/uploads/2026/01/VNTEAS_2026_1.pdf.

Kuvat Mikkelin musiikkijuhlilta Laura Luostarinen.

Lähteet

- Aromaa, Jonni. 2022. "Mikkelin musiikkijuhlat vaatii Gergijeviä tuomitsemaan Ukrainan sodan – muutoin 30 vuotta kestänyt yhteistyö kapellimestarin kanssa päättyy". YLE, 28.2.2022. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/3-12336881>
- Aromaa, Jonni. 2023. "Suomessa ollaan yhä Putinin kulttuuripropagandan varjossa, sanoo tutkija". YLE, 2.3.2023. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/74-20020185>
- Brenner, Anna-Kaisa ja Tiina Jensen. 2016. "Venäjä – kieltä, klassikoita ja kulttuuria". YLE, 15.3.2016. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/20-145224>
- Forsberg, Tuomas ja Sirke Mäkinen. 2021. "Introduction: Russia's Cultural Statecraft". Teoksessa Russia's Cultural Statecraft, toim. Tuomas Forsberg ja Sirke Mäkinen, 1–25. Lontoo ja New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003141785-1>
- Halminen, Laura ja Jessi Jeskanen. 2021. "Venäjän tiede- ja kulttuurikeskus haluaa päivittää mielikuvamme Venäjästä, mutta silti sen seinää Töölössä koristaa yhä sortovallan symboli". Helsingin Sanomat, 1.4.2021. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/maailma/art-2000007894809.html>
- Heikinheimo, Seppo. 2006 [1997]. Mätämunan muistelmät. Helsinki: Otava. 2. painos.
- Honkanen, Teemu. 2008. "Mikkelin musiikkijuhlat päättyivät raskaissa tunnelmissa". Turun Sanomat, 6.7.2008. Tark. 16.2.2026. <https://www.ts.fi/kulttuuri/1074293197>
- Ikonen, Timo. 2014. "Mikkelin musiikkijuhlien johtaja Gergijev-kohusta: 'Mielennostatuksia tulee ja menee'". YLE, 20.5.2014. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/3-7251858>
- Kolesnikov, Andrei. 2014. "S kem vy, mastera minkultury?" [KS3.1]Kommersant No. 71 (5344), 24.4.2014. Tark. 16.2.2026. <https://www.kommersant.ru/doc/2459017>
- Koppinen, Mari. 2022. "Mikkelin musiikkijuhlat odotti turhaan Putinin lähipiiriin kuuluvan Valeri Gergijevin lausuntoa Ukrainan sodasta – 30 vuotta jatkunut yhteistyö päättyy toistaiseksi". Helsingin Sanomat, 1.3.2022. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008650616.html>
- Kuorsalo, Anne. 2023. "Venäjän kulttuuri-imperialismi odottaa tutkimusta". Maanpuolustus, 21.9.2023. Tark. 16.2.2026. <https://www.maanpuolustus-lehti.fi/venajan-kulttuuri-imperialismi-odottaa-tutkimusta/>
- Lassila, Jussi, Teemu Oivo, Margarita Zavadskaya ja Katri Pynnöniemi. 2026. "4. Informaatiovaikuttaminen ja venäjänkielisiin kohdistunut vaikuttaminen". Teoksessa Venäjän laaja-alainen vaikuttaminen Suomeen 2000-luvulla: Pehmeästi pedattu mutta kova nukkuu, toim. Sinikukka Saari, 157–195. Valtioneuvoston selvitys- ja tutkimustoiminnan julkaisusarja 2026:1. Helsinki: Valtioneuvoston kanslia. <https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/server/api/core/bitstreams/5427a5a2-6be2-496c-8bf2-cbbe8ed8a49c/content>
- Liukkonen, Juho. 2022. "Mikkelin musiikkijuhlien pitkäaikainen taiteellinen johtaja Valeri Gergijev sai lähtöpässiä – oli aiemmin vaadittu tuomitsemaan Venäjän hyökkäyksen Ukrainassa". YLE, 4.3.2022. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/3-12343335>
- Mattila, Mattias. 2019. "Venäläiskapellimestari Valeri Gergijev kerää kritiikkiä oikkuilustaan – 'Se on joko suurenmoista, nerokkaasti outoa tai pikantisti päin helvettä'". YLE, 22.8.2019. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/3-10933954>
- Medvedev, Sergei. 2021. "In Search of Past Glory: Russia's Cultural Statecraft in the Age of Decline". Teoksessa Russia's Cultural Statecraft, toim. Tuomas Forsberg ja Sirke Mäkinen, 226–238. Lontoo ja New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003141785-11>
- Nurmentaus, Paula. 2014. "Valeri Gergijev uskoo Venäjän ja Euroopan yhteisiin arvoihin". YLE, 22.8.2014. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/aihe/a/20-63708>
- Palomaa, Antti. 2022. "Suomessa tuttu kapellimestari Valeri Gergijev peittelee Putinin rikoksia ja pimittää luksusasuntoja lännessä, kertoo Navalnyin uusi video". YLE, 13.4.2022. Tark. 16.2.2026. <https://yle.fi/a/3-12403758>
- Plets, Gertjan ja Nour Munawar. 2024. "Russia in Palmyra: Contextualizing the Kremlin's Postconflict Heritage Rehabilitation Efforts". Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies 12 (1): 63–78. <https://doi.org/10.5325/jeasmedarcherstu.12.1.0063>
- Ross, Alex. 2022. "Valery Gergiev and the Nightmare of Music Under Putin". The New York Times, 3.3.2022. Tark. 16.2.2026. <https://www.nytimes.com/culture/cultural-comment/valery-gergiev-and-the-nightmare-of-music-under-putin>
- Savonen, Riku. 2024. "Suomen ja Venäjän kulttuuriyhteistyö 2000-luvulla, esimerkinä Suomalais-venäläinen kulttuurifoorumi 2000–2022". Ennen ja nyt: Historian tietosanomat 4/2024, 74–81. <https://doi.org/10.37449/ennenjant.147662>

- Sirén, Vesa. 2000. "Gergijev kerkiää sittenkin Mikkeliin". Helsingin Sanomat, 9.7.2000. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/feature/art-2000003896242.html>
- Sirén, Vesa. 2014. "Mikkelin musiikkijuhlilla ei protestoitunut Putin-mielistä Gergijeviä." Helsingin Sanomat, 28.6.2014. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002742167.html>
- Sirén, Vesa. 2015. "Maailmantähtiä mansikkapalkalla, kalsarien etsintää Monacossa: Mikkelin musiikkijuhlilla värikäs historia". Helsingin Sanomat, 7.7.2015. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002836808.html>
- Sirén, Vesa. 2017. "Suorasukaisen musiikkikriitikon Seppo Heikinheimon itsemurhasta on 20 vuotta – kollegani oli muutakin kuin muistelmien 'mätämuna'". Helsingin Sanomat, 26.5.2017. Tark. 16.2.2026. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005226914.html>
- Viljanen, Elina. 2021. "Soviet legacies and global contexts: Classical music and Russia's cultural statecraft." Teoksessa Russia's Cultural Statecraft, toim. Tuomas Forsberg ja Sirke Mäkinen, 141–161. Lontoo ja New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003141785-7>

NOTES ON LANGUAGE CHOICE AND IDENTITY NEGOTIATION DURING THE UKRAINIAN WAR: IN WHAT LANGUAGE SHALL I PERFORM NOW AS AN ÉMIGRÉ MUSICIAN OF RUSSIAN ORIGIN?

Creating and engaging with music are among the most powerful coping strategies in times of crisis, while studying song-making during the war brings us closer to understanding patterns of resistance and the emotional processing of trauma. A song is not only about the sound and the meaning of the words; it transmits a lot more signals and ideologies, which are, for example, revealed through the choice of language(s). Language choice in songwriting can be of course motivated by aesthetic or rhythmical considerations and individual repertoire limitations, but other reasons may be no less important. Indeed, opting for one or another language for the lyrics, or switching between languages, is a statement in its own right. Variation in the songs' language(s) – or dialect(s) / accent(s) / styles – functions – an interplay between the singer's identity projections and the needs or expectations of their audience, which often do not coincide in multilingual environments (Berger 2003; Buschfeld et al. 2023; Coupland 2007; Sharma 2018). Furthermore, one's identity is a complex socially and culturally constructed phenomenon encompassing macro-level demographic categories, temporary and interactionally specific stances (Bucholtz & Hall 2005), cf. also the notion of 'relational self' in Coupland (2007).

During times of conflict and crisis, some identities can get further problematized,

and this is clearly the case with one's Russian identity after the beginning of the full-scale Russian invasion of Ukraine (Matyushkina 2023), related to the feeling of collective guilt and self-identification with the aggressor country (Kuznetsov et al. 2023). In this essay, I will reflect on how a trade-off between different identities, and my audience informed my language choices as a song-maker of Russian origin, who left the country after 2022 for political reasons.

BEING A RUSSIAN ÉMIGRÉ MUSICIAN AFTER 2022

After the full-scale Russian invasion of Ukraine accompanied by a worsening political and social climate in Russia, many Russian citizens have left the country; over 40% of them were IT specialists, while over 20% worked in the domain of art, culture, and research (Kamalov et al. 2025: 5). Among them were many acclaimed musicians having built successful careers in Russia, e.g. **Noize MC, Aigel, Monetochka, Bi-2, Nogu Svelo, Zemfira, Boris Grebenshchikov**. Many of them were declared 'foreign agents' in Russia.

I was among those who emigrated from Russia in 2022, moving with my then 6-year-old son first to Cologne, Germany,

and then to Helsinki, Finland, to work in an academic project. Despite having worked as a researcher in linguistics, I was also trained as a classical singer and, somewhat earlier, as a pianist. In April 2022, when taking part in a fundraising concert for Ukraine in Norfolk, UK, I performed several songs in Ukrainian, which is a foreign language to me, as a gesture of support for Ukraine. My usual repertoire and comfort zone as a performer have been Russian art songs from the early twentieth century (such as *Dark eyes*, or *Ochi chernye*), but after the beginning of the war, I felt that this music no longer sounded appropriate on an international stage.

Later, the emigration experience became a creative booster for me. Inspired by **Astrid Joutseno**, a Finnish musician and a researcher with whom I was lucky to work at the same department (Helsinki Collegium for Advanced Studies at the University of Helsinki), I began transforming modern Russian anti-war poetry written in 2022–2024 (in Russian original and sometimes in English translations) into art songs. I started thinking about the songs in January 2024. From the beginning, my idea was to compose music for those wonderfully strong texts written by **Alja Khaitlina**, **Vera Polozkova**, **Zhenya Berkovich** and others, rather than write songs with my own lyrics. Many poems, originally written in Russian, had been translated into English, and the versions in two languages sounded very different. An acute question for me was – should I take the originals or the English translations?

IDENTITIES AND LANGUAGES

This was not my conscious reasoning back then, but here I will try to unpack the implicit assumptions that subconsciously guided my language choices, as I now understand them. Four identities were relevant for my music-making experience: 'Artist', 'Migrant', 'Aggressor', and 'Activist'. Each of them would have a certain style, a certain level of societal prestige (e.g., the Artist is high-prestige, the Migrant is low-prestige), a particular ideology (Aggressor attacks; Activist fights for justice) and, crucially, be associated with a certain language, a point discussed below. Since in music-making – as in communication more generally – there is an audience (real or imagined), each identity projects a specific role for the audience, and a particular relationship between the 'Speaker' – me, the musician – and the 'Listener', or the

audience. These identities are represented on separate relational axes, each belonging to a different social context – Art, Migration, War and Social justice.

Context	Speaker (self)		Listener (audience)	Language
Art	Artist	↔	Musical audience	Rus / Eng ?
Migration	Migrant	↔	Local (receiving society)	Eng
War	Aggressor	↔	Observer / Victim	Eng, Rus
Social justice	Activist	↔	Society (home country, diaspora)	Rus

I am discussing poetry and songwriting, so the artistic context is, of course, fundamental, hence I put it in the first place. A song should be beautiful and pleasing to the ear, expressive. This is the domain of the biggest creative freedom for an artist revealing his or her individuality and creativity. For existing poetic pieces, the best way to present them would be to preserve the original sounds, structures and imagery as created by the poet. Since we are talking about Russian poetry, the language of the songs would then be Russian. After all, in Spring 2024, **Pyotr Tchaikovsky's Eugene Onegin** was staged in Russian by the Finnish National Opera. So why not give those wonderful modern poets their authentic Russian voices? However, timeless classics are one thing, and, conversely, modern music-makers have a clear urge to reach wider audiences (Berger 2003; Buschfeld et al. 2023), which is why so many songs are performed in English at Eurovision. So maybe English then, provided that the translations are good enough?

