

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Ajaloo ja arheoloogia instituut

Uusima aja osakond

Mait Vesker

Lääne mõjutustega klassikalise muusika jõudmine Nõukogude Liitu

Bakalaureusetöö

Juhendaja: dotsent Olaf Mertelsmann

Tartu 2018

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. POLIITILINE TAUST	5
1.1 Formalismi hukkamõistmine	5
1.2 Sotsialistlik realism ja selle ebaselge definitsioon.....	8
1.3 Muutused keskkomitee tegevuses, võimu liberaliseerimine	9
1.4 Parteilise kontrolli tagamine; tsensuur.....	14
2. KULTUURILINE JA IDEOLOOGILINE KONTEKST	17
2.1 Riiklikult rahastatud kultuuritegevus.....	17
2.2 Kultuuriline hall ala	21
2.3 Ametliku ja mitteametliku muusika vahetõrge.....	22
3. SULAAJAL TEKKINUD MUUTUSED MUUSIKAS	23
3.1 Kohanemine keeldudega	23
3.2 Uue muusika ja koolkonna tekkimine 1956. aastal.....	25
3.3 Arengud kuuekümnendate muusikas	26
KOKKUVÕTE	31
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS	32
SUMMARY - Western influenced classical music reaching the Soviet Union	36
LISA 1. DEFINITSIOONID	37

SISSEJUHATUS

Käesolev töö käsitleb Nõukogude Liidu muusikaloo arengut alates 1948. aasta formalismi hukkamõistust kuni 1960. aastateni. See annab ülevaate muusikalisest üleminekust alates ždanovštšinast kuni muusikalise sulaajani. Esimeses peatükis on toodud välja 1948. aasta tagajärjed kultuurielule ning on kirjeldatud, milline oli soositud stiil. On vaadeldud tollaegset poliitilist olustikku läbi kompartei keskkomitee reformide, mis tõid kaasa bürokratiseerimise vähendamise ja seeläbi ka liberaalsema õhkkonna. Kirjeldatud on tsensuuriaparaadi toimimist teiste kunstivaldkondade näitel ja konkreetselt muusika puhul. Käsitletud on tarifitseerimise meetodit, mis oli peamine tsensuurivahend muusikas. Teises peatükis on vaadeldud kultuurilist ja ideoloogilist konteksti, välja toodud milliste tagamõtetega panustas riik kultuuri arengusse ja missugune oli ametliku ja mitteametliku muusika vaherkord. Töös on vaadeldud 1956. aastal tekkinud uue muusikalise põlvkonna kasvamist ja varem ideoloogiliselt mittesobivate vormide kasutusele võtmist. 1960. aastatel tekkis uus liikumine ja modernism ning avangard jõudis ka Nõukogude Liidu muusikasse. Uurimuses on vaadeldud, kuidas kohaneti valitsuse survega ja milliseid meetodeid kasutati, et luua uuenduslikke, kuid poliitiliselt mittesobivaid heliteoseid.

Muusikaelus toimus kohanemine Nõukogude Liidus valitsevate põhimõtetega kas adapteerudes, kompromisse luues või teose tegeliku sisu varjamisega riskides. Antud bakalaureusetöös kavatsen keskenduda Nõukogude Liidu, täpsemalt Venemaa klassikalise muusika kogukonnale ja leida vastuseid küsimusele, kuidas kujunesid välja uued muusikasuunad, põrandaalune klassikaline muusika, kirjeldades seejuures poliitilist olustikku, mis seda võimaldas. See oli Hruštšovi võimuletulek ja sulaperiood, samuti koos sellega toimuv bürokratiseerimise vähenemine, seda kõike ajal, kui uued heliloojad peale kasvasid. Kõnealune periood osutus valituks, kuna sel ajajärgul kujunes välja märkimisväärne edumeelsete heliloojate kogukond, kes väljus partei poolt rangelt kindlaks määratud raamidest, otsustas luua kaasaegset ja uuenduslikku muusikat. Töö uurimisküsimused on sõnastatud järgnevalt:

1. Milline oli võimude poolt soositud muusika?
2. Millised adaptatsioonimeetodeid kasutati, et viljeleda mittesooitud stiile?
3. Mis ajendil toetas riik kultuurielu?

4. Kuidas liberaalne poliitiline olustik soosis ideoloogiliselt vastunäidustatud kompositsioonide loomist?

Töö eesmärk on näidata, kuidas vaatamata erinevatele tsenseerivatele meetoditele ja riiklikule kontrollile, ei avaldanud sotsialistliku realismi pealesurumine täielikku mõju ning tekkis tugev mitteametliku muusika kogukond. Kuidas vaatamata ükskõik missugustele tõkestavatele meetmetele jõudsid Lääne muusika mõjutused ka Nõukogude Liitu. Teemat uurides käsitletakse peamise piirkonnana Venemaad ja selle pealinna Moskvat, sest valdavalt oli kultuuriline olustik kogu impeeriumis samalaadne.

Varasemalt on Nõukogude aegset muusikat uuritud bakalaureusetöös Karl Antoni poolt, kelle töö¹ käsitleb sama ajajärku, kuid uurib klassikalise muusika suundade asemel levimusmuusika suundi. Uurimuse Eesti punkmuusikast on teinud Joonas Vangonen, kelle bakalaureusetöö² käsitleb punkliikumist nõukogude aja lõpus. Tsensuuri on uurinud bakalaureusetöös ka Madis Aesma.³

Käesolevas töös on põhjalikumalt kasutatud Ameerika muusikateadlase Peter Schmelzi uurimusi, mis on kokku võetud tema raamatus „Such freedom, if only musical“⁴ – see on üks väheseid teoseid, mis annab põhjaliku ülevaate mitteametliku muusika tekkimisest ja uutest muusikalistest suundadest sulaperioodil Nõukogude Liidus –, ning Gleb Tsipursky teost raamat „Socialist fun“⁵, mis annab ideoloogilisest aspektist ülevaate uute suundade tekkimise kohta.

Töö on jaotatud kolmeks peatükiks. Esimene neist kirjeldab poliitilist tausta, mis annab ülevaate, miks muusika just sellisel kujul arenes. Välja on toodud info soositud stiili, sotsialistliku realismi kohta. Veel on kirjeldatud kompartei keskkomitee tegevuse ja selle liberaliseerimise taustsüsteemi ning näidatud, millises vormis tsenseeriti kunstivaldkondi. Teises peatükis on välja toodud riiklikult rahastatud kultuurielu toimimine ja ametliku ja mitteametliku keskkonna vahetõrge. Kolmas peatükk uurib sulajal tekkinud arenguid: uuema põlvkonna heliloojate tegevus, kohanemine keeldudega, ametliku ja mitteametliku muusika

¹ „Back in the U.S.S.R.“: Vokaalinstrumentaalansambli The Beatles jõudmine Nõukogude Eestisse ning kohaliku biitmuusika teke“. ((esmane viide peab olema täisviide, teised siis lühendatud))

² „Punk Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis 1980–1991“.

³ „Nõukogude tsensuurisüsteemi loomine ja organisatsiooniline väljakujunemine Eesti NSV-s 1940–41 ja 1944–53“.

⁴ „Unofficial Soviet music during the thaw“.

⁵ „Youth, consumption, and state-sponsored popular culture in the Soviet Union, 1945–1970.“.

olustik. Ühtlasi on selles näidatud, milliste eranditega sai viljeleda ka mittesoositud muusikat. Tööle on lisatud ka muusikaterminite definitsioonid.

1. POLIITILINE TAUST

1.1 FORMALISMI HUKKAMÕISTMINE

Merriam Websteri sõnastiku kohaselt on külm sõda konflikt ideoloogiliste erimeelsuste vahel meetoditega, mis ei hõlma pidevat sõjalist tegevust ja mis tavaliselt ei katkesta diplomaatilisi suhteid. Selline oli ideoloogiline konflikt USA ja Nõukogude Liidu vahel 20. sajandi teisel poolel.⁶

Muusikalugu uurides on üheks tähtsamaks külma sõja väljenduseks 1946. aastal kehtima hakanud ja keskkomitee sekretäri Andrei Ždanovi järgi nime saanud doktriin ždanovštšina, mille idee oli kogu kultuurielu kontrollimine. Peamine põhimõte, millest lähtuti, oli maailma jaotamine kahe vastuolulise grupi – imperialistliku ja demokraatliku vahel ning kõrgetasemelise kunsti loomine, mille eesmärgi saab üldistada fraasiga: ”ainukene võimalik konflikt nõukogude kultuuris on konflikt hea ja parima vahel.”⁷

Selle doktriini eesmärk oli luua valitsusepoolne range kontroll kunsti üle, mis tõi endaga kaasa äärmusliku läänevastasuse. Algselt kehtis see ainult kirjanduse kohta ja laienes hiljem ka teistele kunstivaldkondadele ning lõpuks hõlmas kontroll kogu intellektuaalse tegevuse. Andrei Ždanovi ja tema liitlaste – nõukogude kultuuri üle järelevalvajate – suurimaks vaenlaseks oli välismaalt tulnud inspiratsioon.⁸

Muusika puhul heideti näiteks džässile ette kergemeelsust ja klassikalisele muusikale ülemääraselt rasket ülesehitust ehk formalismi. Vastuolulisel kombel peeti Lääne mõju samaaegselt nii kergemeelseks kui ka ülemäära raskeks. Uudsus oli vastumeelne, vanad ja tuttavad vormid see-eest poliitiliselt turvalised. Stabiilseks peeti nostalgilise kõlaga rahvamuusikat. Seepärast kirjutatigi sellel ajajärgul palju rahvamuusikat (massilaulud). Vanameelsed kartsid uusi mõjutusi, mida noored omaks võtsid ja võimud kasutasid nende

⁷ Reimann, H. Eesti nõukogudeaegse kultuuri tähendusväljadest hilisstalinismiaegs edžässiajaloo näitel. Kasutatud 18.05.2018 http://www.kirj.ee/public/Acta_hist/2016/issue_1/acta-2016-22-89-111.pdf. Lk 96.

⁸ Britannica entsüklopeedia toimetajad. Zhdanovshchina. Britannica. 20.07.1998. Kasutatud 28.04.2018 <https://www.britannica.com/event/Zhdanovshchina>

ohjamiseks moralistliku kriitikat, mille kohaselt uus populaarkultuur oli pahede, seksi ja süsteemist võõrandumise põhjuseks.⁹

Selle lausrünnakuga kaasnes ka džassi hukkamõist, mis tõi endaga bändide laiali saatmise ja bändijuhtide arreteerimise, lisaks veel 1949. aastal saksofonide konfiskeerimise. Džässmuusika kui väline vorm oli liiga populaarne ja kättesaadav Nõukogude inimesele. Klassikalise muusika puhul oli selle doktriini tuntud osa Šostakoviitši ja Prokofjevi muusika hukkamõist 1948. aastal. Põhjenduseks oli, et väidetavalt on nende autorite teosed oma loomulikest eesmärkidest kõrvale kaldunud. Eesmärkideks pidanuks olema nõukogude patriotismi kajastamine, venepärasuse rõhutamine, mõistetavus ja vastuvõetavus masside jaoks.¹⁰

Tegelikult oli see ideoloogilise pealetungi jätk, mis sai alguse juba 1943. aastal, kui propaganda- ja agitatsioonivalitsuse ülem informeeris partei keskkomitee sekretäre Malenkovi ja Štšerbakovi jämedatest poliitilistest eksimustest mitmetes nõukogude ajakirjades. Esimesena sattusid ranga löögi alla kirjanikud. Aastatel 1946 – 1948 võttis partei keskkomitee vastu mitu kirjanduse ja kunsti kohta käivat otsust. Ühes neist, 14. augustist 1946, nimetusega „Ajakirjadest „Zvezda ja Leningrad“, langesid kriitika alla M. Zoštšenko ja A. Ahmatova, kuna nad propageerivad ajakirja veergudel dekadentlikke ja kahjulikke meeleolusid. Kirjanike suhtes oli kasutatud räigeid ja solvavaid väljendeid. Järgnesid üleüldised nende ja teiste samalaadsete kirjanike hukkamõistu kampaaniad. 1947. aasta lõpus paiskus ideoloogiline surve heliloojate peale. Selle ajendiks oli kolm valitsuse poolt oktoobrirevolutsiooni 30ndaks aastapäevaks tellitud heliteost: Prokofjevi Kuues sümfoonia, Muradeli „Poeemid“ ja ooper „Suur sõprus. 1948. aasta veebruaris ilmus partei keskkomitee määrus „Dekadentlikest tendentsidest nõukogude muusikas“.¹¹

ÜK(b)P Keskkomitee otsus 10. veebruarist 1948, milles formalismi süüdistuse alla langesid heliloojad Šostakoviitš, Prokofjev, Hatšaturjan, Šebalin ja Mjaskovski, on antud töö lähtepunkt. Sellest hetkest alates on vaatluse alla võetud muusikaloo kulg.¹² Üleliidulise Kommunistliku (bolševike) partei Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari pleenumi otsus

