

**Simo Mikkonen & Pekka Suutari**

# **KARJALAN TAIDEPÄIVÄT LENINGRADISSA MAALISKUUSSA 1937**

## **– käännekohta Karjalan musiikin historiassa**

Vuonna 1937 järjestetty Karjalan taiteen dekaadi<sup>1</sup>, eli ”kymmenpäivä” -festivaali, oli aikansa merkkitapahtuma, joka esitteli Karjalan autonomisen sosialistisen neuvostotasavallan nuorta taide-elämää Neuvostoliiton kulttuurikeskuksessa, Leningradissa. Se demonstroi samalla maan uutta kulttuuripoliittista näkemystä ja antoi suuntaa sen tulevalle kehitykselle Karjalassa. Festivaalilla esiintyi joukko tasavallan taidetta edustavia ryhmiä, joista useimmat oli perustettu vasta äskettäin, mutta joilla oli myöhemmin erittäin suuri rooli Neuvosto-Karjalan musiikkielämässä. Näiden ryhmien johtajat Viktor Gudkov, Helmi Malmi, Vasili Kononov ja Ivan Ljovkin olivat ruohonjuuritason toimijoina merkkihahmoja Karjalan taiteen historiassa. Samalla dekaadi edusti koko Neuvostoliiton alueella tapahtunutta kansantaiteen läpimurtoa. Dekaadin tarkastelun kautta onkin mahdollista saada tuntumaa paitsi Karjalan taiteen koko kirjoon 70 vuotta sitten, mutta myös tuolloin tapahtuneeseen murrokseen Karjalan musiikissa.

Tässä artikkelissa tarkastelemme Leningradissa maaliskuussa 1937 järjestettyjä Karjalan taidepäiviä laajempien tutkimusprojektimme näkökulmasta.<sup>2</sup> Tarkoituksenamme on esitellä ja arvioida 70 vuotta sitten vietetyn festivaalin ohjelmaa ja sen merkitystä aikansa kulttuurisessa ja poliittisessa kontekstissa. Tarkastelemme artikkelissa myös musiikkipoliittikan muutoksia ja yleistä byrokraatisoitumista suhteessa Leningradissa vietettyyn tapahtumaan ja Karjalan kansallisen musiikkikulttuurin kehittymiseen. Historian- ja musiikintutkimuksen näkökulmia yhdistelevässä artikkelissamme olemme käyttäneet lähdeaineistona neuvostoliittolaisia sanoma- ja aikakauslehtiä sekä lisäksi jonkin verran myös Moskovan ja Petroskoin arkistoista kerättyä materiaalia. Lehdistä nousee keskeisimpänä esille Petroskoissa ilmestynyt päivälehti *Punainen Karjala* (PK), joka seurasi taidepäiviin valmistautumista, päivien ohjelmaa ja kansantaiteen yleistä muutosta varsin tiiviisti kevään 1937 aikana.

Taidepäivien aikaan *Punaisessa Karjalassa* julkaistiin sivun kokoisia, kuvin varustettuja reportaaseja eri konserteista, keskusteluista ja esiintyjien tunnelmista. Useimpien kirjoitusten takana oli lehden kulttuuriosaston johtaja Arvid Leppänen. Hänen kirjoitustensa tyyli oli monitahoista ja raportoivaa, mutta niissä on no-

peasta kirjoitustahdistista huolimatta sopivan oikeaoppisia painotuksia stalinistisen nykyelämän onnellisuudesta ynnä muusta. Sanomalehtien sensuuri oli kiireisestä julkaisuaikataulusta huolimatta ankaraa. Toimittajien lisäksi lehti julkaisi myös byrokraattien, kuten puolueen Karjalan aluekomitean kulttuurioston johtajan Paavo Hyppösen laajoja selostuksia taide-estetiikasta. Aihetta käsiteltiin myös useissa pääkirjoituksissa.

