

## **Suomalaissiirtolaiset Neuvosto-Karjalan ”kansallisen” kulttuurin rakentajina. Musiikkipolitiikka ja musiikin murros Neuvosto-Karjalassa 1920-36**

Suomalaiset olivat keskeisellä tavalla rakentamassa modernia sosialistista kulttuurielämää Neuvosto-Karjalassa. Heitä saapui Karjalaan useassa vaiheessa, ja heidän asemansa Karjalan tasavallan taiteen ja hallinnon johdossa perustui leniniläiseen kansallisuuspolitiikkaan, jolla Venäjän vähemmistöt vedettiin mukaan bolševikkivallankumoukseen. Artikkelissa kuvataan Neuvosto-Karjalan kulttuurihistoriaa kirjallisten lähteiden lisäksi erityisesti suullisen historian, haastattelujen näkökulmasta. Haluan osoittaa parhaimmat kiitokseni ja lämpimimmän kunnioitukseni haastattemilleni petroskoilaisille vanhuksille. Kiitokseni kuuluvat myös tutkija Kalle Rautiolle ja toimittaja Arto Rinteelle, jotka auttoivat monin tavoin aineiston kokoamisessa ja haastattelukontaktien luomisessa.

Autenttisuus ja kulttuurin dynaamisuus ovat kysymyksiä, jotka etnomusikologit joutuvat kohtaamaan kulttuurien velloessa maapallon puolilta toisille. Musiikin muutos, vaikutteiden otto ja innovatiivisuus on jatkuvaa, mutta selviä impulsseja ja organisoituja muutosprosessejakin on havaittavissa. Tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ovat usein alkuperäiset musiikkikulttuurit, mutta tutkimuskohdetta valittaessa pitäisi myös kunnioittaa kulttuurin moninaisuutta ja dynaamista luonnetta. Max Peter Baumann peräänkuuluttaa etnomusikologeilta tiedostamista tutkimusrajausten ja niihin liittyvien arvoasetelmien valinnassa. Tiedostamista tarvitaan myös siinä kenen näkökulma tutkimuksessa tulee esiin: tutkijan abstraktiotason ja tutkimuskohteen kokemusperäisten näkökulmien tulisi olla dialogisessa vuorovaikutuksessa keskenään. (Baumann 1991: 23–24.)

Myös suomalaisten Karjalaa koskeva tutkimus edellyttää kriittistä keskustelua perinteenkeruun ideologiasta, arvomäärittelyistä ja tavoitteista. Perinteenkerääjät ovat mieluusti suunnanneet matkansa Karjalaan, josta suomalaisuuden alkulähteitä on etsitty ja löydetty. Valitettavasti karjalaisen kulttuurin tutkimus Suomessa on ollut pysähdyksissä toisesta maailmansodasta aina Neuvostoliiton hajoamiseen asti, ja samalla käsitteet ovat pahasti jälkijättöisiä. Viime vuosien kirjoittelu on ollut lähinnä ”kurjuustutkimusta”, jonka mukaan arvo-

kas perinteinen kulttuuri on kadonnut tai ainakin katoamassa. Samalla vaietaan Neuvosto-Karjalan kehityksestä tällä vuosisadalla – ikäänkuin Karjala olisi siirtomaa, jonka ikivanhaa perinnettä kyllä voidaan hyödyntää suomalaisen identiteetin rakentamisessa, mutta jolle ei suotaisi itäeurooppalaista modernisaatiota. Harvoin on esiintynyt kiinnostusta siihen, miten Karjalan musiikkielämä on kehittynyt vallankumouksen jälkeen ja millaista musiikkia tavalliset ihmiset ovat kuluttaneet sosialistisen populaarikulttuurin aikakaudella. Jotta voisimme puhua nykypäivän Karjalasta ja sen kulttuurista, on myös tunnettava Karjalan historia Neuvostoajalta.

Kaikki kulttuuri on kulttuuripolitiikkaa – paitsi vastakulttuuri. Tätä ohjetta on Venäjällä noudatettu tarkasti aina vallankumouksen ensi vuosista lähtien. Neuvostoliittolainen taide ja kulttuuri oli vahvasti ylhäältä ohjattua, mutta on väärin kuvitella, että niiden merkitys olisi ollut yksinomaan eskapistinen eli saada kansa luottamaan sosialistisen valtion voittokulkuun (vrt. Stites 1992: 95–96). Kulttuuripolitiikalla ei koskaan voi olla olennaisesti määräävää tai muotoilevaa vaikutusta, vaan se voi ainoastaan hidastaa tai vahvistaa jo olevaa kehitystä (vrt. Elschek 1991). Populaarikulttuurin kokonaisuus tulee nähdä niiden alakulttuuristen vaikutusten pohjalta, jotka omaksutaan kansan parissa. Kulttuuri ei ole vain kuluttamista, vapaa-ajan viettoa tai esteettisten elämysten omaksumista ”massojen” taholta, vaan ”suuri yleisö” myös luo kulttuuria tekemällä siitä yhteistä omaisuutta, kollektiivista tietoisuutta, sekä luomalla kulttuurin tulkitsemiseen tarvittavan yhteisen todellisuuden (maailmankatso-  
mukset ja elämäntavat).

Tämän artikkelin tavoitteena on kuvata Neuvosto-Karjalan ensimmäisiä vuosikymmeniä, tuona aikana luotua kulttuuripolitiikkaa ja sen vaikutusta musiikkiin. Ajankohta on paitsi poliittisesti myös taloudellisesti käänteentekevä Karjalassa, jossa nopea teollistuminen synnytti urbaanikulttuuria ja laajasti organisoitua musiikkielämää. Suomalaisen kulttuuri-identiteetin kannalta mielenkiintoista on, että Neuvosto-Karjalan johdossa olleet suomalaiset saivat ensimmäisen viidentoista vuoden aikana soveltaa kansallista kulttuuri-idealismia sosialismin oppeihin ja virtauksiin. Kymmeniä tuhansia suomalaisia muuttikin Karjalaan parinkymmenen vuoden aikana (1918–1935): ensin Suomesta ja Inkeristä lähteneitä kommunisteja, sitten amerikansuomalaisia siirtolaisia ja lamavuosina myös loikkareita Suomesta. Idealismi ja (leniniläinen) kansallisuuspolitiikka perustuivat tietenkin suomalaisten kansalliseen sukulaisuuteen karjalaisten ja vepsäläisten kanssa. Tutkittuna aikana Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka vaihteli useaan otteeseen, mitkä vaikutukset tuntuivat myös Karjalan tasavallassa, lähinnä sen pääkaupungissa Petroskoissa.

Tutkimuksen keskeisin aineisto koostuu haastatteluista, jotka olen tehnyt Petroskoissa kahden kuukauden kenttätyömatkan aikana huhti-kesäkuussa 1993. Tuona aikana tutustuin myös Petroskoissa julkaistuun lehtimateriaaliin ja muuhun arkistomateriaaliin. Toivon että voin haastattelujen myötä välittää Karjalan tasavallassa toimineiden ja edelleen toimivien suomalaisten ja karja-



laisten kulttuurivaikuttajien näkökulman Neuvosto-Karjalan historiaan. Haastatteluista nouseva suullinen historia (oral history) osaltaan valaisee yleistä kulttuurihistoriaa ja luo siihen jännitteitä.

Se että aineistossa suomalaissiirtolaiset ovat etusijalla, johtuu heidän keskeisestä asemastaan Neuvosto-Karjalan musiikki- ja kulttuurielämässä 20- ja 30-luvuilla. Toisaalta myös varsin lyhyt ja intensiivinen kenttätyöaika pakotti lähdeaineiston rajaamiseen puhtaasti käytännöllisistä syistä. Uskon kuitenkin että tästäkin näkökulmasta katsoen taide ja musiikkielämä edustaa koko tasavallan kulttuuria varsin hyvin. Muutos joka tapahtui karjalankielisissä kylissä ”kansallisen” valitustoiminnan tuloksena on mitä todennäköisimmin analogista venäjänkieliselle toiminnalle Karjalan kaupungeissa ja venäjänkielisissä kylissä.

Olen ottanut artikkeliini mieluummin laajan näkökulman koskien useita musiikkityyppejä, vaikka alunperin haastattelujen lähtökohdaksi suunnittelin vain ihmisten vapaa-aikaan ja harrastustoimintaan liittyvän populaarimusiikin ja folklorismin kuvaamista – vastakohtana virallisemmalle taiteelle ja musiikkielämälle. Tällainen näkökulma olisi kuitenkin vääristänyt aiheen käsittelyä, sillä haastattelemieni henkilöiden käsitykset eri musiikin lajeista (esim. taidemusiikki/populaarimusiikki) eivät läheskään vastanneet omiani. Neuvostoliiton musiikkivirtaukset ovat saaneet monin tavoin vaikutteita länsimaiden populaarimusiikin historiasta, mutta käsitteet ja rajaukset eivät ole suoraan rinnastettavissa meidän populaarimusiikin tutkimukseemme.

## Neuvosto-Karjalan poliittiset olot

Kysymys Neuvosto-Karjalan kulttuurista ja perinteen murroksesta liittyy ensisijaisesti ajan poliittiseen kehitykseen. Vuodesta 1920 vuoteen 1936 Karjalan autonomisen neuvostotasavallan (aluksi ”Karjalan työkansan kommuuni”) monissa johtavissa asemissa oli suomalaisia kommunistipakolaisia, ja ylintä valtaa käytti Kansankomissaarien neuvoston puheenjohtaja Edvard Gylling. Suomalaisten määrä ei ollut kovinkaan korkea, vain muutama prosentti väestöstä, mutta heidän poliittinen merkityksensä leniniläisen kansallisuuspolitiikan toteuttajina oli sitäkin suurempi.

Neuvosto-Karjalan synty on mielenkiintoinen, monisyinen ja viime vuosien ahkerasta historiantutkimuksesta huolimatta edelleen vaikeasti analysoitavissa oleva prosessi, johon kuuluivat kansalaissota ja sitä seurannut sissisota (bandiittikapina) 1918–22, suomalaisten ja venäläisten kilpailu syntymässä olevan tasavallan hallinnollisesta ja kulttuurisesta valta-asemasta sekä voimakas kansanvalistustyö. Kansainvälinen politiikka ei voinut olla vaikuttamatta syrjäisen Karjalankin tilanteeseen ja mm. Suur-Suomi-aatteet molemmin puolin rajaa synnyttivät poliittista jännitystä ja maanalaista toimintaa.