⁹ Stites, R. The ways of Russian popular music to 1953. Edmunds, N (toim.). Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle. London: RoutledgeCurzon, 2004. Lk 29–30.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ягов, О. К вопросу об усилении идеологического давления на творческую интеллигенцию в СССР 1946 – 1948. Law in russia. 29.10.2016. Kasutatud 18.05.2018, <http://lawinrussia.ru/content/k-voprosu-ob-usilenii-ideologicheskogo-davleniya-partiynih-struktur-na-tvorcheskuyu>

¹² Schmelz, P. J. Such freedom, if only musical: Unofficial soviet music during the thaw. New York: Oxford University Press, 2009. Lk 26 – 27.

keelata ära Oktoobrirevolutsiooni 30. aastapäevaks kirjutatud Vano Muradeli teos „Suur Sõprus“ põhines asjaolul, et helilooja oli ehitanud teose üles formalistlikus kompositsioonitehnikas.¹³ Formalism muusikas tähendab väidetavat kompositsiooniviga, mille puhul kriitika on pigem intellektuaalse vormi kui sisu kohta. Taolist muusikat peeti liiga modernseks ja ebakõlaliseks.¹⁴ V. Muradeli teost peeti ebasobivaks ka seetõttu, et ei oldud kasutatud NSV Liidu loomingule omaseid rahvaviise ja tantsumotiive. Ajalehe Sirp ja Vasar 1948. aasta artikli põhjal on formalistlik muusika antidemokraatlik ning nõukogude rahvale võõras, kuna see sisaldab atonaalsust ja dissonantsi. Ühtlasi on öeldud, et sellel on Euroopa ja Ameerika muusikale omased modernistlikud ja kodanliku kultuuri jooned. Konservatooriumites valitsevat läbiv formalistlik suund, kuid heliloojatelt oodati, et nad looksid muusikat sotsialistliku realismi põhimõtetele.¹⁵

ÜK(b)P Keskkomitee võttis Muradeli teost ära keelates vastu neljapunktilise otsuse. Esimesena oli märgitud rahvavastase formalistliku suuna hukkamõist, teiseks, võtta Kunstide komitee eestvedamisel Nõukogude Liidu muusika arengusuunaks realism. Kolmanda punktina pidid heliloojad lähtuma nõuetest, mille kohaselt peaks looming arenema arvestades nõukogude muusikakultuurile omaseid väärtuseid. Neljas dekreet nägi ette, et hakatakse korraldama muusikavaldkonda paremaks muutvaid üritusi.¹⁶ Keskkomitee otsuses olevate keelatud tööde nimekiri oli meelevaldne ja sisaldas ka teoseid, mida poldud varem isegi esitatud. Näiteks keelati Prokofjevi avangardse teose esimese klaverisonaadi asemel, teine klaverisonaat, millel puudusid avangardsed jooned. Samuti Mjaskovski puhul keelati ära tema kantaat „Kreml öösel“, mis oli katse Stalinile meelepärane olla, kuid näiteks modernistlik teos 13. Sümfoonia keeldu ei saanud. Ühtlasi keelati muusika-ajaloolase ja üsnagi konservatiivse helilooja Igor Belza tegevus. See näitas, et taheti piirata kõiki, kel olid head suhted lääne heliloojatega.¹⁷

1948. aastal toimusid ka üleliiduline nõukogude heliloojate kongress ja muusikategelaste nõupidamine partei keskkomitees. Osavõtjate ettekannetes väljendus püüd jagada heliloojad

¹³ V. Muradeli ooperist „Suur Sõprus“: ÜK(b)P Keskkomitee otsus 10. veebruarist 1948. – Sirp ja Vasar. Veebruar 1948. Lk 1.

¹⁴ Kennedy, M. The Oxford dictionary of music. New York: Oxford University Press, 2006. Lk 302.

¹⁵ V. Muradeli ooperist „Suur Sõprus“ – Sirp ja Vasar. Lk 1.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Fairclough, P. Classics for the masses: shaping Soviet musical identity. New Haven: Yale University Press, 2016. Lk 202.

realistideks ja formalistideks. Muusikateoseid hinnati esmajärjekorras nende arusaadavuse järgi laiadele massidele.¹⁸

Kuigi ÜK(b)P Keskkomitee otsus hõlmab endas selgelt formalismi kui tehnika hukkamõistu, saab ikkagi järeldada, et keelamise ja tsenseerimise küsimus ei olnud kompositsioonitehnikas või stiililises ülesehituses, vaid ideoloogiliselt vastuoluliste inimeste tegevuse piiramises. Oxfordi muusikasõnastiku definitsioonile viidates peetakse ka kompositsiooniviga formalismiks. Kuigi vene heliloojate puhul mõisteti hukka põhiliselt vormi, mitte sisu, on mõistetav siiski, et tegemist oli puhtalt ideoloogilise küsimusega ning kompositsiooni ülesehitus oli kõigest ettekääne.

1946.–1948. aastate määrused kustutasid vähimagi lootuse ideoloogilise kliima soojenemiseks. Parteifunktsionääride karm diktaat süvendas loometegevuse kriisi, mis oli üks osa kogu stalinistliku süsteemi kriisist.¹⁹

1.2 SOTSIALISTLIK REALISM JA SELLE EBASELGE DEFINITSIOON

Sotsialistlik realism kujunes 20. sajandi algul ning oli Nõukogude Liidus ametlikult eelistatud loomingumeetod. Termin võeti kasutusele 1932. aastal. Seda stiili iseloomustas algselt rahvalikkus, kommunistlik parteilisus, ajaloo käsitlemine revolutsioonilises arengus. Stalinismi ajal sai sellest absolutiseeritud tõega propagandavorm.²⁰

Sotsialistlikku realismi uurides on jäänud kindlaks põhimõttele, et sotsialistlik realism on meetod, mitte liikumine. Näiteks kirjandusloome pidi rangelt lähtuma materialistlikust vaatenurgast ja kommunistliku partei ideoloogiast, sisuks pidi olema kangeline, kes võitleb kurjaga ja viib enda kogukonda, peret, kollektiivi või rahvust helgema tuleviku poole. Põhiline reegel oli õnnelik lõpp, negatiivseid tundeid ei tohtinud olla ja mida ettearvamatum oli tekst, seda vähem loeti teost sotsialistlikuks realismiks.²¹ Seda on peetud ka ainult ideoloogiliseks õpetuseks, millele anti kunstlik nimetus ja see kavandati sunduslikult loomingule juurde. Sotsialistlikku realismi muusikaloomes omistatakse nendele kompositsioonidele, mis olid allutatud stalinistlikule ideoloogiale, mis olid taotluslikult

¹⁸ Ягов, О. К вопросу об усилении идеологического давления на творческую интеллигенцию в СССР 1946–1948.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Varrak, T. Kaevats, Ü. Eesti Entsüklopeedia 8. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1995. Lk 610.

²¹ Hasselblatt, C. The Fairy Tale of Socialism: How socialist was the New literature in Soviet Estonia. Mertelsmann, O. (toim.). The Sovietization of the Baltic states, 1940-1956. Tartu: Kleio, 2003. Lk 229.

traditsioonilised ega polnud kuigi esteetilised. Artistidel jäi üle vaid adapteerida oma teosed nendesse raamidesse või kunstilisel ja riskantsel moel seda vältida. Sotsialistlikku realismi kui kontseptsiooni kasutati peamiselt ideoloogilistel põhjustel.²²

Muusikas võeti sotsialistliku realismi kriteeriumid üle võrdlusena kirjandusest või kujutavast kunstist, mis tegi raskeks nende reeglite rakendamise, kuna puudus kindel raamistik, mis seda terminit defineeriks. Sotsialistlik realism oli kunstlikult loodud süsteem ideoloogiliste ja esteetiliste normidega, mida püüti juurutada muusikasse sunniviisiliselt. Paljud professionaalsed muusikud said kasu ka sellest, et identifitseerisid endid selle stiili viljelejaks.²³

Pärast Teist maailmasõda määrasidki Nõukogude Liidu heliloojate loomingu sotsialismi dogmad. Nõukogude heliloojate jaoks oli lääne kaasaegsest muusikast õppimine ebasobiv. Heliteost oli võimalik küll esitada, kuid selle kirjeldamise puhul tuli vältida läänele omaste joonte näitamist. Aktsepteeritav oli mõningane kompositsioonitehnika väljatoomine, kuid stiilide nagu „avangardism“ või „modernism“ välja toomine tõi endaga kaasa teoste keelamise.²⁴ 1950 aastate teiseks pooleks hakati idabloki muusikas eristama traditsioonilise ja uue muusika kogukondasid. Suures vähemuses oli grupp, kes partei toetusel kaitses sotsialistlikku realismi, mida peeti juba siis aegunud õpetuseks. Hiljem muutus sotsialistlik realism kui reglement esteetiliselt häbiväärseks.²⁵

1.3 MUUTUSED KESKKOMITEE TEGEVUSES, VÕIMU LIBERALISEERIMINE.

Esimesel stalinijärgsel kümnendil toimusid olulised muutused ühiskonna elus. Kirjanik I. Ehrenburg nimetas seda perioodi sulaks peale pikka ja karmi stalinlikku talve. Samal ajal polnud see kevad, vaid nimelt sula, millele võis uuesti järgneda külmalaine.²⁶

Muutused ühiskondlikus teadvuses kajastusid kirjanduses, kinematograafias, kujutavas kunstis, teatris. Kujunenud olukorras oli parteiline võimuladvik huvitatatud loovintelligentsi toetusest, aga loomeinimesed omakorda olid huvitatud koostööst võimudega. Vaatamata

²² Fukač, J. Socialist Realism in Music: An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms. Bek, M. Chew, G. Macek, P. (toim.). Socialist Realism in Music: Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival, Praha : KLP, 2004. Lk 17.

²³ Ibid. Lk 20 – 21.

²⁴ Vaitmaa, M. Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. Lippus, U. (toim.). Valgeid laike eesti muusikaajaloost. Tallinn: Pakett, 2000. Lk 135.

²⁵ Fukač, J. Socialist Realism in Music. Lk 21.

²⁶ Преодоление сталинизма в литературе и искусстве. Realedu. Kasutatud 11.05. 2018, http://realedu.ru/index.php?type_page&katalog&id=704&met43

vastastikusele huvitatusel olid nende suhted ja loovintelligentsi seisund üsna keerukas ja vastuoluline. Sulaperioodil vaheldusid võimu kramplikud püüded demokratiseerida suhtumist loovintelligentsi represseerimisega.²⁷

Muutustele ühiskonnas reageerisid kõige pealt kirjanikud, kuid see protsess ei toimunud tõrgete ja tagasilöökideta. Kõige eredam selle perioodi näide kirjanduse vallas on Boris Pasternacki juhtum, kelle romaan „Doktor Živago“ keelati, kuid avaldati lääne pool NSV Liidu piire. Teosele määrati Nobeli preemia, aga kirjanik oli sunnitud sellest loobuma, 1958. aastal visati ta Kirjanike liidust välja.²⁸

Peale Nõukogude Liidu Kommunistliku partei XX kongressi nõrgenes mõnetai ideoloogiline rõhumine muusikaloome, maalikunsti ja kinematograafia valdkonnas.²⁹

1958. aasta maikuu andis partei keskkomitee välja määruse „Vigade parandusest ooperite „Suur sõprus“, „Bogdan Hmel'nitski“ ja „Kõigest südamest“ hindamisel“, milles nimetati endised hinnangud D. Šostakoviči, S. Prokofjevi, B. Šebalini, N. Mjaskovski jt kohta ebaõiglasteks ja tõestamatuteks. Samal ajal jäeti teadlikult tühistamata sarnased ideoloogilised määrused muudes valdkondades, väideti, et need on mänginud suurt osa kunstiloomingu arendamisel sotsialistliku realismi vaimus. Ühel kohtumisel literaatoritega, teatas Hruštšov, et isikukultuse hukka mõistmine ei tähenda isevoolu teed minekut, partei on järjekindlalt järginud leninlikku kurssi ja teeb seda ka edaspidi, astub leppimatult vastu igasugustele ideelistele kõikumistele. Seega ka sulaperioodi poliitika määras intellektuaalsele loominguale ranged piirid.³⁰

Et mõista põhjuseid, miks toimus just nendel aastatel muusikaelu liberaliseerimine, tuleb vaadelda tol perioodil valitsevat poliitilist korda. Selleks on antud töös välja toodud keskkomitee aparadi, kui peamise kontrollorgani tegevus ja muutused, mis toimusid Hruštšovi võimule tulekuga.