Since I was already based in Finland, I expected my local audience to be more international; singing in English would make the songs more accessible to them. And indeed, for the first time I presented my songs at a salon organized by Astrid Joutseno at Helsinki Collegium for Advanced Studies, where only a minority would understand Russian.

But there is another – and way more subtle – layer in this migration aspect. When working on the songs, I was a recently arrived Eastern European migrant in Finland, the country leading the world in sustainable development (Sachs et al. 2025) and holding the top position in the world happiness rankings (given that a little more than 100 years ago Finland was a rather modest province of the Russian Empire, the tables have now turned quite significantly;

and I am very proud of Finland). Despite coming from a rather privileged background and having a prestigious position as a researcher at the University of Helsinki, I had lost a lot of social capital – a common story for migrants. Furthermore, as a migrant of Eastern European origin, I felt ‘less white’ than locals, who would allegedly represent a more ‘civilized’ Western European society; this is the reason why so many Russians change their names and hide their accents in Finland (Krivonos 2020). In such a context, singing in Russian would make this ‘otherness’ too visible, and singing in English would mean claiming a comfortably higher social capital, in Bourdieu’s (1977) terms.

Moreover, the Ukrainian war context made particularly the Russian identity more problematic, since many Russians outside of the country felt as if they were representing the aggressor country, and were even embarrassed to speak their language (Matyushkina 2023; Vasilyuk 2022). To give you a more concrete example, the first song that inspired my music-making was Alja Khaitlina’s poem *Vosemnadtsatyi den* (*The Eighteenth Day*) picturing the bombing of a maternity hospital in Mariupol, where babies were born in the cellar during the attack. Even before the Russian occupation, Mariupol was largely a Russian-speaking city (Gentile 2020); and most likely, the pregnant women portrayed by Khaitlina were Russian speakers. Alja, an accomplished Russian-speaking poet based in Germany, wrote her poem in Russian, and it was quite soon translated into English by **Dmitri Manin**. Yet, to me, narrating the war experience of a Ukrainian hospital bombed by Russians in Russian felt quite wrong; it was a major reason why I chose English over Russian for that poem.

And yet, after uploading some home recordings on YouTube, it became clear that my main audience was Russian-speaking; those texts resonated with the listeners from both sides, in Russia and in Ukraine. A visitor of my YouTube channel once left a comment saying that she was coping with solitude and despair by listening to my songs. There was also a no less important activist dimension. Some texts written by Alja Khaitlina were dedicated to the death and the burial of **Alexey Navalny**; some poems by Zhenia Berkovich were a clear anti-war protest. I wanted to sing them in Russian, to share them with my Russian-speaking transnational online audiences and the offline listeners from the Russian-speaking diaspora in Finland, to foster the spirit of solidarity, strength and resilience. Only we Russians are responsible for the future of our country, and

we must talk about these things in our own language.

Other considerations also undoubtedly influenced my language choices. For example, in one poem, the English translation sounded better than the Russian original. Yet, the Russian text had some very acute intonations, so I decided to make a bilingual song, repeating the same verses in two languages. Another aspect is that English and Russian sound very different to my ears; English lyrics push me towards the bluesy sound with harsh voice quality and juicy harmonies, while Russian often invokes the late Soviet tradition of singing poets known as ‘bards’ with three basic chords, a quiet voice and all attention to the lyrics.

CONCLUSION

The Nobel Prize winner **Ivan Bunin** once wrote about the so-called White Russian emigration (1917–1920) fleeing the Soviet regime:

‘The Russian emigration, which has demonstrated by its exodus from Russia and by its struggle, by its marching on ice, that it does not accept not only out of fear but also out of conscience Lenin’s cities, Lenin’s commandments, has a mission which consists in the continuation of <...> non-acceptance’ (Bunin 2000, 150-153; translation from Macinanti 2021: 293).

Substituting Lenin with **Putin** in this quote precisely captures the protest spirit of this most recent wave of Russian emigration. Clearly, the Ukrainians have their own traumatizing story, which I am in no position to discuss here. But the Russian opposition experiences also deserve to be voiced. The war, emigration and protest have profoundly impacted the Russian community affecting the way we behave and even the way we speak. Many things are still beyond our control, but reflecting on our actions helps keep our agency, stay sane and spread the word. 📢

Maria Konoshenko is a grant-funded researcher at the University of Helsinki and a musician (mezzo soprano, pianist and composer) releasing her music on the Rezzonator Music label in the UK. Link to YouTube channel: https://www.youtube.com/@mariakonoshenko_mezzo

Sources

- Berger, H. M. (2003) Introduction. In H. M. Berger & M. T. Carroll (eds.) *Global pop, local language*. University Press of Mississippi, ix–xxvi.
- Bourdieu, P. (1977) The economics of linguistic exchanges. *Social Science Information* 16 (6), 645–668.
- Bunin, I. A. (2000) *Missija russkoi emigratsii* [The mission of Russian emigration]. In O. N. Mihailov (ed.) *Publitsistika 1918–1953 godov*. Moscow: Nasledie, 150–153.
- Buschfeld, S., Ronan, P. & Vida-Mannl, M. (2023) Multilingual pop music. In S. Buschfeld, P. Ronan & M. Vida-Mannl (eds.) *Multilingualism: A socio-linguistic and acquisitional approach*. Springer International Publishing, 235–251. https://doi.org/10.1007/978-3-031-28405-2_11.
- Coupland, N. (2007) *Style: Language variation and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gentile, M. (2020) The “Elephant” in Mariupol: What Geopolitical Moods Prevail in the City. *Vox Ukraine*. Available: <https://voxukraine.org/en/the-elephant-in-mariupol>.
- Kamalov, E., Nugumanova, K. & Sergeeva, I. (2025) On the Move: Mobility, Integration, and Dynamics of Russian Emigration in 2022–2024. SSRN. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.5204018>.
- Krivosos, D. (2020) Swedish Surnames, British Accents: Passing among Post-Soviet Migrants in Helsinki. *Ethnic and Racial Studies* 43 (16), 388–406. <https://doi.org/10.1080/01419870.2020.1813319>.
- Kuznetsov, G., Sokolova E. & Stupko, M. (2023) O krizise povestki kollektivnoi viny [On the crisis of the collective guilt agenda]. *Soci-digger*. Available: <https://sociodigger.ru/articles/articles-page/o-krizisepovestki-kollektivnoi-viny> (Accessed 11.9.2024).
- Macinanti, M. (2021) *Music in exile: Russian émigré composers in interwar Paris and the mission of Russia Abroad's musical creativity after the 1917 revolution*. *Journal of Mediterranean Knowledge* 6 (2), 289–309. DOI: 10.26409/2021JMK6.2.07.
- Matyushkina, A. (2023) *Constructing National Identity: A Study on Russian Migrants' Mothering Practices in Finland*. MA thesis, University of Helsinki.
- Sachs, J. D., Lafortune, G., Fuller, G. & Iablunovski, G. (2025) *Financing Sustainable Development to 2030 and Mid-Century. Sustainable Development Report 2025*. Paris: SDSN, Dublin: Dublin University Press. <https://doi.org/10.25546/111909>.
- Sharma, D. (2018) Style dominance: Attention, audience, and the 'real me'. *Language in Society* 47, 1–31.
- Vasilyuk, S. (2022) Putin's war on Ukraine has forced me to confront my Russian identity. *Think: Opinion, Analysis, Essays*. Available: <https://www.nbcnews.com/think/opinion/russian-war-ukraine-made-confront-russian-identity-rcna22312>.

LENINGRAD-SINFONIA VENÄJÄN PATRIOTISMIN SANANSAATTAJANA

”Meillä ei voi olla muuta yhdistävää aatetta kuin patriotismi... Se on kansallinen aattemme”,

totesi presidentti **Putin** vuonna 2016. Näinä historiallisina päivinä, jolloin Venäjä käyttää ideologiaa vihamielisten tekojensa oikeutukseen, on välttämätöntä ymmärtää ne keinot, joilla vahvistetaan kansalaisten isänmaallisuutta. Artikkelissani selitän, miten hallinto käyttää kahdessa kulttuuripääkaupungissa, Pietarissa ja Moskovassa, klassista musiikkia isänmaallisuuden edistämiseen. Tällainen kehitys on ollut vallalla Putinin kolmannen ja neljännen presidenttikauden (2012–) aikana, mistä johtuen kansakunta on alkanut loitontua länsimaisesta liberalismista ja vajota konservatismiin. Kun *Valtion kulttuuripolitiikan perusteet* määriteltiin uudelleen vuonna 2014, tuli patriotismista tärkeä osa kulttuurielämää. Asetuksessa korostetaan, että kulttuuri on aina ollut olennaisen tärkeää ”isänmaallisuuden ja kansallisen ylpeyden tunteiden edistämiseksi”, sillä se varmistaa monikansallisen Venäjän yhtenäisyyden (Basics 2014, 2). Tämä Putinin eri yhteyksissä korostama käsitys on toiminut konkreettisenä merkinä patriotismin noususta. Käsityksen seurauksena hallinto on antanut isänmaallisille tapahtumille, kuten voitonpäivälle, paljon julkista näkyvyyttä. Isänmaan rakkauden tunteiden vahvistamista toteutetaan klassisen musiikin instituutioiden konserttiohjelmien suunnittelulla. Tutustumisen valtion konsertti-instituutioiden rooliin isänmaallisten kansalaisten kasvattamisessa on tärkeää voidaksemme ymmärtää ajankohittaisia tapahtumia.

Putinin valtakaudella tutkijat (esim. Tagg 1999; Tarasti 1994) ovat käyttäneet musiikin semiotikkaa lisäämään tietämystään tapahtumien ja instituutioiden konserttiohjelmiston välisistä patrioottis-ideologisista yhteyksistä. Musiikin semioottinen tutkimus on merkityksellistä, sillä se tutkii musiikin vaikutusta yhteiskuntaan ja ihmiselämään (Salgar 2016, 3). Artikkelini perustuu sosiopoliittisen

semiotiikan menetelmään, sillä se keskittyy hallinnon poliittiseen viestintään, joka tapahtuu musiikin kautta (esim. Tagg 1999; Adorno 1997).

Määriteltäessä vallan ja yhteiskunnan välisiä suhteita musiikkiin myyttien (Barthes 1957) ja noo-politiikan (Nikonov 2013; Lazzarato 2006) käsitteet muodostavat kaksoisperustan tutkimukselle. Venäjän tapauksessa hallinto hyödyntää klassista musiikkia patriotismien ideologian levittämiseen historiallisten myyttien avulla. Noo-politiikkaa, eli poliittista pehmeän vallan strategiaa, puolestaan käytetään venäläisessä isänmaallisessa konserttiohjelmasuunnittelussa yhteiskunnan manipulointiin edistämään hallinnon kulttuuripoliittista ideologiaa. Näiden kahden käsitteen yhdistäminen auttaa ymmärtämään isänmaallisuuden mekanismeja, joita luodaan klassisella musiikilla.

Tutkimukseni on laadullinen tapaustutkimus (Creswell 2013). Artikkelini tavoitteena on selvittää, miten klassisen musiikin konserttiohjelmasuunnittelua käytettiin patriotismien edistämiseen vuosittaisten voitonpäivän juhlallisuuksien aikana Pietarin ja Moskovan valtion konsertti-instituutioissa (2012–2025). Pietarin ja Moskovan valtion filharmonisten orkestereiden sekä Mariinski- ja Bolšoi-teattereiden voitonpäivän konserttiohjelmat (2012–2025) on kerätty instituutioiden virallisilta sivustoilta dokumenttianalyysin (Bowen 2009) keinoin. Tutkimalla konserttiohjelmien patrioottisia merkityksiä valituissa laitoksissa artikkelini osallistuu Venäjän tutkimukseen ja sosiopoliittiseen musiikin semiotikkaan tarjoten länsimaista näkökulmaa aiheeseen.

