

# ROMEO, PROKOFJEV JA JULIA

Tiistai-iltana 31.8.1999 koko joukko Resson lukiolaisia kerääntyi Suomen valkoisen kansallisopperan aulaan. Nämä onnekkait yksilöt olivat varanneet viidellä kymppillä MU9-kurssiin kuuluvat konserttiliput ja saaneet paikat oivasti ensimmäiseltä parvelta. Kuultava ja nähtävä teos oli Sergei Prokofjevin balettimusiikki sekä John Crankon koreografia vuosituhannen rakkaustarinasta, Shakespearen Romeosta ja Juliasta.

Ennen pitkää jokainen kurssilainen istui sijoillaan yleisön joukossa odottamassa sitä hetkeä jona valaistus julistetaan esiintyjien yksinoikeudeksi ja kaikkinaisen hälinä vaimenee. Hetki koitti, musiikki alkoi ja kuulosti kenties tutulta.

Moni on saattanut kuulla ”Montaguet ja Capulet’t” tai ainakin sen marssimaisen jousiteeman raskaiden, matalien sointujen säestämänä televisiossa tai jopa tietokonepeleissä; ehkäpä jollekulle on jäänyt mieleen ”Nuoren Julian” kepeästi juokseva musiikki. Itse asiassa baletti on täynnä tarttuvia, nokkelia, toisinaan lyyrisiä ja lähes naiivin yksinkertaisiakin melodioita. Teos on säveltäjän ja koko vuosisatamme balettikirjallisuuden tärkeimpiä. Mutta kuka tuo säveltäjä on? Saman herran nuorena kirjoittamista pianokappaleista kuulumme yhden myös ressu Daniel Aallon soittamana lukukauden ensi tunteina.

## Säveltäjä ja pianisti Prokofjev

### Prokofjevin musiikki

Sergei Sergejevitš Prokofjev luetaan Neuvosto-Venäjän suurimpiin säveltäjiin Stravinskin (joka kylläkin oli emigroitunut länteen) ja Šostakovitšin rinnalla; monet pitävät häntä kaikista suurimpana, ”vuosisatamme Mozartinä”. Prokofjevin tyyli on muutoksistaan huolimatta jatkuvasti hyvin omintakeista. Hän leimautui nuorena ”ultramoderniksi”, ja aiheutti vuosikymmenten kuluessa paljon musiikillisia ”skandaaleja” ja väittelyä. Hänen melodiset lahjansa ovat kiistämättömät, eikä niitä useinkaan verhoeta mutkikkailla nykymusiikin tekniikoilla — kappaleet ovat tavallaan ”läpinäkyviä”.

Tavallisesti Prokofjevin musiikin luonne on optimistinen, yllätyksellinen ja vahva, toisaalta brutaalin leikillinen, jopa riipaisevan syvää ironiaa viljelevä. Tässä suhteessa ”Romeo ja Julia” sisältää huomattavan herkkiä, siroja ja lyyrisiäkin sävyjä.

Säveltäjä itse erittelee omaelämäkerrassaan työnsä konservatoriosta valmistumiseen mennessä neljään päälinjaan, joita hänen myöhemmän tuotantonsa voidaan katsoa seurailevan: Ensimmäinen on ’klassinen’, jonka vaikutus näkyy esimerkiksi Ensimmäisessä sinfoniassa ja jo-

hon liittyyneeseen tosiasiaan, että Prokofjev kehitti kappaleidensa muotoa jokseenkin tiukasti olemassa olevan tradition pohjalta toisin kuin vuosisatamme säveltäjät yleensä. Toinen, ’modernistinen’ linja kuuluu selvästi oman erityisen sointukielen etsimisessä mm. ’Suggestion diabolique’ -pianokappaleessa ja tunnetussa Skytyttäläisessä sarjassa. Kolmas, ehkä vähiten tärkeä, mutta hyvin vaikuttavalla tavalla soiva linja on ’moottorimainen’ toccatatyylillä. Tyypillinen Prokofjevin väsymätön ikiliikkujascherzo on vaikkapa Toisen pianokonsertton toinen osa. (Tämä teos kuultiin pari vuotta sitten Maj Lind -pianokilpailussa Helsingissä.) Neljäs linja on lyyrisyys, vaikkapa Ensimmäisessä viulukonsertossa. Tämä piirre tuli selvemmin esille vasta hänen myöhemmässä tuotannossaan, ja on jopa kirjoitettu Prokofjevin kuulostavan ’vaivautuneelta’ jouduessaan tunnelmoimaan. Loppuaikoinaan säveltäjä seurasi vielä yhtä, voimakkaan eepistä linjaa kiinnostuessaan kansanmusiikista.