Enne Hruštšovi võimule tulekut olid 1948. aastal toimunud keskkomitee aparadis suuremad muudatused, mille käigus kaotati propaganda- ja kaadridirektoraadid ning organisatsiooni töö jaotati tööstusharude kaupa. See suurendas Organisatsioonilise büroo rolli, millest sai sekretariaadi kõrval kõrgem partei häälekandja. Reformitud keskkomitee aparatuuris oli

²⁷ Романова, Н. В. Творческая интеллигенция и власть в Советском Союзе в 1953-1963 годах: противоречия и компромиссы. Kasutatud, 18.05.2018, https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5279.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Преодоление сталинизма в литературе и искусстве. Realedu.

kümme osakonda 1238 töötajaga. Olulisimad olid propaganda ja agitatsiooni ning kaubandusühingute ja komsomoli struktuuriüksused. Nendes töötas enam kui pool kogu keskkomiteest. Taoline töötajate jaotamine näitab, et esmane rõhk pandi propagandaküsimustele kõige laiemas mõistes, mis hõlmas endas nii teaduse ja hariduse kui ka järelevalve partei organisatsioonide üle.³¹

Võimule tulles kujundas Hruštšov keskkomitee aparaati ümber ning määras strateegiliselt uutele vabadele töökohtadele oma liitlasi. 1957. aastal kukutas ta parteivastase grupi ning jätkas keskkomitee ümberkorraldamist. Stalini-järgsel ajal olid kaks peamist teemat regionaalne keskendumine, mis oli ühtlasi Hruštšovi ajale omane erinevus riigi juhtimises ja teiseks teemaks oli keskkomitee tegevuse puhul üksikute osakondade loomise läbi struktuuri lihtsustamine, mis oli omakorda seotud ka partei võimu taaselustamisega ja võitlusega bürokraatia vastu. Propaganda ja agitatsiooni osakonnas toimus regionaalne keskendumine ja struktuuride lihtsustamine, vähendati algselt 1950. aasta detsembri seisuga 14-sektoriline osakond 1955. aasta septembriks 6-sektoriliseks. Piirkondlikud muutused viidi samuti sisse 1955. aasta septembris, kui loodi kaks piirkondlikku sektorit. Suundumus suuremale regionaalsele fookusele jõudis lõpuks loogilisse kulminatsiooni 1956. aasta aprillis, kui Vene propaganda- ja agitatsiooniosakond jagati liiduvabariikide ja Vene NFSV osakondadeks.³²

Keskkomitee territoriaalse korralduse trend jõudis kulminatsiooni 1956. aastal Vene NFSV Büroo loomisega. Selle loomise idee käidi välja juba 1947. aastal M. Rodionovi poolt ja eesmärgiks oli luua keskkomitee ja Liidu valitsuse jaoks asutus, mis vähendaks koormust Vene NFSVga seotud küsimuste osas. Selle organi eesmärk oli hõlbustada majanduslike ja kultuuriliste küsimuste käsitlemist kooskõlastatult Vene NFSV ministrite nõukoguga. Rodionovi poolt oli mõte kohaliku tasandi kasutamata potentsiaali parem rakendamine. Rodionovi ettepanekut ei võetud vastu ja ta hukati 1949. aastal seoses Leningradi afääriga, süüdistatuna katses luua kohalik patroon, mille keskuseks oleks olnud Leningrad. See näitas, kui vastumeelne oli Stalinile kohaliku mõjuvõimu suurendamine, eriti Vene NFSV tasemel. Hruštšov liikus 1950ndatel detsentraliseerimise suunas tänu kohaliku potentsiaali rakendamisele, luues rahvamajandusnõukogud; vähemal määral partei aparaadi reformimisele.³³

³¹ Titov, A. The Central Committee apparatus under Krushchev. Ilic, M. Smith, J. (toim.). The Central Committee apparatus under Krushchev. New York: Routledge, 2011. Lk 43.

³² Ibid. Lk 44–45.

³³ Titov, A. The Central Committee apparatus under Krushchev. Lk 44 – 45.

Asutuse töötajate hulk vähenes 1953. aasta aprillist 1957. aasta augustini 14%. Sealjuures kõige rohkem vähendati töötajate arvu propaganda- ja agitatsiooniosakonnas, kus 136st töötajast koondati 49. Parteisisene erivaadetest tulenev pinge jätkus ka Hruštšovi ajal. Vajadus tõhustada keskkomitee rolli juhtivates asutustes tõi kaasa tootmisharude osakondade tugevdamise ja samal ajal muudes osakondades bürokraatia lihtsustamise.³⁴

Hruštšov ei pooldanud Stalini nägemust, vaid oli seisukohal, et ida-lääne suhete näol on võimalik luua rahumeelne majanduskeskkond sotsialismi ja kapitalismi vahel. Seeläbi liikus Stalini-aegne ksenofoobne ühiskond sallivama ühiskonna suunas, kuid kultuurivaldkonnas olid lääne ja ida vahel siiski lahknevused.³⁵

Pärast Stalini surma liikus vastutavate küsimuste üle otsustamine detsentraliseerimise suunas kiire tempoga ning Vene NFSVga seotud küsimused olid kõige päevakohasemad. Vene NFSV oli ainus liiduvabariik, millel puudus oma kommunistlik partei ehk neil puudus parteiorgan, mis oleks võinud tegelda vähemoluliste küsimustega, mis teiste liiduvabariikide puhul oli just keskkomiteede töö. Selle asemel töötas süsteem nii, et kesksed parteiorganid tegelesid NSFV vähem tähtsate probleemidega ja neil oli vähem mahti ja jõudlust, et tegelda olulisemate, suuremate üldiste probleemidega.³⁶

Hruštšovi poliitika nägi ette tööstuse suuremahulist ümberkorraldamist. Eeskujuna võeti ameerika maaviljelusest, ka loovintelligentsile läheneti uut moodi, kuid selline kampaania mõjus tema positsioonile negatiivselt. 1956. aasta veebruaris hakati ellu viima muudatust, kus enamuse majandusega seotud ministeeriume asendati rahvamajandusnõukogudega. Selgituseks toodi, et Moskvast on keeruline juhtida üheteistkümmesse ajavööndisse paigutatud ettevõtteid, lisaks tähendanuks tööstuse detsentraliseeritud juhtimine suuremat tõenäosust tuumasõda üle elada. Reformi poliitiline eesmärk seisnes selles, et kohalikud parteijuhid, kes pidid hakkama juhtima rahvamajandusnõukogusid, olid keskkomitees Hruštšovi peamised toetajad. Kuna üleliiduliste ministeeriumite endi huvides oli lokalismi soosimine, siis seeläbi jäid üleliidulised huvid tagaplaanile. Reformidel oli lisaks majanduslikele aspektidele ka poliitiline iseloom, mis tõi kaasa Hruštšovi kärsituse ja edasiliikumine suurte muudatuste suunas toimus väga kiiresti. Arengud nägid ette oblastites

³⁴ Ibid. Lk 52.

³⁵ Koivunen, P. The 1957 Moscow Youth Festival: propagating a new, peaceful image of the Soviet Union. Ilic, M. Smith, J. (toim.). Soviet State and Society Under Nikita Khrushchev. New York: Routledge, 2009. Lk 47.

³⁶ Titov, A. The Central Committee apparatus under Krushchev. Lk 46.

ja rajoonides 105 rahvamajandusnõukogude loomist. Selline kiire tegutsemine oli üldpildis läbimõtlematu ja rutakas.³⁷

1956. aasta plenaaristungil arutati uue NSFV büroo loomist. Seal pleenumil tegi Hruštšov ettepaneku, et ühendada NLKP esimese sekretäri ametikoht ja juhatuse esimehe ametikoht, et pakkuda kaitset büroo liigse sõltumatuse vastu. NSFV osakondade loomise kulg kinnitab ka sellel ajal bürokraatia vastasuse olulisust reformide puhul, millele oli omane suur töötajate koondamine. Tol ajal käimasolevad bürokraatia ja tsentraliseerimisega seotud kampaaniad oli keskkomitee pidev probleem, mis näitab, et Hruštšov ei välistanud parteiaparaadi bürokraatiavastast kampaaniast, kuigi peamine rahulolematuse suunati ministriumidele. Büroo loomine näitab ka seda, kui tähtis on partei aparatuuri korraldamisel detsentraliseerimine.³⁸

Eelmainitud pleenumiks oli Hruštšovi võim Malenkovi ja Bulganini asendamisega kindlustatud. Hruštšov kõrgendas partei mõjuvõimu, sellega koos korraldati ümber ministriumide süsteem – ettevõtteid hakkasid kontrollima kohalikud omavalitused. Lisaks nõudis Hruštšov vabariiklike majandusõiguste parandamist. Tegelikult aga nägid nii Hruštšov kui ka tema kolleegid, et liigselt tsentraliseeritud majandusjuhtumine on ülebürokrateeritud ja aeglustab majanduskasvu. Lisaks jäi veel keskkomitee sisemise võimuvõitluse tõttu majandusõiguste suurendamine tagaplaanile. Sel viisil tekkis situatsioon, kus majandusõiguste suurendamine ei olnud süstemaatiline ning hoolimata korraldusest majanduselu korraldamise üle olid vabariiklikul tasemel olevad ametiasutused endiselt keskkomiteest sõltuvad ja löi vastasseisu partei ja valitsuse aparatuuri vahel.³⁹

Suured ümberkorraldused parteiaparaadis ja riigi majanduselus jätsid soovitud mõneti vähem ruumi ja tähelepanu kultuuri- ning loomevaldkondadele.

Tingimused muusikalooles osas muutusid liberaalsemaks samal ajal, kui Hruštšov liberaliseeris võimu. 1956. aasta oli pöördpunktiks muusikas. Esiteks pidas Hruštšov sellel aastal Stalinit paljastava kõne ja algas nn sulaperiood. Teiseks tuleb mainida, et oma osa mängis muusikaelu liberaliseerumises ka partei valikuline suhtumine 40ndate aastate ideoloogilistesse määrustesse, mis avaldus nimelt selles, et nende ümberhindamine hõlmas ainult heliloomingut ja heliloojaid. Sellise suhtumise ühe põhjusena on märgitud asjaolu, et

³⁷ Taubman, W. Hruštšov ja tema aeg. Tallinn: Varrak, 2006. Lk 290 – 291.

³⁸ Titov, A. The Central Committee apparatus under Krushchev. Lk 47.

³⁹ Kibita, N. Soviet Economic Management under Khrushchev: The Sovnarkhoz reform. New York: Routledge, 2013. Lk 31.

Heliloojate liidus, vaatamata kõigile poliitilistele sündmustele, jäi siseolukord rahulikuks ja tasakaalukaks, ei tehtud avalikke avaldusi ebaõiglaste määruste osas, ei olnud liidusiseseid intriige erinevate gruppide vahel. Liidu juhtkond tegutses ettevaatlikumalt, vaoshoitumalt.⁴⁰

Toimus üldine bürokratliku süsteemi liberaliseerimine ja struktuuride lihtsustamine. Sellised pidevad struktuurimuutused valitsuse tegevuses võtsid ära palju aega ning ei olnud enam võimalik rõhku panna kunstivaldade kontrollimisele nii palju, kui oleks tahtud. Üldine liberaalsem õhkkond oli heaks pinnaseks uue, partei ja valitsuse poolt mittesoositud muusika tekkimiseks. Need asjad on omavahel seotud ja sellepärast tekkis ka ruumi pörandaalusele muusikale. Just sellel perioodil pöördus uuenduslik helilooja Andrei Volkonski oma loomingus atonaalsuse, dodekafoonia ja serialismi poole, algas nn uue muusika sünn.⁴¹

1.4 PARTEILISE KONTROLI TAGAMINE; TSENSUUR

Üks peamisi parteilise kontrolli vahendeid oli tsensuur. Enne, kui uurida tsensuuri olemust tervikuna ja kitsamalt tsensuuri Nõukogude Liidus, tuleks välja selgitada, mida kujutab endast mõiste tsensuur. See on peamisi ideoloogia ja poliitiliste süsteemide tagamise vahendeid. Tsensuur peaks kaitsma ja tagama võimude poolt kontrollitava süsteemi töötamise. Vastavalt riigile määrab tsensuuri tugevuse tema olemus ja intensiivsus.⁴² Tsensuur Linnar Priimägi propaganda sõnastiku definitsiooni järgi on "propaganda tegevus, mis piirab vastase propagandasõnumi levikut propaganda subjektini auditoriumis." Priimägi on eristanud kaht tsensuuri liiki: avalik ja varjatud tsensuur ning ajalises mõõtnes eel- ning järeltsensuur.⁴³

Tsensuur on riigipoolne kontrolli publikatsioonide sisu ja trükitud tekstide levitamise üle. Totalitaarsetes maades ei kajastu selle reeglistik seadustes, vaid sellega tegelevad salajased institutsioonid ja eriasutused, mis ei allu avalikule arvamusele.⁴⁴ Nõukogude Liidus oli selleks asutuseks 1922. aastal loodud "Glavlit", selle riigi keskne tsensuuriaparaat. Asutus omas täielikku kontrolli pressi, kogu kommunikatsiooni ning meedia üle. Kontroll oli alates trükipressidest ja kirjutusmasinatest kuni uudiste trüki üle, kontroll oli ka ka perioodiliste

⁴⁰ Н.В Романова. Творческая интеллигенция и власть в Советском Союзе в 1953-1963 годах: противоречия и компромиссы

⁴¹ Kholopov, Y. Andrei Volkonsky the Initiator: a profile on his life and work. Tsenova, V. (toim.). Underground music from the former USSR. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. Lk 6–7.