*Punaisen Karjalan* lisäksi keskeisenä vertailukohtana on kaksi valtakunnan johtavaa lehteä *Pravda* ja *Izvestija*, joiden sivuilla käsiteltiin valtion ja puolueen näkökulmasta keskeisimmät ajankohtaiset aiheet. Verrattuna *Punaiseen Karjalaan*, sekä *Pravdan* että *Izvestijan* artikkeleissa voidaan huomata selkeästi enemmän jäykkyyttä ja asioiden kaavamaisista toistoa. Kolmas artikkelin kannalta keskeinen valtakunnallinen julkaisu on viikoittain ilmestynyt taidelehti ja Taideasiain komitean äänenkannattaja *Sovetskoje Iskusstvo* (SI), eli *Neuvostotaide*. Tämä lehti toimi käytännössä vuoden 1936 jälkeen virallisen taidepolitiikan suunnannäyttäjänä, joskin se sisälsi myös aitoa taidekriittikää ja julkaisi Taideasiain komitean politiikkaa kritisoiviakin kirjoituksia. Tässä artikkelissa olemme hyödyntäneet näiden lehtien vuosikertoja 1936 ja 1937. Arkistomateriaali on kerätty laajempia tutkimuksiamme varten moskovalaisten Valtion kirjallisuus- ja taidearkiston (RGALI) ja Glinkan musiikkikulttuurin museon arkiston (GTsMMK) kokoelmista, sekä Petroskoissa sijaitsevista Karjalan tasavallan kansallisarkistosta (NARK) ja puoluearkistosta (KGANI).

## Alkuvaikeuksien kautta suurtahtumaksi

Lehtitietojen perusteella Leningradissa 10.–18. maaliskuuta 1937 vietettyjen Karjalan taidepäivien järjestelyissä oli paljon epäselvyyksiä. Vielä tammikuun alussa taidepäivien tiimoilta julkaistiin sarja artikkeleita, joiden mukaan dekaadi olisi alkanut tammikuun lopulla. Asiaan palattiin kuitenkin vasta kuuden viikon kuluttua, jolloin dekaadin oikea alkamispäivä tiedotettiin. Tämänkin jälkeen muutoksia tuli esityspaikkoihin ja festivaalin keston, joka asettui suunnitellusta kymmenestä tai yhdestätoista yhdeksään. Tammikuun alussa julkaistussa kirjoitussarjassa (erityisesti PK 12.1.1937) esiteltiin taidepäiville osallistumistaan suunnittelevat ryhmät.<sup>3</sup> Tästä joukosta Leningradin junaan eivät lopulta mahtuneetkaan Suksitehtaan suomalainen kuoro Petroskoista eikä amerikansuomalaisten rakennustyöläisten suosiman Uritskin klubin suomalainen kuoro, jota johti tunnettu teatteriohjaaja Kuuno Sevander.

Uritskin kuoron osalta asiaa ei lehdistössä kommentoitu mitenkään. Väinö Kääriäisen ohjaama Suksitehtaan kuoroa sen sijaan käsiteltiin tehtaan klubin johtajan kirjoittamassa artikkelissa (L:ö PK 10.4.1937), jossa mainittiin, että vasta edellisvuonna perustetun kuoron taidot eivät riittäneet Leningradiin lähettämiseen. Kirjoituksessa



mainittiin myös kuoron rakenteen muuttuneen ”positiivisesti” siten, että aiemmin erillään toimineet suomalainen ja venäläinen ryhmä lauloivat nyt yhdessä, mikä oli tärkeää ”internatsionalistisen kasvatuksen kannalta”.

Karjalan taiteen dekaadi kasvoi kasvamistaan festivaalin suunnittelun edetessä ja jopa sen aikana. Tammikuussa konsertit suunniteltiin pidettäväksi Viipurin kulttuuritalossa, Leningradin pohjoislaidalla, mutta aivan tapahtuman aattona kävi selväksi, että salit olisivat huomattavasti tätä komeammat. Päättyjäiskonsertti pidettiin Kiroville nimetyssä Leningradin ooppera- ja balettiteatterissa (nyk. Mariinski-ooppera). Konserttien määrä myös kasvoi itse tapahtuman aikana ja mm. Kantele-orkesteri kertoi lehtihaastatteluissa, että heillä on ollut kuusi konserttia eri tuotantolaitoksissa ja konserttisaleissa (18.3.), minkä lisäksi heidän piti käydä studiossa äänittämässä gramofonilevyjä. Lisäksi Lenfilm teki Karjalan dekaadin taiteilijoista dokumenttifilmin (17.3.) ja ohjelmaan kuului myös lukuisia keskusteluita Leningradin ammattitaiteilijoiden ja kriitikoiden kanssa Karjalan taiteen tulevasta kehittämisestä.