’Irvokkuutta’, groteskia linjaa, jota usein pidetään Prokofjevin sävelkielen olennaisena osana, hän ei myönnä itsenäiseksi piirteeksi, vaan pitää sitä seurauksena muista, mikäli lainkaan todellisina. Mieluummin hän viittaa ’scherzomaisuuteen’, leikkillisyyden eri asteisiin.



© Jaakko Kortestarin

## Pieni elämäkerta

Prokofjev syntyi 23.4.1891 gregoriaanisen kalenterin mukaan Sontsovkan kylässä Ukrainassa, kaukana tsaari-Venäjän loppuaikojen vilkkaasta kulttuurielämästä. Hänen äitinsä, joka oli harastelijapianisti, opetti hänelle soiton alkeita. Omien sanojensa mukaan Prokofjev oppi tuntemaan paljon kappaleita, mutta soitti huolimattomasti, mistä hänelle koitui myöhemmin paljon työtä. Nopeasti ja halukkaasti musiikkia oppiva pikkupoika ryhtyi myös säveltämään kirjoittaen ilman ohjausta pianokappaleita ja jopa pienen ”oopperan”. Yksitoistavuotiaana hän sai ensimmäiset sävellys- ja musiikinteoriaoppituntinsa säveltäjä R. M. Glièreltä, ja vuonna 1904 hän kirjoittautui Pietarin konservatorioon — pääsykoelautakuntaan teki pieni muusikko melkoisen vaikutuksen suurine sävellyskansioineen.

Konservatoriossa Prokofjev oli jatkuvasti opettajansa Ljadovin murheenkryyni: tämän ankaruus ja kielteisyys kaikkea kokeilevaa kohtaan oli nuorelle säveltäjälle vastenmielistä, ja hän tekikin harjoitustehtävänsä usein huolimattomasti. Vuoden 1905 vallankumous aiheutti liikehdintää konservatoriossa, mutta pian asiat järjes-

tyivät jokseenkin entiselle tolalleen.

Vuonna 1909 Prokofjev sai sävellysdiplominsa, vuonna 1914 pianonsoiton ja orkesterinjohton diplomit. Tähän mennessä oli jo syntynyt merkittäviä teoksia kuten kaksi opusnumeroitua pianokonserttoa ja -sonaattia. 1914 Prokofjev tapasi Lontoon-matkalla Djagilevin. Sergei Djagilev oli vuosisatamme alun uudelle musiikille hyvin tärkeä henkilö: hän johti omaa balettiseuruettaan Euroopassa ja tilasi ja esitti suuren määrän modernia venäläistä balettimusiikkia (mm. Stravinskyn kuuluisan Kevätuhrin). Prokofjev sävelsi Djagilevia varten Ala ja Lolli-baletin, jota ei kuitenkaan esitetty, mutta josta muokattu Skyyttiläinen sarja orkesterille aiheutti heti skandaalin modernismillaan ja jäi samalla elämään merkki-teoksena. Sen sijaan Djagilev esitti seuraavan Prokofjevin baletin ”Ilveilijä” (Chout). Samaan aikaan säveltäjä loi ensimmäisen oopperansa ”Pelurin”.

Vuonna 1918 Prokofjev pakeni Yhdysvaltoihin kotimaansa epäselviä oloja. Täällä hän kirjoitti mm. Chigagon oopperalle kuuluisimman tämän lajin teoksensa ”Rakkaus kolmeen appelsiiniin”. Yhdysvalloissa toimiminen ei ollut säveltäjälle ongelmatonta; useinkaan hänen teoksiaan ei lainkaan ymmärretty. Hän matkusteli paljon Ranskan, Englannin ja Uuden mantereen välillä ja asetui lopulta asumaan Eurooppaan, ensin Saksaan vuonna 1922 ja seuraavana vuonna Pariisiin, missä hän asui aina Venäjälle paluuseensa (1934-36) asti. Vuonna 1923 hän myös meni ensimmäisen kerran naimisiin Lina Codinan kanssa; avioliitossa syntyivät lapset Oleg ja Svjatoslav. Neuvostobiografittävät Prokofjevin siirtymistä ulkomaille hänen suurimpana virheenään, hänen siellä saamiaan tyyllisiä vaikutteita harhaisina ja valitettavina.