PATRIOTISMI VENÄJÄLLÄ

Artikkelini ensimmäinen tutkimusalue ”patriotismi” tarjoaa perustan ymmärrykselle siitä, miten klassinen musiikki juurruttaa isänmaallisuutta kansaan Putinin Venäjällä. Patriotismi

on monitahoinen ilmiö ja perustuu isänmaanrakkauteen, joka saa tulkitsevan maan mukaan erilaisia merkityksiä (esim. Sakun & Ignatenko 2022; Pavlov 2018). Putin valitsi patriotismin kansallisen yhtenäisyyden kulmakiveksi. Siihen sisältyy Venäjän historian ja 1000-vuotiaan kulttuurin kunnioittaminen, kansoja yhdistävät perinteiset arvot, kuten ortodoksiset hengelliset arvot, sekä ylpeys ja isänmaan palveleminen (BBC News Russkaya sluzhba 2016). Tästä ajattelutavasta poikkeavat ”länsimaalaiset” ideologiat nähdään yhtenäisyyden uhkana (esim. McGlynn 2023; Goode 2016). Luomalla yhtenäisen ja isänmaallisen Venäjän mentaliteetin, ja käsityksen, että ulkopuoliset valtiot uhkaavat Venäjää, hallinto vahvistaa valta-asemaansa ja poliittista oikeutustaan.

Putinin luettelemat teemat ovat myös venäläisten tutkijoiden huomion kohteena. **Horina** (2018, 95) toteaa, että venäläisellä patriotismin on **Pietari Suuren** aikakaudelle ulottuvat historialliset juuret. Tuolloin siitä tuli eräänlainen hallinnon ideologia ja pyhä kolminaisuus ”Jumala, tsaari, isänmaa”. Noista ajoista lähtien maan yhteiskuntapoliittiseen maisemaan on sisältynyt erasteista patriootista ideologiaa. Vuonna 2022 Venäjälle syntyi valtiollinen patriotismin muoto (Fomin 2024), joka sisältää Putinin ideologian kulmakivet. Niihin kuuluvat ”perinteiset arvot”, ”luottamus valtion instituutioihin” ja ”isänmaan palveleminen” (ibid., 14), jotka pohjautuvat keisarihallituksen ajan ydinperiaatteisiin. Valtiollinen patriotismi on määritelty tarkemmin Venäjän kulttuuripolitiikan asetuksissa (2014–2025), etenkin suhteessa kulttuuriin. Artikkelini aiheen osalta *Valtion kulttuuripolitiikan perusteet* (2014, 10) korostaa kulttuuri-instituutioiden, kuten filharmonikkojen ja teattereiden, roolia kansalaisten ”historiallisessa ja kulttuurisessa valistuksessa sekä koulutuksessa”. Tämä viittaa sellaisten massiivisten konserttien järjestämiseen, jotka vahvistavat Venäjän historiallista muistia kuvaamalla esi-isien sankarillisia tekoja. Erityisesti voitonpäivän juhlallisuudet, joita järjestetään suuren isänmaallisen sodan urheuden kunniaksi, ovat muistin politiikan ytimessä (esim. Fomin 2024; Baekken 2023; Alkatiri & De Archellie 2021).

SOSIOPOLIITTINEN MUSIIKIN SEMIOTIIKKA

Artikkelini toinen tutkimusalue on sosiopoliittinen musiikin semiotiikka. 1950-luvulla musiikkitehteilijät kiinnostuivat musiikin semiotiikasta eli musiikillisen merkityksen

tutkimuksesta (Seeger 1960; Cooke 1959; Meyer 1956). Näissä tutkimuksissa tunnistettiin kuitenkin rajoitukset, joita liittyy ainoastaan tekstiä sisältävän musiikin tutkimukseen, joka muodostaa saussurelaisen semiologian perustan (Salgar 2016, 8). **Peirce** (1960) ratkaisi tämän esteen sijoittamalla musiikin sosiaalisiin viitekehyksiin ja tulkitsemalla merkityksiä kolmen komponentin avulla: kuvaajan, objektin ja tulkitsijan. Tämä löytö on tärkeä tutkimukselleni, sillä kolmiomuodostelman avulla voin kuvailla musiikillista tapahtumaa venäläisessä isänmaallisessa konsertissa: 1) patriotismin ideologia (kuvaaja), 2) klassinen musiikki, joka sisältää merkityksen (objekti), ja 3) kansalaisten tulkinta kahden ensimmäisen yhdistelmästä (tulkitsija). **Lotmanin** semiosfäärimalli (1984) on tärkeä analyysiväline tutkimukselleni.

Semiosfääri voidaan ymmärtää metaforisena tilana, joka heijastaa kulttuuriarvoja tiettyyn kulttuurisesti sidottuun maantieteelliseen alueeseen. Nämä alueet, kuten Venäjä, muodostavat sosiaalisia rakenteita, joissa ideologioita voidaan levittää ihmisille semioottisten prosessien kautta. Hallinnon edustajien isänmaalliset mielikuvat, joita musiikki kuvastaa, voidaan määritellä sosiopoliittisen semiotiikan avulla.

Sosiopoliittinen musiikin semiotiikka (esim. Salgar 2016; Tagg 2012, 1999; Frith 1996) pyrkii osoittamaan, miten yhteiskunta ja valta vaikuttavat musiikin kautta. Voidakseni määritellä venäläisen yhteiskunnan musiikillisten merkitysten erityispiirteitä, tutkin sekä myyttejä (Barthes 1957) että noo-politiikkaa (Nikonov 2015; Arquilla & Ronfeldt 1999).

Barthesin (1957) mukaan myytit perustuvat ihmiskunnan historiaan, ja niillä on tilannesidonnainen luonne, mutta ihmiset voivat halutessaan muokata niitä. Myytit osallistuvat myös ideologian luomiseen ja voivat antaa semioottisille merkeille uusia sisältöjä (ibid.). Tarjotakseen kansalle uskottavan ja yhteisen isänmaallisen historian, hallinto puhdistaa ja luo yhä uudelleen venäläistä historiallista muistia ja sota-ajan myyttejä, esimerkiksi esi-isien sankarillisia tekoja suuren isänmaallisen sodan aikana (esim. Fomin 2024; Goode 2016).

Noo-politiikka on poliittinen pehmeän vallan strategia, joka perustuu vallitseviin ”ideoihin, etuihin, normeihin, lakeihin ja moraalisiin” (Arquilla & Ronfeldt 1999, 46). **Lazzarato** (2006) jatkaa, että siihen liittyy myös historian muokkaamista, joka tapahtuu luomalla uudistettuja historiallisia

merkityksiä. Venäjän hallinto vaikuttaa kansalaisten käsityksiin muodostamalla voimakkaita mielikuvia, joita tuotetaan yhdistelmällä patriotismin ideologiaa, historiaa ja konserttiohjelmasuunnittelua.

Seuraavaksi esittelen artikkelini päätulokset liittyen vuosittaiseen isänmaalliseen voitonpäivän tapahtumaan, jonka 80-vuotispäivää juhlittiin tänä vuonna. Ensijaiset lähteet koostuvat Pietarin ja Moskovan valtion filharmonisten orkestereiden sekä Mariinski- ja Bolšoi-teattereiden voitonpäivän konserttiohjelmista (2012–2025). Konsertti-instituutioiden virallisten sivustojen dokumenttianalysin myötä sain selville, että **Dmitri Šostakovitšin** *Leningrad-sinfonia* on yksi esitetyimmistä teoksista kyseisenä juhlapäivänä. Konserttiohjelmistojen lisäksi perehdyin voitonpäivään liittyvään kirjallisuuteen (esim. McGlasson 2024; Gray 2000).



VOITONPÄIVÄ

Voitonpäivä (*den pobedy*) on vuoden tärkein isänmaallinen juhlapäivä, jota vietetään 9. toukokuuta Venäjällä ja monissa entisissä Neuvostoliiton alusmaissa. Juhlallisuudet muistuttavat Neuvostoliiton voitosta suuressa isänmaallisessa sodassa (1941–1945) natsi-Saksaa vastaan (esim. Pakhamova 2024; McGlynn 2023). Siitä on tullut olennainen osa Venäjän isänmaallista propagandakoneistoa, joka vahvistaa hallinnon poliittisia ja ideologisia tavoitteita.

Sodan päättymisen jälkeen (9. toukokuuta 1945) voitonpäivää vietettiin ensin kansallisena juhlapäivänä ja vuodesta 1965 virallisena juhlapäivänä (Lane 1981, 145). Neuvostoliiton ajoista lähtien voitonpäivän vietto on pysynyt lähes muuttumattomana, ja **Alkatirin** ja **De Archellien** (2021, 7) mukaan se koostuu sotilasparaatista, sotaan osallistuneiden muistamisesta ja juhla-ateriasta. Nykypäivänä juhlallisuudet ovat laajentuneet entisestään, ja **Pakhamova** (2024, 15) kertoo, että ne koostuvat monipuolisista ohjelmista, esimerkiksi julkisista muistotapahtumista, konserteista ja sotilasparaateista. Voitonpäivän ritualisoinnin tarkoituksena on yhdistää Venäjän monikansallinen väestö yhteisen juhlan tunteen avulla (Rouhier-Willoughby

2003, 29). Nämä kansalliseen historialliseen taustaan perustuvat rituaalit ovat luoneet hedelmällisen maaperän hallinnolle suuren voiton tarinan mystifointiin ja kansakunnan itsetuntemuksen kohottamiseen.

VOITONPÄIVÄÄN LIITTYVÄT MYYTIT

Voitto suuressa isänmaallisessa sodassa on muodostunut Putinin Venäjällä perustavanlaatuiseksi myytiksi (esim. Alkatiri & De Archellie 2021, 9; Beshkinskaya & Miller 2020, 201), joka käsittää rituaalisoituja käytäntöjä, jotka herättävät massoissa isänmaallista ylpeyttä ja nostalgiaa. Myyteissä korostuvat neuvostokansan vaikeudet, rohkeus ja voitto vihollisesta. Ritualisoituun sotamyyttiin liittyy vakiintuneita käytäntöjä, jotka sekä luovat juhlatunnelmaa että symboloivat kansan ja hallinnon välistä yhtenäisyyttä. Näistä voitonpäivän paraati ja “Kuolemattoman rykmentin” marssi ovat suurimpia massatapahtumia ja houkuttelevat paljon osallistujia. Presidentti valvoo sotilaallista voitonpäivän paraattia Punaisella torilla pyrkimyksenään säilyttää neuvostoliittolaisia perinteitä ja kansalaisten yhteisiä muistoja osallisuudestaan voittoon (Pakhamova 2024, 15; Alkatiri & De Archellie 2021, 4). Tämän lisäksi paraati tarjoaa Putinille historiallisen oikeutuksen venäläisten patriotismin tunteiden kohottamiseen (Hue`urow 2015, 30–32; Omelchenko ym. 2015, 27–29). Toisaalta “Kuolemattoman rykmentin” marssi on uudempi perinne, joka sai alkunsa vuonna 2012 ja siirtyi hallinnon alaiseen valvontaan vuonna 2015 (Davydova-Minguet 2022, 230). Molemmat marssit ovat neuvostosotilaiden jälkeläisten järjestämiä. He kantavat marseilla mukanaan sukulaisten valokuvia heidän muistonsa säilyttämiseksi (McGlynn 2025; Nemtsev 2019) ja osallistuvat siten hallinnon edustamaan muistin politiikkaan. Putin käyttää voitonpäivän paraattia ja “Kuolemattoman rykmentin” marssia laskelmoituina, myytteihin perustuvina strategioina, joiden avulla hän vahvistaa ylisukupolvista isänmaallista velvollisuutta ja yhteistä historiallista muistia. **Seniavskin** ja **Seniavskin** (2017, 340–341) mukaan historiallinen muisti on kansallisen itsetuntemuksen perusta, jolla on merkittävä vaikutus valtion ja sen kansalaisten elinvoimaisuuteen. Putin on huomionnut tämän toteuttaessaan kansallisia aloitteita patriotismin ja kansallisen yhtenäisyyden edistämiseksi hyödyntämällä yhteisiä historiallisia muistoja, kuten voittoon liittyviä kaatuneiden joukkojen

ja siviilien sota-ajan muistoja (Davydova-Minguet 2022, 229; Lazzari 2015, 106). Ajatus perustuu valtion tarpeeseen siirtää muistot tuleville sukupolville, jotta hekin omaksuisivat isänmaallisen ajattelutavan. Tämän varmistukseen Putin on käynnistänyt nuoremmalle sukupolvelle patrioottisia koulutusohjelmia tehdäkseen heistä patriootteja ja saadakseen heidät kunnioittamaan isänmaan puolustajien muistoa (Beshkinskaya & Miller 2020, 203). Koulutusohjelmat ja perheiden omat sota-ajan tarinat varmistavat, että isänmaallinen henki ja yhteiset arvot siirtyvät jälkeläisille.