Merkittävä tekijä Neuvosto-Karjalan kehityksessä oli teollistumisen alueelle tuoma siirtolaisuus vuodesta 1928 vuoteen 1934. Ensimmäiset viisivuotissuunnitelmat asettivat kovia tavoitteita erityisesti aiemmin lähes olemattomalle metsäteollisuudelle. Kymmenet tuhannet siirtolaiset värvättiin ”sosialistiseen rakennustyöhön”, mutta he vaikuttivat merkittäväällä tavalla myös kulttuurielämään. Siirtolaisia saapui eri puolilta Neuvostoliittoa sekä ulkomailta, sillä osana kansallisuuspolitiikkaa oli hankkia mahdollisimman paljon siirtolaisia ”kansallisista aineksista”. Seurasi voimakas työväestön värväys Inkeristä, Tveristä ja erityisesti Yhdysvalloista ja Kanadasta, josta siirtolaisten mukana saatiin modernia tekniikkaa ja länsimaista valuuttaa. Läntisen talouslaman työntämänä ja kehittyvän Neuvostoliiton houkuttelemana Karjalaan siirtyi noin 6000 amerikansuomalaista sekä jopa 15000 suomalaista ”loikkaria” vuosina 1931–1934. (Kostiainen 1987, Kero 1983)

Olot uudessa kotimaassa olivat odotettua huomattavasti vaikeammat; ruokapula, tarvikkepula ja asuntopula vaikeuttivat elämistä, mutta niiden kesken jotka sopeutuivat olosuhteisiin Karjalassa, olivat henkiset ja kulttuuriset olot mitä ilmeisimmin suotuisat. Innostus leimasi kulttuuritoimintaa, ja kaikenlaista aktiivisuutta esiintyi monessa suhteessa. Paikalliselle väestölle muutos vanhasta kyläkulttuurista sosialistiseen yhteiskuntaan oli nopeaa ja se koski kaikkia elämän alueita.

Neuvostoliiton poliittiseen kulttuuriin ovat aina kuuluneet ”takinkäntö” ja poliittisen linjan jyrkät korjaukset. 30-luvulla alkanut puoluepuhdistus johti mielipuolisiin sovelluksiin ja tulkintoihin, joista seurasi mm. kansallisuuspolitiikan täyskäännös Karjalassa, entisten johtajien ja vaikuttajien teloitukset ja kymmenien tuhansien ihmisten pidätykset ja terrori. Neuvosto-Karjalan kansallinen kulttuuri oli kuitenkin ehtinyt nousta esiin ja saada kiistattomasti merkittäviä ja kauaskantoisia tuloksia.

### *Venäjän vallankumous ja kulttuuri*

Bolševikkivallankumouksen jälkeen kaupallinen populaarikulttuuri kiellettiin ja alan teollisuus sekä laitokset (filmi, musiikki, kirjapainot, teatterit) sosialisointiin. Porvarillinen taide ja populaarikulttuuri nähtiin massojen huumeenä, joka olisi oikein käytettynä voimavara kansojen valistukseen, sivistämiseen ja kehittämiseen. Hyvän taiteen kriteereistä ensisijainen oli ideologinen oikeaoppisuus. Taiteen ja populaarikulttuurin vetovoima (ja vaikutusvalta) suuriin ihmisjoukkoihin oli toinen myönteinen tunnusmerkki. Vasta kolmannella sijalla olivat esteettiset ansiot, jotka eivät saaneet olla ristiriidassa ideologian ja kansansuosion kanssa. (Stites 1992: 38–39.) Vallankumouksellisen kulttuurin liike *proletkult* (”proletariaattinen kulttuuri”) keräsi satoja tuhansia jäseniä ja sisälsi useita erilaisia tyylejä ja suuntauksia. Myös avantgardistit olivat vallankumouksen jälkeen esillä, mutta heidät syrjäytettiin



myöhemmin koska tavallinen kansa ei ymmärtänyt ”tehtaanpillikonsertteja” (Stites 1992: 40; Jalava 1990: 22).

Oleellinen osa bolševikkien toimintaa olivat nopeasti vallankumouksen jälkeen järjestetyt agitaatiojunat ja -laivat, joilla vallankumousta levitettiin maaseudulle ja pienempiin kaupunkeihin. Agitaatiotyö jatkui koko 30-luvun ajan saaden uutta pontta mautilojen pakkokollektivoinnista, jonka avuksi tarvittiin vahvaa propagandakoneistoa. (Vihavainen 1986: 378.) Taiteellisten ryhmien edellytettiin kiertävän kylissä, tehtaissa sekä muualla ihmisten keskuudessa esittämässä viihdettä ja levittämässä puolueohjelmaa. Esimerkiksi Petroskoin kansallinen teatteri esiintyi ympäri Karjalaa tehden kevättalvella 1936 1200 km pitkän hiihtoretken, jonka menestystä kuvattiin saatujen sanomalehtitilausten määrässä (Tuorila 1976: 82). Matkoja kyliin ja esiintymisiä työpajoilla tekivät myös muut ammattimaiset ryhmät aina sinfoniaorkesterista lähtien.

### *Vallankumouksen valistuskoneisto ja leniniläinen kansallisuuspolitiikka Karjalassa*

Lenin tunsi sympatiaa suomalaisia punaisia kohtaan (olihan hän elänyt maanpaossa Helsingissä), ja hän sijoitti heitä hyviin asemiin puolueen johtajiksi Karjalaan, jossa päteviä puolueen edustajia oli vähän. Karjala oli tuohon aikaan syrjäistä periferiaa, sen väkiluku oli noin 200 000, josta puolet karjalaisia ja puolet venäläisiä (suomalaisia alle 1 %). Lukutaito oli olematonta ja valtaosa kansasta oli talonpoikia – teollisuutta oli hyvin vähän. (Birin 1992.)

Keskeinen osa Leninin politiikkaa oli saada vähemmistöt mukaan vallankumoukseen julistamalla kansallisuuksille itsemääräämisoikeuden ja vaatimalla kansallisten kulttuurien kehittämistä:

Leniniläisen kansallisuuspolitiikan perusteita on näet se, että kansain itsemääräysoikeuden, s.o. kansallisen itsehallinnon toteuttamisen ja lujittamisen kautta vedetään asianomaisen kansallisuuden kaikki työtätekevät joukot kokonaisuudessaan sosialismin rakennustyöhön (Letonmäki 1931: 252).

Karjalassa kansallisuuspolitiikka tarkoitti käytännössä suomen kielen käyttöä kouluissa ja hallintoelimissä. Karjalaiset ja suomalaiset samaistettiin ajan poliittisessa ajattelussa, joten suomalaiset johtajat saattoivat pienenä vähemmistönä edustaa koko kansallista Karjalaa. On huomattava, että Neuvosto-Karjalan kansallinen politiikka viittaa nimenomaan suomensukuisiin kansoihin. ”Kansallisilla aineksilla” tarkoitettiin siis karjalaisia, inkeriläisiä, vepsäläisiä ja suomalaisia, mutta ei venäläisiä, koska he ovat enemmistö Neuvostoliitossa. Kansallisuuspolitiikan vastustajia olivat venäläisyyttä ajaneet ”šovinistit”, jotka – suomalaisten mielestä – edustivat taantumuksellista porvarillisuutta ja

tsaarinaikaista venäläistämispolitiikkaa. (Letonmäki 1931: 201–203.) Karjalan aluekomitean ensimmäisinä puoluesihteereinä 30-luvun ajan toimivat toistensa vastustajiksi tunnetut Kustaa Rovio ja Adam Apolonik. Tämä oli tavanomaista Stalinin taktiikkaa: molemmat voitiin syrjäyttää myöhemmin. 30-luvun aikana vepsäläiset ja aunuksalaiset alkoivat myös arvostella suomen kielen pakkokäyttöä kouluissa. (Takala 1991: 135; 1993.)

Kansallisuuspolitiikkaa noudatettiin perustamalla kouluja karjalaisiin pitäjiin ja kouluttamalla suomenkielisiä opettajia Petroskoissa ja Leningradissa. Opettajia saatiin suomalaisten pakolaisten ohella Inkeristä, jossa suomenkielinen seminaari oli toiminut Kolppanassa jo vuodesta 1863 (Grigorjeva 1988: 150). Vallankumouksen alkaessa Karjalassa ei ollut suomenkielisiä kouluja lainkaan, mutta vuonna 1931 niitä oli jo 191 (alkeis- eli ensimmäisen asteen koulut); (Letonmäki 1931: 225). Lukutaito oli lisääntynyt selvästi myös aikuisväestön keskuudessa.

Kesäkuussa 1920 – vain viikkoa ennen Suomen ja Venäjän välisten rauhaneuvottelujen alkamista – perustettiin Karjalan työkommuuni, jonka johtajaksi tuli suomalainen Edvard Gylling. Kun sisällissota oli saatu päätökseen, perustettiin 1923 Karjalan autonominen sosialistinen neuvostotasavalta. Sen johdossa olivat niinkään vankasti kansalliset kommunistit, korkeinta hallintovaltaa pitäneissä Kansankomissaarien neuvostossa ja Toimeenpanevassa keskuskomiteassa ”suomalaiskarjalaisilla” oli jatkuvasti enemmistö, noin 65 % jäsenistä. (Letonmäki 1931: 196–227.) Väestöstä vuonna 1930 enää alle 40 % oli karjalaisia. Tämän johdosta osaksi kansallisuuspolitiikkaa ja venäläistymisen vastaista rintamaa tuli ”kansallinen siirtolaisuus”. Teollisuuden työvoimatarvetta pyrittiin täyttämään itämerensuomalaisilla siirtolaisilla. Tätä varten oli olemassa seikkaperäinen direktiiviohjelmisto (Letonmäki 1931: 253).