Totta on, että säveltäjän tyyli sai Pariisin-kaudella riitaisia

ja mutkikkaita piirteitä, jotka ilmevät esim. valtaisassa Toisessa sinfoniassa. Djagileville sävelletyissä baleteissa ”Le pas d’acier” (eri kirjoissa englanniksi joko The Age of Steel tai Steel Gallop!) sekä ”Tuhlaajapoika” käännyttään sitä vastoin kohti yksinkertaisuutta ja selkeyttä. 1930-luvulla Prokofjev kirjoitti etsivänsä ’uutta yksinkertaisuutta’, joka ei toistaisi mennyttä, mutta ei kutoisi vaikeita, monimutkaisia sävellystekniikoita. Tämä ei johtanut ainakaan menestykseen: mm. pianosarjan ”Ajatuksia” ja Viidennen pianokonsertton vastaanotto oli varautunut. 1940-luvulla säveltäjän avioliitto kariutui, ja hän viittaa siitä lähin ’vaimonaan’ häntä paljon nuorempaan Mira Mendelsoniin, vaikka laillinen side Linaan pysyi pitkään muuttumattomana.

Myöhäiskaudellaan Prokofjev kirjoitti musiikkia jotenkin konservatiivisemmin kuin aiemmin. Tässä oli osansa sosialistisen realismin vaatimuksilla, mistä osoituksena jälkimaailmalle ovat säilyneet lukuisat Stalinia ja Kommunistista puoluetta ylistävät musiikillisesti vähemmän ansioituneet tilaustyöt. Kuitenkin tänä aikana syntyivät monet suuret teokset, mm. baletti Romeo ja Julia, suuri Viides sinfonia sekä elokuvamusiikit ”Luutnantti Kizhe” ja ”Aleksanteri Nevski” (jälkimmäinen Eisensteinin elokuvaan). 1940-luvun lopulla hän joutui useiden kollegojensa keralla neuvostovirkamiesten hampaisiin. Aika oli hyvin vaikeaa, sillä monet Prokofjevin ystävät kuolivat tuolloin, hän itse alkoi käydä sairaalaiseksi ja Lina joutui Siperiaan tekaistujen syytteiden nojalla. Todellinen syy lienee ollut hänen läntinen alkuperänsä ja suhteensa länsimaiden lähetystöihin. Prokofjevia syytettiin ”formalismista” ja kansasta etääntymisestä kuten muitakin eturivin säveltäjiä. Totalitaarinen järjestelmä näytti voimansa taiteilijoille.

5.3.1953 Prokofjev kuoli, vain viisikymmentä minuuttia

ennen Stalinia, joka oli tuottanut hänelle niin paljon murhetta.

Baletti Romeo ja Julia

Kun Prokofjevillä ehdotettiin ensimmäisen baletin säveltämistä neuvostoliittolaiselle teatterille, hän oli jo urallaan oppinut tuntemaan tämän musiikin lajin. 1914-15 oli impressaari Djagilev torjunut hänen ensimmäisen balettinsa "Ala ja Lolli", joka oli kenties liiaksi seurannut Stravinskin venäläishenkisten balettien jalanjalkia. "Olin jo kuullut Stravinskin Kevätuhrin, mutten ollut ymmärtänyt sitä. On hyvin mahdollista, että etsin samoja vaikutelmia omalla tavallani", Prokofjev myöntää omaelämäkerrassaan.

"Ilveilijä" (1915) taas esitettiin vasta korjatussa muodossaan hieman ennen säveltäjän siirtymistä Amerikasta Eurooppaan vuonna 1921. "Le pas d'acier" (1925-26), sosialistis-realistinen 'rakentamisen baletti' sekä "Tuhlaajapoika" (1928-29), molemmat selkeytyvää ja yksinkertaistuvaa tyyliä osoittaen, kuuluivat kolmen edellisen kanssa samaan lyhyehköjen balettien lajiin, jota Djagilev suosi. Lisäksi Prokofjev oli kirjoittanut pienoiskaletin "Trapetsi" (1924) viidelle soitinelle muuatta kiertelevää seuruetta varten sekä 'pehmeän ja kevyesti lyyrillisen' baletin "Sur la Borysthène" (1930-31).

## Uusi yksinkertaisuus

1930-luvun alkupuoliskolla säveltäjä oli asustanut Euroopassa jo vuosikymmenen ja suunnitteli paluuta kotimaahansa. Loppujen lopuksi hän tunsikin olevansa venäläinen ja halusi varmistaa asemansa neuvostoliittolaisena säveltäjänä. Yhdysvaltalainen biografi Harlow Robinson viittaa hänen "luontaiseen tarpeeseensa miellyttää isällisiä auktoriteetteja". Vaikka Neuvostoliiton keskusjohtoisen järjestelmän musiikkiin kiinnittäminen huomio oli tuohon aikaan huomattavasti vähäisempää kuin

vaikkapa kirjallisuuteen, tahdottiin sosialistista realismia tukea tälläkin alalla.