⁴² Blyum, A. A self-administered poison : the system and functions of Soviet censorship. Oxford : Legenda, 2003. Lk 1.

⁴³ Priimägi, L. Propaganda sõnastik. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2011. Lk 259–260.

⁴⁴ Blyum, A. A self-administered poison. Lk 2.

väljaannete ja kirjastuste üle. Tsensuur oli kasulik kahekordse kontrollimise ja topeltkontrolli vahendina.⁴⁵ Ka muusika valdkonnas kontrollis avaldamise puhul lugusid Glavlit mitmete osakondadega, teosed vaatas üle muusika eest vastutav osakond. Selle kõige eest omakorda vastutas NSV Liidu Kultuuriministeerium.⁴⁶

Glavlit koostas vähemalt igal aastal aruanded, tihematel tööperioodidel ka igas kvartalis või isegi igas kuus. Selle organisatsiooni ülesanne oli tuvastada tsensuuririkkumisi ning hoida tsensuuri töös. Glavlit omakorda allus parteile, ideoloogiliste küsimuste ja tsensuurireeglite puhul tegid lõpliku otsuse parteifunktsionäärid. Peamiselt tegeldi küll Glavliti otsuste kinnitamisega, kuid oli ka juhtumeid, kus Glavliti tööga rahul ei olnud ning seega tegi lõpliku otsuse partei.⁴⁷ Glavlit tsensuuri-intitutsioonina tegutses kuni Nõukogude Liidu eksisteerimise lõpuni.⁴⁸

Tsensuuri tulemusena lõi kommunistlik kontroll kunstivaldkondade üle õhkkonna, milles valitsesid vastuolud ja kompromissid. Kultuuri loojaid tsenseeriti ja hoiti samal ajal rahuolevatena. Materiaalse kindlustatuse tagas kirjanike ühingusse kuulumine ja parteile meelepärane käitumine. Seda läbi kindla töökoha, mis tagas sissetuleku riiklike toetuste näol. Mõnedel juhtudel pidid kunstivaldkonna inimesed rakendama enesetsensuuri, varjates enda kriitilisi vaateid ja mitte lahkneva sotsialistliku realismi põhimõtetest.⁴⁹

Partei ettekirjutuste järgimine tagati sunniviisiliselt, suruti maha need, kes nõuetest kinni ei pidanud. Ida-Euroopa kirjanikud, näitlejad ja filmitegijad kulutasid aastakümneid suure osa energiast leidmaks kokkuleppeid, tegemaks kompromisse või poliitiliste sõnumite kavalalt sisse libistamist.⁵⁰ Muusika puhul tegid interpreedid programmi viimasel minutil muudatusi või esitati alguses tavalist programmi ja hiljem lisapaladena neid lugusid, mis olid ideoloogiliselt kõlbmatud ja mida ametlikult kavas ei olnud.⁵¹ Nõukogude tsensuur sisaldas endas peale ühtse mõttemaailma arendamise ka tugevat propagandat ning kontrolli eneseväljenduse üle igas eluvaldkonnas. Nõukogude režiimi saab pidada totalitaarseks just

⁴⁵ Reisch, A. A. Hot books in the Cold War: the CIA-funded secret western book distribution program behind the Iron Curtain. New York : Central European University Press, 2013. Lk 125.

⁴⁶ Schmelz, P. J. Such freedom, if only musical: Unofficial soviet music during the thaw. New York: Oxford university press, 2009. Lk 184.

⁴⁷ Kreegipuu, T. P Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. Methis. Studia humaniora Estonica, 2011. Kasutatud 28.04.2018, <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/534>. Lk 30–31.

⁴⁸ Glavlit. TEA E-Entsüklopeedia. Kasutatud 20.04.2018, <https://www.ents.ee/ents.php?artikkel=Glavlit&art=ENC-6695>

⁴⁹ Reisch, A. A. Hot books in the Cold War. Lk 125–126.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 190.

tugeva tsensuuripoliitika tõttu ning katsete tõttu suruda loovintelligentsi propagandas kaasa tegutsema. Nõukogude Liidu totalitarismile on omane joon, et see ei jõudnud kunagi ühiskonna täieliku kontrollimiseni. Propagandamehhanism ei olnud isegi stalinismi ajal nii tugev, kui oodati. Ei suudetud luua ühtselt mõtlevat ning nõukogude režiimile riigitrüüd kodanikkonda. Tsensuuriaparaat tuli üles ehitada ühiskonna vaigistamiseks ning selle peamiseks meetmeks on sõna- ja mõttevabaduse piiramine.⁵²

Muusikute tsenseerimiseks toimusid spetsiaalsed ülevaatused, mida nimetati artistide tarifitseerimiseks. Ülevaatusel olid spetsiaalsed nõuded, mille järgi jagati orkestrid alagruppidesse. Esimesse neist, gruppi „a“, kuulusid professionaalsed esitajad. Teise gruppi „b“ kuulusid klubide ja kultuurimajade pidevalt muusikaga tegelevad esitajad ning kolmandasse, kõige madalamasse gruppi „c“ paigutati algajad, koolinoorte orkestrid. Eraldi nõudena oli tingimus, et kui ansamblisse kuulub ka solist, siis on ansambel kohustatud esinema koos solistiga ning pidi esitama kaks eriilmelist pala. Orkestritel oli keelatud kasutada mängijaid teistest ansamblitest. Nõutud oli esinemise tutvustamine, mis sisaldas ülevaadet repertuaarist ja ansambli liikmetest.⁵³

Orkestritele esitatavad nõuded sisaldasid endas:

„1. Orkestri esinemisrepertuaar peab sisaldama ühte pala igast põhigrupi tantsust /standard, Ladina-Ameerika, kaasaegsed tantsud/. Soovi korral võib orkester esitada žüriile veel 1 – 2 kontsertpala.

2. Esinemisrepertuaari valikul tuleb orkestril arvestada sellega, et esitav pakuks orkestrantidele ja solistidele maksimaalseid võimalusi oma võimete kasutamiseks. 3. C- grupi orkestrid võivad piirduda esinemisel 1-2 lihtsama palaga.“⁵⁴

Muusikute esinemist hindas žürii, kelle hulgas olid tantsupedagoogid ning muusikaspetsialistid. Žürii vaatas etteastete juures tehnilist ja kunstilist taset, esinemiskultuuri, repertuaari ning seda, kui hästi sobib muusika tantsimiseks. Kui etteaste vastas oodatud tasemele, saadi esinemisluba üheks aastaks, kui mitte, võidi saada ajutine luba või jäeti esinemisluba välja andmata.⁵⁵ Ametlike tariifide järgi määrati artistidele töötasud, mille kehtestasid ministrite nõukogud või liiduvabariikide erinevad ministereeriumid ning

⁵² Kreegipuu, T. Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. Lk 26.

⁵³ Salumets, V. Rock rapsoodia: Eesti rockmuusika sünnilugu. Tallinn: Kirjastus SE&JS, 2013. Lk 324–325.

⁵⁴ EAA T-893-1-319: Tartu Linna klubiliste asutuste tantsuorkestrite ülevaatus juhend, protokollid, kavad ja esinemisluba veebr- dets 1968. A. L 2 – 3.

⁵⁵ Ibid. L 4.

nende allorganisatsioonid. Iga kategooria kohta olid eraldi tariifid. Määr sõltus töö tüübist, pikkusest, kvaliteedist. Uue tariifi saamine eeldas uuesti tarifitseerimist.⁵⁶

2. KULTUURILINE JA IDEOLOOGILINE KONTEKST

2.1 RIIKLIKULT RAHASTATUD KULTUURITEGEVUS

Nõukogude Liidu poliitiline struktuur oli üles ehitatud hierarhiale, millel polnud kindlaid raame, kus kõik olenes võimulolijate arvamustest, maitsetest ja tujudest. Seega oli ideoloogiline korrektsus suhteline ja ajas muutuv.⁵⁷

Stalinijärgsel ajastul hakkasid ametivõimud soosima noorte seas kultuuriarengut ja koosviibimisi. Seda seeläbi, et noored saaksid oma isiklike huvisid ja soove ellu viies aidata kaasa kommunismi rajamisele. Ametivõimud soovisid riiklikul tasandil arendada noorsoo kultuuri ja seeläbi suurendada ka aega, mil koos viibiti. Sel kombel said organisatsioonid jälgida ja mõjutada inimeste käitumist ja eneseväljendust, julgustades neid käituma ja väljendama end Nõukogude Liidu kodanikule kohaselt. Sulaaega iseloomustasid jõupingutused sotsialiseerumise suurendamiseks töökohtades, mis olid tugeva järelevalve all nii töö kui puhkamise ajal. Eesmärk oli panna noori inimesi vaba aega veetma riiklikult järelevalvega kohtadesse ning seeläbi noorte tegevusi nähtavamaks, organiseeritud ja produktiivsemaks, ratsionaalsemaks muuta. Partei kasutas vaba aja järelevalvet, et tõhustada sotsiaalset kontrolli ja kujundada noori musterkommunistideks.⁵⁸

1956. aasta Moskvas peeti rahvusvaheline festival, mida tutvustati kui massiüritust rahu ja sõpruse teemal. Festivalile planeeriti 350-400 etteastet nii klubides kui ka kontserdisaalides, peamiselt aga vabaõhuesinemistel. Samuti esines avalikult amatööransambel „Vennad Kratšenkod“, mis näitab, et selleks ajaks oli võimalik juba esitada hallil alal olevat või põrandaalust muusikat. Ansambel tõestas, et nad olid suurepärased muusikud ja sai palju positiivset tagasisidet. Nad esitasid klassikalisi palasid – Tšakvoskit, Chopini, Straussi ja rahvamuusikat. Nendel seal polnud küll kaksteisttoontehnikat kasutavaid avangardseid

⁵⁶ Feldbrugge, F.J.M (toim.). Encyclopedia of Soviet Law. Vol. I(A-L) Leiden: A.W Sijthoff International Publishing Company, 1973. Lk 172.

⁵⁷ Fukač, J. Socialist realism in music. Lk 21.

⁵⁸ Tsipursky, G. Socialist fun: youth, consumption, and state-sponsored popular culture in the Soviet Union, 1945–1970. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016. Lk 78.

heliloojaid, kuid tegu oli amatööransambliga, mille esinemine varasematel aastatel poleks režiimi tõttu võimalik olnud.⁵⁹

Hruštšovi võimu ajal, alates 1957. aastast hakati võrdlema Nõukogude Liidu saavutusi Läänega, eriti Ameerika Ühendriikidega – kui varem vaadeldi Vene ja Nõukogude Liidu saavutusi, siis nüüd oli plaanis oma vastased ületada. Samal ajal panustas stalinijärgne kreml kultuuridiplomaatiasse, et olla sotsialistlikust süsteemist väljaspool olevatele inimestele meelepärane. Nõukogude Liitu kui kodumaad emuleeriti ahvatlevaks, see oli strateegia, mis Stalini ajal hüljati. Nõukogude muusikud, kirjanikud, teadlased, kosmonaudid ja teised olulised inimesed hakkasid maailmas ringi rändama, et edastada Nõukogude režiimist positiivseid muljeid, mis oli vasturünnak Ameerika diplomaatiale tsenseerida Nõukogude Liitu.⁶⁰

1950ndatel ja 1960ndatel arenes välja ka väike, kuid oluline mitteametliku muusika subkultuur Nõukogude linnades, nende hulgas Moskvast, Leningradis, Kiievis ja Tallinnas. Sellise muusika puhul köitis publikut uudsus, eksootilisus, samuti tajuti illegaalsust uues kuulnud muusikas. Taolistel mitteametlikel kontsertidel käimine muutus domineerivast sotsialistliku realismi esteetikast kõrvalepõikamise, ümbertõlgendamise ja möödapuiklemise vahendiks. ANS süntesaatori leiutamise ja esmakordse kuulamise aeg kuulub perioodi, mil pärast Stalini surma saabus Hruštšovi ajale omane sula. Üheks kuulsaimaks kontserdipaigaks sai 60ndatel aastatel Skrjabini majamuuseum, kus oli vastuolusid tekitav ANS süntesaator, mille leiutaja Jevgeni Murzin oli olnud sõjaväeinsener Teises maailmasõjas. Tema sõbrad ja kolleegid olid sõjaväe bürokraatia-aparaadis tööl ning seetõttu lubati ka Skrjabini muuseumil ja seal toimuvatel iganädalastel kontsertidel eksisteerida. Vastuolulisel kombel oli ANS kui ebasoositud stiili, akadeemilise avangardi eksperimenteerimisvahend, võimude poolt heaks kiidetud. Seda seetõttu, et külma sõja kontekstis näitas see Nõukogude Liidu arengut ja progressiivsust. ANS süntesaator viidi 1961. aastal Londonisse ja Pariisi ning hiljem 1964. aastal Genovasse, et näidata Nõukogude Liidu tehnilist meisterlikkust. Ühtlasi mängis see süntesaator ainulaadset rolli keerulises Nõukogude kultuuripoliitikas, nii akadeemilises ka kui muus kontekstis.⁶¹

⁵⁹ Ibid. Socialist fun. Lk 80.