Aikaansa heijastellen dekaadi esitteli erityisen selvästi uutta 1930-luvulla kehitteillä ollutta sosialistisen realismin estetiikkaa ja taideihanteita. Sen mukaisesti taiteen tuli olla kansanomaista ja ymmärrettävää sekä hankkia aineksensa kansantaiteen parhaista saavutuksista. Myös sankaruus, optimistisuus ja onnellisuus olivat teemoja, jotka toistuivat esiintyjäryhmistä kirjoitettaessa.

Todellinen kansanomaisuus, kansanrunouden aarteiden hyväksikäyttö – kirjoittaa Karjalan kansanrunoilija Jalmari Virtanen dekaadin antamista opetuksista – taiteellinen yksinkertaisuus ja selvyys, sosialistinen reaalisuus – siinä tienviittoja, joita meidän on kirjallisella taipaleellamme noudatettava. Tämä määritelmä koskee myös itsetoiminnallista taidetta. Tästä taiteellisesta yksinkertaisuudesta ja folklorin erinomaisesta hyväksikäytöstä on elävänä esimerkkinä Petrovskin ja Soutjärven kolhoosinaisten kuorojen esitykset. Ne avaavat ladun sille, millä tavoin on kehitettävä ja järjestettävä itsetoiminnallista taidetta kolhoosnikkain keskuudessa. (PK [pääkirjoitus] 24.3.1937)

*Punaisen Karjalan* pääkirjoitus nosti kansantaiteesta kirjoittaessaan esiin nimenomaan harrastajaryhmät<sup>4</sup>, vaikka kansanomaisuuden vaatimus koski yhtä lailla ammattitaiteilijoiden työtä. Sinfoniaorkesterin ja Kansallisteatterin sijaan näkyvimmän roolin Leningradin tapahtumassa kaappasi kansantaide: kolhoosikuorot, runonlaulajat, tanssijat ja kanteleensoittajat. Heidän tärkeimpänä ansionaan oli olla symbolisesti esikuvallisia tulevalle kansanjoukkoja aktivoivalle taidetoiminnalle. Seuraavassa tarkastelemme lähemmin festivaalin esiintyjä.

Taulukko 1: *Karjalan taiteen dekaadin esiintyjäryhmät*

Karjalan taiteen dekaadin esiintyjät 1937	Ryhmien johtajat
Soutjärven ja Petrovskin piirin kolhoosikuorot	Kononov, Ljovkin
Kontupohjan ekstretrinen ensemble	Schneider & Malmi
Kansantaiteen talon kuoro	Ozerov
Kantele-orkesteri	Gudkov
Karjalan tasavallan sinfoniaorkesteri	Teplitski
Karjalan kansallinen teatteri	Nyström
”yksittäiset esiintyjät” (runolaulajat)	–
Dekaadin esiintyjäryhmiä kokonaisuudessaan johti runoilija Jalmari Virtanen	

## Kansankuorot – sosialismi kohtaa karjalaisen kansanperinteen

Leningradissa esiintyi neljä harrastajakuoroa, joista kaksi oli Petroskoista ja kaksi uusien ihanteiden mukaisesti maaseudulta. Petrovskin piirin ja Soutjärven kylän kolhoosilaisten kuorot, jotka oli perustettu vuonna 1936, edustivat uutta kansankuoron mallia, ja niiden kansallispukuiset esitykset koostuivat lauluista ja tansseista harmonikan säestyksellä. Koko Neuvostoliiton mittakaavassa yhdenmukaisen esitystyyppin esikuvana voidaan pitää 1930-luvulla ammattimaistunutta Dmitri Pjatnitskin nimellä Moskovassa toiminutta venäläistä kansankuoroa (Smith 2002: 420).