Prokofjev etsi näihin aikoihin musiikissa 'uutta yksinkertaisuutta', jotakin, mikä ei toistaisi vanhaa sävelkieltä eikä sen totuttuja merkityksiä, muttei olisi kuitenkaan mutkikasta eikä vaikeaa ymmärtää. Ehkäpä tällä on yhteys säveltäjän luontaisiin melodisiin lahjoihin, joista hän oli itse hyvin tietoinen - luonnehtien esimerkiksi eräässä kirjeessään kollegaansa Šostakovitšia näin: " - kuten joiltakin muiltakin ystävillemme, häneltä puuttuu melodian lahja." Huolimatta siitä, että uuden yksinkertaisuuden etsintä tuotti muutamia vaikeaselkoisia ja niukalti spontaaneja teoksia, sopi linja yleisesti ottaen erinomaisesti yhteen neuvostomusiikin kehitykseen. "Säveltäessään Romeota ja Juliaa Prokofjev vaikuttaa täydellisesti sopeutuvan ajanhetken poliittis-taiteelliseen linjaan", kirjoittaa musiikinhistorian professori Michel Dorigné. Syyt baletin selkeytymiseen kuitenkin lienevät osaksi myös säveltäjän henkilökohtaisessa taiteellisessa kehityksessä, joka oli osoittanut selkeytymisen merkkejä jo "Tuhlaajapojan" ajoista lähtien.

## Epäonnea Leningradissa

Prokofjev matkasi 1930-luvun alussa useita kertoja pitkiä ajoiksi Neuvostoliittoon, ja ehdotus Romeon ja Julian säveltämisestä tehtiin juuri eräällä näistä käynneistä, marras-joulukuussa 1934. Ohjaaja Sergei Radlov (1892-1958) oli tärkeä henkilö venäläisessä modernissa teatterielämässä, ja hän tunsikin hyvin Prokofjevin sekä tämän musiikin. Hän oli valmistanut oopperan "Rakkaus kolmeen appelsiiniin" Neuvostoliiton ensiesityksen ja ollut mukana epäonnissa yrityksissä esittää "Peluri" 1920- ja 30-lukujen vaihteessa Leningradissa.

Radlov oli taiteellinen joh-

taja Leningradin Valtion akateemisessa ooppera- ja balettiteatterissa, joka oli aikaisemmin toiminut kuuluisalla Mariinski-teatterin nimellä. "Appelsiinien" lisäksi hän oli osoittanut ajanmukaisuuttaan tuomalla Alban Bergin ekspressiivisen oopperan "Wozzeck" lavalle leningradilaisyleisön ihmeteltäväksi.

Idea nimenomaan Shakespearin teoksen balettiversiosta johtuneen Radlovin Othello- ja Romeo ja Julia -projekteista hänen omassa itsenäisessä teatterissaan, ja 'balettidraamoja' ohjaaja oli jo tuottanut Prokofjevin ystävän Asafjevin sävellyksiin.

Suunnitelma esittää Prokofjevin teos Akateemisessa teatterissa meni kuitenkin myttyyn, kun Stalinin vainot iskivät Leningradiin. Kaupungin Kommunistisen puolueen johtaja Sergei Kirov murhattiin mystisesti ensimmäisenä joulukuuta 1934. Pidetään todennäköisenä, että Stalin pelkäsi Kirovin suurta vaikutusvaltaa. Tällöin myös teatteriin iskivät dramaattiset muutokset: sen koko hallinto ja taiteellinen johto uusittiin, ja kauniina muistoeleenä nimi muutettiin Kirov-teatteriksi. Kirovin murha enteili kovaa aikoa Stalinin otteiden kiristyessä; tämä tosiaan oli vielä koskeva raa'alla kädellä Prokofjevin elämää. Kun hänen ensimmäinen vaimonsa Lina vuosia myöhemmin joutui Siperiaan työleirille, lienee säveltäjä kärsinyt syviä omantunnon-tuskia haluttuaan ensin tuoda perheensä Neuvosto-Venäjälle ja jättettyään sitten Linan. (Jotkut ilmeisen perättömät läntiset lähteet väittävät jopa, että KGB toi Mira Mendelsonin tahallaan Prokofjevin ja Linan väliin saadakseen sitten jälkimmäisen vangituksi. Ei ole mahdotonta, etteikö ero olisi yksinkertaistanut hyökkäämistä tuon epäilyttävän, lännen suurlähetystöille tutun naisen kimppeen.) Kirovin seuraajaksi nimettiin Stalinin oikea käsi Zhdanov, joka sai myöhemmin mainetta taiteilijoiden ja intellektuellien

vainoojana.