Sotamytyillä on kaksoiskertomuksen rakenne. Pääkertomuksessa Venäjä esitetään "suurvaltana" (Alkatiri & De Archellie 2021; 9; Lazzari 2015, 108), joka "auttoi" Eurooppaa toisen maailmansodan aikana (Beshkinskaya & Miller 2020, 219). Tällainen tulkinta kuvaa Venäjää tasapainon tuojana, keskittyen valtion rooliin rauhan ja "asioiden luonnollisen järjestyksen" ylläpitäjänä (Lazzari 2015, 108). Sivukertomus korostaa jatkuvaa taistelua ulkomaisia vihollisia vastaan (esim. Davydova-Minguet 2022; Lazzari 2015). Sen mukaan Venäjä on jatkuvasti vihamielisten ideologioiden, kuten fasismien (Alkatiri & De Archellie 2021, 5) ja valheellisen historian uudelleen kirjoittamisen (Davydova-Minguet 2022, 231) kohteena. Nämä hyökkäykset saadaan kuitenkin torjuttua ja tilanne normalisoituu.

Viimeiseksi sotamytyillä on aikasidonnainen luonne, ja ne ovat alttiita manipuloiduille tulkinnoille (esim. Arribas ym. 2023; Lazzari 2015). Venäjällä tämä viittaa hallinnon tekemään historian uudelleen tulkintaan, jonka tavoitteena on vähentää länsimaisten tulkintojen vaikutusta Venäjän julkiseen keskusteluun (Kratochvíl & Shakhanova 2020, 1). Tämän ansiosta hallinto voi perustella politiikkaansa ja valta-asemaansa kansalaisille.



NOO-POLITIIKAN VAIKUTUS VOITONPÄIVÄÄN

Myyttien lisäksi noo-politiikka vaikuttaa siihen, miten voitonpäivää tulkitaan. Sitä pidetään eräänlaisena Venäjän valtion harjoittamana kognitiivisena sodankäyntinä, sillä hallinto käyttää erilaisia media-alustoja vaikuttaakseen kansalaistensa ja ulkomaalaisten uskomuksiin (Arquilla & Ronfeldt 2020, 42–43). Venäläiset mediat, kuten valtion televisio, radio ja sosiaalisen median alustat (esim. Davydova-Minguet 2022; Makhortykh ym. 2021), perustavat toimintansa venäläiseen yhteiseen muistiin, joka sisältää vahvoja mielikuvia voitosta suuressa isänmaallisessa sodassa (esim. Arribas ym. 2023, 18–19; Alkatiri & De Archellie 2021, 9). Medioissa voitonpäivän merkitystä Venäjän kansalaisille hyödynnetään luomalla tunneyhteys heidän ja "aidon sankarillisen menneisyyden" välille (Davydova-Minguet 2022, 238). Tämä yhteys on tunnustettu ja strategisoitu presidentti Putinin puheissa. Vuodesta 2004 lähtien ne ovat keskittyneet patriotismiin, painottuen voiton kertomukseen (Alkatiri & De Archellie 2021; Lazzari 2015). Nykyään Putin käyttää tätä kertomusta ohjaavana käsityksenä vastustaessaan länsimaisia ideologioita. Näiden pysäyttämiseksi Venäjän on löydettävä uudelleen isänmaallisuutensa ja yhdistyttävä vahvan valtion ja siihen liittyvien historiallisten arvojen ympärille. Tämän yhdistymisen perustana ovat yhteinen historia, kulttuuri ja tavat, joita on edistettävä ja suojeltava Venäjän vihollisilta (Kratochvíl & Shakhanova 2020; Malinova 2021).

"Historialliset kertomukset" eli hallinnon luoma disinformaatio ja historiallinen propaganda oikeuttavat myös Venäjän ulkopoliittisen agendan. **Cullenin** ym. (2021, 9) mukaan disinformaatiokampanjoita käytetään myös ulkomaiden häirinnän keinona, mikä liittyy ne hybridiuhkiin. Valtion propaganda kohdistuu erityisesti diasporassa asuviin venäläisiin ja saa heidät paheksumaan uusien isäntävaltioidensa instituutioita venäläisten instituutioiden hyväksi ja siten häiritsemään ulkomaiden demokraattisia käytäntöjä (Arribas ym. 2023, 4). Tässä hallinnon päämääränä on luoda vedenjakaja Venäjän kansan ja länsimaisten välille, esimerkiksi kuvaamalla Baltian maita ja Puolaa natsien sympatisoijiksi (ibid.). Voiton myytin sisältävien tarinoiden kautta venäläiset aivopestään jatkamaan taistelua eriäviä ideologioita vastaan, mikä yhdistää maata ja ylläpitää status quota.

Dmitri Šostakovitšin sinfonia nro 7 C-duuri, op. 60, "Leningrad" (jatkossa *Leningrad-sinfonia*) osoittautui tutkimuksessa yhdeksi esitetyimmistä klassisen musiikin teoksista, jotka liittyvät voitonpäivän juhlallisuuksiin (ko. instituutioiden viralliset sivustot). Šostakovitš asui Leningradissa vuonna 1941, kun suuri isänmaallinen sota natsi-Saksaa vastaan alkoi (esim. Pellegrino ym. 2018; Gray 2000). Vastauksena sodanajan julmuuksiin hän alkoi säveltää uutta sinfoniaansa. **Behrmanin** (2021) sekä **Pellegrinon** ynnä muiden (2018) mukaan teos on omistettu hänen kotikaupungilleen ja siksi nimetty "*Leningradiksi*". Sävellysprosessi alkoi 19. heinäkuuta 1941 ja päättyi 27. joulukuuta, kun **Stalinin** viranomaiset evakuoivat säveltäjän Kuibyševiin (nykyisin Samara) (Blickenstaff 2007, 2–4). *Leningrad-sinfonian* ensiesitys oli 9. elokuuta 1942, Leningradin 872 päivää kestäneen piirityksen 335. päivänä (Pellegrino ym. 2018, 4). Leningradin Radio-orkesterin jäljellä olevat jäsenet ja palkatut muusikot esittivät teoksen **Karl Eliasbergin** johdolla (esim. McGlasson 2024, 18; Gray 2000). *Leningrad-sinfonian* 80-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä pitämässään puheessa vuonna 2022 Putin kuvaili sinfonian ensiesitystä suureksi puolustusliikkeeksi natsia vastaan, jotka olivat jo alkaneet juhlistaa Leningradin kukistumista. Puna-armeijan tykistön hyökkäys, englanniksi "Operation Squall" ("myrskypuuska"), kohdennettiin natsien tykistön aseisiin, ja näin varmistettiin, että he pysyivät hiljaa sen aikaa, kun toteutettiin suora lähetys Leningradin asukkaille (Al Lawati 2023, 40; Behrman 2021). Tämän jälkeen konsertin taltiointia esitettiin eri puolilla kaupunkia ja kohti vihollislinjoja (esim. McGlasson 2024, 18; Blickenstaff 2007, 6), mikä kohotti ihmisten mielialaa ja sai natsihyökkääjät lannistumaan.



Leningrad-sinfonian ensiesitys 9.8.1942, joht. Karl Eliasberg.

Leningrad-sinfoniaa ympäröivät historialliset myytit, jotka yhdistävät sen hallinnon propagandatarkoituksiin. **Gray** (2000) väittää, että Šostakovitšin kuvaaminen omistautuneena sosialistina myötävaikutti näiden myyttien luomiseen. Tämä sai alkunsa siitä, että Stalinin hallinto hyödynsi Šostakovitšin sävellystaitoja poliittisten tavoitteidensa edistämiseksi. Sinfonia sisältää viitteitä neuvostoliittolaisten humanisuudesta, johon perustuivat valtion natsien vastaiset toimet, sekä joka vahvisti Liittoutuneiden ja Neuvostoliiton välistä sota-ajan liittoa (esim. McGlasson 2024, 21; MacCurtain 2013, 366). Šostakovitš tiedosti, että hänen täytyy myötäillä hallintoa voidakseen säilyttää luovan itsenäisyytensä. Tämä strategia teki hänestä eturintaman neuvostosäveltäjän ja sinfoniasta antifasistisen hymnin (Al Lawati 2023; 28–29, 41). Teoksen sanomalla on kuitenkin kaksoismerkitys: hallinnon virallinen- ja säveltäjän piilotettu merkitys. Grayn (2000) mukaan virallinen näkökulma kuvaa patriotismia, joka kannustaa taistelemaan vihollista vastaan. On kuitenkin myös tutkimusta (Al Lawati 2023, 28; Fay 2000, 128), joka viittaa siihen, että Šostakovitš halusi sen symboloivan totalitarismin vastustusta.

Leningrad-sinfonia on neliosainen ohjelmallinen teos. Sen neljä, Šostakovitšin itsensä nimeämä osa esittelevät teemoja, jotka vaihtelevat tuskasta ahdinkoon, mutta samalla sisältävät kansan sankarillisen uhman ja toivon Leningradin piirityksen aikana (Pellegrino ym. 2018, 4).

Sinfonian ensimmäinen osa "Sota" (Allegretto) kuvaa rauhallista elämää Leningradissa ennen suuren isänmaallisen sodan alkua (esim. Farrell 2019; Gray 2000; Blickenstaff 2000, 7). Hiljaiselon pysäyttää natsien hyökkäys, jota kuvaa "hyökkäysteema" eli Stalinin marssi. Tämä teema symboloi alun perin Stalinin hirmuhallintoa, ennen kuin se muuttui tarkoittamaan **Hitlerin** terroria hyökkäyksen jälkeen, mikä korostaa teoksen kaksoismerkityksiä (McGlasson 2024, 19–20). Fay (2000, 129) toteaa, että hyökkäystä seuraava musertava hautajaismarssi ja sodan uhrien muistaminen. Lopulta kaukainen jyrinä palaa, osoittaen sodan edelleen jatkuvan (ibid.).

Toinen osa ”Muistelmia” (Moderato, poco allegretto) kuvaa sotaa edeltänyttä aikaa Neuvostoliitossa (esim. McGlasson 2024, 20; Al Lawati 2023, 41–42). Behrmanin (2021) mukaan osa yhdistää kaksi ääripäätä, melankolian ja haaveilun sekä raivokkaan vihan. Tulkinta korostaa sitä, kuinka ”rauhalliselta” Neuvosto-aikakausi vaikutti, vaikka se oli todellisuudessa kuitenkin terrorin aikaa.

Kolmas osa ”Venäjän laajuus” (Adagio-attacca) kuvaa Leningradin kauneutta iltahämärässä, vahvistaen kansan sankarillista henkeä (esim. Al Lawati 2023, 41–42; Blickenstaff 2007, 8). Osa koostuu kolmesta osiosta, joista hidas alku on menneen Leningradin nostalgisoinnista, keskiosa on kontrastinen ja väkivaltainen kuvaten ilmapommituksia ja loppu kunnioittaa sodan ja Stalinin puhdistusten uhreja (McGlasson 2024, 20; Behrman 2021). Šostakovitšin kyky käyttää musiikkiaan kuvaamaan neuvostorealismia osoitetaan tässä jälleen kerran.

Neljäs osa ”Voitto” (Allegro non troppo) vakuuttaa kansalle väistämätöntä voittoa suuressa isänmaallisessa sodassa (Al Lawati 2023, 41–42; Blickenstaff 2007, 8). Se sisältää erilaisia poliittisia, kulttuurisia ja sotilaallisia teemoja (Farrell, 2019), jotka huipentuvat suureen taisteluun, jonka Neuvostoliiton armeija lopulta voittaa. Ihmiskunnan voitto barbarismista on tässä yhteydessä Šostakovitšin määritelmä voitosta (Blickenstaff 2007, 8).

Neuvostoliiton poliittis-historialliset ja humanistiset myytit yhdistyvät mielestäni *Leningrad-sinfoniassa*. Teos vahvistaa Stalinin hallinnon saavutuksia kansainvälisellä näyttämöllä sekä kansan sankaruutta ja inhimillisyyttä. Mielestäni nämä yhteiseen historiaan juurtuneet asiat ovat vahvistaneet Venäjän kansan moraalia menneisyydessä ja nykyajassa.

NOO-POLITIIKAN VAIKUTUS LENINGRAD-SINFONIAAN

Nykypäivänä Putinin hallinto käyttää mielestäni *Leningrad-sinfoniaa* noo-poliittisena työkaluna. Teos on strategisesti valittu, koska sillä on suora yhteys yhteiseen historialliseen tapahtumaan, joka on venäläisille tuttu ja merkityksellinen. Tämän vuoksi isänmaallinen historiallinen sinfonia on valittu välittämään hallinnon piilotettuja viestejä.