⁶⁰ Ibid. Socialist fun. Lk 79.

⁶¹ Schmelz, P. J. From Scriabin to Pink Floyd: The ANS Synthesizer and the Politics of Soviet Music between Thaw and Stagnation. Adlington, R. (toim.). Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford University Press, 2009. Lk 254 – 260.

Skrjabini muuseumi elektroonikastuudio illustreerib üht olulist aspekti sõjajärgses Nõukogude muusikaelus: olemasolevad kontserdipaigad jäid püsima tänu ametlike abirahade toetusele. Skrjabini muuseumi erandlik ajalugu pakub vajalikku täiendust ja vastunäidet antropoloogi Aleksei Jurtšaki kriitikale Nõukogude Liidu kahemõistelise tõlgenduse kohta. Aleksei Jurtšaki käsitus sisaldab endas seda, mida paljud Lääne uurijad ei oska näha, nimelt et Nõukogude süsteemile kohaselt ei ole kunagi selgepiirilist vahet ametliku ja mitteametliku vahel. Üks pool ei järgi täiel määral kindlalt partei käske ning teine pool ei hakka täielikult parteile vastu. Mõnede isikute puhul oli selles suhtes tegu erandlike näidetega, kuid enamus Nõukogude inimesi, elasid nn. hallil alal.⁶²

Ühe külma sõja pehme meetodina kasutati ka kahepoolset kultuurivahetust. Nõukogude Liit saatis läänemaailma klassikalisi muusikuid, näitamaks enda edu ja üleolekut enda vastase Ameerika Ühendriikide üle. Mõlemad ülijõud mõistsid kultuurivahetuse tähtsust ja sealt tulenevalt tekkis suurriikide vahel võistlus, kes suudab saata suurima arvu muusikutest ja tantsijatest teise sfääri ja seeläbi kujundada mainet oma riigi kohta. Nõukogude Liidu tippesinejaid peetakse kultuurilises külmas sõjas kohati efektiivsemaks, kui päris relvi, kuna nemad olid võimelised sujuvalt tungima võõrale maale ja mõjutama riigi kodanikke – publikut enne, kui artisti päritolu üldse selgeks sai. Keskkomitee kultuuriosakond oli kultuurivahetuse üldiste poliitiliste otsuste tegija. NSV Liidu ministrite nõukogu ja selle allorganid tegelesid konkreetset välismaale lähetamise ning selle jaoks vajalikke ettevalmistuste tegemisega, samuti Nõukogude Liidus esinevate välismaa artistide vastuvõtmisega. Nõukogude kontserttuuride büroo (Gastrolnoe buro) ja kontsertide agentuur (Goskontsert) teostasid järelevalvet välismaiste artistide kontserttuuride üle ja korraldasid konkursse ja festivale.⁶³

Lisaks kultuurivahetusele loodi valitsuse poolt rahastatud vaba aja veetmise klubid. Seejuures said nad noorte huvisid rahuldada ja olla kindlad, et inimesed viibivad koos ametlikes asutustes ehk nõukogude-meelses keskkonnas. Need klubid koosnesid nii huvilistest kui ka parteimeelsetest noortest. Näiteks loodi lennundusklubisid, et edendada noorte seas huvi ja teadmisi lennunduse kohta. Samal ajal oli ka suur nõudlus pilootide järele. Jahi- ja kalandusringide eesmärk oli sõjaline ettevalmistus ja muusikaringid levitasid normatiivseid kultuuristandardeid. Siiski olid klubid palju rohkem keskendunud meelelahutusele ja

⁶² Ibid. Lk 255 – 256.

⁶³ Herrala, M. E. Pianist Sviatoslav Richter: The Soviet Union Launches a Cultural Sputnik to the United States in 1960. Mikkonen, S. Suutari, P. (toim.). Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War. New York: Routledge, 2016. Lk. 87–89.

rohujuurte tasandil mõjutamisele. Võrreldes staliniaegsete riigi poolt soositud meetmetega, olid need palju laiemate võimalustega.⁶⁴

Katsed noori sotsialistliku õhkkonda paigutada kooskõlas noorte tegelike soovidega aitas kaasa uue suunamisstiili loomisele. Varem tugineti jõulistele autoritaarsetele meetmetele, mis ei arvestanud inimeste huvid ja tahtega. Ametlikud püüded sulaaajal kodanike tahteid ellu viia, näitavad seda, et liiguti eemale sunnimeetmetest. Uus stiil väljendas jõu kasutamise asemel riigi suutlikkust rakendada integratsiooni ja läbirääkimisi ühiskonnaga. Stalini valitsemise hilisaegadel kasutati sundimist, et luua tugevalt distsiplineeritud kodanikkond, kes oleks valitsusele sobilike soovidega. Sulaaajal muutus juhtimine vabamaks ja inimeste soove võeti rohkem arvesse, rohujuure tasandil arvestati kultuuritarbijate huvisid. Erinevatel valitsusaegadel olid erinevad meetodid ja lähenemisviisid elanikkonna juhtimiseks, haldamiseks, kontrollimiseks. Nii tugevad kui ka pehmed rünnakud olid mõeldud toimima kultuuri juhtimiseks, kommunismi ülesehitamiseks ja külma sõja võitmiseks.⁶⁵

Eeltoodu on tegelikult näide Nõukogude kodumaiste klubide tegevusest välispropagandas. Hruštšovi ametivõimude eesmärk oli tutvustada Nõukogude Liitu ja riigi poolt rahastatud kultuuri väliskülalistele, näidates Nõukogude kultuuri meeldivana ja lääne kultuurist eristavana. Sulaaeg avas Nõukogude Liidu välismaailmale ja partei eesmärk oli näidata nõukogude eluviisi lõbusa, atraktiivse ja edumeelsena. Külma sõja ja sotsialismi ning kapitalismi vahelises võistluses oli sellise sõnumi edastamine väga oluline. Valitsus otsis noori kunstnikke, keda värvata külma sõja kultuurisõdalasteks, näitamaks oma andeid. See tähendas rohujuure tasandil kultuuridiplomaatiat, mille otseseks sihtmärgiks olid väliskülalised, väljaannete kaudu mõjutati veel kaudselt lisaks tervet maailma.⁶⁶

Nõukogude artistid olid pideva surve ja kontrolli all, kuid osad neist oli kõrgema staatusega, keda lubati esineda välismaal, lisaks olid nad ka teistest materiaalselt kindlustatumad. Välismaale saadetud esinejaid valiti selle järgi, kui mõjusad nad välismaisele publikule on. Seega olid Nõukogude Liidu poolsed lootused väga kõrged. Ameerikasse saatmisel otsustati üksikjuhtumi põhjal. Julgeolekuasutused kõhklesid, et parimate esinejate riigist välja lubamisel, eriti Ameerika Ühendriikidesse, võib see tekitada artistis ideoloogilisi vastuolusid või isegi ülejooksmise plaane. Ameerika Ühendriigid oli ohtlik sihtpunkt, kuna Nõukogude

⁶⁴ Tsipursky, G. Socialist fun. Lk 106.

⁶⁵ Ibid. Lk 78–79.

⁶⁶ Tsipursky, G. Socialist fun. Lk 80–82.

inimesed olid mõjutatavad kõigest, mis Ameerika kultuur ja poliitiline süsteem endas võis hõlmata.⁶⁷

2.2 KULTUURILINE HALL ALA

Oli olemas veel eraldi kogukond inimesi, kes elasid oma loodud vaimses süsteemis ja eraldusid ideoloogiast. See oli kogukond, kellel oli autoritaarse režiimiga eriline suhe, nad olid samaaegselt nii süsteemis sees kui sellest väljas, ja sellisel olemisel ei olnud selgelt eraldatavat piiri. Olulise osa sellisest eluviisist seisnes ükskõiksuses ja sellest tulenevast teadmatusest Nõukogude Liidu igapäevaelu suhtes. Jurtšak nimetab sellist elustiili mõistega „vnye“, mis on seisund, kus ollakse kontekstis samaaegselt sees ja väljas ehk olles mingi kultuuriruumi osa, kuid jäädes ümbruse suhtes ükskõikseks, kujutledes ennast mujale või olles oma mõtetes. See võis tähendada ka olla süsteemi osa, kuid mitte lähtuda selle teatud parameetritest. Sellist süsteemi iseloomustas erinevate eluviiside puhang, mis olid samaaegselt süsteemis sees kui ka sellest väljas. Need eluviisid tekitasid mitmeid uusi ruume, sotsiaalseid suhteid ja tähendusi, mida riik tingimata ette ei näinud ega kontrollinud, kuigi neil oli selleks võimekus olemas. Selline elustiil ei olnud Nõukogude Liidus erandlik, vaid laialt levinud. See muutis Nõukogude elu vabameelsemaks, olemata samal ajal otseselt süsteemivastane. Seda võimaldas Nõukogude riik ise, ilma et see oleks kindlaksmääratud või selgelt eristatav nähtus.⁶⁸

Sellesse kogukonda kuuluvad inimesed järgisid seadusi, kuna teadsid, et seda on vaja teha. Samas näiteks pärast kohustuste lõppemist, näiteks ülikooli lõpetamist irduti sellest süsteemist ja ei käidud komsomoli koosviibimistel, teades, et sellega ei kaasne suuremaid tagajärgi. Hulk inimesi elas selliste põhimõtete järgi, vältides süsteemi ideoloogilist sümbolismi. Nad ei käinud hääletamas, vaid vältisid valimisi ja paraade. Kokkupuuted nõukogude eluga olid vaid töö- ja õppimisalased. Täpselt sama vähe hoolisid need inimesed süsteemi vastu võitlemisest. Need inimesed ei olnud nõukogudevastased ja nad ei rääkinud teineteisega tööst, õpingutest või poliitikast. Samuti ei vaadanud nad televisiooni, ei lugenud ajalehti ega kuulanud raadiot enne perestroikat. Olukord oli kõigile üheselt mõistetav ja seepärast ei olnud mõtet sellest rääkida. Võimudega seonduvat – tegusid, kombeid, sümboleid ei võetud otsese muutumatu teadmisenähtuseks. Seega arutelu nende üle oli mõttetu

⁶⁷ Herrala, M. E. Pianist Sviatoslav Richter. Lk. 90–91

⁶⁸ Yurchak, A. Everything was forever, until it was no more : the last Soviet generation. Oxford: Princeton University Press, 2006. Lk 127 – 128.

ajaraisk, selle asemel sai suunata energiat teistele asjadele. Vaikides eristasid nad endid dissidentidest ja aktivistidest. Noortel konformistidel oli ebatavaline käitumismudel, nad elasid enda vaimus loodud keskkonnas, neid ei vaevanud režiim, seda ei pandud isegi tähele. Sellist eluviisi iseloomustas üldine teadmatuse režiimi kohta.⁶⁹

2.3 AMETLIKU JA MITTEAMETLIKU MUUSIKA VAHEKORD

Nõukogude Liidus toimus riiklik kontroll igat liiki kunstiteoste üle. Autoritel tuli laveerida lubatu ja keelatu vahel. Heliloojad pidid „ellujäämiseks“ ideoloogilistel põhjustel lähenema muusikale nii, nagu kompartei poolt oli oodatud.⁷⁰

Suurematel linnadel nagu Moskva, Leningrad, Kiiev olid omad Heliloojate liidu harud. Samuti oli igal liiduvabariigil oma Heliloojate Liit, nii ka Eesti NSVs. Seega oli Moskvas kolm heliloojate liitu: Moskva, Vene ja Nõukogude, mis kõik asusid ühes ja samas heliloojate majas. Selles heliloojate majas oli igal liidu liikmel õigus esitada oma palasid. Avaldamise puhul kontrollis neid Glavlit oma mitmete osakondadega – muusika eest vastutav osakond vaatas teosed üle. Selle kõige eest omakorda vastutas NSV Liidu Kultuuriministerium.⁷¹

Kui Heliloojate liidu sekretariaadi otsuse kohaselt osutus helilooja teos vastuvõetamatuks ning ei tohtinud seda ühelgi avalikul laval esitada, siis Moskva heliloojate majas võis neid ikka ette mängida. Näiteks paljusid Schnittke, Gubaidulina ja Denissovi palasid esitati heliloojate majas, kuid neil puudus avalikustamise õigus. Mil määral ja mis mööndustega heliloojad seejuures avalamis- või esitamiskeelu olid saanud, jäi mõnikord ebaselgeks. Heliloojate Liidu liikmete puhul inimesed, kes vastutasid esinemiskohtade lubade üle, andsid tihti repertuaarile loa, ilma, et neil oleks tulnud ülevalt poolt kindlaid nõudmisi.⁷²

Kirjalikud keelud esinemistele või teatud repertuaaridele tulid otse kultuuriministeriumist ning neid rakendati silmapaistvate heliloojate või esinemiskohtade suhtes. Nõukogude artiste, kes esinesid välismaal, kontrolliti tugevalt. Kuigi paljud mitteametlikku kategooriasse kuulunud heliloojad väidavad, et neid keelati ja et keelatud heliloomingu nimekiri eksisteerib, ei ole sellekohaseid dekreete säilinud ei Nõukogude Liidu Heliloojate Liidu, Nõukogude Liidu Kultuuriministeriumi ega Moskva või Venemaa Heliloojate Liidu andmete hulgas.