Myös Sergei Radlov oli uudistusten jälkeen teatterin ulkopuolella, ja hänen suunnitelmansa hyllytettiin, muiden muassa ”Romeo ja Julia”. Hän edusti juuri sopivaa maalitaulua Zhdanovin kulttuuribyrokraateille ’antirealistisena avantgardistina’. Prokofjevin omaelämäkerrassa, jonka hän kirjoitti vuosia myöhemmin neuvostoliittolaisen musiikkilehden tilauksesta, hän sivuuttaa edellä mainitut tapahtumat diplomaattisesti toteamalla: ”Kirov-teatteri veti sanansa takaisin.”

## Kurssi Moskovaan

Myöhään joulukuussa säveltäjä jätti Venäjän ja saapui melkoisen Itä-Euroopan kiertämisen jälkeen tammikuussa kotiinsa Pariisiin. Pian ”Romeosta ja Juliasta” tehtiin uusi sopimus, tällä kertaa Moskovan Bolshoi-teatterin kanssa, ja yhteistyö Radlovin kanssa jatkui. Sen sijaan uutiset Leningradista olivat masentavia. Säveltäjästävien Asafjevin ja Mjaskovskin kautta Prokofjeville kävi ilmi, että sikäläinen säveltäjähdistys pelkäsi kovasti lännestä muuttavaa mestaria ja halusi pitää hänet poissa. Huolimatta siitä, että Leningrad (Pietari) oli hänen musiikkinsa alkuperäinen ’synnyinkaupunki’, oli Sostakoviš nyt syrjäyttänyt hänet siellä. ”Asafjev uskoo suunnitelmiesi tuotannosta Mariinsky-teatterissa olevan hiekkalle rakennettuja”, Mjaskovsky kirjoitti. Ylipäänsä Prokofjev ei tainnut vielä ymmärtää neuvostosäveltäjien roolia ja järjestäytymistä. Neuvostoliitossa säveltäjät toimivat järjestelmän sisällä sen palvelijoina, eivät ’vapaina taiteilijoina’, mikä mahdollisti heikkolahjaistenkin, byrokraattisessa hierarkiassa korkealle nousseiden ja ’lojaalien’ säveltäjien vallan puolustautua individualistista neroa vastaan syyttämällä tätä harhappisuudesta.

Todennäköisesti Prokofje-

vile kuitenkin luvattiin erioikeuksia matkustamiseen ja ylellinen asuminen, mikäli hän muuttaisi perheineen Neuvostoliittoon. Toisaalta hän jo toimi lännessä neuvostosäveltäjän ominaisuudessa, joten muutto kotimaahan näytti varmalta. Leningradin ongelmista johtuen Prokofjev päätti sijoittua Moskovaan, minne lopullinen taloksi asettuminen tapahtui vasta 1936.

Maaliskuussa 1935 säveltäjä antoi konserttisarjan Sverdlovskin teollisuuskaupungissa, minkä jälkeen hän työskenteli koko kevään ja kesän epäonnisten rakastavaisensa parissa. Keskustellakseen käsikirjoituksesta Radlovin kanssa hän matkusti Leningradiin. Skenaarion laadinta oli ongelmallinen tehtävä: tuli säilyttää yhtä aikaa Shakespearen tekstin rikkaus ja henki ja saada aikaan ko-reografisesti moitteeton kokonaisuus. Kun suunnitelma oli valmis, Prokofjev aloitti heti sävellystyön.

Hän teki musiikkia yleensä hyvin nopeasti ja tällä kertaa erityisellä vauhdilla. Viiden kuukauden kuluuttua, syyskuun kahdeksantena 1935 oli pianopartituuri valmis. Jäljellä oli musiikin orkesterille soveltaminen.

Suurimman osan työstä Prokofjev teki Bolshoi-teatterin henkilökunnan lomapaikassa maaseudulla Polenovo-nimisessä paikassa ”asunnoksi muutetussa saunassa” (Daniel Jaffé: Prokofiev). Vaimo Lina ja lopulta lapsetkin tulivat Pariisista Polenovoon. ”Toisinaan hän [Prokofjev] salli minun olla seurassaan työskennellessään, mikäli olin täysin hiljaa. Hyväksyin tilanteen, koska hän antoi minun istua pöytänsä reunalla piirtämässä”, muistelee silloin 6-vuotias Oleg ”Romeon ja Julian” säveltämistä. Työn lisäksi säveltäjä rentoutui lukemalla, uimalla, kävelemällä ja pelaamalla tennistä, ja lisäksi hän oli huvikseen rakentanut kuudestatoista



**Kuva 11a:** Viehkeä ”Nuoren Julian” asteikkoaihe.

**Kuva 11b:** ”Montaguet ja Capulet’t”.



shakkilaudasta äärimmäisen monimutkaisen pelin.