1930-luvun aikana alettiin yhä enemmän kiinnittää huomiota ”kansallisuuspolitiikan vääristelytapauksiin”, jotka johtivat lopulta entisten johtajien pidätyksiin ja tuomioihin syytettynä vakoilusta, porvarillisesta nationalismista ja salaliitoista. Lopulta suomen kieli kiellettiin kokonaan julkaisuissa, kouluissa ja kulttuurielämässä. Haastateltujen mukaan suomea ei voinut puhua julkisesti edes kadulla, sillä valtiollinen poliisi esitti vakoilusyytöksistään varsin vähäisen todistusaineiston perusteella. Karjalan kielistä kehitettiin kiireesti kyrillisillä kirjaimilla kirjakieli, jolla julkaistiin kirjoja ja lehtiä 1937–1940. Kielikokeilu oli kuitenkin epäonnistunut: siinä ”porvarillisten sanat” korvattiin ”sovietti”-sanastolla ylimpänä tavoitteena kehittää kieliä kohti yhtä yhteistä sosialistista lingua francaa, eikä tavallinen kansa oppinut koskaan lukemaan kyrillistä karjalaa. (Jufa 1992: 146.) Kielikokeilusta luovuttiin nopeasti, ja 1940 palattiin suomen kielen käyttöön.



*Musiikkielämä Petroskoissa ennen vuotta 1923*

Petroskoi perustettiin 1703. Kaupunki siitä tuli 1770-luvulla ja vähän myöhemmin Aunuksen kuvernementin pääkaupunki. Vuoteen 1917 mennessä asukkaita oli noin 15 000. (Virtaranta 1981: 15–17.) Tuona aikana Petroskoin musiikkielämä (taidemusiikin suhteen) oli sivistyneistön aktiivisuuden varassa. Kaupungissa toimi mm. musiikkikerho, joka järjesti pianoiltoja ja kamarimusiikkikonsertteja. Pitkäaikaisin vaikutus oli Syvärin rykmentin soittokunnalla, johon kuului myös saksalaisia soittajia. (Portnoi 1986.)

Petroskoin musiikkielämä vilkastui nopeasti vallankumouksen jälkeen. Professori Portnoin mukaan Petroskoihin perustettiin musiikkikoulu, sinfoniaorkesteri, soittokunta ja venäläinen sekä suomalainen harrastajateatteri jo vuonna 1918. Musiikkikoulun tavoitteet olivat korkealla ja oppilaiden ohjelmaan kuului mm. kaksi pakollista tutustumiskäyntiä Leningradiin tai Moskovaan vuosittain. Musiikkikoulussa opettivat mm. Semjon Jefimov ja Nikolai Solnyskov. (Portnoi 1986 ja 1993.) Vallankumouksen jälkeinen ilmapiiri oli innostava: taiteen ja kulttuurin moninaisuus oli tärkeää, eikä byrokratia tuonut esteitä toiminnan aloittamiselle.

Vuoteen 1922 mennessä kaikki musiikkitoiminta kuitenkin lakkautettiin, koska valtion talous oli ajautunut retuperälle eikä ollut enää varoja orkesterin, teatterien tai musiikkikoulutuksen ylläpitoon. Pakon edessä oli siirrytty uuteen NEP-talousjärjestelmään (Nikitin 1966; Vihavainen 1986). NEPin mukana ensin Neuvostoliiton tuotantolaitokset ja sittemmin myös kulttuuri vapautettiin vapaiden markkinoiden haltuun vuoteen 1927 saakka. Ennen ensimmäistä maailmansotaa vallinneet populaarikulttuurin muodot palasivat vähitellen Venäjälle, mutta syrjäisessä Karjalassa ei kulttuuritoiminta ollut kovin monimuotoista. Yhteiskunnan tuella kuitenkin järjestettiin pianokonsertteja sekä konserttiluentoja, joissa musiikin esittämisen ohella selitettiin teosten historiallista merkitystä bolševikkien näkökulmasta.

Orkesterin ja musiikkikoulun hajaannuttua monet koulutetut muusikot siirtyivät pois Petroskoista Moskovaan, ja jäljelle jääneet orkesterin jäsenet, joista suurin osa itseoppineita petroskoilaisia, jatkoivat opettamista, pienimuotoista konserttitoimintaa sekä soittivat elokuvateattereissa. Vuodesta 1923 musiikkielämän painopiste siirtyi pedagogiseen opistoon ja sen suomenkieliseen osastoon. (Portnoi 1985: 58–61.)

**Organisoitu musiikkitoiminta***Pedagoginen opisto*

Karjalan autonomisen tasavallan perustamista seurasi jälleenrakennuksen aika vuoteen 1926 asti, jolloin tuotannossa oli saavutettu sotia edeltänyt

(1914) taso. Voimakkaaseen teollistumiseen siirryttiin 1927 ensimmäisen viisivuotissuunnitelman mukaisesti. Kulttuurin alalla ei palkattuja työntekijöitä juuri ollut. Näistä merkittävin oli suomenkielisen pedagogisen opiston musiikinopettaja Kalle Rautio.

Kalle Rautio (1899–1963) syntyi Suomessa ja muutti Amerikkaan 1900-luvun alussa. Siellä hän johti työväen haaleilla suomalaista kuoroa ja soittokuntaa, luultavasti useita. Hän otti sävellystunteja Kaliforniassa. 1922 hän saapui Karjalaan Kantalahteen kalatehdaslähetystön mukana ja siirtyi jo seuraavana vuonna Petroskoihin pedagogisen teknikummin (opiston) musiikinopettajaksi. Koulussa hänen johdossaan toimivat opettajien ja oppilaiden orkesteri ja kuoro. Vaikka orkesteri oli pieni – 7–12 henkeä – eikä kovinkaan korkeatasoinen, edusti se 20-luvun Karjalan korkeimpana pidettyä musiikkitaideita. Orkesteri esiintyi usein koulun ulkopuolella. (Ruhanen 1989; Rintala 1993.) Siinä soittivat mm. viulistit Lauri Jousinen ja Risto Sirén, sekä sellisti Leo Mäkelin.

Tuohon aikaan kuorolaulu ja poliittinen laulu olivat musiikkielämän keskipisteessä. Tätä perinnettä jatkoivat luonnollisimmin inkerinsuomalaiset, joiden perinteiset laulutyylit ja laulujuhlat saivat uutta poliittista sisältöä. Suomenkieliset runoilijat, mm. Jalmari Virtanen ja Oskari Johansson, taas kirjoittivat ahkerasti tekstejä lauluihin. (Naprejev 1982: 6–8.)

### *Ensimmäiset säveltäjät Neuvosto-Karjalassa*

Raution musiikkituotanto oli aikanaan erittäin tunnettua, ja hän oli ensimmäisiä Neuvosto-Karjalan säveltäjiä. Nykynäkökulmasta hänen sävelkielensä ei ole erityisen mielenkiintoista – se noudattaa yksinkertaisia 1800-luvun romanttisia muotoja ja funktionaalista tonaliteettia. Parhaita hänen kappaleistaan ovat kansanlaulujen sovitukset orkesterille tai kuorolle, kuten ”Karjalaiset häät”, joka pohjautuu Uhtualla toimineen opettajan Risto Sirenin keräämiin lauluihin. Toisaalta kansanlaulumelodioiden sovitukset sopivat hyvin yhteen 30-luvulla taiteen vallitsevaksi tyyliksi tulleen sosialistisen realismin kanssa. Tämän suuntauksen mukaan musiikin tulee esittää ja kehittää kansan saavutuksia, taiteen tulee olla kansantajuista ja päähenkilöiden positiivisia esikuvia, siis työväen edustajia. Tässä mielessä Rautiota voidaan pitää edelläkävijänä – hänen laulunsa, kuten ”Kirvesmiehille”, ”Lypsäjä” ja ”Satakieli”, edustavat tyyppillisimmillään uusia sosialistisia ihanteita. Raution teoksia, lähinnä yksiaänisiä lauluja, on painettu jonkin verran ja käsikirjoituksia on tallella runsaasti Petroskoin musiikkiopistossa – rehtorin huoneen vaatekaappin ylähyllyllä! Rautio vältti Stalinin vainot ja hän jatkoi musiikkitoimintaansa sota-ajan jälkeenkin toimien suomalaisen teatterin kunnioitettuna kapellimestarina. Hänen ansionsa ovat olleet erityisesti organisatorisia ja pedagogisia, sillä hän ehti perustaa useita orkestereita ja kuoroja Petroskoihin ja muuallekin Karjalaan (Eklund 1993: 1).



Raution kanssa samanaikaisesti Amerikasta saapui viulisti Lauri Jousinen (1889–1948), jonka vaiheet kulkivat useasti Raution kanssa yhtä matkaa: ensin opettajaopiston, Pedagogisen teknikumin, fysiikan opettajaksi ja orkesterin viulistiksi, sitten Uhtualle ja myöhemmin Raution johtamaan Radiokomitean orkesteriin. Hänen sävellystuotantonsa, kuten Rautionkin, oli suurelta osin kansanlaulusovituksia, mutta hän kirjoitti myös muutamia laajempia orkesterikappaleita, kuten sinfonisen runon ”Työn ilo”. Jousinen johti 1936 perustettua Petroskoin musiikkiopistoa, joka toimii nykyään Kalle Raution mukaan nimetynä (Niskanen 1993: 1).

Petroskoissa syntynyt juutalainen viulisti ja säveltäjä Ruvim Pergament (1906–1965) loi 30-luvulla suuret kalevalaisaiheiset teokset, kuten Kalevalan 100-vuotisjuhliin sävelletyn ”Ainon”, jonka esittämiseen osallistuivat kanteleyhtye, kuoro ja sinfoniaorkesteri. Hänen vaikutuksensa orkesterissa jatkui 50-luvulle saakka.

Inkeriläinen säveltäjä Mikko Susi (1874–1942) työskenteli 15 vuotta oopperan parissa, mistä huolimatta se ei koskaan valmistunut esitettäväksi. On mahdollista, että teoksen sisältö on vaikuttanut teoksen syrjäyttämiseen. Oopperan käsikirjoitus ei ole säilynyt. Se takavarikoitiin Suden ollessa valtiollisen poliisin, NKVD:n, vangitsemana. (Naprejev 1993.)

Professori Naprejevin kirja *Sirpin ja vasaran vapaa liittovalta* (1982) esittelee seitsemän 20- ja 30-lukujen vaihteessa toiminutta kuorosäveltäjää, joita ovat Emil Suni, Susi, Mikko Virkki, Jousinen, Matti Husu, Eino Suni ja Risto Siren.