Neuvosto-Karjalan lehdissä ja kirjallisuudessa toisteltiin vuosikymmenten ajan kyseisten kuorojen syntykertomusta, jonka mukaan kolhoosinaiset käynnistivät ne omasta aloitteestaan vuosina 1936–37 (esim. Kalle Rannan kirjoitus petroskoilaisessa *Totuus*-lehdessä 25.4.1951; ks. myös Laptšinki 1970: 42–45). Tosiasiassa kuorot perustettiin miltei kaikkialla Neuvostoliitossa yhtaikaa saman byrokraattisen kaavan mukaan. Pjatnitskin kuorosta tai muistakaan neuvostoliittolaisista kuoro-esikuvista ei Neuvosto-Karjalan lehdissä tai musiikinhistoriankirjoissa kuitenkaan puhuttu mitään. Myyttiä kuorojen paikallisesta lähtökohdasta ja omaehtoisuudesta haluttiin pitää yllä. Virallisen kertomuksen mukaan kylissä asuneet naiset halusivat kokoontua yhteen silkasta laulamisen ilosta: erityisesti kolhoosi ja uusi yhteiskunnallinen tilanne synnyttivät tarpeen laulaa, tiedostusvälineissä julistettiin.<sup>5</sup>

Puolueen virkailijoiden aloitteellisuudesta huolimatta kuorojen toiminta oli ensi alkuun hyvinkin perinteistä ja kansanomaista. Kuoroissa laulaneet ja tanssineet nuottitaidottomat ja joskus lukutaidottomatkin naiset esittivät tunteitaan kansanlauluja hy-



vin kansanomaiseen tyyliin – miten muutenkaan he olisivat voineet laulujaan esittää? Vielä vuotta aiemmin oli kansanperinne-esitysten vanhanaikaisuutta ja takapajuisuutta kritisoitu ankarasti (esim. karjalaisten häitten esittämisestä Kolosenok 1936), mutta Leningradin dekaadin yhteydessä ei kansankuorojen konserteista löydetty moitteen sijaa. Heidän kokemattomuuttaan ja aloittelijamaisuuttaan korostettiin, mutta pikemminkin myönteisenä aitouden ja alkuvoimaisuuden osoituksena kuin puutteena. Kansantaiteen kunnioitusta ja myönteisyyttä oli jo se, että Karjalan pienistä kylistä tuodut harjaantumattomat esiintyjät saattoivat laulaa kristallikruunujen loisteessa arvovaltaiselle yleisölle. Merkillepantavaa on myös se, että Neuvosto-Karjalan tutkijoiden tekemät ensimmäiset kansanmusiikin äänitallenteet tehtiin Leningradin dekaadin yhteydessä (NARK *fond* 3066, *opis* 1, *delo* 4/53, *listy* 5-6)<sup>6</sup>. Nuotinnoksia näistä esityksistä julkaistiin vuonna 1941 teoksessa *Pesni narodov karelo-finskoj SSR*.

Petrovskin piirin kuoro koostui neljän eri karjalaiskylän kuororyhmistä, jotka koottiin harjoituksia ja suurempia esityksiä varten yhteen jopa yli satahenkiseksi kuoroksi. Kuoron perustaja ja johtaja oli karjalainen Ivan Ivanovitsh Ljovkin, joka tuli tunnetuksi suurten kansankuorojen perustajana ja johtajana myös Aunuksessa ja Vieljärvellä. Hänen kirjoittamiaan ovat lukuisat klassikoiksi muodostuneet kansanomaiset karjalaiset laulut, kuten *Laulu Petroskoille* ja *Ongo kaunis Karjala*. Ljovkin työskenteli piirin kuoroa perustaessaan agitaatioprikaatin johtajana keskuskylässä Munjärvenlahdella<sup>7</sup> ja kulki eri päivinä lähikyliin kuoroa ohjaamaan. Kuorossa palkkaa sai Ljovkinin lisäksi säestäjä Petrj Kostin, joka työskenteli Munjärvenlahden kulttuuritalon joukkotyöntekijänä (A.L. PK 30.3.37).