⁶⁹ Ibid. Lk 127–129.

⁷⁰ Bouteneff, P.C. Arvo Pärt: Out of silence. New York: St Vladimir's Seminary Press, 2015. Lk 91.

⁷¹ Schmelz, P. J. Such freedom .Lk 184.

⁷² Ibid. Lk 184–188.

Säilinud on küll ohutute teoste nimekiri, mida on soovitatud esinemiseks või avaldamiseks Moskva kontserdisaalides. Need nimekirjad on kaudne tõestus selle kohta, et keelud eksisteerisid. Kuigi need näitavad seda, et olid olemas soositud teosed, viitab see ilmselt ka sellele, et olid ka keelatud teosed. Nimekirjad jaotuvad žanrite järgi ja tavaliselt on need konservatiivsete heliloojate teosed, kuigi on ka mõningad erandid. Need nimekirjad tõestavad kaudselt, et tegelikud keelud olid ainult suulised ja vaikimisi mõistetavad. Näiteks Štšedrin väidab, et tema Heliloojate Liidu juhina ei näinud kunagi neid nimekirju.⁷³

3. SULAAJAL TEKKINUD MUUTUSED MUUSIKAS

3.1 KOHANEMINE KEELDUDEGA

Moskva konservatooriumis oli teaduslik üliõpilaskond nimega NSO (nautšnoe studentšeskoje obštšestvo). See oli üliõpilaste grupp, kes kogunesid, et mängida läbi enda komponeeritud muusikat ja kuulata modernset muusikat, mis ametlikult lubatud polnud. Seal arutleti ka muusika olemuse ja mõtte üle. Heliloojate liit kontrollis tugevalt muusikamaailma ja propageeris töid, mis olid sobivad ning valvas teisalt selle üle, et ei kasutataks lääne mõjutusi, eelkõige dissonantseid vorme ja kaksteisttoontehnikaid. Serialism pidi olema ligipääsmatu, vastunäidustatud kompositsioonivorm ja lääne modernismi kujunemise negatiivne sümbol Nõukogude liidus. 1960ndatel aastatel oli see väljaspool ametlikult vastuvõetavat heliloome praktikat. 1950ndate lõpu ja kuuekümnendate alguse heliloojate generatsioon sai siiski tugevat inspiratsiooni lääne modernistliku kompositsiooni tehnikatest.⁷⁴

Näiteks on olemas nimekiri Moskva noorte heliloojate töödest aastast 1963, mis hõlmab kaht eelmist aastat ja on ainus taoline loend sellest perioodist. Iga helilooja kohta on nimekiri teostest ja kommentaar. Üks neist on näiteks Karamanovi nimi, mis on alla joonitud ning kõrvale on lisatud märke „küsitav sümfoonia“. Ilma selgete reegliteta teadsid ametnikud, kes hindasid artiste, et teatud modernsed tööd ei olnud mõeldud esitamiseks.⁷⁵

⁷³ Ibid. Lk 186–188.

⁷⁴ Cizmic, M. *Performing pain: music and trauma in Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2012. Lk 42 – 43.

⁷⁵ Schmelz, P. J. *Such freedom*. Lk 188.

Heliloojate Liit, eesotsas Tihhon Hrennikoviga, oli vahend varjatud tsensuuriks ja muusika kontrollimiseks, raudse eesriide hoidmiseks. See oli institutsioon, mis hõlmas osapooltena poliitikuid, KGB ametnikke ja ametlikult tunnustatud heliloojad. Seda asutust iseloomustas range kontroll ja tihe koostöö KGB-ga. Läänes toimunud sündmuste infot ei edastatud, uusi salvestusi või partituure ei avaldatud. Mittekonformistlikel heliloojatel oli keeruline kuulda enda teoste esmaesitusi välismaal, kuna kõik küllakutsed jäid Hrennikovi või tema asetäitja kätte ning enamikel juhtudel välismaale reisida ei lubatud.⁷⁶

Isiklikud suhted olid oluline faktor. Rivaalitsemine, ametialane kadedus ning mitteametlikud võrgustikud mängisid Heliloojate Liidus suurt rolli. Schnittke mägib isikliku kogemuse põhjal, et kui olid pälvinud ametniku isikliku poolehoiu, võis paljusid töid esitada või avaldada. Alati oli reeglite suhtes erandeid, kas kirjutamata või kirjutatud. Vladimir Martinov ütles P. Schmelziga vesteldes, et muusikute represseerimine ei olnud ideoloogiline, vaid tegu oli pigem isiklikul tasemel rivaalitsemisega. Parteile ustavad heliloojad olid kadedad nooremate andekamate heliloojate peale ja lugusid ei keelatud alati poliitilistel põhjustel, vaid oli nimelt rivaalitsemine. Ideoloogia ja isiklik rivaalitsemine oli tegelikult läbi põimunud.⁷⁷

Näitena saab tuua Alfred Schnittke olukorra, kus ta 1962. aastal oli saamas ametlikuks heliloojaks, kultuuriministeerium andis loa kirjutada ooperi „Üheteistkümnes käsk“, mis kanti ette Moskva Suures Teatris. Moskva Suure Teatri juhtkond nõudis tsenseerimiseks teose taaskordset ettekandmist ning Heliloojate Liit tahtis, et Schnittke teeks ooperis muudatused, millest Schnittke keeldus. See tõi kaasa ooperi edasise keelamise ning halvad suhted Heliloojate Liiduga. See omakorda pani helilooja olukorda, kus tal oli vaja uut väljundit ja tuluallikat ning ta asus Moskva Konservatooriumisse õpetama. Õpilased suhtusid temasse suure austusega, kuid mõned kolleegid ei aktsepteerinud tema meetodeid ja levitasid kuuldusi, et Schnittke õpetab rangelt keelatud modernistlike vorme nagu kaksteisttoontehnika.⁷⁸

Oli veel üks võimalus ideoloogilisest barjäärist kõrvale hiilida. Kui helilooja ei tohtinud esineda Moskva, Leningradi või Kiievi suurtel lavadel, võis leida alternatiivseid esinemispaiku teistes Nõukogude Liidu piirkondades. Eestis ja teistes Balti liiduvabariikides oli suhtumine kunsti võrdlemisi avatud, kuid Moskvast ja Peterburis oli väga raske mõista,

⁷⁶ Ivashkin, A. Alfred Schnittke. Lk 76.

⁷⁷ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 190.

⁷⁸ Turgeon, M. Composing the sacred in the soviet and post-soviet Russia : history and christianity in Alfred Schnittke's Concerto for Choir. Saarbrücken: VDM Müller, 2008. Lk 9.

mida ja kus tohtis esitada.⁷⁹ Kokkuvõtteks saab tuua välja vastuolu: keelud olid, kuid nende rakendamises polnud täit selgust ja kindlat reeglistikku, määravaks võis saada ametniku pädevus ja subjektiivne suhtumine.

3.2 UUE MUUSIKA JA KOOLKONNA TEKKIMINE 1956. AASTAL

Ždanovštšina lõppes 1953. aastal Stalini surmaga.⁸⁰ 1956. aastat loetakse uue muusika sünniaastaks. Seda peamiselt seetõttu, et Hruštšov pidas Stalini vastase kõne ning helilooja Andrei Volkonski pöördus atonaalsuse, dodekafoonia ja serialismi poole. Siis nähti reguleerimata dissonantsi ja kromaatisust kui ideoloogilist mässuavaldust. Dodekafoonia aga oli igati väljaspool sotsialistliku realismi piire ja niivõrd uudne, et selle üle polnud veel parteipoolset kontrolli. Uue muusika sünni sillutas tee vene avangardile, seda stiili viljelesid noored heliloojad Nikolai Karetnikov, Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina ja Rodion Štšedrin, esimene nende seas oli siiski Andrei Volkonski ja teda peetakse vene avangardi alustajaks.⁸¹

Sellel ajal tuli heliloojatel, kui nad tahtsid enda kompositsioone esitada ja välja anda, leida kesktee – olla ühest küljest võimude jaoks vastuvõetavad ning teisest küljest teha seda, mis tõeliselt meelpärane oli.⁸²

Väga oluline aspekt uue muusika arenemisel oli 1958. aasta keskkomitee otsus tühistada 1948. aastal vastuvõetud dekreet, mis mõistis hukka formalismi. Just sellel ajaperioodil hakkasid noored heliloojad proovima avangardistlike tehnikaid, kuid näiteks Stephen Bittneri analüüs Moskva Gnesini muusikakooli kohta näitab, et 1956. aasta Hruštšovi salastatud kõne, milles mõisteti hukka Stalini kuriteod, lõi koolis olukorra, kus teostati õppekava reform, selle sisu täpsustamata. See tekitas veel rohkem segadust ja veel rohkem küsimusi. Niisuguse segaduses ja süsteemi vastupanuvõime muutustes jäi 1948. aasta otsusega tekkinud piirav õhkkond püsima ka 50ndatel aastatel. Seega, vaatamata liberaliseerimise suunas liikuvale ühiskonnale, oli see aeg siiski kompositsiooni õppimiseks väga konservatiivne. Olukord oli ebaselge ja polnud üheselt mõistetav ühtpidi oli see tagurlik, teistpidi muutumas vabamaks. Tolleaegse uus heliloojate põlvkond arenes välja just sellises vastuolulises õhkkonnas.

⁷⁹ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 190.

⁸⁰ Zhdanovshchina. Britannica.

⁸¹ Kholopov, Y. Underground music from the former USSR. Lk 1–8.

⁸² Ibid. Lk 8.

Koolist said nad nii ametlikku kui ka mitteametlikku õpet ja see oli kujundajaks nende helilooje käekirjale, kui neist said 1960ndatel pärast kooli lõpetamist heliloojad.⁸³

3.3 ARENGUD KUUEKÜMNENDATE MUUSIKAS

1960ndad töid muutusi nii klassikalises, kui popmuusikas. Klassikalises muusikas tõusid esile stiilid modernism ja avangard⁸⁴, viimasele omistatakse valitsust kukutavat mõju. See hõlmavat endas radikaalsust ja mässumeelsust peavoolu kultuuri vastu, väljendab endas provokatsiooni, vastuolu ja šokki. Selline kontseptsioon, et kunst on sotsiaalse reformi vahend ning propaganda ja agitatsiooni vastane relv, ulatub 19. sajandi Prantsusmaale, kus utopistid ja anarhistid kasutasid kunsti kui sotsiaalse progressi käivitajat.⁸⁵ Popmuusikat muutis selles aastakümnes J. F. Kennedy mõrvamine ja Vietnami sõja algus. Tänu nendele sündmustele hakkas muusika järsku avalikku arvamust kujundama ja rõhuma sotsiaalsetele muutustele.⁸⁶ Ühest küljest arvatakse, et avangardil on dissidentne ja võimu kukutav mõju, kuid samas omistatakse selliseid omadusi ka popmuusikale, kuna seda nähakse kui muusikavoolu, mis on kõige edukamalt toetanud radikaalseid poliitilisi vaateid, viidanud rõhutute olukorrale ja pööranud tähelepanu sotsiaalsetele muudatustele. Selgelt on seda näha 1960ndate aastate protestilaulude pealt, mis jõudsid suure publikuni, sel ajal toetasid massiivsed festivalid rahu, armastust ja mõistmist.⁸⁷ Siinkohal ei ole selgelt mõistetav, kas avangardi tauniti Nõukogude Liidus seepärast, et sellel oli võimu kukutav mõju või oli põhjus pigem kõige lääneliku väljatõrjumises.