### *Radiokomitean sinfoniaorkesteri*

Kesäkuussa 1932 Kalle Rautio sai tehtäväkseen koota radiokomitean palkkaaman orkesterin. Ratkaisevan panoksen antoivat amerikansuomalaiset, joita oli jo sadoittain saapunut Petroskoihin. Useilla heistä oli mukanaan soitin, ja niillä jotka olivat käyneet koulua Amerikassa oli useissa tapauksissa ainakin jonkinlainen soitto- ja nuotinlukutaito. Radiokomitean alaisuuteen perustetun sinfoniaorkesterin viidestätoista perustajajäsenestä yksitoista oli amerikansuomalaisia. Seuraavana vuonna orkesteri virallistettiin sinfoniaorkesteriksi ja sen toiseksi johtajaksi kutsuttiin Leningradista Leopold Teplitski.

Sinfoniaorkesterin toimintaan kuului konserttien ja kiertueiden ohella soitto radio-ohjelmissa. Eräässä vaiheessa orkesteri kävi joka ilta klo 12 soittamassa ohjelman päätteeksi ”Kansainvälisen” (Rintala 1993: 22). Orkesterin tehtävänä oli myös soittaa säännöllisesti kaupungin kesäpuistossa. Nykyisellään toimivaan orkesteriin verrattuna silloinen sinfoniaorkesteri kävi useasti esiintymässä konserttisalien ulkopuolella. Kesäpuisto oli kaupunkilaisille tuttu ajanvietepaikka ja siellä oli konserttilavan lisäksi tanssilava ja ravintola, jossa myös oli musiikkia.

Rintalan ja Vauhkosen mukaan ohjelmistoon kuului 1930-luvulla nykyistä enemmän sovitelmia karjalaiseen kansanmusiikkiin sekä temaattisesti Kalevalaan liittyneitä kappaleita. Kalevalan juhlavuonna 1935 esitettiin Pergamentin ”Aino” ja vuonna 1937 Jousisen ”Kullervo”. Säveltäjäklassikoista oli heidän mukaansa soitettu erityisesti Sibeliusta sekä Beethovenia ja Tšaikovskia (Rintala 1993: 26).

### *Musiikkipolitiikan muutokset 1930-luvun alussa*

NEP-järjestelmän tultua kumotuksi 1928, 20-luvun taide-elämän ja populaarikulttuurin epävakaa tilanteen ratkaisi bruttaali puhdistusoperaatio, jonka takana oli puritaaninen ”kulttuurivallankumous”. Sitä edustava Venäjän proletaarimusikoiden yhdistys (RAPM) hyökkäsi kaikkia paitsi ”proletaarisia” musiikkimuotoja vastaan: taidemusiikki tuomittiin porvarillisena, kansanmusiikki taantumuksellisenä, jazz rappeutuneena ja muu ”kevyt” musiikki, jota edusti Moskovan koulukunta, oli suorastaan sabotaasia. (Stites 1992: 72.)

Kulttuurivallankumouskin joutui väistymään ensimmäisen viisivuotiskauden lopulla (1932), kun tavallinen kansa ei taaskaan omaksunut joukkolauluja eikä muita ”proletaarimusiikin” oppeja, ja ensimmäisen viisivuotiskauden onnistunut päätös vapautti ilmapiirin myös kulttuurin alalla. Neuvostojazzin kultaiset vuodet koittivat 30-luvulla, samoin viihdemusiikki ja elokuvamusiiikki saivat kehittyä. Aikakautta vastasi kirjallisuudessa sosialistinen realismi, joka edellytti kansan maun mukaista taidetta, jonka maailmankuva oli yhtäpitävä sosialismin oppien ja sankari-ihanteiden kanssa.

Karjalan taide-elämän voimakas nousukausi ajoittui 30-luvun alkuun, vuosiin 1932–35. Petroskoissa perustettiin radion sinfoniaorkesteri, venäläinen ja kansallinen teatteri sekä Kantele-yhtye. Myös julkaisuautoiminta lisääntyi valtavasti sekä kaunokirjallisuuden että lehtien suhteen. (Nikitin 1990; Rintala 1993; Vauhkonen 1993a; Viljanen 1987; Jalava 1990: 42) Suomalais-karjalaiset ”kansalliset” kirjailijat perustivat oman osastonsa valtakunnalliseen kirjailijajärjestöön. Karjalan säveltäjäliitto perustettiin 1937, ja sen puheenjohtajana toimi pitkään Helmer Sinisalo.

Amerikasta tulleet suomalaiset kohosivat koulutuksensa ja valmiuksiansa (soittimet, nuotit, kokemus) takia keskeisiksi musiikkitaiteen kannalta. Näin siitäkin huolimatta, ettei siirtolaisista ketään värvätty varsinaisesti muusikoiksi, vaan esim. sinfoniaorkesterin perustajajäsen Väinö Rintala pestattiin kirvesmieheksi. Samalla tavoin useiden erityisesti Amerikasta tulleiden siirtolaisten musiikki- tai teatteriharrastus muuttui Karjalassa ammatiksi. Taiteen merkitys sosialistisessa vallankumoustaistelussa on erityisen selvää, kun katsotaan kuinka paljon hallitus tuki ammattimaisia musiikki- ja teatteri-instituutioita.

Leniniläinen kansallisuuspolitiikka soi hyvät mahdollisuudet kehittää kansallisten piirteiden värittämää länsimaista taidetta. Tuskin suomalaisen siirto-



laisuuden historiassa tapaa aikakautta, jolloin heille olisi suotu vastaavat resurssit kansallisen (vähemmistö)kulttuurin kehittämiseen. Kanadassa syntynyt toimittaja Impi Vauhkonen kuvaa 30-luvun alun innostunutta kulttuuri-ilmapiiiriä seuraavasti:

Olot puutteineen ja vastoinkäymisineen olivat vaikeat ja oudot tänne tulleille, mutta he [amerikansuomalaiset] sopeutuivat niihin melko nopeasti, elämä tuntui kaikesta huolimatta elämisen arvoiselta, he uskoivat tulevaisuuteen, olivathan he nyt tuhansien mahdollisuuksien maassa. Tärkeintä oli mielekäs työ, työtä he olivat tulleet tekemään, ja sitä he tekivät antaumuksellisesti. Ikävä vain että monista on nyt puhuttava menneessä ajassa. (Vauhkonen 1993a: 73.)

Traagisesti taiteilijoiden merkittävä asema tuli esiin myös Stalinin suorittamien puhdistusten yhteydessä: sinfoniaorkesterin yhdestätoista amerikansuomalaisesta perustajajäsenestä vietiin kahdeksan.

## **Omaehtoinen musiikkitoiminta ja kansankulttuuri**

Ammattimaisen musiikkitoiminnan rinnalla eli harrastelijatoiminta, jonka näkyvintä osaa esittivät kuorolaulu ja puhallinyhtyeet. Keskeinen sosiaalisen kanssakäymisen muoto oli iltamat ja tanssit. Musiikki oli edelleen se kanava, johon kaikki puoluekannasta riippumatta osallistuivat. Musiikkitoiminta ja tanssit olivat ilmeisesti myös varsin hyväksytyt osa vapaa-ajan viettoa, eikä niihin kohdistettu voimakkaita sanktioita tai ideologista valvontaa. (Verrattuna 30-luvun lopulla luotuun kontrollijärjestelmään, jota noudatettiin Neuvostoliitossa aina 1980-luvun lopulle saakka). Moraalisia kannanottoja esitettiin, mutta ne eivät rajoittaneet musiikkimuotojen moninaisuutta 30-luvun alun Karjalassa.

### *Torvisoittokunnat*

Torvisoittokunnat olivat merkittäviä sekä tuotantolaitosten että kulttuurielämän kannalta. Jokaisella tehtaalla ja useilla laitoksilla oli omat soittokuntansa, joiden päätehtävänä oli soittaa kulkueissa ja paraateissa. Torvisoittokuntien muusikoille ei maksettu muodollisesti palkkaa, mutta ainakin joissakin tapauksissa tehtaat värväsivät työntekijöitä erityisesti heidän soittotaitonsa takia (Sihvola 1993: 3). Muusikoita myös kestittiin erilaisissa tilaisuuksissa, joissa he esiintyivät tehtaiden ja puolueen johtohenkilöille. Torvisoittokunnat esiintyivät klubeilla, joita jokaisella tehtaalla oli omien työntekijöiden valistustyötä ja virkistystä varten. Muitakin tehtäviä torvisoittokunnilla oli, mm. soittaa hautajaissaattueissa. Torvisoittokunnat olivat kuorojen ohella ilmei-

sesti varsinkin sosialismin ensimmäisillä vuosikymmenillä erittäin nopea tapa juurruttaa vallankumouslauluja ja työläismarsseja kansan keskuuteen.

Soittokuntien kautta nuorisoa kasvatettiin musiikkiharrastuksen pariin. Mm. Uritskin klubin ”penikkabändi”, johon kuului Amerikasta tulleita suomalaisia poikia, sai kunnian soittaa Stalinin kanavan avajaisissa, kanavaa pitkin kulke-  
neessa laivassa, jossa mukana olivat Stalin ja tärkeät puoluejohtajat. Stalin oli jo tässä vaiheessa niin epäluuloinen, että torvisoittokunnaksi sopi turvallisuus-  
syistä parhaiten nuorista pojista koottu yhtye. (Salo 1993: 3.)

### *Klubit ja harrastustoiminta*

Iltamissa esitettiin torvisoiton ja kuorolaulun ohella erityisen paljon näytelmiä. Niitä harjoittivat tehtaiden ja työläisyhteisöjen näytelmäkerhot niin maalla kuin kaupungeissakin. Näytelmiä kirjoittivat kirjailijoiden ohella puolueytöntekijät aina nimekkäitä johtajia myöten. Tästä johtuen näytelmät saattoivat olla joskus pikemminkin puolueohjelmien ulkolukua kuin kaunokirjallisia esityksiä. Iltamissa oli tavallisesti myös runonlausuntaa ja voimisteluesityksiä. Iltaohjelmissa esitettiin Urho Ruhasen mukaan jopa ”joukkopuheita ja -lausuntaa”, joilla etsittiin ohjelmaan kollektiivista toteutusta kulttuurivallankumouksen aikakaudella jolloin yksilöllinen taide ideologisesti torjuttiin. Yksinlaulunopetuskin kiellettiin konservatorioissa.