Noo-politiikkaa voidaan pitää myös refleksiivisenä kontrollina (esim. Vasara 2020; Thomas 2015). **Veprintsevin** ym. (2011)

mukaan sitä voidaan soveltaa sosiaaliseen kontrolliin ja manipulointiin. Venäjällä refleksiivistä kontrollia harjoitetaan medioiden avulla vaikuttamalla yleiseen mielipiteeseen hallinnon tavoitteiden saavuttamiseksi tekemällä historiallisia vertailuja nykyhetkeen (Vasara 2020, 78–79; Thomas 2015; 117). Näin ollen hallinto median kautta manipuloi Venäjän kansalaisia tekemään näennäisesti hallinnon ideologiasta riippumattomia päätöksiä. Hallinnon *Leningrad-sinfoniaan* liittyvät viestit ovat peräisin useilta aikakausilta, mikä antaakin niille aikasidonnaisen luonteen. Sinfonia tunnistettiin kulttuuriaseena Neuvosto-aikana, ja se edusti kansan vastarintaa natsia vastaan (Behrman 2021). Näin ollen yhteisen vihollisen vastaisen taistelun symbolinen merkitys on säilynyt läpi historian, aluksi länsimaita vastaan kylmän sodan aikana ja myöhemmin ”natsi”-länttä vastaan Putinin aikakaudella. Sinfonian patrioottiset teemat ovat tällä hetkellä Putinin medialausuntojen keskiössä. Putinin (2022) mukaan sinfoniaan liittyy neljä toistuvaa teemaa: 1) Venäjän kansan rohkeus ja sitkeys, 2) profeettallinen julistus ihmiskunnan voitosta ja riemuvoitosta natsismia vastaan, 3) rakkaus isänmaata kohtaan ja halukkuus puolustaa sitä ja 4) kansaa yhdistävät todelliset ja ikuiset arvot. Hänen hallintonsa onkin tarkoituksella valinnut nämä teemat viestittääkseen kansalle, että Venäjä on suuri maa, jolla on rikas ja tuleville sukupolville säilytettävä yhteinen menneisyys.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Tarkastelin artikkelissani, miten Putinin hallinto käytti klassisen musiikin konserttiohjelmasuunnittelua edistääkseen patriotismia venäläisten keskuudessa voitonpäivän juhlinnan aikana valtion konsertti-instituutioissa Pietarissa ja Moskovassa (2012–2025). Instituutioiden konserttiohjelmasuunnittelun perusteella Dmitri Šostakovitšin *Leningrad-sinfonia* oli juhlallisuuksissa esitetyimpiä teoksia. Tämän ilmiön analysoimiseksi käytin artikkelissani sosiopoliittista musiikin semiotiikkaa (Salgar 2016), erityisesti myytteihin (Barthes 1957) ja noo-politiikkaan (esim. Arquilla & Ronfeldt 1999) liittyvää teoriaa.

Ensimmäisessä osiossa esittelin voitonpäivän historiallisen kontekstin ja siihen liittyvät yleiset semioottiset näkökohdat myyttien ja noo-politiikan avulla. Tässä korostin juhlan kehittymistä venäläiseksi patrioottiseksi propagandan työkaluksi, joka tukee hallinnon poliittista ja ideologista agenda. Voitonpäivään sisältyy rituaalisia elementtejä,

jotka perustuvat yhteiseen historialliseen taustaan, kuten muistotapahtumia ja paraateja, joiden tavoitteena on yhdistää monikansallinen väestö.


Voitonpäivän myytteihin kuuluvat neuvostoliittolaisen kansan rohkeus ja ahdinko sodan aikana sekä voitto vihollisesta. Hallinto käyttää näitä myyttejä yhteisen historiallisen muistin avulla patriotismin ja ylisukupolvisen isänmaallisen velvollisuuden iskostamiseksi kansaan.

Noo-politiikka, eli hallinnon median avulla toteuttama poliittiseen ajatteluun vaikuttamisen keino, pohjautuu yhteiseen muistiin ja käsityksiin voitosta. Osana hallinnon ulkopolitiikkaa näitä manipuloituja historiallisia kertomuksia käytetään houkuttelemaan väestöä hylkäämään vastakkaiset ideologiat. Näin ollen kertomukset auttavat säilyttämään olemassa olevat valtasuhteet ja edustavat yhtenäistä Venäjän rintamaa maailmanlaajuisesti.

Artikkelini jälkimmäisessä osiossa keskityin *Leningrad-sinfoniaan*, erityisesti sävellyksen historialliseen kontekstiin sekä myyttien ja noo-politiikan semioottiseen tulkintaan. Historia-osiossa totesin, kuinka tärkeä sinfonia oli ihmisten rohkaisemisessa taisteluun ja natsihyökkääjien lannistamisessa Leningradin piirityksen aikana.

Leningrad-sinfonian myyttejä hyödynnetään hallinnon propagandassa. Ne vahvistivat Liittoutuneiden ja Neuvostoliiton liittoa havainnollistamalla neuvostoliittolaisten humanisuutta toisen maailmansodan aikana. Tiedostaessaan, että hänen sävellyskyk्याän käytettiin hyväksi Stalinin poliittisten tavoitteiden edistämiseksi, Šostakovitš yhdisti piilotettuja viestejä diktatuurin viesteihin. Sinfonialla on siis kaksoismerkitys: virallinen patrioottinen ja säveltäjän antiautoritaarinen merkitys. Teoksen osat kuvaavat sotaan liittyviä teemoja, alkaen sodan alkujasta, siirtyen nostalgiaa nykyhetken kauhuihin ja päättyen Neuvostoliiton väistämättömän voiton juhlistamiseen. Nämä Neuvostoliiton yhteiseen historiaan liittyvät teemat ovat kohottaneet venäläisten mielialaa sekä menneisyydessä että nykypäivänä.

Noo-politiikkaa pidin tässä yhteydessä refleksiivisenä kontrollina (esim. Vasara 2020), mikä tarkoittaa, että tietyt media-aikeudet, kuten klassinen musiikki, manipuloivat yleistä mielipidettä hallinnon tavoitteiden saavuttamiseksi vertailemalla menneisyyttä ja nykyisyyttä. Putin on käyttänyt *Leningrad-sinfoniaa* noo-poliittisena työkaluna, koska se liittyy venäläisille tuttuun ja samalla yhteiseen

historialliseen tapahtumaan. Hänen tulkintansa teoksesta (Putin 2022) korostaa musiikin patrioottisia teemoja, jotka ovat ratkaisevan tärkeitä kansakunnan yhdistämiselle ja siksi välitettävä tuleville sukupolville jatkuvuuden takaamiseksi. 

Kara Erika Koskinen on väitöskirjatutkija Helsingin Yliopiston Aleksanteri-instituutissa. Hänen tutkimuksensa keskittyy nyky-Venäjän kulttuuriin, erityisesti kulttuuripolitiikkaan ja musiikin semiotiikkaan.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. London: Athlone Press.
- Alkatiri, Zeffry ja Reynaldo Archellie. 2021. "National Patriotic Day Parade: The Politics of Historical Memory and Reconstruction of the Russian Identity during Putin Era." *Cogent Arts & Humanities* 8 (1): 4–5, 7, 9. <https://doi.org/10.1080/23311983.2021.1992081>
- Al Lawati, Muhanna. 2023. "Time to Face the Music: Shostakovich's 7th Symphony and the Siege of Leningrad." *Armstrong Undergraduate Journal of History* 13 (1): 28–46. <https://doi.org/10.20429/aujh.2023.130103>
- Arribas, Cristina M., Rubén Arcos, Manuel Gertrudix, Kamil Mikulski, Pablo Hernandez-Escayola, Michaela Teodor, Elena Novacescu, Ileana Surdu, Valentin Stoian ja Antonio García-Jimenez. 2023. "Information Manipulation and Historical Revisionism: Russian Disinformation and Foreign Interference through Manipulated History-Based Narratives." *Open Research Europe* 3:121. <https://doi.org/10.12688/openreseurope.16087.1>
- Arquilla, John ja David Ronfeldt. 2020. *Whose Story Wins: Rise of Noosphere, Noopolitik, and Information-Age Statecraft*. Santa Monica: RAND Corporation.
- Arquilla, John ja David Ronfeldt. 1999. *The Emergence of Noopolitik: Toward an American Information Strategy*. Santa Monica: RAND Corporation.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Baekken, Håvard. 2023. "Merging the Great Patriotic War and Russian Warfare in Ukraine: A Case Study of Russian Military Patriotic Clubs in 2022." *Political Research Exchange* 5 (1): 1–22. <https://doi.org/10.1080/2474736X.2023.2265135>
- BBC News Russkaja služba. 2016. "Putin nazval patriotizm nacional'noj ideej." *BBC News*, 2.2.2016. Tark. 12.2.2026. https://www.bbc.com/russian/news/2016/02/160203_putin_patriotism_idea
- Behrman, Simon. 2021. "Shostakovich's Leningrad Symphony Was a Defiant Counterblast to Nazi Aggression." *Jacobin*, 22.6.2021. Tark. 12.2.2026. <https://jacobin.com/2021/06/shostakovichs-le-ninograd-symphony-was-a-defiant-counterblast-to-nazi-aggression>
- Beshkinskaya, Vasilisa ja Alexei Miller. 2020. "The 75th Anniversary of the Victory in the Russian Memory Politics." *Russia in Global Affairs* 5: 200–232. <https://doi.org/10.31278/1810-6374-2020-18-3-200-232>

- Blickenstaff, Keri. 2007. Re-examining the Warhorse: Shostakovich's Leningrad Symphony. Taiteen maisterin tutkielma, University of Georgia.
- Bolšoi-teatteri. Virallinen sivusto. <https://bolshoi.ru/>
- Bowen, Glenn A. 2009. "Document Analysis as a Qualitative Research Method." *Qualitative Research Journal* 9 (2): 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press.
- Creswell, John W. 2013. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 4. painos. London: SAGE.
- Cullen, Patrick, Cristina Juola, Georgios Karagiannis, Kasper Kiviso, Magnus Normark, Andras Racz, Johann Schmid ja Josef Schroefl. 2021. *The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Davydova-Minguet, Olga. 2022. "Performing Memory in Conflicting Settings: Russian Immigrants and the Remembrance of World War II in Finland." *East European Politics and Societies and Cultures* 36 (1): 225–247.
- Farrell, Jenny. 2019. "The Siege of Leningrad: Shostakovich and the Airbrushing of History." *People's World*, 26.6.2019. Tark. 12.2.2026. <https://www.peoplesworld.org/article/the-siege-of-leningrad-shostakovich-and-the-airbrushing-of-history/>
- Fomin, Ivan. 2024. "Two Statism's of Putin's Ideology: From Proclamations of Patriotic Values to Welfare Promises of Wartime Mobilization." *Post-Soviet Affairs* 41 (1): 64–82. <https://doi.org/10.1080/1060586X.2024.2382646>
- Frith, Simon. 1996. "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall." *Teoksessa Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, toim. David Morley ja Kuan-Hsing Chen, 131–150. London: Routledge.
- Goode, J. Paul. 2016. *Everyday Patriotism and Putin's Foreign Policy*. PONARS Eurasia Policy Memo 432.
- Gray, Allin. 2000. *Thematic Symbolism in Shostakovich Symphony No. 7*. Pro gradu -tutkielma, Cork School of Music.
- Hernandez Salgar, Oscar. 2016. "Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music." *Ethnomusicology Translations* 2: 1–33. <https://doi.org/10.14434/emt.v0i2.22335>
- Horina, Galina. 2018. "Patriotizm v russkoj kul'ture." *Znanie. Ponimanie. Umenie* 4: 92–101. <https://doi.org/10.17805/zpu.2018.4.9>
- Le Huérou, Anne. 2015. "Where Does the Motherland Begin? Private and Public Dimensions of Contemporary Russian Patriotism in Schools and Youth Organisations." *Europe-Asia Studies* 67 (1): 28–48.
- Kratochvíl, Petr ja Gaziza Shakhanova. 2020. "The Patriotic Turn and Re-building Russia's Historical Memory: Resisting the West, Leading the Post-Soviet East?" *Problems of Post-Communism* 68 (5): 1–13.
- Lane, Christel. 1981. *The Rites of Rulers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lazzarato, Maurizio. 2006. *Por una política menor: Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lazzari, Tiago Colombo. 2015. *Discourse and Myth in Contemporary Russia: The Great Patriotic War and the Victory Day Narrative*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Lotman, Yuri. 1984. "On the Semiosphere." *Sign Systems Studies* 33 (1): 205–229.
- Makhortykh, Mykola, Yehor Lyebedyev ja Daniel Kravtsov. 2021. "Past Is Another Resource: Remembering the 70th Anniversary of the Victory Day on LiveJournal." *Nationalities Papers* 49 (2): 1–14.
- Mariinski-teatteri. Virallinen sivusto. <https://mariinsky.ru/>
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- McGlasson, Scott Patrick. 2024. *Symphony No. 7 "Leningrad" by Dmitri Shostakovich*. Väitöskirja, University of Nevada.
- McGlynn, Jade. 2025. "Letting the Dead March Again: How the Immortal Regiment Occupies the Present." *The Moscow Times*, 9.5.2025.
- McGlynn, Jade. 2023. *Memory Makers: The Politics of the Past in Putin's Russia*. London: Bloomsbury.
- Moskovan valtion filharmonia. Virallinen sivusto. <https://meloman.ru/>
- Nemtsev, Mikhail. 2019. "How Russia's Immortal Regiment Was Brought to Life." *Riddle*, 5.5.2019.
- Nikonov, Sergey. 2013. "Noopolitical Aspect of International Journalism." *Middle-East Journal of Scientific Research* 17 (1): 21–25.
- Omelchenko, Daria, Oksana Noyanzina, Svetlana Maximova ja Natalia Goncharova. 2015. "National Identity and Patriotism among Russian Youth." *Asian Social Science* 11 (6): 27–34.