Soutjärven kuoron johtaja oli vepsäläinen balettikoreografi Vasili Kononov. Hän oli saanut koulutusta Moskovan teatteriopistossa vuosina 1929–32 ja työskenteli 1930-luvun puolivälistä lähtien kotiseudullaan Soutjärvellä. Kylä sijaitsee vepsäläisalueella Äänisen rannalla Karjalan tasavallan kaakkoiskulmassa 80 kilometrin päässä Petroskoista. Kuoro oli perustettu vasta syksyllä 1936, mutta jo joulukuussa saavutettu ensipalkinto piirin taidekatselmuksessa avasi ovet pidemmälle. Lehtiartikkeleissa korostettiin naiivisti jäsenten agraaria taustaa mm. sillä, etteivät useimmat kuorolaiset olleet koskaan aiemmin käyneet Leningradissa (Kononov PK 10.3.37). Siinä missä Petrovskin ryhmässä oli 55 naista ja 6 miestä, oli Soutjärven 20-jäseninen kuoro pienempi ja koostui kokonaan naisista. Molempia ryhmiä koskeva lehtikirjoittelu korosti nimenomaan naisten aktiivisuutta, joka oli viime vuosina ”myrskyisästi kasvanut” (Leppänen PK 20.3.37). Naisilla olikin keskeinen rooli kylien kulttuuritaloilla toimintamuotojen ideoijina, järjestäjinä ja ryhmien jäseninä<sup>8</sup>. Soutjärven kuoroa ylistettiin Leningradissa erityisesti vepsäläisistä kansanomaisista tanssikoreografioistaan ja puvuistaan. Eräässä lehtikuvassa (Roskin PK 12.1.37) naiset laulavat käsitöitä tehdessään.

Kontupohjan vuonna 1929 toimintansa aloittaneella paperitehtaalla perustettiin puhallinorkesteri, jota johti Virosta Inkerin kautta Karjalaan saapunut Schneider (Jo-

hansson 1932: 26). Ryhmä mukautui soittokunnasta uusien kansankuorojen mallin suuntaan, kun sitä ennen Leningradin matkaa laajennettiin laulajilla ja 16-henkisellä tanssiryhmällä (PK Malmi 30.3.37). Kontupohjan Eksentriin Ensemble oli siten lähes 60-henkinen ryhmä, joka poikkesi neuvostomallisista kansankuoroista vain siinä suhteessa, että säestystä hoiti hanuristin sijasta täysimittainen torvisoittokunta. Varsinainen läpimurto Leningradin dekaadista muodostui erityisesti ryhmän tanssiohjaajalle Helmi Malmille, joka oli tähän asti toiminut tehtaan klubin kirjastonhoitajana. Esteeksi hänen menestykselleen ei noussut sekään, että hän oli suomalainen ja loi koreografioita suomalaisiin kansantansseihin, kuten *Nuuska-polkkaan*, *Härkäleikkiin* ja *Karjalaiseen polkkaan*.

Neljäs dekaadissa esiintynyt kuoro toimi Petroskoin vuonna 1935 valmistuneessa suuressa ja akustiikaltaan erinomaisessa Keskuskulttuuritalossa<sup>9</sup>. Talo oli pystytetty puretun tuomiokirkon tilalle nykyiselle Kirovin aukiolle. Talossa toimi aluksi sekä suomalainen että venäläinen kuoro, mutta ne yhdistettiin Moskovan kuoro-olympiadimatkaa varten kesällä 1936. Moskovassa kerrottiin, että Taideasiain komitean tavoitteena on perustaa kaikkiin tasavaltoihin niiden kansallisuuksista koostuvia näytekouroja, joista kehittyisi valtiollisia yhtyeitä. Petroskoin Keskuskulttuuritalon kuoron toiminnan ammattimaistamisesta tehtiinkin päätös puolueen Karjalan aluekomiteassa (esitys asiasta KGANI f.3. op.4. d.48, l.73). Leningradin dekaadin aikaan kuorossa oli jo 80 henkeä ja se esitti venäläisten, suomalaisten ja karjalaisten laulujen ohella erityisesti klassista kuoro-ohjelmistoa – myös Karjalan säveltäjien musiikkia. (V.V. PK 10.3.37.) Kuoro pyrki akateemiseen klassiseen äänenmuodostukseen, mikä poikkesi huomattavasti kansankuorojen esitystyyliltä.