1959. aastal toimus Nõukogude Liidu loomeelus pisem leebumine, sellel ajal ilmusid kaks tugeva sisuga kirjandusteost Jevgeni Jevtushenko antisemitismi vastane luuletus „Babõn Jar“ ning Aleksander Solzhenitsõni teos koonduslaagris elamisest, mis kandis pealkirja „Üks päev Ivan Denisovitši elus“. 1963. aastal käivitas Hruštšov vastuprogrammi ning kritiseeris kirjanikke Ehrenburgi ja Jevtušenkot ning nentis, et vabalt voogavat loomevabadust Nõukogude Liidus ei sallita. Mõned kirjanikud vahistati vaimse ebastabiilsuse süüdistusega. Laiemas pildis jäid keelud peamiselt suulisteks ähvardusteks ja kunstivaldkondades oli palju rohkem tegevusvabadust, kui Stalini valitsemise ajal. Kui rääkida Heliloojate Liidu

⁸³ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 26 – 27.

⁸⁴ Vaitmaa, M. Eesti muusika muutumises. Lk 136 – 138.

⁸⁵ Adlington, R. Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford university press, 2009. Lk 3.

⁸⁶ Heatley, M. Rock&Pop. The Complete Story. London: Flame Tree Publishing, 2006. Lk 70.

⁸⁷ Adlington, R. Sound Commitments. Lk 4.

tegevusest, siis seal ei toimunud suuremaid muudatusi, Hrennikov jätkas juhina. Oluline oli küll 1958. aasta dekreet, millega tühistati 1948. aasta otsus – see tähendas loomingus aega, mil sai esitada töid, mida varem poleks tohtinud.⁸⁸

Läbi erinevate kanalite, mille hulgas nii kodumaised kui ka välismaised, nii lubatud kui keelatud, said noored heliloojad rohkem teadmisi varasematel aastakümnetel nõukogude muusikaelus keelatud kompositsioonitehnikast, millest kõige tähelepanuväärsem oma mitmekülgsete väljendusvõimalustega on serialism. Samal ajal hakkasid neid ka välismaised muusikud üha enam külastama, tekkisid otsekontaktid muusikutega nagu Glenn Gould, Igor Stravinski, Luigi Nono. See laiendas nõukogude noorte arusaamu ja teadlikkust välismaailma muusikale omasest modernismist. Ajendiks oli uudishimu ja Arvo Pärdi sõnutsi uudsuse „nälg“. Noored heliloojad olid sunnitud lepitama endas konflikte, võttes arvesse ametlikku konservatooriumihariduse nõudeid ja lääne heliloomingu omavahelist vastuolu.⁸⁹

Mõningad õppejõud mängisid selles protsessis asendamatu rolli, kuna vahendasid huvi tundvatele üliõpilastele ligipääsu mittesoositud lääne teostele. Tallinna ja Kiievi konservatooriumis olid suhteliselt progressiivsed juhendajad, kes julgustasid, küll kohatiste mööndustega, oma õpilaste muusikalisi katsetusi. Näiteks Arvo Pärt meenutab helgelt oma avameelset õppejõudu, Glazunovi õpilast Heino Ellerit, kelle all õppisid ka Eduard Tubin ja Jaan Rääts.⁹⁰ Merike Vaitmaa sõnul tähistab dodekafoonia jõudmist Eestisse Ernst Křeneki ja Herbert Eimerti õpperaamat, mis levis pildistatud paljundustena.⁹¹ Esimese eestlasena kasutas kaksteisttoontehnikat Arvo Pärt ja oli seeläbi sulandunud ka maailmakultuuri. Helilooja ise oli sellise uuendusliku muusika tõttu pideva poliitilise kahtluse all, kuna Nõukogude Liidu avangardmuusika oli serialismile omase struktuuriga loomingus suhtes teataval määral nihilistlik.⁹²

Et mõista, kui palju kuuldi Nõukogude Liidu muusikast väljaspool idablokki, on kirjeldatud tagasisidet Eesti heliloomingu kohta väljaspool riigi piire, see oli suhteliselt kasin. M. Vaitmaa väite põhjal võib öelda, et peamiselt olid need lühikesed arvustused või suuline tagasiside. Näiteks sai Arvo Pärt aasta aega hiljem juhuse läbi teada, et teda oli kutsutud Darmstadtis suvekursustele. Vaitmaa toob välja Erkki Salmenhaara imestuse, kes viibis 1965.

⁸⁸ Francis, M. A history of Russian music: from Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley: University of California Press, 2002. Lk 361.

⁸⁹ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 27–28.

⁹⁰ Ibid. Lk 32–34.

⁹¹ Vaitmaa, M. Eesti muusika muutumises. Lk 150.

⁹² Bouteneff, P.C. Arvo Pärt: Out of silence, 2015. Lk 87–88.

aastal Tallinnas, et Eesti noorema põlvkonna heliloojatele oli omane modernne euroopalik vaim. Ühtlasi oli Salmenhaara vaimustuses Arvo Pärdi ja Kuldar Sinki originaalsusest. Salmenhaara meelest mõjutas Luigi Nono mõne aasta tagune Tallinna-külastus Eestit Euroopa kaasaegse vooluga kaasa minema. Tema arvates asjaolu, et kontakt modernismiga pole siinpool raudset eesriiet niivõrd vahetu, on pigem positiivne faktor, väites: „Eesti uues muusikas pole jälgegi sellest akademiseerunud avangardismist, mille selge pitsar on praegu mitme Lääne-Euroopa maa modernismil. Suunad, nagu dodekafoonia ja serialism pole kujunenud omaette eesmärgiks.“⁹³

Poliitilist survet pidid taluma noored heliloojad mujalgi. Boris Ljatošinski oli Kiievi konservatooriumi vabameelne õppejõud ja vähemalt ühel juhul kaitses ta oma õpilast, Leonid Hrabovskit. Kui Hrabovski Ljatošinski sõnul dodekafooniliste katsete eest Kiievi konservatooriumist välja heideti, saatis ta helilooja kaitseks kirja Heliloojate Liidu sekretariaati. Kiri ei andnud aga tulemust ning Hrabovski ei naasnud konservatooriumisse enne 1966 aastat.⁹⁴

Üliõpilased tutvusid keelatud töödega mitte ainult uuendusmeelsete õppejõududega lävides, vaid ka konservatooriumis levinud ametlike organisatsioonide korraldatud mitteametlike koosolekute kaudu. Nende kaudu toimusid ka 1960ndatel aastatel laialt levinud mitteametlikud kontserdid.⁹⁵ 1950ndate aastate lõpus ja 1960ndate aastate alguses lubati välismaistel muusikutel sagedamini Nõukogude Liitu külastada, millega kaasnes väärtuslike sidemete loomine. Veel tihedamini toimus kultuuriliste ideede vahetamine, nagu näiteks 1957. aasta Maailma Noorsoo ja Üliõpilasfestival Moskvas. Heliloojad Leonard Bernstein, Glenn Gould, Boulez, Stravinski, Nadia Boulanger, Nicolas Slominsky, Otto Luening, Vladimir Ussachevski reisisid sel perioodil ida poole raudset eesriiet, see avardas Nõukogude muusikute ja publiku silmaringi. Nõndanimetatud noorte heliloojate kolm põhilist mõjutajat olid Gould, Stravinski ja Nono.⁹⁶

Võib esile tuua Nono rolli Nõukogude heliloojate muusikalises arengus. Arvo Pärdi sõnul oli Nono esimesi lääne avangardistlikke heliloojaid, kes nendega kontaktis oli, ja määravaks sai

⁹³ Vaitmaa, M. Eesti muusika muutumises. Lk 156.

⁹⁴ Schmelz, P. J. Such freedom. Lk 51.

⁹⁵ Ibid. Lk 35.

⁹⁶ Ibid. Lk 54 – 55.

tema päritolu nooremast generatsioonist. Nono oli väärtuslik infoallikas, kelle kaudu saadi teadmisi lääne muusikast ja kes toimis vahelülina.⁹⁷

1950ndate ja 1960ndate aastate kokkupuuted välismaalastega ja seeläbi ka lääne avangardiga ning vabam tunne võrreldes varasemaga, olidki pidepunktid noorte nõukogude heliloojate uutes arengutes. Selline areng algas sulaaja algul vabameelsete õppejõudude toel ja väliskülaliste mõjutustest. Süvenev vabadus poliitilisest aspektist lähtudes põhjustaski uuendusliku arengu 1960ndate aastate kompositsioonis.⁹⁸ Sellel ajal oli Vene heliloojatel lühiaegne võimalus omandada lääne heliloojate tehnikaid. Lääne heliloojate partituurid olid sel ajal kättesaadavad ja paljud neist saadeti otse noortele Vene heliloojatele. Neist saadigi inspiratsiooni, et kirjutada teoseid serialismi tehnikas.⁹⁹

Üks suuri muudatuste loojaid oli viies Nõukogude Heliloojate pleenum, mis toimus 1966. aastal 19. veebruarist kuni 2. märtsini Moskvas. Sellel osalesid 105 juhatuse liiget ja keskne ülevaatuskomisjon. Kutsutute nimekirjas oli 229 Heliloojate liidu liiget ning ülejäänutel oli tasuta sissepääs pleenumi sessioonidele. Päevastel sessioonidel toimusid kontsertprogrammid suurtel lavadel riigi parimate esinejatega. Nende seas olid Mstislav Rostropovič, Lazar Berman, Jevgeni Svetlanov, Gennadi Roždestvenski, Kirill Kondaršin, Juri Aranovič, Rudolf Baršai, Lev Markiz, Arvids Jansos. Pleenum oli märgilise tähtsusega seetõttu, et esimest korda ei alanud üritus ametliku sissejuhatava raportiga, mis oli üldiselt Nõukogude Liidu Kommunistliku partei keskkomitee poolt ette antud. Muusikaloo arengu kontekstis on see pleenum oluline, kuna oli esmakordne, kus lasti vabalt arvamust avaldada ning see oli ka alustalaks paljude tehnikate kasutusele võtule ja üldise muusikalise vabaduse tekkimisele.¹⁰⁰

Pleenumil kujunes esmakordselt välja situatsioon, kus muusikud said arutelu käigus end vabalt väljendada ning hinnata muusikat, mis seal esitati. Seal tekkis diskussioon kahe vastaspoole vahel – üks propagandistlikku stiili eelistav ning teine, uuenduslikku poolt esindav. See arutelu oli pöördepunkt, mis muutis oluliselt nn ideoloogilist puhtust taotlevate heliloojate arusaamu. Pleenumi aruandlus saadeti sama aasta aprillis kommunistliku partei keskkomiteele. See sisaldas endas rohkem kui 600 isikut: heliloojaid ja muusikateadlasi, kes pleenumist osa võtsid; selle põhjal toimus 25 kontserti, kus olid esitatud 150 helilooja tööd.

⁹⁷ Ibid. Lk 63 – 64.

⁹⁸ Ibid. Lk 65.

⁹⁹ Ivashkin, A. Alfred Schnittke. Lk 85.

¹⁰⁰ Vlasova, E. The Struggle Between Artistic and Propagandistic Trends in Soviet Music of the 1960s: The Plenum of the Union of Soviet Composers of the USSR in 1966, Devoted to Dodecaphony. Staneviciute, R, Povolioniene Rima (toim.). Sociacultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015. Lk 216 – 218.

Mainiti ka diskussiooni loomingu üle, milles oli 40 osavõtjat. Samuti pöörati tähelepanu mitmetele väärnähtustele, mis mõnedes kompositsioonides esinesid, samuti rõhutati kodanliku ideoloogia vastu võitlemise vajadust muusikas. Kuid vaatamata sellele oli see pleenum oluline eelkõige seetõttu, et varasemalt väljakujunenud tava, mis nägi ette ebameeldiva sündmuse või fenomeni teadvustamise ohjeldamist, suruti suure sotsiaalse tähenduse tõttu maha. Pleenumi mõjutused olid niivõrd tugevad, et tõid endaga kaasa muutused muusikas.¹⁰¹

¹⁰¹ Ibid. Lk 218 – 229.

KOKKUVÕTE

Käesolevas bakalaureusetöös on käsitletud muusikaloo kujunemist alates 1948. aastast kuni 1960ndate aastateni Nõukogude Liidus. On uuritud olustikku, mis valitses enne sulaaja perioodi ning milline poliitiline keskkond oli aluseks suurtele muutustele kompositsioonis. Viiekümnendatega saabus liberaalsem ajastu ning järk-järgult vabameelsemaks muutuv asuõhkkonnas kasvas üles uus põlvkond heliloojaid, kes tänu vabameelsetele õppejõududele ja Läänest külla tulnud muusikutele said inspiratsiooni kasutamaks uuenduslikke stiile, avastamaks värskemaid kompositsioonitehnikaid. Nii pääses Nõukogude heliloojate looming välja sotsialistliku realismi poolt määratud kitsastest piiridest.