- Pakhomova, Evgeniya. 2024. "Victory Day in Russia: Performative Patriotism and State Discourse." *Anthropology Today* 40 (5): 14–18.
- Pavlov, Aleksandr. 2018. "Patriotizm. Ocen' kratkaja istorija idei." *Filosofskaja antropologija* 4 (1): 175–191.
- Pellegrino, Anthony M., Alex d'Erizans ja Joseph L. Adragna. 2018. "From a Vibrant City to a Warzone: Shostakovich's 7th Symphony as a Means to Foster Historical Understanding through Empathy." *Journal of Social Studies Research* 42 (4): 327–343.
- Peirce, Charles Sanders. 1960. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- President of the Russian Federation. 2014. *Basics of the State Cultural Policy*. Moscow.
- President of the Russian Federation. 2023. *On Amendments to the Basics of the State Cultural Policy*. Moscow.
- Putin, Vladimir. 2022. "Address on the 80th Anniversary of the Leningrad Premiere of Dmitry Shostakovich's Symphony No. 7." Kremlin, 9.8.2022.
- Reid, Anna. 2011. *Leningrad: Tragedy of a City under Siege, 1941–44*. London: Bloomsbury.
- Rouhier-Willoughby, Jeanmarie. 2003. "Victory Day Celebration: Memory and Validation." *Folklorica* 8: 24–34.
- Pietarin valtion filharmonia. Virallinen sivusto. <https://www.philharmonia.spb.ru/>
- Sakun, Sergei ja Andrei Ignatenko. 2022. "Istoriko-filosofskij aspekt patriotizma." *Simvol Nauki* 4 (2): 54–59.
- Seeger, Charles. 1960. "On the Moods of a Music-Logic." *Journal of the American Musicological Society* 13 (1–3): 224–261.
- Seniavskii, Aleksandr ja Elena Seniavskaja. 2017. "The Historical Memory of Twentieth Century Wars as an Arena of Ideological, Political, and Psychological Confrontation." *Russian Social Science Review* 58 (4–5): 337–378.
- Tagg, Philip. 2012. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip. 1999. *Introductory Notes to the Semiotics of Music*.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Thomas, Timothy. 2015. *Russia Military Strategy: Impacting 21st Century Reform and Geopolitics*.
- Vasara, Antti. 2020. *Theory of Reflexive Control*. Helsinki: Finnish Defence Studies.
- Veprintsev, Vladimir, Andrei Manoilo, Anatoli Petrenko ja Dmitri Frolov. 2011. *Operacii informacionno-psihologiceskoj vojny. Kratkij enciklopediceskij slovar-spravocnik*. Moskva: Gorjacaja linija – Telekom.

QUESTIONS OF COMPREHENSION, LANGUAGE, AND MEANING IN SOVIET POPULAR MUSIC



This article is by no means a comprehensive study of the role of language in popular music in the USSR.¹ Instead, I have collated my own observations and the work of historians to highlight the relevance of language and ideas of comprehension/meaning/emotion for histories of Soviet music and Soviet listeners. I have framed this through a 1979 film score written by the Estonian composer **Sven Grünberg** but wish to acknowledge the nuances and complexity of drawing conclusions about Soviet popular music given that conditions varied so drastically across the Soviet republics. Despite my own limitations in assessing and accessing information about these variations, I hope this draws attention to further scholarship in the field. While perhaps rooted in my own enthusiasm for the topic, I still believe that scholarship can delve ever deeper into the importance of popular music in people's lives under the Soviet system, and what it continues to mean today.

The film *Dead Mountaineer's Hotel* ("Hukkunud Alpinisti" hotell) was released in 1979, based on the 1970 novel by **Arkady and Boris Strugatsky** of the same name (*Otel "U pogibshogo alpinista"*). Sven Grünberg, a composer in his early twenties with a focus on electronic music, was asked to produce the film's soundtrack after **Arvo Pärt** declined. Pärt was waiting for a tourist visa to be approved, which could come at any moment, and didn't want to inconvenience the film's director, **Grigori Kromanov**. "People literally lived on top of suitcases," recalled Grünberg in 2015 (Kulli). Luckily for Grünberg, Pärt was still waiting in Estonia when Kromanov sought a second opinion on Grünberg's "questionable" new-age compositions, and Pärt gave a literal thumbs-up in approval. Kromanov's concerns regarding Grünberg's unorthodox soundtrack were not the same as the Soviet censors: at the film's Goskino review, a KGB colonel accused the film of sneaking in Western music;

"What! You think we're stupid? You think we haven't heard Pink Floyd here?" (Kulli, 2015).

But it seems that this ambiguity was what Grünberg had set out to create. The soundtrack for *Dead Mountaineer's Hotel* is without words – or at least, without comprehensible ones. Grünberg's score is instrumental, utilising some vocalisations accompanied by harp, organ, and the highly coveted EMS Synthi 100 synthesiser housed in Moscow. The exception is *Ball* (meaning a ball as in a formal dance). Grünberg sings in gibberish – what he himself described as a sci-fi language – yet there is a clear syntax and structure to his lyrics, the verses following a distinct cadence and the same imaginary words repeated in the chorus. At certain moments, you might believe you hear a distorted English or Estonian phrase, but upon the next listen, you'll change your mind. There is a thematic justification for this. *Ball* is played at moments in the film intended to indicate the alienation of our hero, Inspector Glebsky, from his surroundings. The film (and novel) is rife with symbolism along these themes – characters' names, costuming, and set design. The titular hotel is in an unnamed European country; the characters have unclear (and even preternatural) origins. *Ball* plays as the hotel's guests convince Glebsky to partake in a disconcerting, hypnotic dance, our hero indulging in the ambiguity he has found himself in. I find it hard to imagine myself joining him on the dancefloor – *Ball* is not what you'd call music for social dancing.

Of course, this incomprehensibility had thematic (and political) intent. **Näripea** and **Cederlöf** have extensively analysed the film's subtle advocacy for Baltic sovereignty and its deconstruction of Soviet nationality policy (2015). *Dead Mountaineer's Hotel* featured a cast from across the USSR, and dubbing

was employed for multiple actors – this was no obstacle given that the film would be requisitely dubbed into Russian anyway. This also applied to film scores:

“At that time, it was mandatory that if there were songs in a film, they had to be dubbed into Russian, and the performer could not usually be chosen by the composer.”

The songs would be translated, rerecorded, and used in the Russian-dubbed version as well as released commercially –

“I couldn’t have **Muslim Magomayev** or any other People’s Artist twisting up these songs in Russian.” (Kulli, 2015)

To avoid any erroneous reinterpretation of his work, Grünberg removed his own voice and voided the song of any concrete, lyrical meaning. Grünberg may not have set out to make a grand political statement, and I won’t suggest that that was his intention or the result. Yet rendering music incomprehensible – and thereby amputating one’s own ability to be understood – seems a twisted reflection of musical realities in the USSR.

Historians cite many reasons for Western music’s popularity in the Soviet period, of which the appeal of incomprehensibility is only one. The spread of Western music into the USSR took on speed in the 1960s and 1970s. Illicit listening grew more and more widespread: through foreign radio broadcasters like the Voice of America or the BBC World Service, smuggled records, or officially sanctioned releases that came as a result of the US-Soviet détente in the 1970s (Zhuk 2025, 137). Student bands performed at Komsomol discos or university festivals, and foreign students from socialist and non-aligned countries brought their musical knowledge with them (Zhuk 2010, 87). Much of this music was listened to as well as performed in English (Troitsky 1988, 39). **Fürst** claimed that limited understanding of lyrical content was no barrier – in fact, it allowed listeners to focus on how the music made them feel. An informant interviewed for *Fürst’s Flowers Through Concrete* stated:

“I, like the rest of young people at the time, was absolutely incapable of listening to any songs produced in the fatherland – not folk songs, not Estrada, nothing in Russian at all. All this had

the smell of Sovietness and old-fashionedness to it.” (2021, 242)

The informant goes on to say that English was the most preferred language of music consumption in the 1960s and 1970s, along with Polish, Yugoslav, and Czech. Foreign language music

“(instilled) a sense of freedom, while the sound of Russian invoked parents, authority, and bureaucrats.” (Fürst 2021, 243)

Fürst asserts that in the 1960s, the ‘wordiness’ of the entire Soviet cultural system, from state television to dissident songwriters, was rejected. A participant describes how they fell head over heels for foreign radio broadcasts:

“I understood nothing – and yet it seemed to me that the language was my own. The music simply carried me away.” (Fürst 2021, 243)

Troitsky describes Moscow’s early unofficial bands as “live jukeboxes”, tasked with recreating Western music as accurately as possible (1988, 25). In interviews I conducted for my Bachelor’s history thesis on rock music in Soviet Russia, a participant recalled a concert of the VIA (*vokalno-instrumentalny ansambl* – state-affiliated bands) Golubye Gitary (Blue Guitars) in the 1970s.

“(The concert was) Russian language, Russian music...but the first song was *Can’t Buy Me Love* by The Beatles...they knew how to buy the people.” (Pirrie 2024b)

The access Soviet citizens had to Western music varied: large cities with frequent foreign visitors provided a steady stream of smuggled records, but extensive urban radio jamming operations meant rural areas and republics closer to the USSR’s borders had more ready access to foreign radio stations. According to **Zhuk**, some closed cities paradoxically had more access to foreign media and information, as scientists and technicians working in key Soviet industries travelled more frequently and were required to stay up to date with technological advancements abroad. The authorities of each republic also varied in their ability or willingness to crack down on illicit cultural consumption. But by the mid-1970s, the state record label, Melodiya, was sanctioning the release of some Western

records, often including Russian translations. Of course, these releases were carefully selected. Rock music rarely featured; **Yurchak** states Soviet officials saw the sound of rock as distorted, unpredictable, and “moaning”, in harsh contrast to the “joyful” and “melodic” music they supported (Yurchak 2006, 227). Komsomol-organised discos acquired ABBA, **Donna Summer**, and Boney M to appeal to their young attendees (Zhuk 2010, 235–237). A special Soviet television show, *Melodies and Rhythms of Foreign Estrada*, was aired regularly from 1977, broadcasting **Elton John** and **Dean Reed** into Soviet homes (Zhuk 2025, 137). Youth magazines covered Western musicians extensively,² while toeing the ideological line by extolling The Beatles’ anti-war messaging, the class and racial struggles of African American musicians, and requisitely covering musicians from Eastern bloc states (Zhuk 2010, 247–249). It is difficult to ascertain the extent to which the increasing numbers of listeners understood the lyrics – and one must ask, did it matter?

This is not to say that English lyrics were never translated. Zhuk cites Western culture’s mass consumption as the chief reason for English overtaking German as the most studied language in Dnepropetrovsk’s schools in the 1960s (2025, 133). A participant in my BA interviews said her love for rock music began with classmates lending their foreign records to translate, as the best at English in her year-group (Pirrie 2024a). Yet it seems that there were limits to what could be translated into Soviet contexts. Zhuk presents excerpts from a young fan’s diary, writing in 1966:

“I would rather prefer the catchy melodies of the Beatles or Rolling Stones than this boring Dylan stuff! [sic].” (2010, 89)

In Zhuk’s view, lyrically complex music like that of **Bob Dylan** was less

appealing, particularly in provincial cities; listeners preferred music with simpler language and an emphasis on melodies. Even when lyrics were understood, a gulf of relatability remained. One of my interview participants greatly valued Western bands’ technique, electric guitar solos and dynamic arrangements. But while, for example, a love-song had universal meaning, there was otherwise a limited applicability to his own life. In his view, the differences in lifestyle between an English rockstar and himself, a schoolboy in Tula in the 1980s, created a gulf of emotional relatability he felt he could not cross (Pirrie 2024c).