Pian teos esiteltiin Bolshoi-teatterille ja sai hyvän vastaanoton. Harjoituksissa tanssijat kuitenkin valittivat 'hankalista rytmeistä'. "Romeo ja Julia" ei todellakaan ollut klassista balettimusiikkia, mutta toisaalta vaikkapa Djagilevin jo vuonna 1911 Pariisissa tuottama Stravinskin Kevätuhri on rytmisesti paljon mutkikkaampi. Nähtävästi Bolshoi-teatteri oli jäänyt ajastaan jälkeen kauan sitten.

Toinen närkästäystä herättänyt piirre baletissa oli sen alkuperäinen onnellinen loppu: Prokofjev ja Radlov olivat päättäneet sallia Romeon ehtiä Julian luokse ennen tämän itsemurhaa. Peruste oli puhtaasti koreografinen: "Elävät tanssivat, kuolleet eivät." Toisena selityksenä Prokofjev esittää omaelämäkerrassaan, että Shakespearen itsensä sanotaan olleen epävarma näytelmiensä lopetuksesta ja rinnaikkain Romeon ja Julian kanssa on kirjoitettu "Kaksi nuorta veronalaista", jossa kaikki päättyy hyvin. Kiintoisaa on, että venäläisiä Shakespeare-piirejä baletin lopun muuttaminen suututti paljon enemmän kuin Lontoota! Lopulta Prokofjev päätti muuttaa lopetuksen sittenkin alkuperäiseen muotoonsa.

Kenties syynä oli vaaditun poliittisen sisällön puuttuminen, tai sitten Radlov ei onnistunut tehtävässään erityisen hyvin — hänhän ei ollut koreografi vaan draamaohjaaja — mutta yhtä kaikki Bolshoi-teatteri viime kädessä kieltäytyi esittämästä teosta, ja Prokofjevin ja Radlovin kanssa yhteistyöhön ryhtyivät vielä tunnettu koreografi Leonid Lavrovski sekä näytelmäkirjailija Adrian Pjotrovski. Baletin rakenne muuttui ja kohtausten määrä väheni.

## Vihdoinkin estradilla

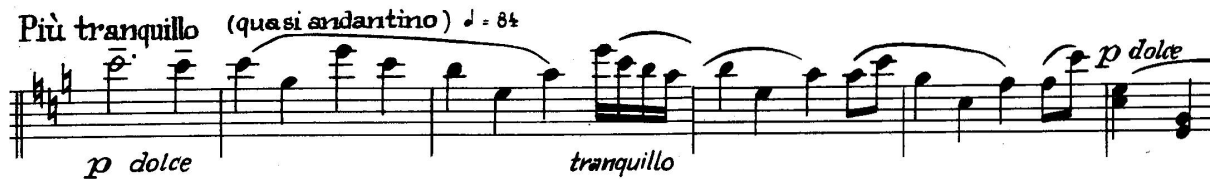
Ennen kuin baletti esitettiin, Prokofjev ehti keskittyä muihin töihin ja asettua lopulta asu-

maan Moskovaan. Vuosina 1935-38 syntyi mm. musiikkisatu "Pekka ja susi", Toinen viulukonsertto, näytelmämusiikit Boris Godunov, Jevgeni Onegin ja Hamlet, elokuvamusiikki Eisensteinin Aleksanteri Nevskiin sekä ideologisia lauluja. Hänen seuraavan balettinsa, kuuluisan "Tuhkimon" synty ajoittuu kuitenkin vasta Toisen maailmansodan vuosiin.