Etenkin Petrovskin ja Soutjärven kuorojen naiset esiteltiin lehdistössä kolhoosiensa aktiivisina iskurityöläisinä. Soutjärven kuoron perustajana ja aloitteentekijänä mainitaan 40-vuotias Anna Jermalova, mutta erityisesti vanhempien jäsenten roolia tuotiin esille ohjelmiston, vanhan esitystavan (”kansallisen koloriitin”) ja perinteisten tanssien säilyttäjinä ja välittäjinä (Leppänen, PK 18.3.37). Työn eetosta ja sankaruutta korostettiin jopa niin, että eräässä kirjoituksessa Ljovkinin sanottiin perustaneen kuoronsa sen vuoksi, että saisi kolhoosin työkurin kasvamaan. Muutenkin niin tehdas- kuin kolhoosikuoroista kirjoitettaessa, painotettiin sitä, ettei harrastus tapahtunut työajalla tai haitannut työntekoa muutenkaan: ”dazhe yöloil piimo repetitsielöi”, kuten eräässä karjalankielisessä artikkelissa kuvattiin (Lebedev, PK 9.3.37). Kumpikin kuoro pääsi myös laulamaan gramofonilevylle (Leppänen, PK 17.3.37), ja lisäksi musiikintutkija Natalia Levi tallensi fonografille kuorojen vanhimmilta naisilta tsastuskoja sekä karjalaisia, venäläisiä ja vepsäläisiä häälauluja (Gudkov & Levi 1941: 93-99).

Kansantaiteentalon kuoron ohjelmistossa oli tärkeimpänä numerona venäjäksi, karjalaksi ja suomeksi esitetty *Karjalaisten laulu Stalinista*, jonka sanat on kirjoittanut Jalmari Virtanen. Kyseistä tervehdyslaulua varten järjestettiin sävellyskilpailu, jonka voitti Ruvim Pergament. Voittajakappaleen lisäksi esitettiin juhlissa myös Lauri Jou-



sisen, Natalia Levin ja B. S. Jefimovin kirjoittamat kilpailuehdotukset, joten Virtasen runoa Stalinista esitettiin kaikissa käänteissä ja vieläpä kolmella kielellä. Pergamentin sävellys ja laulun sanat julkaistiin *Punaisessa Karjalassa* 10.3.37. Sanoissa verrataan Stalinin mainetta Karjalan luontoon, Laatokan laineisiin, revontuliin ja kanteleeseen. Hän on tekstin mukaan erämaita kulkevan Pohjolan asukkaan mielessä kaikkialla: ”Rakovalkeena lämmität, Stalin”. Pergamentin sävellys on mahtipontisen yksinkertainen. Se on kirjoitettu osin kaksi-, osin kolmiääniseksi, dynamiikkavaihtelut ovat suuria ja huippukohdissa sävelmän melodia nousee rekisteriltään korkeaksi. Kokonaisuus on kuitenkin kansanlaulumaisen yksinkertainen ja melodia tuntuu sopivan yhteen tekstin luontoaiheiden kanssa.

## Ammattiorkesterit ja -teatteri

Leningradissa pidetty dekaadi pyrki esittämään parhaita näytteitä Karjalan autonomisen tasavallan taiteesta, joten luonnollisesti sinne lähetettiin myös ammattimaisesti toimivat Karjalan tasavallan sinfoniaorkesteri, Karjalan valtion kansallinen teatteri sekä Kantele-orkesteri. Sinfoniaorkesteri ja teatteri edustivat länsieurooppalaista romanttista taideihannetta poliittisesti oikeaoppisesta ohjelmistostaan huolimatta, mutta Kantele-orkesterin kollektiivinen estetiikka oli nimenomaan Neuvostoliiton oloille tyypillinen.

Valtiollisesta Kantele-orkesterista muodostui Karjalan tasavallan musiikkielämän merkityksellisin ryhmä. Uudentyyppisen kromaattisen orkesterikanteleen kehittäjä Viktor Gudkov oli saanut kesäkuussa 1936 Puolueen aluekomitean ja Petroskoin kaupunkikomitean aloitteesta tehtävän perustaa ammattimainen kanteleorkesteri. Sen rungon muodostivat hänen johtamansa oppilasorkesterin soittajat Mildred Lindström ja Kerttu Viljanen, mutta hänen koulutettavikseen tuli jatkuvasti uusia soittajia.<sup>10</sup> Karjalan dekaadin aikaan ryhmässä oli 17 muusikkoa, joista viisi oli vasta paria kuukautta aiemmin liittynyt yhtyeeseen.