— oli niitä semmosia, etenkin Valistustalossa – joukkolausuntaa! Kuorolausuntaa. Runo lausutaan kuorossa sillä tavalla, että yksi, toinen ja toinen ja sit joskus kaikki yhteen, jos on voimakas kohta, niinkun laulussa. Juu sellanen kuorolausunta. Niin ja yhteen aikaan meillä oli sellanen, että yleensä ei yksinlausuntaa, vaan kaikki pitää olla —. Jopa joukkopuheitakin! Juu kaikkea. Etsittiin jotain uutta ja niin. Se tuntuu tietysti nyt hassulta, mutta ihan tosissaan sitä tehtiin. (Rikka & Ruhanen 1993: 11.)

Ajan henkeen kuuluivat useat puolueen, kollektiivien, nuorisojärjestöjen kokoukset ja keskustelutilaisuudet pitkin puheineen.

Iltamat eivät olleet yksinomaan puolueen ylhäältä ohjaamia, vaan Ruhasen muistikuvan mukaan perinne alkoi spontaanisti, ”alkuvoimaisesti” (Rikka & Ruhanen 1993: 11). 30-luvulla ohjelmien sisältöä alettiin tarkasti ohjailla ja erityisesti näytelmien käsikirjoituksissa ei saanut olla mitään vallitsevien kirjallisten suuntauksien vastaista. (Vrt. Jalava 1991: 43–123.)

### *Tanssit*

Useimpien haastattelemini 30-luvulla eläneiden muistikuvissa iltamien kohokohta oli tietenkin tanssin alkaminen. Juuri tanssin takia iltamiin lähdettiin



”joka lauantai ja sunnuntai”, joskus muulloinkin. Vielä 20-luvulla yleinen tanssimuoto oli piirileikki, johon ryhdyttiin kuten iltamissa tanssiin yleensäkin: ohjelman jälkeen korjattiin penkit pois ja alkoi leikki ja laulu. Piirileikit jatkuivat muun tanssimusiikin ohessa vielä 30-luvulla, jolloin ne kuitenkin alkoivat väistyä muiden virtausten tieltä:

– – amerikkalaisia ja suomalaisia tansseja pilkattiin, mm. lehdessä kirjoitettiin ja niitä pidettiin porvarillisina. Parempi olisi ollut mennä piirileikkejä tai tanssia venäläisiä tansseja. Mm. opettaja Sykiäinen vaati aina piirileikkejä, mutta kun hän oli mennyt pois, niin jo heti kohta alettiin tanssia jatsia pianon säestyksellä. (Rossi 1993: 4.)

Haastattelemani vanhemmat suomalaiset osasivat luetella useita suosittuja klubeja. Myös Punaisen Karjalan (suomenkielinen sanomalehti Petroskoissa) takasivulla oli lähes päivittäin ilmoituksia iltamista, joita järjestettiin Suksitehtaan, Lososinan kombinaatin, Rakennustyöläisten, Rautatieläisten ja (Onegan) Traktoritehtaan klubeissa, sekä suomalaisilla kouluilla. Suomalaisten parissa suosituin tuntui olleen Uritskin klubi, joka sijaitsi keskellä suomalaissiirtolaisten asuinalueita, ”väliparakkien” läheisyydessä.

Amerikansuomalaisten mukana tuli, kuten jo mainittua, paljon soittimia, ja he soittivat siten myös useissa tanssiyhtyeissä ja soittokunnissa. Heidän mukanaan tuli myös uusia tansseja ja musiikkivirtauksia: onestep, twostep ja foxtrot tulivat suosituiksi tansseiksi ainakin niillä tanssipajoilla, joilla oli suomalaisia soittajia ja tanssijoita näyttämässä esimerkkiä. Haastateltujen mukaan venäläiset oppivat sitten nämä tanssit heiltä matkimalla – aiemmin amerikkalaiset tyyli olivat ilmeisen tuntemattomia Karjalassa. Vaikutteita saatiin amerikkalaisista nuoteista, joita sukulaiset lähettivät vielä sotien jälkeenkin ainakin viulisti Valter Mannerille (Sihvola 1993: 3).

Neuvosto-Karjalan jazz 30-luvulla on luonnollisesti ollut kaukana alkupe-  
räisestä jazzista, uuteen kontekstiin ja sen populaarikulttuurin kehyksiin asettautunutta (iltamat, monimuotoinen tanssimusiikki). Väinö Rintalan mukaan mm. improvisointi oli erittäin harvinaista, joskin tunnettua (1993: 2). Instrumentaatio oli kuitenkin amerikkalaisten esikuvien mukaista (saksofonit, trumpetti, pasuuna, rummut, piano, banjo tai kitara) lisätynä haitareilla ja viuluilla. Yhdysvalloista tulleilla soittajilla on kuitenkin ollut ainakin jonkinlainen käsitys siitä, kuinka jazzia esitetään (esikuvina mm. Paul Whiteman ja Guy Lombardo), olihan mm. Väinö Rintala johtanut Bostonissa omaa jazz-yhtyettä ennen Neuvosto-Karjalaan värväytymistään. Golikovkan ruokalassa ja suomalaisessa teatterissa jatsia pianolla soitti puolestaan Juilliardin pianokoulun käynyt New Yorkin suomalainen Laila Salmi (Rossi 1994: 4). Pisimmälle Petroskoin suomalaisista jazzin soittajista pääsi pasunisti Toivo Kohonen, joka soitti sodan jälkeen Eddi Rosnerin orkesterissa Moskovassa.

Jazz oli luonnollisesti osa populaarimusiikin modernisaatiota koko Neuvostoliitossa – neuvostojazz kehittyi korkealle tasolle 30-luvun alkupuolella (1932–36). Samoin tango oli tunnettua Venäjällä jo 10-luvulla. Suomalaisissa tanssipaikoissa vastaavat virtaukset saivat jo hyvinkin internationalistisia piirteitä kun järjestäjinä saattoivat olla esim. ”amerikkalaiset toverit” (ilmoitus Punaisessa Karjalassa 4.1.32).

Vastaavasti suomalaiset omaksuivat venäläisiltä tansseja kuten *pas des quatre* ja *pas d’espagne* sekä *krakowiak*. Haastateltujen mukaan useilla tanssipaikoilla tanssittiin siis sujuvasti sekä suomalaisia tansseja (polkka, sottiisi, valsit), että venäläisiä (kattrillit, em. tanssit), kuten myös moderneja amerikkalaisia. Näistä Heidi Sihvolan mukaan kattrillien kuviot olivat vaikeita eivätkä ne kaikilta sujuneet, mutta muita tansseja tanssittiin sitäkin innokkaammin (1993: 2).

Urho Ruhanen muistaa, että suomalaisessa pedagogisessa instituutissa tansseja yhdistettiin valistusasioihin järjestämällä illan aikana ”poliittisia valsseja” tai muita tansseja: pari pääsi tanssimaan vasta vastattuaan oikein heille esitettyihin kysymyksiin.

Ilmeisesti 30-luvullakaan iltamien toimintaa ei valvottu kovinkaan näkyvästi. Näytelmäkäsikirjoituksia tarkistettiin, mutta jazzia ei suoranaisesti kielletty. Stalinin vainot, jotka alkoivat tuntua vuodesta 1935 alkaen, perustuivat paljolti ilmiantoihin, joita alettiin pelätä entistä enemmän:

U. Ruhanen: Minä muistan meillä laulettiin sellasiakin ihan 20-luvulla, Petroskoissa laulettiin, ’Aurajoen rannalla’ – mites se meni? Et sie tunne sitä? Vangin laulu oli Turun vankilasta! Mie en muista sanoja – -: ”Aurajoen rannalla, kalliolla vankalla...” Sitäkin laulettiin piirileikeissä! Se ei ois tullu 30-, 40-luvulla kyseeseenkään! Eikä se nyt tietysti oikein piirileikkilaulukaan ollu, mutta laulettiin kuitenkin.

Haastattelija: No sitä kävi joku siellä sitten valvomassa tai kuuntelemassa?

U. Ruhanen: Ei, ei. Ei silloin kukaan valvonu, mutta mie tarkotin, että jos sitä ois 30-luvulla, niin sit ois joku antanu ilmi! Sanonu, että mitäs te...? Ne anto – – tai kirjottivat lehdessä tai muuta. Sit se tulikin, niin jo 30 – – toisella puolella, sit saattoi käydä miten vaan! Voivat viedäkin pois, vangitakin jos sellasta olis ilmenny.

Haastattelija: Ja rangaistukset oli hyvin tiukat..

U. Ruhanen: Sit ne oli sellaset, et ne oli lopulliset. (Rikka & Ruhanen 1993: 10.)

Petroskoissa vuodesta 1933 vaikuttanut säveltäjä ja sinfoniaorkesterin kapellimestari Leopold Teplitski ei enää Karjalassa soittanut lainkaan jazzia, vaikka hänet tunnetaan miehenä joka perusti ensimmäisen valtion jazz-yhtyeen Neuvostoliitossa vuonna 1927. Todennäköisesti Teplitski oli huomannut, ettei jazz sopinut puolueen valistustyöhön enää kulttuurivallankumouksen vuosina. Tästä huolimatta Teplitski vangittiin 40-luvulla kahdeksi vuodeksi syytettynä vakoilusta. Syyte johtui hänen vuoden mittaisesta opintomatkastaan Amerik-



kaan, jonne Valistusasiain kansankomisariaatti lähetti hänet tutustumaan jazzin soittoon 1926 (Rintala 1993: 3).

*”Vanha maailma ja uusi maailma”*

Otsikon mukainen vastakkainasettelu sisältyy Lauri Letonmäen vuonna 1931 kirjoittamaan Karjalan historiaan. Teoksen pääasiallinen lähtökohta on esitellä sosialismin saavutuksia Karjalassa, jolla ajan hengen mukaisesti ei nähty olevan ”tsaarinajalta kerrassaan mitään kulttuuriperintöä” (Letonmäki 1931: 224). Vanhat kansantavat, -uskomukset ja folklore elivät kuitenkin vielä karjalaisten keskuudessa: ”Vanha takalisto ja uusi sosialistinen teollisuusmaa – siinä kaksi ilmiötä, jotka tällä hetkellä vielä nähdään Karjalassa monella alalla rinnakkain” (mts. 232). ”Tsaarinaikaisten” ja ”keskiaikaisten” ”jätteiden” poistaminen ei ollut suinkaan helppoa, ei työtapojen ja teknologian uudistamisessa sen paremmin kuin henkisesti alallakaan.