Vuonna 1937 Leningradin balettikoulu lupasi sisällyttää "Romeon ja Julian" 200. vuosijuhlansa ohjelmaan, ja 1938 Tšekkiläisen Brnon kaupungin ooppera otti sen myös esittääkseen. Ensimmäinen sopimus raukesi, ja niin "Romeo ja Julia" sai ensiesityksensä Neuvostoliiton ulkopuolella maakunnanpääkaupungissa. Koska baletista tuli merkkiteos, tämä oli häpeä Neuvostoliiton musiikkipiireille. Kirov-teatterikin esitti lopulta tammikuussa 1940 edellä mainitun neljän hengen työn tuloksen. Harjoitusten aikana Prokofjev ja koreografi Lavrovski riitelivät jatkuvasti jälkimmäisen vaatimista muutoksista partituuriin, ja säveltäjä oli törmäyskursilla myös tanssijoiden kanssa. Primadonna Galina Ulanova, josta oli tuleva legendaarinen 'Julia', muistelee Prokofjevin kerrankin karjuneen: "Tiedän mitä tahdotte - rumpuja, ette musiikkia!" Huolimatta ongelmista, jotka olivat saada tanssijat boikotoimaan koko teosta, ensi-ilta oli menestys. Se tapahtui 11.1.1940 Leningradin katujen ollessa sähkökatkon pimentämät. Syynä katkoon oli sota Suomea vastaan. 1946 Bolshoi-teatteri esitti niinikään Lavrovskin ja Ulanovan kanssa menestyksellisesti Prokofjevin ensimmäisen kokoillan baletin, 'vanhanaikaisen oopperabaletin', joka oli viimeinkin päässyt hirveästä epäonnisuudestaan ja sijoittunut kauneudessaan ja syvällisyydessään vuosisatamme klassikoiden joukkoon.

"Syvällisyyden" voidaan tässä yhteydessä ymmärtää mer-

kitsevän paljolti henkilöahmojen huolellista kuvausta: tähänastisissa baleteissaan Prokofjev oli esittänyt henkilöt ohuempina, pikemminkin nukkeina tai marionetteina, symboleina, joiden avulla kuvattiin haluttua toimintaa. Neuvostoliittolaisen I. Nestyevin biografia kertoo, että "menetelmät, joita hän [Prokofjev] oli soveltanut Pariisissa kirjoittaessaan baletit 'Trapetsi' ja 'Sur le borysthène' näyttivät hänestä nyt naurettavilta. Teatterimusiikkia on kirjoitettava konkreettisen aihemateriaalin pohjalta eikä abstraktien 'emotio-naalisten mallien' mukaan." Mainittu 'humaani' ja 'konkreettinen' ote on luotu musiikillisin keinoin. Runsaammin kuin aikaisemmin säveltäjä käyttää johtoaihetekniikkaa, jossa eri henkilöt ja asiat saavat omat musiikilliset aiheensa, jotka sitten esiintyvät läpi teoksen kyseisen henkilön tai asian yhteydessä. Erilaisia ilmaisutapojaan Prokofjev sovelsi tähän tehtävään aikaisempaa ahkerammin, riippuen kulloinkin keskeisen roolihenkilön tunnetilasta ja persoonallisuudesta. Nuorta Juliaa on kuvattu toisaalta harvinaisen yksinkertaisella ja kepeällä musiikilla, toisaalta lämpimän lyyrisillä sävyillä, jotka olivat jotain uutta säveltäjän tuotannossa. Daniel Jaffén mukaan tämä on "Prokofjevin ensimmäinen myötätuntoinen kuvaus naihahmosta". Mercutio on luonnehdittu säveltäjän tyyppillisellä scherzotyylillä, ja "Alan ja Lollin" julmuus kajahtaa kuuluisassa "Montaguet ja Capulet't" -osassa. Myös 'klassillinen linja' on selvästi läsnä, ehkäpä kaikkein selvimmin Prokofjevin piirteistä. Soinnutus on tosin kujeilevaa ja kekseliästä kuten aina, mutta raa'at riitasoinnut ovat baletille vieraanpuoleisia, tanssimuodot klassisia ja kappaleet yleensä selkeitä. Ensimmäisen näytöksen "Gavotti" on itse asiassa sama kuin varhaisen 'Klassisen' sinfonian kolmas osa. Myöhemmin, "Tuhkimo"-baletissa Prokofjev jatkaa tätä tietä ja on



Kuva 13: Nuoren Julian lyyrinen teema

miltei klassisimmillaan: ”Tuhkimo” on jaettu tyypillisesti tanssin nimillä otsikoituihin numeroihin ja perustuu niin satuaiheessaan kuin musiikissaankin edellisen vuosisadan venäläiseen balettiin. Tämä tietenkin sopi traditioon tottuneille tanssijoille paremmin kuin Romeon ja Julian jonkin verran konstikkaat rytmit ja orkestraatiot.

Tarkkaa psykologista eritelyä ”Romeossa ja Juliassa” osoittavat edelleen kahta kaksintaistelua säestävät erilaiset kappaleet: siinä missä Tybaltin ja Mercution musiikki on melkein päihilpeää, Romeon ja Tybaltin taistelu taas kuulostaa kiihkeältä, rajulta ja säälimättömältä äkillisine riitasointuineen; Romeo kostaa raivon vallassa Mercution kuoleman. Esimerkkejä ”Romeon ja Julian” tapahtumia tukevasta musiikista löytyy lukuisia, ja tämä musiikin ’näytelmällisyys’ hämmensi aluksi tanssijoita: heiltä odotettiin tanssimisen lisäksi uskottavaa roolisuoritusta.