People the world over listen to music in languages they don’t understand, but some academics suggest that such incomprehension was approached with more intentionality than one might expect. Perhaps Grünberg drew on what Yurchak identified as a collective awareness among Soviet society that one’s lived experiences would not be acknowledged as reality – if one does not expect to understand or be understood by the cultural system around them, why try to engage with it at all? Or as one interview participant said:

“You know what to expect of (state musicians), (but) you go, not again, that stuff...not attractive!” (Pirrie 2024b)

The 1960s saw the emergence of the *estrada* genre and VIA – seemingly the USSR’s attempt at recreating the mass popularity of groups like The Beatles. The role of music in the USSR shifted, as many other things did in the 1960s, to providing emotionally fulfilling experiences and meeting consumer demands for Western-style products. **MacFadyen** observes that prior to this, state-produced music was often void of the individual, with a far more detached focus on the patriotic and the collective (2001, 7). The music of *estrada* and VIA touched on personal themes, performed by singers with clear personalities and emotions and was often available in the languages of the USSR. These musicians were required to be registered as such by profession, and their lyrics were either censored or written in their entirety by each republic’s National Union of Composers (NUoC).

This local oversight led to variations in creative freedoms across the republics. Each republic had a source of music that was produced in their national language and somewhat more suited to local tastes. For example, jazz music from the Eastern Bloc and beyond had been more widely popular in the



Baltic states and the Caucasus, and a (sanitized) influence was visible in their official music (Schäfer 2021). These variations in cultural spheres were often known, particularly in the case of the Baltics – their vibrant and modern music scenes were sites of admiration and envy, with budding musicians making pilgrimages to Tallinn and Riga.

However, Soviet directives dictated lyrical content to “evoke optimism, youthful energy, and positive emotions in general.” (Bird et al. 1994, 192) Topics were uncontentious and apolitical: sex, sadness, and rebellion were forbidden, watered-down to romance, heartbreak, and nostalgia (Schäfer 2021). One participant described the love-songs of estrada as “sterile” following a formulaic, innocent structure that was ignorant of young people’s realities (Pirrie 2024a). Troitsky describes how from the 1960s onwards, musicians faced the dilemma of either remaining unofficial – unable to earn money from their music and committing to a day-job to avoid charges of ‘social parasitism’, – or registering as a professional group, where they could gain an income and official recognition, but at the cost of being, as Troitsky puts it, “castrated” (1988, 28). The sacrifice of authenticity was one many musicians made, particularly when mechanisms of disseminating unofficial music were narrow. This was one area which contributed to differences in the music scenes among the Soviet republics. There are shockingly few Western academic studies of Central Asian music, but as far as I understand, unofficial music production was minimally tolerated. On the other hand, the Estonian NUoC placed far fewer rigid limits on musicians and musicians like Grünberg moved in between realms of recognition.³

The movement between realms of “officialdom” was not limited to Estonia, although it occurred less frequently. Key examples of this were the performers of bard music (sometimes called guitar-poetry), popular in the 1960s and 1970s. While some may

have had backgrounds in the arts, a defining feature of Soviet bard music was its lack of (initial) official recognition. Many travelled across the USSR performing in venues ranging from concert halls to apartment kitchens. Lyrics were distributed as *samizdat*, and as recording technology grew in accessibility, songs were spread as *magnitizdat* (from *magnitofon* – tape recorder). Figures like **Alexander Gorodnitsky** and **Yuri Vizbor** gained popularity for their descriptions of Soviet everyday life, presented in artistic yet simple language. Bards who stuck to these themes often eventually transitioned into official spheres, with the state considering their work aligned with their promotion of amateur involvement in the arts. However, bards like **Vladimir Vysotsky**, **Alexander Galich**, and **Yuliy Kim**, whose work strayed towards more contentious themes, faced political consequences. They lost their jobs, faced accusations of black-market involvement, and fell victim to press smear campaigns. By the mid-1970s, as Baccara and **Billy Joel** began to be distributed through official channels, Galich had been forced to emigrate, and Kim went into hiding for many years. Yet their music continued to resonate with listeners. **Neumeyer** described Vysotsky’s music as a “vehicle for anxieties” otherwise ignored in approved media (2021, 523). She features a letter from a Ukrainian fan who wrote to him about her struggles raising her daughter after the death of her son, and her obsession with his music – “I’ve been suffering on this earth for a long time” (2021, 520).

The 1980s brought new forms of music that could resonate with audiences. Mass accessibility to cassette recorders forever altered the creation and distribution of unofficial music, as did the availability of higher-quality instruments and an expansion of governmental tolerance. Troitsky observed that by the late 1970s and early 1980s, English-language music was becoming “old-fashioned” (1988, 66), and that while listeners previously cared more about sound than lyrical content, this was changing. In 1979, **Boris Grebenshchikov** of the group Aquarium commented in the *samizdat* rock-music periodical *Roksi*: “We need our rock... our reaction to our lives.” (McMichael 2005, 675) Troitsky described his first encounter with Grebenshchikov’s music in 1979, saying “Finally I was hearing in Russian what I’d heard for so long in English” (1988, 52). **McMichael** claims many musicians felt great anxiety over adapting Western music to Soviet contexts, yet it was by doing so that the music of the 1980s cemented their



star-status across the USSR and was able to play a profound role in the imminent societal changes. In a 1987 interview with the newspaper *Argumenty i Fakty*, **Viktor Tsoi** asserted that lyrics and sincerity were the only thing Soviet amateur music had to offer, given that Western musicians and domestic “professional groups” (VIA and *estrada*) had superior recording equipment and music technologies (Golovanova 1987, 6). When asked why fans might lose interest when amateur groups became professional, Tsoi posits that this stems from the compromise artists make when doing so:

“Honesty means one can be forgiven for practically anything... but when honesty disappears, nothing is forgiven... The main thing is whether others consider you honest. A person who knowingly writes music in order to live well, but sings about being a fighter for an idea, is simply not believed.” (Golovanova 1987, 6)

Cushman discusses what authenticity meant to musicians in *Notes from Underground*, stating that underground musicians’ motivations in creating music were “a response to different experiences within the Soviet industrial modernity,” (1995, 92) – the dissonance of official culture contrasting with their lived experiences was expressed through music, and this resonated with listeners. A participant recalled the opening line to the song *Dal’she Deystvovat’ Budem My (We’ll Take It From Here)* by Kino – *We want to see further than the windows of the house across from us* – “And that’s exactly how you feel.” (Pirrie 2024a)

Cultural historians utilise the concepts of adaptation and replication when analysing how foreign cultural products influence a population; these products constitute a range of tools that can be utilised to express domestic culture and concerns. **Regev**, a sociologist of popular music, situates music that expresses ‘cultural uniqueness’ in a continuum of inter-cultural influences from traditional folk to products of cultural imperialism, yet emphasises the development of ‘ethno-national pop rock’ as an important part of developing contemporary national music cultures (2007, 332). Features from global (chiefly Anglo-American) pop-rock music genres are adopted into domestic music scenes as musicians’ personal interests in global rock trends prompt adaptation of these features to fit domestic contexts. Regev explicitly gives

the example of artists inspired by the work of Bob Dylan going on to utilise their own heritage in a similar way to him (2007, 324). This example is particularly prescient when examining Soviet music: influential musicians like Grebenshchikov and **Andrei Makarevich** of Time Machine were described by Troitsky as Dylan’s “spiritual children” (1988, 115). Yet as mentioned previously, Zhuk noted that Dylan himself was relatively unpopular in the USSR. This somewhat proves Regev’s argument: it wasn’t Dylan, but Soviet musicians who translated their observations of societal problems and everyday realities into music and were similarly beloved for it. For some of my BA participants, what piqued their interest in groups such as AC/DC and Led Zeppelin were the musical arrangements and superior technology. (Pirrie 2024b, 2024c) For an emotionally resonant response, they sought out Soviet unofficial music. When in the 1980s, Soviet groups were able to combine meaningful, relatable lyrics and innovative musical arrangements with increasing frequency – as a participant put it, “Wow. That’s Shakespeare.” (Pirrie 2024b)

Regev’s point takes on further salience when we consider previous points: across the Soviet republics, music tastes diverged, musical histories had evolved differently, musicians occupied different roles in society. And overall, societal concerns and desires between different groups of the USSR were far from uniform – but unity began to be created within these groups, with music becoming part of organised movements demanding national sovereignty and change. The 1980s was the culmination of decades of foreign media consumption accumulating within society’s cultural vocabulary, and the upheaval of **Gorbachev’s** reforms unleashed long-silenced demands for change. It was more possible than ever to use culture to express not only everyday realities, but hopes for an alternate future, and these expressions reached larger audiences than could’ve ever been imagined. In the Baltics in particular, music became a vital method of civic organising for independence movements. Rock groups like Latvia’s Perkons and Lithuania’s Antis played their part in the Singing Revolution alongside 19th century folk songs, string orchestras, and choirs made up of tens of thousands of voices that had long felt themselves to be unheard. In 1989, **Jüri Leisment** and **Alo Mattiisen** added the following lines to a song based on **Lydia Koidula’s** poem *Sind Surmani (You Till Death)*, a text associated with Estonia’s national awakening in the 19th century and with emancipation from Russian



imperial rule: “Can the same words, the same melody, hold us now, as back then?” (Ryytänen & Talviste 2023)

The easing of state control on musicians’ outputs due to Glasnost’ and Perestroika was felt across the USSR. These conditions allowed truly critical music to reach ever wider audiences – acerbic tirades against authority from Siberian punk and politically charged takedowns of the Soviet-Afghan war, but also songs that became anthems for national sovereignty movements. The soundtrack to Soviet collapse was not Scorpions’ *Wind of Change* or **John Lennon’s *Imagine***, nor was it written with input from the NUoC. It feels against the spirit of this article to list what the potential anthems of the USSR’s collapse might be. By 1991, music in the USSR had reached a point where each republic, each city, each social group, and each individual might have had their own unique backing track to the end of the socialist period. Armenian rock, Ukrainian hymns, Tatar opera and the nascent Western-style girlbands manufactured in record label offices all reflected facets of individuals’ lives in ways that twenty years before were unseen, unheard, unmet, and unexpressed.

1989 saw the peaceful protest of the Baltic Way, where two million people joined hands from Vilnius to Tallinn in solidarity against their oppression; ten years before, Sven Grünberg had withheld his voice to prevent it being taken from him and used in ways he did not believe in. The USSR moved so quickly from a time when being understood was so impossible that it was better to surrender oneself to incomprehensibility, to a time when individual voices and desires had the chance to be heard, met, and contribute to world-altering change; the music that carried them there still carries them into the present.



Della Pirrie is a Master’s student at the University of Helsinki and University College London

Endnotes

1 The term popular can be interrogated, but in this article, I use it to distinguish classical, folk, or art music etc. from the music discussed.

2 It is important to note Zhuk’s consistent theme in *Rock and Roll in the Rocket City* regarding the fact that the desire to access Western music contributed to Russification through cultural consumption, in Ukraine and the USSR as a whole – language of magazine publications, subtitled films, lyric translations were often only available in Russian. This was one of countless ways Russification was proliferated but illustrates the more ‘innocuous’ ways Soviet hierarchies were enforced, alongside the importance of considering cultural consumption in histories of the USSR and its legacy.

3 For a comprehensive examination of artists’ relationships with the state in the Baltics, see Svede and Verdinš’ chapter, ‘Nearly Underground in the Near-Abroad: Outliers in Soviet Baltic Culture’ in *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*.

Sources

- Bird, R., Ramet, S.P. & Zamascikov, S. (1994). “The Soviet Rock Scene” in *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe And Russia*. [Online] London: Routledge, 181–218. <https://doi-org.libproxy.ucl.ac.uk/10.4324/9780429304934>
- Cushman, T. (1995). *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany, NY: State University of New York Press: ISBN 0-7914-2543-6.
- Fürst, J. (2021). *Flowers Through Concrete: Explorations in Soviet Hippieland* [Online] Oxford: Oxford University Press. Available at <https://doi-org.libproxy.ucl.ac.uk/10.1093/oso/9780198788324.001.0001>
- Golovanova, S. (1987). ‘Rok-Muzyka. V. Tsoi: Nuzhna Chestnost’.’ *Argumenty i Fakty*, Eastview Digital Archive. p6. Accessed 10th November 2023. Retrieved from <https://dlib-eastview-com.libproxy.ucl.ac.uk/browse/doc/9017011>.
- Kulli, J. (2015). “Moskva tsensor ütles: see Pink Floyd tuleb ‘Hukkunud Alpinisti hotellist’ ära koristada!” (The Moscow Censor said: “This Pink Floyd must be removed from ‘The Dead Alpinist’s Hotel!’”) *Öhtuleht*. <https://www.ohtuleht.ee/melu/677704/moskva-tsensor-utles-see-pink-floyd-tuleb-hukkunud-alpinisti-hotellist-ara-koristada>
- MacFadyen, D. (2001). *Red Stars: Personality and the Soviet Popular Song, 1955–1991*. [Online] Montreal: McGill-Queen’s University Press. Available at <http://www.jstor.org/stable/j.ctt811qw>.