Koulujen rakentamisen lisäksi oli käynnissä poliittinen puolueopiskelu, jota suoritettiin kylien ”punanurkissa”. Punanurkkiin tilattiin sanomalehtiä ja kirjoja, niissä esitettiin elokuvia ja suoritettiin lukutaito- ym. puolueen kampanjoita. Jokaisessa punanurkassa julkaistiin myös omaa ”seinälehteä”. Letonmäen mukaan nuorison keskuudessa olikin saavutettu nopeasti maailmankatsomuksen reformi, mutta silti monin paikoin esim. ”nuoret naiset antavat rakastetulle inhottavasti valmistettua ’lemmennostatusjuomaa’” (mts. 235). Kuitenkin ”työtätekevä nuoriso alkaa jo olla valistunutta vallankumouksellista neuvostonuorisoa” ja keski-ikäisenkin talonpoikaiston keskuudessa käy ”henkinen jäänlähtö”. Uudistusten myötä kansasta likvidoitii yhtä hyvin varakkaat talonpojat, valkosuomalaiset kuin haltijauskokin: ”Uuden sosialistisen neuvostokulttuurin päivä paistaa jo täyttä terää karjalaiskyliin, missä ’tietoniekat’ koldunat, karsina- ja riihitontut, metsähiset, kulakkibandiitit ja lahtariagentit häviävät luokkataistelun melskeessä.” (Mts. 236.) Letonmäen mielestä tärkeää ja kiireellistä olisikin ollut tallentaa väistyvää perinnettä museoihin ennen sen lopullista katoamista.

Samansuuntaisesti karjalainen kanteletaiteilija Maksim Gavrilov (s.1919) muistaa nuoruuttaan Knäsön kylässä lähellä Kantalahtea:

Sillon oli toinen nuoriso. — Sillon jotta pääs amatööriryhmään, piti jonottaa. Piti olla taitava jo luonnostaan, johtaja jo näki kenet ottaa, ketä ei. Sillon oli ahkerampi intressi nuorisolla mennä ja ilmoittaa itseään kuoroon tai musiikkiin tai tanssiin. Ja se oli kuitenkin jotain sellaista uutta aikaa! Kolhoosit, olkoon ne ideoituneet tai mitä. Mutta alkoi uusi aika, ja etenkin nuori polvi, se halusi jotakin enemmän tietää. Mennä noihin kerhoihin, esittää, purkaa itseään! Sen vuoksi minusta näyttää että ne vuodet olivat intensiivisiä tämän puolesta, että ihmiset menivät antautumaan amatööritoimintaan. Siihen asti kun alkoi ne vainousvuodet. (Gavrilov 1993: 5.)

Ajankohta tuntuu olleen sovelias vallankumoukselliselle kulttuuriryölle: koulujen, punanurkkien, kiertävien valistustyöntekijöiden ja taiteilijoiden mukana tuli uusi maailmankatsomus, jonka nuoret ilmeisen sujuvasti omaksuivat. Muutos on ollut voimakas, sillä Karjalan kylissä 20-luku oli vielä elävän arkaaisen folkloren aikaa. Tätä todistavat useiden nuortenkin kanteleensoittajien löytyminen Etelä-Karjalan syrjäisimmistä kylistä sekä runonlaulun ja muiden perinteiden säilyminen Keski-Karjalassa. (Vrt. Karjalan tiedeakatemiaan rikkaat joiku- ja itkuvirsitalenteet 60-luvun Pohjois-Karjalasta; mm. Rautio 1993.) Karjalassa sosialismin myötä tapahtunutta perinnemurrosta ei ole lainkaan tutkittu. Sen kaltaiset prosessit eivät ole kuuluneet Neuvostoliiton tieteenperinteen tutkimusongelmiin (vrt. Niemi 1989).

Muutamii tekemiini haastatteluihin sisältyi muistikuvia 20- ja 30-lukujen kaupunkifolkloresta. Iltamien ohella pihakulttuuri oli elävää ja siihen osallistuivat paitsi lapset myös aikuiset. Pihoilla leikkien ohella usein 'rallatettiin' ja tanssittiin laulun tahdissa. Perinteisten tanssirytmiiin soveltuvien laulujen ohella myös ulkomaiset vaikutteet tulivat esiin: Lillian Salo muistaa *charlestonin* olleen tuohon aikaan suuri muotivillitys.

Grammareita oli saatavilla ilmeisen vähän, niistä on maininta vain yhdessä lähteessä (Tuorila 1976), mutta radioita alkoi olla lähes kaikkien ulottuvilla ja niitä pyrittiin hankkimaan syrjäisimpiinkin punanurkkiin.

## Kantele-yhtye – kohti yleisneuvostoliittolaista folklorismia

Kantele-yhtye on kiinnostava osa Neuvosto-Karjalan kansallista musiikkikulttuuria. Sen toiminta alkoi koululaisten nuoriso-orkesterina samanaikaisesti kun johtaja Viktor Gudkov tutki kanteleen mahdollisuuksia yhtyesoitossa. Ammattiorkesteri perustettiin Viktor Gudkovin johdolla 1.6.1936. Sitä edeltänyt "kuusikko" oli saanut mainetta ja menestystä valtakunnallisilla radiofestivaaleilla (maaliskuussa 1936) ja kanteleyhtye Kalevalan päivän suuressa juhlakonsertissa Petroskoissa 28.2.1935. Kanteleesta tuli aikansa merkittävin musiikkielämän instituutio, eikä ole ihme että juuri Kantele edusti Terijoen hallituksen kulttuuria – talvisodan ajan noin 30 henkinen orkesteri esiintyi rintamalla eri tilaisuuksissa propagoimassa puna-armeijan taistelua.

Viktor Gudkov (1899–1942) oli kotoisin Voronezista, Etelä-Venäjältä. Isänsä mukana hän muutti Muurmanskiin 1917 ja sieltä Karjalan tasavaltaan Kantalahteen 1928, jossa hän toimi puolueen kulttuurijoukkotyön ohjaajana. Nuorena hän oli innostunut Kalevalasta ja kansanmusiikista, mutta kanteletta hän ei ollut nähnytään ennen vuotta 1931, jolloin hän kuuli suomalaisen työmiehen Andrei Hokkasen soittoa. Jo kesällä 1931 hän tutki eri kantelemalleja Petroskoin kotiseutumuseossa ja päätti perustaa kanteleorkesterin. Tätä varten hän suunnitteli kansanomaisen koverretun kantelemallin pohjalta kro-



maattisen orkesterikanteleen. Syksyllä hän teetti ensimmäiset kanteleet piirustustensa mukaan ja pian tämän jälkeen vielä alto- ja bassokanteleen. Kanteleet olivat 14-kielisiä ja niillä saattoi soittaa kromaattisen asteikon kahdessa oktaavissa: kun diatonisesti viritettyjä kieliä painettiin tallan kohdalta, ääni nousi  $\frac{1}{2}$  sävelaskelta. Gudkov esitteli orkesteri-ideaansa ja kanteleitaan Karjalan tieteellisen tutkimusinstituutin istunnossa. Hänet palkittiin ja kutsuttiin Petroskoihin syksyllä 1932. (Viljanen 1987: 102; Dahlblom 1992: 10.)

Gudkov työskenteli määrätietoisesti kanteleorkesterin perustamiseksi. Sitä varten hän suunnitteli vielä kaksi erikokoista kaksikielistä virsikannelta sekä suuren kontrabassokanteleen ja pienen piccolokanteleen (Viljanen 1987: 103). Hän opiskeli harmoniaoppia säveltäjä Ruvim Pergamentin johdolla, koska hän joutui itse kirjoittamaan sovituksia orkesterilleen. Gudkov itse myös koulutti Kantele-yhtyeen soittajat.

Jo ennen Gudkovia 1920-luvulla oli käyty keskustelua kanteleen merkityksestä ja mahdollisuuksista. Keskustelun aloitti karjalainen kirjailija Risto Bogdanov, joka julkaisi Puna-Kanteleessa (kirjailijajärjestön aikakauslehti Petroskoissa) kertomuksen matkastaan karjalaiseen Kellovaaran kylään ja kuvasi runonlaulaja ja kanteleensoittaja Iivana Konovalovia. Vähän myöhemmin Stepan Makarjev kirjoitti samaan lehteen ja vaati kanteleen pelastamista: ”On aloitettava näiden soittimien joukkotuotanto ja myynti väestölle. Kantele ei ole hävinnyt, se elää vielä sydänmailla. Se on saatava vain uudelleen soimaan.” (Makarjevia lainannut Viljanen 1991: 82.)

Puna-Kanteleen toimitus vastasi ettei se yhdy Makarjevin ehdotuksiin. Toimituksen mielestä kanteletta ei pitäisi erikoistoimenpitein levittää, koska ”oli olemassa kehityskelpoisempia soittimia, jotka paremmuutensa vuoksi työntävät vanhentuneet soittimet pois tieltään” (Viljanen 1991: 83.) Kantele ei vielä kelvannut ajan sosialistiseen kulttuurityöhön – paitsi ideologisena nimenä kirjailijoiden lehdessä. Valistusasiain kansankomissariaatin alainen suomalaisjohtoinen kirjailijaliitto ei innostunut kanteleesta, tärkeämpiä olivat joukkolaulu, soittokunnat ja salonkimusiikin sointi-ihannetta vastaavat orkesterit – kulttuurivallankumouksen ja RAPM:n ”proletaarimusiikki”.

Gudkov teki kesällä 1933 tutkimusmatkan Aunuksen kyliin, Prääsän piiriin, jossa hän 20 kylää kierrettyään löysi kahdeksastatoista kanteleita. Kylien soittajat eivät mielellään esitelleet taitojaan, mutta suostuttelun jälkeen Gudkov sai kuulla kaikkien taitajien esityksiä. Hän huomasi myös että kanteleensoittajilla oli tuntuva merkitys kyläläisten identiteetille ja sosiaaliselle kanssakäymiselle, sillä he mielellään keskustelivat siitä kuka on seutukunnan paras kanteleensoittaja. Matkallaan Gudkov keräsi yhtyeelleen sovittavaksi ”kansanmusiikin, -laulujen ja -tanssien parhaita malleja” sekä etsi kanteleensoittajia konsertteihin esiintyjävieraisiksi. (Viljanen 1991: 83–84; Gudkovia lainannut Dahlblom 1992: 15.)