Prokofjevin omien sanojen mukaan hänen ”tuli silloin kirjoittaa musiikkia, joka olisi tanssilista, ja sen lisäksi täytyi kehittää henkilöahmoja, erityisesti Juliaa”. Sen lisäksi, että tämä lausuma kertoo valtaisasta muutoksesta esimerkiksi verrattuna ”Sur la

Borysthèneen”, jossa musiikillinen rakenne on hiottu olemaan muodostamatta voimakkaita näytämöllisiä tunnetilan heilahduksia, se myös sisältää väitteen yksinkertaisuudesta ja sopivaisuudesta. ”Totta kai jotkut yrittävät löytää mutkikkuutta ja piilomerkityksiä joita en ikinä aikonutkaan siihen [balettiin] laittaa”, Prokofjev jatkaa. Tämä viitannee säveltäjän etsimään ’uudenlaisen yksinkertaisuuden’ ja on myös poliittisesti korrektilä. Aihe ”Romeo ja Julia” oli tuohon aikaan suosiollinen, sisältäen viittauksen ”nuorisoon, joka haluaa viis veisata vanhoista porvarillisista vastakainasetteluista”. (Tosin mikään tämänluontoinen etu ei pelastanut ainuttakaan teosta, joka sattui syystä tai toisesta joutumaan valtiovallan hampaisiin.)

Kuten useimmista baletistaan, muokkasi Prokofjev ”Romeosta ja Juliasta” myös konserttimusiikkia.

Itsenäisinä kappaleina toimivista numeroista muokatut kolme orkesterisarjaa sekä kymmenen pianokappaleen sarja ilahduttavat konserttiyleisöä usein Suomessakin. Omaelämäkerrassaan Prokofjev kirjoittaa mutkattomasti: ”Tein tästä baletista kaksi sinfonista sarjaa, joista kumpikin koostuu seitsemästä osasta. Ne eivät seuraa toisiaan johdonmukaisesti, vaan etenevät rinnakkain. Joitakin numeroita on otettu suoraan baletista ilman muutoksia, toiset on koottu sen eri kohdista. Nämä kaksi sarjaa eivät kata koko musiikkia, ja pystyn kenties tekemään kolmannenkin. Sarjojen

lisäksi kokosin kymmenen kappaleen kokoelman pianolle valiten parhaiten transkriptioon taipuvat osat.” Musiikin siirtäminen ja soittaminen tarkoituksesta toiseen oli Prokofjeville helppoa, mikä antaa vaikutelman, että hänen sävellystensä pääpaino ei ole soittimen yksilöllisissä vaatimuksissa — onhan sitävastoin olemassa paljon musiikkia, joka menettää suurimman osan merkityksestään väärällä instrumentilla soitetuna. Prokofjevin monet teokset perustuvat toistensa teemoihin, esimerkiksi useissa sinfonioissa on näyttämömusiikkimateriaalia.

Toisaalta allekirjoittanut on kuullut mm. viulistien mielipiteitä siitä, ettei säveltäjä ole oikein kotoaan vieraan instrumentin parissa. Tämä on hyvinkin mahdollista - joka tapauksessa omalle soittimelleen pianolle hän kirjoittaa erittäin vakuuttavasti vaikkapa ”Romeo ja Julia” -sarjassa.

*Ressut poistuivat väkijoukkoon sulautuen salista, saivat ennemmin tai myöhemmin päällyvaatteensa pientä pyöreää lappua vastaan ja hajaantuivat nykyaikaisista ovista nykyaikaiselle pihalle. Yksinäinen vaskipuhaltaja soitti oopperamelodioita jalkakäytävän nurkalla muistuttaen taidelajin kepeästä ja leikkisestä puolesta. Vasta paljon kokenut raitiovaunu häivytti kolinallaan oopperassa käynnin jokakertaisen lumouksen. Ja jos lumouksen lisäksi on saanut osakseen murunkaan taidetta, se ehkä jonain päivänä muistuu mieleen ja muuttaa meitä vähäsen, tai kenties vain miellyttää.*

JK

## ANTIKVARIAATTI KIRJALOHJI

Irma Alm

Runeberginkatu 9, 00100 Helsinki

P. 496931

Avoinna MA - PE

klo 11.00-17.00