- McMichael, P. (2005). "After All, You're a Rock and Roll Star (At Least, That's What They Say)": Roksi and the Creation of the Soviet Rock Musician. *The Slavonic and East European Review*, 83(4), 664–684. <http://www.jstor.org/stable/4214174>
- Närpea, E., & Cederlöf, H. (2015). Genre and gender in *The Dead Mountaineer's Hotel* (1979). *Science Fiction Film and Television* 8(2), 145–166. <https://muse.jhu.edu/article/585554>.
- Neumeyer, J. (2021), "Late Socialism as a Time of Weeping: The Life, Death, and Resurrection of Vladimir Vysotskii." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* [Online] 22, no. 3, 511–533. Available at <https://doi.org/10.1353/kri.2021.0035>.
- Pirrie, Della (2024a). Interview by the author. 31st January 2024: London, UK.
- Pirrie, Della (2024b). Interview by the author. 9th February 2024: London, UK
- Pirrie, Della (2024c). Interview by the author. 27th February 2024: London, UK
- Regev, M. (2007), "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within." *Cultural Sociology*, [Online] 1/3, 317–341. <https://doi.org/10.1177/1749975507082051>
- Ryynänen, M, and Talviste E (2023), "Longing for a Place That Does Not Exist: The Importance of Kitsch for the Estonian Singing Revolution." *Journal of Baltic Studies* 54, no. 3, 641–57. doi: 10.1080/01629778.2023.2172440.644
- Schäfer, C. (2021). "Institution, Memory and a Brief Flirtation: An Introduction into Soviet Vocal-Instrumental Ensembles." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. [Online] no. 13, 5–19. Available at <https://doi.org/10.17892/app.2021.00013.273>.
- Svede, M. A., and Vordičš, K. (2024; online edn, Oxford Academic, 14 July 2021). 'Nearly Underground in the Near-Abroad: Outliers in Soviet Baltic Culture', in Mark Lipovetsky, et al. (eds), *Mapping The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, Oxford Handbooks <https://doi-org.libproxy.ucl.ac.uk/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.50>
- Troitsky, A. (1988). *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. Boston: Faber and Faber: ISBN 0-571-12997-8 (pbk.)
- Yurchak, A. (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, NJ: Princeton University Press: ISBN 0-691-12116-8
- Zhuk, S. (2010). *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dniepropetrovsk 1960–1985*. Washington, D.C: Woodrow Wilson Center Press: ISBN 978-0-8018-9550-0
- Zhuk, S. (2025), 'Americanization "Russian Style": Russia's Love–Hate Relations with America.' In Hemetsberger B. & Oberdorf A. (2025). *Go West!: Conceptual Explorations of "the West" in the History of Education*. De Gruyter Oldenbourg.

ONKO BALALAIKKA POLIITTINEN INSTRUMENTTI?

Onko musiikki poliittista? Voisi yhtä hyvin kysyä, mikä musiikki ei ole poliittista. Jos valitset musiikin, joka on mielestäsi vapaata politiikasta, tulet silloinkin valinneeksi puolesi. Et todennäköisesti tänä päivänä valitse *Kasakpartiota*, *Suurta ja mahtavaa* etkä *Moskovan valoja*, et liioin *Hava Nagilaa* tai *Erikaa*. Mutta valitset jotain, joka nimenomaan ei ole mitään sellaista, joka voisi liittää sinut tai edustamasi yhteisön tällä hetkellä sodan syytäiksi tunnetuihin valtioihin. Silloin olet tehnyt poliittisen musiikkivalinnan.

Näitä triviaalilta kuulostavia kysymyksiä joutuu pohtimaan, kun toimii balalaikkaorkesterissa muusikkona, – ja etenkin sen vetäjänä. Mikä olisi enemmän Venäjään, tuohon aggressiivista hyökkäyssotaa käyvään valtioon, liitetty instrumentti kuin balalaikka? Voiko balalaikkaorkesteri olla irti politiikasta? Vastaus on ei. Sen on valittava puolensa. Suomessa toimii laskutavan mukaan noin neljä balalaikkaorkesteria tai -bändiä. Itse johdan yhtä näistä, Kalinkaa, kokoonpanoa, jossa on kymmenen soittajaa ja kaksi laulusolistia. Orkesterin jäsenistä reilu puolet on taustaltaan inkerinsuomalaisia ”paluumuuttajia”, vajaa puolet kantasuomalaisia.

KUN NAAMIOT RIISUTTIIN

Kun Venäjä helmikuussa 2022 hyökkäsi Ukrainaan, Kalinka-orkesterin jäsenet valtasi järkytys – ei pelkästään ukrainalaisten kohtalosta, vaan myös siitä ajatuksesta, pidetäänkö meitäkin nyt joiakin Venäjä-mielisinä agenteina. Tätä lomaannusta kesti kaksi kuukautta, kunnes tajusimme, että meidän on noustava tuhkasta: pidettävä Ukraina-tukikonsertti. Näin teimme ja saimme kerättyä mittavan summan avustusrahaa lähetettäväksi Ukrainaan SPR:n kautta. Samoihin aikoihin myös Helsingin Balalaikkaorkesteri piti oman Ukraina-tukikonserttinsa. Ohjelmistomme olimme koostaneet vain ukrainalaisten säveltäjien kappaleista – täydennettynä **John Lennonin** *Imaginella*.



Andrejevin Suuri venäläinen orkesteri, n. 1900.

Ohjelmiston rakentaminen Ukraina-konserttiin oli myös pienimuotoinen musiikkitieteellinen projekti, joka avasi sitä, miten Neuvostoliitto systemaattisesti propagandassaan ”venäläisti” alusmaidensa kansalaisia. Tällaisia olivat muassa **Sergei Prokofjev**, syntynyt Donetskin seudulta; **Anton Rubinstein**, syntynyt Podolskissa, joka hänen aikanaan oli osa Ukrainaa ja nykyään Moldovan Transnistriaa, sekä *Huopikkaiden* ja *Sinisen huiivin* säveltäjä **Grigori Ponomarenko**. Olipa **Tšaikovskin** isoisäkin syntynyt Luhanskista, Ukrainan itälaidalta.

MITÄ POLIITTISTA MUKA BALALAIKASSA ON?

Balalaikan alkuperästä ja sen Ukrainaan ulottuvista juurista voi kehittää yhtä sakean sopan kuin borssikeitosta. Nämä juuret johtavat Kiovan Rusin valtakuntaan, jossa 880–1100-luvuilla toimi hovirunoilijoita, sikäläisiä trubaduureja, joita kutsuttiin nimellä gusliari, heidän säestyksessään käyttämänsä kanteleen eli guslin mukaan. Heistä kehittyi Venäjälle viihdyttäjien ammattikunta, *skomorokhit*. Nämä olivat vaeltavia harlekiineja, jotka lauloivat, soittivat, tanssivat ja kertoivat vitsejä. Heidän laulunsa ja vitsinsä olivat usein säädettömiä tai pilkkaavia, myös jumalanpilkkua sisältäviä. Skomorokkien säestyksessään käyttämiä instrumentteja olivat guslin ohella säkkipilli,

puupuhaltimet, tamburiini ja kaikkein yleisimmän domra. Domra on pyöreäkoppainen, kolmikielinen näppäilysoitin, joka on kehittynyt mongolivalloittajien 1200–1300-luvuilla mukanaan tuomasta pitkäkaulaisesta, kaksikielisestä dombyrasta.

Skomorokhit olivat suosittuja kansan keskuudessa, mutta piikki papiston ja valtiojohdon lihassa. Niinpä tsaari **Aleksei Mihailovitš** julkaisi vuonna 1648 ukaasin, joka kielsi nämä trubaduurit ”saatanallisella laulullaan ja instrumentaalisoitolla, ja pirulliset pelit, joilla he turmelivat ihmisiä”. Ukaasin mukaan heidän soittimensa – erityisesti domrat – piti rikkoa ja polttaa, ja tämän seurauksena skomorokhit karkotettiin Siperiaan ja Venäjän pohjoisosiin. Domrat todellakin kerättiin ja poltettiin julkisesti rovioilla. Ajalta ei ole säilynyt ainuttakaan soitinta, ei myöskään kirjallista kuvausta tai kuvaa sellaisesta.

Kun skomorokhit oli karkotettu, soitinrakentajat menettivät asiakkaansa ja heidän piti lopettaa domrien valmistus. Kansa kuitenkin halusi rakentaa noita soittimia itsekseen. Kolmikulmainen, taustaltaan suora soitin oli kuitenkin paljon yksinkertaisempi rakentaa kuin pyöreäkoppainen. Tuolle kolmikulmaiselle domralle annettiin nimi balalaika, mistä ensimmäinen maininta löytyy vuodelta 1715. Mongolian sana bala ja venäjän sana balakatj tarkoittavat ”jutella”. Siinä missä viulu laulaa, balalaikka puhuu. 1700-luvun mittaan balalaikka yleistyi ja domra sekä sanana että instrumenttina katosi.


Balalaikka pysyi kansansoittime-
na vuoteen 1886 asti, jolloin venäläinen aate-
lismies **Vasili Andrejev** esitteli kansantyyllisiä
soittimia sisältävän orkesterin Pietarissa. And-
rejev herätti myös domran henkiin kopioimalla



vanhaa, tunnistamatonta luuttutyypistä soitinta, jonka yksi hänen oppilaistaan löysi syrjäisestä mökistä. Andrejev vakioi sekä balalaikkojen että uudelleen henkiin herätettyjen domrien koot ja viritykset. Vuonna 1897 hän perusti balalaikoista, domrista ja gusleista koostuvan sinfoniatyyppisen orkesterin.

KALINKA GOES WEST

Balalaikkaorkesterissa on siis muitakin soittimia kuin se turistibalalaikan kokoinen prima-balalaikka. Kalinkassa balalaikkojen juttelun ja domrien pitkien tremoloiden lisäksi soivat hanuri, huilu ja kitara. Orkesterin ohjelmisto on kaikkien muiden vastaavien orkesterien tavoin lähtenyt liikkeelle venäläisestä kansanmusiikista, mutta vuosien myötä monipuolistunut kevyeen klassiseen ja kansainväliseen iskelmään. Tuon helmikuun 2022 naamioiden riisumisen myötä käytännössä kaikki venäläiset kappaleet jäivät pois ohjelmistosta, ja Kalinkan konserttien teemoiksi on kehittynyt sellaisia kuin romanssit, tangot, elokuvamusiikki, ”Ranskalainen ilta”, ”Karjalan kunnailta” ja ”Joulun taikaa”. **Astor Piazzollan** jazzista ja taidemusiikista ammentava nuevo tango sopii näistä teemoista useampaankin.

Erityisintä tässä kaikessa on ollut havaita täällä Suomessa kohtaamamme yleisön reaktio – Helsingistä Kaustiselle ja Saariselälle. Se on näyttäytynyt meille vain ja ainoastaan positiivisena ja kannustavana – suorastaan sympatiseeraavana. Emme ikinä saa varmasti tietää, onko taustalla sääli vai arvostus siitä, että balalaikkaorkesteri rohkeasti soittaa jotain muuta kuin venäläistä aineistoa, vaiko puhtas musiikista nauttiminen – puhtaampi kuin mihin tämän kirjoittaja orkesterin johtajana koskaan pystyy heittäytymään. Maahanmuuttajille varmasti merkitsevät paljon muistot kotimaasta, se nostalgian tunne, jonka balalaikkaorkesteri itsessään tuottaa. Ja suokaamme nostalgian tunteet myös sille yleisön osalle, joka kaiholla muistelee pönötävän juhlallisia mutta lopulta niin riehakkaita SN-seuran iltamia. 

Pekka Vihervirta on musiikintutkija, orkesterinjohtaja ja Suomen Seuratanssiliiton puheenjohtaja.

Soziale
Sphäre

JUHLARAHASTO  150



JUHLARAHASTO  150