Gudkov selostaa matkaansa Krasnaja Kareliassa 16.10.33. Hän kertoo että vastoin odotuksia 90 % soitetuista kappaleista oli ”erittäin eläviä, iloisia ja

reipasaiheisia”, eikä hiljaisen alakuloisia, ja että niiden säestyksellä ”tanssitiin kattrillia ja ristikontraa”. Siten kerätty ohjelmisto sopi erinomaisesti Gudkovin suunnitelmiin yhtyeen näyttävistä soitto-, laulu- ja tanssiesityksistä. Kanteleensoitto kävi loistavasti yhteen myös ajan ideologian kanssa, sillä Gudkov jatkaa:

Suurin osa kuulemistamme kanteleensoittajista oli kolhoosilaisia tai yksittäisiä köyhiä tai keskivarakkaita talonpoikia. – – Se on omatekoinen soitin, jonka valmistamiseen ei tarvitse rahaa. Sen osaa valmistaa melkein jokainen karjalaisukko (tämän vahvistan päättäväisesti). Hyvin harvoin, vain kolmessa tapauksessa, kohtasimme kanteleen kulakki-kodissa. Siellä se oli useimmiten muistona näön vuoksi tai se oli ’kummajainen’: eestiläistä tai suomalaista alkuperää oleva kantele, seurausta sen omistajan entisistä kauppasuhteista. Teppo Tupitsin oli soittajista paras, luonnonlahjakkuus ja aktiivinen kolhoosilainen: prikaatinsa paras työntekijä. (Gudkovia lainannut Dahlblom 1992: 20.)

Aito kantele oli työkansan soitin, jota varakkaissa perheissä pidettiin vain seinäkoristeina, eivätkä ne olleet edes karjalaisen kansan rakentamia, vaan muualta tuotuja. Teppo Tupitsin esiintyi sittemmin usein ja mielellään Gudkovin yhtyeen kanssa. Hän oli 27-vuotias ja rakentanut itse 40-kielisen diatonisen kanteleensa, jossa oli harmonikan sointi-ihanteen mukaisesti 17 unisonossa soivaa kieliparia.

Suunnittelemiensa kanteleiden rakennetta ja sen ylivertaisuutta ”porvarilliseen kanteleeseen” nähden Gudkov kuvaa Krasnaja Kareliassa 16.4.34:

Suomessa, missä kantele ja Kalevala ovat nationalistisen kultin välineitä, on jo kauan sitten tehty yrityksiä parantaa ja saada käyttöön katoamassa oleva kantele. Aikanaan oli tunnettuja kanteleensoittajia ja konsertoijia kuten esim. Kreetta Haapasalo, Jääskeläinen ym. Näissä yrityksissä ilmeni selvästi porvarillisen kulttuurin idealistinen yksilöllisyyttä korostava luonne: pyrittiin luomaan soitin yksilösoittoa varten, jolla voitiin soittaa poikkeuksellisesti idealisoituja kansansävelmiä. Lopputuloksena on soittimen ylikuormitus kielistön suhteen. Tämä aiheuttaa äänen heikentymisen ja pakottaa luopumaan kansanomaisen kanteleen luonteenomaisimmasta piirteestä, kielten kiinnittymisestä vartaaseen. Mielestämme nimenomaan tällä kielten kiinnitystavalla muodostuu kanteleen soinnin loistokkuus ja poikkeuksellinen jatkuvuus. (Gudkovia lainannut Dahlblom 1992: 26.)

Gudkov arvosteli suomalaista nationalistista pyrkimystä luoda idealisoituja yksilöä korostavia soittimia ja kansansävelmiä. Hänen mukaansa sosialistisen kanteleen tuli ennenkaikkea soveltua yhtyesoittoon eli niissä tuli olla riittävän voimakas ääni ja kromaattinen sävelikkö, jotta kansallisromantiikan pohjalta tehtyjä sovituksia voitaisiin esittää. Orkestraalisen sointi-ihanteen takia hän



kehitti viittä eri kokoa olevat kanteleet, joiden lisäksi orkesterissa käytettiin virsikanteleita, sitroja ja myöhemmin myös jouhikkoja, klarinetteja, huiluja ja muitakin soittimia. Gudkovin tavoitteena oli saada aikaan yhtye, jonka ”työn on oltava yhtä moniulotteista, kuin on Karjalan kansojen luovuus” (Dahlblom 1992: 33). Tosin myöhemmin, Gudkovin kuoltua, ’sosialististen kanteleidenkin’ rakennetta muutettiin niin, että vartaita ei käytetty vaan ne korvattiin tallalla.

Ensimmäiset yhtyeensä Gudkov kokosi jo keväällä 1932 Kantalahdessa. Menestystä alkoi tulla syksyllä 1933 Petroskoissa perustetun nuoriso-orkesterin kanssa, jonka hän kokosi suomenkielisen 2. asteen koulun ylempien luokkien oppilaista. Valtaosa heistä oli amerikansuomalaisten siirtolaisten lapsia. Yhtye esiintyi pedagogisessa instituutissa, puoluevalistustalolla, Puna-armeijan osastoissa, klubeissa ja radiossa ja tuli tunnetuksi myös ”etnografiireissä Leningradissa ja Moskovassa”. Oleellinen osa ohjelmistoa olivat klassiset kappaleet (Schubert, Grieg, Godard, Mozart ym.) ja soittotaidon parantuessa jopa sinfoniat, joilla ”osoitettiin kanteleen mahdollisuudet soittimena”. Ohjelmistossa keskeisinä olivat tietysti myös karjalaisten ja suomalaisten kansanlaulujen ja -tanssien sovitukset. Merkittävä tapaus oli Kalevalan 100-vuotisjuhla vasta avatussa Kansallisen kulttuurin talossa 28.2. ja 1.3.1935, jossa esiintyivät sinfoniaorkesteri, runonlaulajia sekä Gudkovin kanteleorkesteri. Viimeksi mainittu sai runsaimmin huomiota ja radiokomitean johtaja Stanislav Kolosjonok kirjoitti: ”Gudkovin ohjaaman kanteleorkesterin panos Karjalan kehitykseen musiikin alalla on melkoisen suuri. Orkesteri on kumonnut käsityksen, että kanteleella pystytään soittamaan yksinomaan alkeellisia kansansävelmiä. Se esittää hyvällä menestyksellä myös klassista musiikkia. Täysiarvoisina soivat sekä Tšaikovski että Serov ja Schubert.” (Viljanen 1987: 106.) Saman vuoden lopussa pedagogisen instituutin opiskelijat valmistuivat, lähtivät opettajiksi eri puolille Karjalaa ja orkesteri hajosi.

Kevään 1936 ajan 25-jäseninen orkesteri toimi Puna-armeijan yhteydessä. Siitä irrotettu kuusikko osallistui keväällä 1936 Moskovan radion yleisliittolaiseen radiofestivaaliin (23.3.–6.4.) Teplitskin säveltämällä Karjalaisella preludilla. He voittivat matkan Moskovaan vuoden 1936 lopussa järjestettyyn festivaaliin, jossa he esittivät oman ohjelmansa lisäksi yhdessä ”kaikkien Neuvostoliiton kansojen” kanssa yhteisen päätösspektaakkelin Stalinin ylistämiseksi (Haapaniemi 1993: 3).

Kantele-yhtyeen asema virallistui lopullisesti kun siitä tehtiin ammattiorkesteri 1936. Orkesterin toimintaan on siitä asti kuulunut tanssiryhmä, lauluryhmä ja soittoryhmä, ja se on itse kouluttanut jäsenensä. Perustamisestaan lähtien Kantele on ollut Karjalan tasavallan musiikkijulkisuudessa ensimmäisellä sijalla, ja ensemble on esiintynyt erittäin paljon ympäri maailmaa, mm. Kaustisilla. Yhtye noudattaa tyypillisesti yleisneuvostoliittolaisen kansanmusiikkiihtyeen vaatimuksia: se on suuri (parhaimmillaan noin 50 henkeä) ja pystyy näyttäviin tanssi-, laulu- ja soittoesityksiin. Se edustaa kansanmusiikin jalostet-

tua muotoa – kansansoittimesta on kehittynyt vaativiin orkesterikappaleisiin soveltuva soitin. Kansanmusiikki on samalla ”ylennetty” klassisten suurteosten rinnalle Kanteleen ohjelmistossa. Tällä hetkellä Kantele on vaikeuksissa, mutta toimii kuitenkin edelleen pikkuyhtyeenä.

## **Yhteenvedo**

Neuvosto-Karjalan suomalaisjohtoinen leniniläistä kansallisuuspolitiikkaa toteuttava kausi 1920–1936 erottuu selvästi omaksi ajanjaksokseen Karjalan historiassa. Tänä aikana Neuvosto-Karjalan karjalaiskylissä ja kaupungeissa toteutettiin nopeasti sosialistisen kulttuurin murros, jonka seurauksena syntyi suomenkielisiä kouluja ja opistoja. Myös taide-elämän instituutioita pystytettiin vauhdilla: syntyivät orkesterit, teatteri ja musiikkikoulut. Toiminnan keskipisteessä olivat suomalaissiirtolaiset, erityisesti amerikansuomalaiset, inkeriläiset ja punapakolaiset.

Karjalankin kulttuuripolitiikka seurasi Neuvostoliiton rajuja käännteitä kulttuurijärjestöjen linjassa. 30-luvun vaihteen puritaanisia kulttuurivallankumouksen vuosia seurasi vapaampi ilmapiiri, jolloin monet populaarikulttuurin ja taide-elämän muodot kukoistivat ja yhteiskunta tuki voimakkaasti kulttuurivalistustyötä.