Kuuekümnendad aastad tõid kaasa Nõukogude Liidu jaoks uusi mõisteid nagu avangard, modernism, kaksteisttoontehnika. Ühtlasi tekkis 60ndatel aastatel tugev mitteametliku muusika laine, mille levikut polnud võimalik keelavate meetmega peatada. Üheks väga oluliseks mitteametliku muusika paigaks sai Skrjabini majamuuseum Moskvas, kus asus ka Nõukogude Liidu esimene süntesaator. Ühest küljest tähistas see muusikalist vabameelsust ja teisalt ka tehnoloogia arengut.

Kokkuvõtteks võib öelda, et hoolimata valitsevast kommunistlikust ideoloogiast ning sellel põhinevast riigiasutuste tõkestavast tegevusest, leidsid uued suunad tee Nõukogude Liidu muusikaellu. Areng toimus küll aeglasemalt, kuid siiski järjekindlalt. Seda soodustas eelkõige noorte andekate heliloojate ja interpretide pealekasv. Toimus pidev võitlus uue ja vana vahel. Uuendusmeelsed muusikud ja nende teosed langesid sageli repressioonide ohvriks keelustamise või mitmesuguste piirangute näol. Keelatud hulka määrati erinevatel aegadel paljude tunnustatud heliloojate teoseid, autoreid süüdistati formalismis. Keelatuks võisid osutada ka heliloojad nimeliselt. Edumeelsed heliloojad ja muusikud otsisid ja leidsid mitmeid teid kõikvõimsatest tsensuurinõuetest kõrvale põiklemiseks. Arenguid aitasid positiivselt mõjutada ka muutused riigi poliitilises elus nagu Stalini surm ja Hruštšovi asumine kompartei etteotsa. Muutunud poliitilist olukorda ei saanud arvestama jätta seejuures ka NSV Liidu Heliloojate Liit, mille tegevuses oli märgata tugevat ebamäärasust. Vastuolulisel kombel oli ühest küljest tegu tagurliku organisatsiooniga, kuid teisalt mängis ta olulist rolli Läänest uuenduste saabumisel. Selle uurimuse põhjal võib väita, et muusikaliste tehnikate keelamine ja iganenud vormide eelistamine ei suutnud ära hoida uuenduslike muusikajoonte tekkimist Nõukogude Liidu ametlikus ja mitteametlikus heliloomes.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

Arhiiviallikad

EAA – Eesti ajalooarhiiv

EAA T – 893 -1-319: Tartu Linna klubiliste asutuste tantsuorkestrite ülevaatuse juhend, protokollid, kavad ja esinemisload veebr.–dets. 1968. a.

Kirjandus

1. **Adlington, R.** Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford university press, 2009.
2. **Blyum, A.** A self-administered poison: the system and functions of Soviet censorship. Oxford: Legenda, 2003.
3. **Bouteneff, P.C.**, Arvo Pärt: Out of silence. New York: St Vladimir's Seminary Press, 2015.
4. **Cizmic, M.** Performing pain: music and trauma in Eastern Europe. New York: Oxford University Press, 2012.
5. **Fairclough, P.** Classics for the masses: shaping Soviet musical identity. New Haven: Yale University Press, 2016.
6. **Feldbrugge, F.J.M.** (toim.). Encyclopedia of Soviet Law. Vol. I(A-L) Leiden: A.W. Sijthoff Internation Publishing Company, 1973.
7. **Francis, M.** A history of Russian music: from Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley: University of California Press, 2002.
8. **Fukač, J.** Socialist Realism in Music: An Artificial System of Ideological and Aesthetic Norms. Bek, M. Chew, G. Macek, P. (toim.). Socialist Realism in Music: Musicological Colloquium at the Brno International Music Festival. Praha: KLP, 2004. Lk 16–22
9. **Hasselblatt, C.** The Fairy Tale of Socialism: How socialist was the new literature in Soviet Estonia. Mertelsmann, O. (toim.). The Sovietization of the Baltic states, 1940-1956. Tartu: Kleio, 2003. Lk 227–237.
10. **Heatley, M.** Rock&Pop. The Complete Story. London: Flame Tree Publishing, 2006.

11. **Herrala, M. E.** Pianist Sviatoslav Richter: The Soviet Union Launches a Cultural Sputnik to the United States in 1960. Mikkonen, S. Suutari, P. (toim.). Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War. New York: Routledge, 2016. Lk 87–107.
12. **Ivashkin, A.** Alfred Schnittke. London: Phaidon Press Limited, 1996.
13. **Kennedy, M.** The Oxford dictionary of music. New York: Oxford University Press, 2006.
14. **Kholopov, Y.** Andrei Volkonsky the Initiator: a profile on his life and work. Tsenova, V. (toim.). Underground music from the former USSR. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997. Lk 1–21.
15. **Kibita, N.** Soviet Economic Management under Khrushchev: The Sovnarkhoz reform. New York: Routledge, 2013.
16. **Koivunen, P.** The 1957 Moscow Youth Festival: propagating a new; peaceful image of the Soviet Union. Ilic, M. Smith, J. (toim.). Soviet State and Society Under Nikita Khrushchev. New York: Routledge, 2009. Lk 46–66.
17. **Priimägi, L.** Propaganda sõnastik. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2011.
18. **Reisch, A. A.** Hot books in the Cold War : the CIA-funded secret Western book distribution program behind the Iron Curtain. New York: Central European University Press, 2013.
19. **Salumets, V.** Rock rapsoodia: Eesti *rock*muusika sünnilugu. Tallinn: Kirjastus SE&JS, 2013.
20. **Schmelz, P. J.** From Scriabin to Pink Floyd: The ANS Synthesizer and the Politics of Soviet Music between Thaw and Stagnation.. Adlington, R. (toim.). Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties. New York: Oxford University Press, 2009. Lk 254 – 279.
21. **Schmelz, P. J.** Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the thaw. New York: Oxford University Press, 2009.
22. **Stites, R.** The ways of Russian popular music to 1953. Edmunds, N. (toim.). Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle. London: RoutledgeCurzon, 2004. Lk 19–33.
23. **Taubman, W.** Hruštšov ja tema aeg. Tallinn: Varrak, 2006.

24. **Titov, A.** The Central Committee apparatus under Krushchev. Ilic, M. Smith, J. (toim.). The Central Committee apparatus under Krushchev. New York: Routledge, 2011. Lk 41–61.
25. **Tsipursky, G.** Socialist fun: youth, consumption, and state-sponsored popular culture in the Soviet Union, 1945-1970. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.
26. **Turgeon, M.** Composing the sacred in the soviet and post-soviet Russia : history and christianity in Alfred Schnittke's Concerto for Choir. Saarbrücken: VDM Müller, 2008.
27. **Vaitmaa, M.** Eesti muusika muutumises: viis viimast aastakümnet. Lippus, U. (toim.). Valgeid laike eesti muusikaloost. Tallinn: Pakett, 2000. Lk. 135–180.
28. **Varrak, T. Kaevats, Ü.** Eesti Entsüklopeedia 8. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1995.
29. **Vlasova, E.** The Struggle Between Artistic and Propagandistic Trends in Soviet Music of the 1960s: The Plenum of the Union of Soviet Composers of the USSR in 1966, Devoted to Dodecaphony. Staneviciute, R, Povolioniene Rima (toim.). Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015. Lk 213 – 231.
30. **Yurchak, A.** Everything was forever, until it was no more : the last Soviet generation. Oxford: Princeton University Press, 2006.

Internetiviited

1. Britannica entsüklopeedia toimetajad. Zhdanovshchina. Britannica. 20.07.1998. Kasutatud 28.04.2018, <https://www.britannica.com/event/Zhdanovshchina>
2. **Kreegipuu, T.** P Parteilisest tsensuurist Nõukogude Eestis. Methis. Studia humaniora Estonica, 2011. Kasutatud 28.04.2018, <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/534>
3. **Sirp ja Vasar.** V. Muradeli ooperist „Suur Sõprus“: ÜK(b)P Keskkomitee otsus 10. veebruarist 1948. — Sirp ja Vasar. Veebruar 1948. Kasutatud 26.04.2018, <http://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=sirpjavasar19480214.1.1>
4. **Reimann, H.** Eesti nõukogudeaegse kultuuri tähendusväljadest hilisstalinismiaegse džässiajaloo näitel. — Acta Historica Tallinnensia, 2016. Lk 89–111. Kasutatud 11.05.2018, http://www.kirj.ee/public/Acta_hist/2016/issue_1/acta-2016-22-89-111.pdf

5. **Ягов, О.** К вопросу об усилении идеологического давления на творческую интеллигенцию в СССР 1946–1948. — Law in Russia. 29.10.2016. Kasutatud 18.05.2018. <http://lawinrussia.ru/content/k-voprosu-ob-usilenii-ideologicheskogo-davleniya-partiynyh-struktur-na-tvorcheskuyu>
6. Преодоление сталинизма в литературе и искусстве. Realedu. Kasutatud 11.05.2018, http://realedu.ru/index.php?type_page&katalog&id=704&met43
7. **Романова, Н. В.** Творческая интеллигенция и власть в Советском Союзе в 1953-1963 годах: противоречия и компромиссы — Superinf. 22.11.2012. Kasutatud 18.05.2018 https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5279
8. Glavlit. TEA E-Entsüklopeedia. Kasutatud 20.04.2018 <https://www.ents.ee/ents.php?artikkel=Glavlit&art=ENC-6695>
9. Definition of cold war. Merriam Webster. Kasutatud 28.04.2018, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cold%20war>

SUMMARY

WESTERN INFLUENCED CLASSICAL MUSIC REACHING THE SOVIET UNION

The following Bachelor's thesis describes the development of musical history from the year 1948 until 1960s in the Soviet Union. The conditions which ruled before the Thaw have been described, as they were the foundation for changes in composition. The 1950s brought about an increasingly liberal era, in which a new generation of composers was raised. Due to musicians visiting from the West, they received inspiration to use innovative techniques and discovered new composition methods. This led the Soviet composers to move away from the boundaries set by Soviet realism. The fifth composer's plenum of 1966 created a strong ideological debate over the twelve-note technique. The discussion created by that plenum was an important point in the arrival of musical freedom.

The 1960s introduced new terms in the Soviet Union, such as: avant-garde, modernism, twelve-note technique. At the same time a wave of unofficial music surfaced, which could not be stopped by prohibitive methods. A very important place for this music was the Scriabin House Museum, which hosted the Soviet Union's first synthesizer. In one was this signified musical liberality, in addition to technological advancement. These reasons led to the synthesizer receiving public attention and support, instead of prohibition.

In conclusion, despite the ruling Communist ideology and its repressive actions, new musical directions found their way into the music of the Soviet Union. Progress was slow, but certain. This was particularly due to the increase in young and talented composers. There was a constant fight between the new and the old. The compositions of reformist musicians often became the victims of the state's repressive actions. Still, progressive composers and musicians found ways to evade censorship. The development was also assisted by changes in state politics, such as the death of Stalin and the appointment of Khrushchev as head of the Communist Party. Strong uncertainty existed within the Composers Union, which on the one hand was a stagnant organisation, but on the other hand played an important role in the introduction of Western innovation. Based on this thesis, we can state that the prohibition of techniques or preferring outdated forms could not prevent the emergence of Western musical features in official and unofficial compositions of the Soviet Union.

LISA 1. DEFINITSIOONID

Avangard – Termin kunstivaldkonnas liikumiste kohta, mis eiravad traditsioone ja pooldavad radikaalseid muutusi.

Dissonants – Kõrvale ebameeldiva, püsimatu ja läbilõikava kõlaga akord.

Dodekafoonia – Kakksteistoontechnikat kirjeldav omadussõna. See on skaala, milles on kaksteist nooti võrdse staatusega.

Formalism – Nõukogude Liidus ideoloogilises võitluses kasutatud vormi tähtsusele rõhutatud mõiste. Väljend kompartei suunitlust ignoreerivate kunsti- ja loomeinimeste vastu.

Kaksteisttoonkompositsioon – Kompositsioonitehnika, milles kõik oktaavi 12 nooti on võrdselt esindatud ilma, et ükski nootide grupp domineeriks.

Modernism – 19.–20 sajandi vahetusel tekkinud elitaarne kunstikontseptsiooni, mis vastandus tavapärasele.

Serialism – Seriaalne tehnika. Termin, mida kasutatakse 20. sajandi kompositsioonitavade muutuse kohta, milles traditsiooniline meloodia, harmoonia, rütm ja tonaalsuse reeglid said uuenduse. Seriaalmuusikas juhib kompositsiooni strukturealne noodijärjestikkus.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Mait Vesker

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

bakalaureusetöö „Lääne mõjutustega klassikalise muusika jõudmine Nõukogude Liitu

“,

mille juhendaja on dots. Olaf Mertelsmann,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 25.05.2018