Kulttuurielämää lähdettiin leniniläisistä tavoitteista huolimatta perustamaan suomalaiskansallisen folklorismin ideologian ja mallien mukaisesti (vrt. Kurkela 1989): musiikkiharrastus aloitettiin kuorojen ja joukkolaulujen parissa, näiden rinnalla tapahtui torvisoittokuntien perustaminen, ja ylintä tasoa edusti sinfoniaorkesteri. Kansallisia piirteitä puolusti ohjelmisto, joka sisälsi runsaasti kansanlaulujen orkesterisovituksia.

30-luvulla Kantele-yhtyeen perustamiseen johtanut prosessi oli kuitenkin edellisille vastakkainen ja lopulta osoittautui elinvoimaisimmaksi. Aluksi idea epäiltiin, mutta lopulta Kantele sai edustaa koko Karjalan kulttuurielämää valtakunnallisilla festivaaleilla. Kantele-yhtye vastasi parhaiten sosialistisen realismin tavoitteita, jossa aiemmin kahlitun kansan luovuus pääsee täydelliseen kukoistukseen – kylissä yhä harvemmin kuultava kanteleensoitto muokattiin suurten klassisten teosten vertaiseksi estraditaiteeksi.

Pintakerrosta lukuunottamatta karjalaisesta vanhasta kansanperinteestä ei kummassakaan vaiheessa ole huolitettu juuri enempää kuin sisältöään helposti vaihtavista (erityisesti kalevalaisista) myyteistä, kuten Lauri Letonmäki kirjassaan ”Karjalan historia” hehkuttaa:

Nyt tulee takaisin tuo vanha Väinämöinen, karjalaisten vanha vapaudensankari. Hän tulee takaisin karjalaisena työmiehenä ja talonpoikana, ja hänen Karjalansa on nyt Karjalan Sosialistinen Neuvostotasavalta. (1931: 204.)



## Lähteet

### *Painamattomat*

- Dahlblom, Kari 1992. *Kantele*. Moniste. Tikkakoski.
- Nikitin, Pekka 1966. *Neuvosto-Karjalan kansallinen teatteri. Katsaus historiaan*. Väitöskirja. A. V. Lunatšarskille nimetty valtion teatteritaiteen instituutti. Moskova.
- Portnoi, Viktor 1985. *Fortepianaja kultura Karelii* (Karjalan pianokulttuuri). Väitöskirja. Konservatorija Imeni N. A. Rimskog-Korsakova. Leningrad.

### *Painetut*

- Afanasjeva, Aleksandra 1991. Materiaalia Edvard Gyllingin viimeisistä elin-kuukausista. Artikkelit kirjassa *Edvard Gylling 1891–1991*. Toim. Veikko Huuska, Tapani Mauranen, Sakari Heikkinen ja Pekka Kauppala. Gyllingseminaari, Ikaalinen.
- Baumann, Max Peter 1991. Traditional Music in the Focus of Cultural Policy. Teoksessa *Music in the Dialogue of Cultures*, toim. Max Peter Baumann. Florian Noetzel Verlag. Wilhelmshaven.
- Botškavera O. A. 1975. *Kompozitori Karelii. Spravotšnik*. (Karjalan säveltäjät, hakuteos).
- Elschek, Oskar 1991. Traditional Music and Cultural Politics. Kirjassa *Music in the Dialogue of Cultures*, toim. Max Peter Baumann. Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.
- Gudkov, Viktor 1934. Karjala soi. *Krasnaja Karelia* 16.4.1934. (Sanomalehti) Petroskoi.
- Jalava, Aulikki 1990. *Kansallisuus kadoksissa. Neuvosto-Karjalan suomenkielisen epiikan kehitys*. SKS, Helsinki.
- Kero, Reino 1983. *Neuvosto-Karjalaa rakentamassa. Pohjois-Amerikan suomalaiset tekniikan tuojina 1930-luvun Neuvosto-Karjalassa*. Historiallisia kirjoituksia 122. SHS, Helsinki.
- Kostiainen, Auvo 1983. *Santeri Nuorteva – Kansainvälinen suomalainen*. Historiallisia kirjoituksia 120. SHS, Helsinki.
- Kostiainen, Auvo 1987. *Loikkaarit. Suuren lamakauden laiton siirtolaisuus Neuvostoliittoon*. Otava, Helsinki.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Suomen etnomusikologinen seura.
- Letonmäki, Lauri 1931. *Karjalan historia*. Valtion kustannusliike Kirja. Leningrad.

- Niemi, Jarkko 1989. Musiikki ja muutos Siperiassa. *Musiikin Suunta* 1/89, Helsinki.
- Naprejev, B. 1982. *Sirpin ja vasaran vapaa liittovalta*. Suom. Impi Vauhkonen. Karjala-kustantamo. Petroskoi.
- Nikitin, Pekka 1989. *Vallankumouksen synnyttämä teatteri. Kansojen Ystävyyden kunniamerkillä palkittu Valtion suomalainen draamateatteri*. Karjala-kustantamo. Petroskoi.
- Paaso, Viktor 1992. Siirtolaisperheen tarina. *Verso*, koenumero/92. Petroskoi. *Punainen Karjala*. Sanomalehti, Petroskoi. Vuosikerta 1932.
- Rautio, Kalle 1993. Havaintoja karjalaisten joikujen musiikillisesta rakenteesta. *Etnomusikologian vuosikirja* 5 (1993). Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki.
- Ruhanen, Urho 1989. *Syytettynä suomalainen. Lilja ja Urho Ruhasen elämäntien kirja*. Toim. Juha Virkkunen. Kust. Pohjoinen, Oulu.
- Stites, Richard 1992. *Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge University Press.
- Timonen, A. & Laptšinski, G. 1964. *Kompozitor K. E. Rautio*. Petrozavodsk.
- Tuorila, Sulo 1976. *Matkan varrelta. Muistelmia*. (Suomalaisen teatterin historiaa). Karjala-kustantamo, Petroskoi.
- Vihavainen, Timo 1986. Vallankumouksesta toiseen maailman sotaan. Kirjasta *Venäjän ja Neuvostoliiton historia*, toim. Heikki Kirkinen. Otava, Helsinki.
- Virtaranta, Pertti 1981. *Karjalaisia kulttuurikuvia. Ihmisiä ja elämänkohtaloita rajantakaisessa Karjalassa*. Weilin+Göös, Espoo.

### *Punalippu – Carelian artikkelit*

Carelia (nimi on vaihtunut useaan otteeseen, alun perin se oli Punakannel) on vuonna 1928 perustettu Karjalan kirjailijaliiton julkaisema aikakauslehti, joka ilmestyy Petroskoissa 12 kertaa vuodessa.

- Birin, Viktor 1992. Aunuksen kuvermentin suomalaiset. *Carelia* 2/92.
- Grigorjeva, Inga 1988. Inkerinsuomalaisten 19. vuosisadan musiikkikulttuuria. *Punalippu* 4/88.
- Jufa, Olga 1992. Kielikysymys Neuvosto-Karjalan kirjallisuusarvostelussa 1920-1930-luvuilla. *Carelia* 1/92.
- Niemi, Anne 1991. Karjalan kansantaiteilija Maksim Gavrilov: Minäkö virtuoosi? Pelkkää liioittelua. *Carelia* 6/91.
- Portnoi, Viktor 1986. Karjalan musiikkielämä vuosisadan vaihteessa. *Punalippu* 3/86.
- Takala, Irina 1989. Kansallisuuskysymys tilaston valossa. *Punalippu* 11/89.
- Takala, Irina 1991. Gyllingin-Rovion juttu. *Carelia* 9/91.



- Turola, Jacob-Olof 1989. Petroskoinsuomalaisten koekartoitusta. *Punalippu* 6/89.  
1988. Mies joka toi jazzin Neuvostoliittoon. *Punalippu* 4/88.  
Vauhkonen, Impi 1993a. He rakensivat kulttuuria. *Carelia* 3/93.  
Vauhkonen, Impi 1987. Kantele-yhtyeen esihistoriaa. *Punalippu* 2/87.  
Viljanen, Kerttu 1991. Miten alkukantaisesta kanteleesta syntyi orkesterisoitin. *Carelia* 2/91.

### *Arkistot*

Kommunistisen puolueen arkisto, Petroskoi.  
Kansankulttuurin talon arkisto, Petroskoi.

### *Haastattelut*

- Björninen, Orvo. (s. 1926) 4.6.93.  
Botšarnikova, Sanni (s. 1915, Uhtua) ja Dahlberg, Alvar (s. 1937, Petroskoi) 12.6.93.  
Eklund, Hilikka, toimittaja, YLE. 12.5.93.  
Gavrilov, Maksim. (s. 1919, Knäsö, Kantalahden piiri) 26.5.93.  
Haapaniemi, Ernst (s. 1917, Michigan) 12.5.93, 16.5.93.  
Naprejev, B. Petroskoin konservatorion professori 4.6.93.  
Niskanen, Ruth (s. n. 1920 Yhdysvalloissa) 12.5.93, 16.5.93.  
Nousiainen, Elmer (s. n. 1920 Yhdysvalloissa) 7.5.93.  
Paaso, Viktor (s. 1954, Petroskoi), toimittaja. 6.5.93.  
Portnoi, Viktor, Petroskoin konservatorion professori 7.5.93.  
Rautio, Eila (os. Rauvola, s. 1930 Uhtua) 17.5.93.  
Rikka, Aarne (s. 1902 Kotka) & Ruhanen, Urho 23.5.93.  
Rintala, Väinö (s. 1910 Harjavalta) 27.4.93, 4.5.93, 8.6.93, 14.6.93.  
Rossi, Mildred (os. Lindström, s. 1916 Yhdysvalloissa) ja Rossi, Pentti (s. n. 1915, Varkaus) 11.6.93.  
Ruhanen, Urho (s. 1907, Lappee) 21.5.93.  
Salo, Lillian (s. 1917, Yhdysvalloissa) 13.5.93.  
Sevander, Liisa (s. 1918, Yhdysvalloissa) 17.6.93.  
Sihvola, Allan (s. 1921, Warren, Ohio) & Sihvola, Heidi (s. Hamina) 28.4.93.  
Takala, Irina, historian tutkija, Petroskoin yliopisto. 24.5.93.  
Vauhkonen, Impi (s. 1914, Subury, Kanada) 27.4.93, 4.5.93, 8.6.93, 14.6.93.

Haastattelut on kaikki tehty Petroskoissa. Lähdeviite viittaa tekijän hallussa oleviin litteraatioihin.