Gudkovin kromaattisen kanteleen idea oli vallankumouksellinen: kanteleen soittomahdollisuuksia ja äänenvoimakkuutta parannettiin ja soittimesta rakennettiin erikoisia versioita orkesterin muodostamiseksi. Esikuvanaan hän piti Vasili Andrejevin työtä balalaikan kehittämiseksi 1880-luvulla (Gudkov 1933). Gudkovin 1930-luvulla käyttämä kantelemalli perustui koverrettuun kanteleeseen, jossa kielet oli kiinnitetty vartaaseen. Kanteleen 14 kielellä saattoi soittaa kahden oktaavin kromaattisen asteikon. Hänen orkesterissaan oli viittä eri kokoa olevia kanteleita: piccolo, priimi, alto, basso sekä kontrabassokanteleet. Lisäksi kaksi soittajaa soitti venäläistä sitraa. Leningradin matkalla orkesteria seurasi kansansoittaja Ivan Lebedev Vieljärven piirin Tšokkilasta. Hän soitti omatekoisella kansansoittimella improvisointiin perustuvia sooloesityksiä.

Viktor Gudkovin ideat kanteleesta ja kansanperinteestä 1930-luvun alussa osuivat otolliseen maaperään ja pian hänet oli kutsuttu Kantalahdesta Petroskoihin työskentelemään Tieteellisessä tutkimusinstituutissa (nykyinen osa Karjalan tiedekeskuksesta). Gudkovin laaja-alainen toiminta ulottui kanteleen kehitystyöstä ja orkesterin johtamisesta sovittamiseen, kirjallisuuteen sekä keräysmatkoihin. Hän kirjoitti muun muassa runoja, kalevalaisen oopperalibreton ja toimitti yhden kansanlaulukokoelman, huolimatta siitä, että kuoli evakkomatalla vain 42-vuotiaana tammikuussa 1942. Jo ennen Leningradin dekaadia hän oli ehtinyt viedä orkesterinsa yleisliittolaiseen taidekatselmukseen Moskovaan.

Dekaadin ohjelmistossa Kanteleella oli kansansävelmäsovituksia, lauluja ja tansseja, mutta yhtye säesti myös Kansantaiteen talon kuoroa sekä sinfoniaorkesteria Pergamentin sinfonisessa runossa *Aino*. Hieman yllättäen dekaadissa suurimman julkisuuden ryhmästä sai nuori Natasha Kondratjeva, joka tanssi ristipäreen ympärillä sekä lauloi soolonumeroita kanteleen soittamisen ohella. Hän oli vasta liittynyt Kanteleeseen Ljovkinin johtamasta Petrovskin piirin kolhoosikuorosta. Kantele osallistui myös levytystoimintaan ja Leningradissa heiltä tallennettiin suomalainen kansanlaulu *Kesäilta* sekä *Metsätyöläisten marssi* (Leppänen PK 16.3.37).

Suurin ammattilaisryhmä dekaadissa oli Leopold Teplitskin johtama Karjalan tasavallan sinfoniaorkesteri. Sen oli radiokomitean toimeksiannosta perustanut Yhdysvalloista Karjalaan muuttanut Kalle Rautio vuonna 1932. Seuraavana vuonna toiminta ammattimaistettiin ja samalla pääkapellimestariksi nimitettiin Leningradin konservatoriosta valmistunut Teplitski. Hän oli jo valmiiksi Karjalassa vapauduttuaan hieman aiemmin Stalinin kanavan vankileiriltä<sup>11</sup>. Sinfoniaorkesterin runkona olivat 1920-luvulla perustetun Petroskoin pedagogisen opiston orkesterin muusikot sekä Karjalaan 1930-luvun alussa saapuneet amerikansuomalaiset, jotka toivat mukanaan musiikkikoulutusta ja soittimia (KGANI f.3 op.3 d.26 l. 74). Kommunistisen puolueen aluekomitean muistio kesäkuulta 1937 kertoo, että edelleen yli 50 prosenttia orkesterin muusikoista oli suomalaisia immigranteja – mikä herätti vakavaa huolestuneisuutta aluekomitean johdossa (KGANI f.1230 op.18 d.141 l.17). Valtionhallinnon näkökulmasta ideaali olisi ollut, että orkesteri olisi edustanut alueen etnistä väestöä. Muusikoita orkesterissa oli tuolloin 43.

Ohjelmistossa orkesterilla oli Karjalan tasavallan ensimmäisen säveltäjäpolven<sup>12</sup> teoksia. Niistä huomattavin, Ruvim Pergamentin sinfoninen runo *Aino*, oli kantaesitetty Kalevalan satavuotisjuhlassa Petroskoissa 1935. Lisäksi orkesteri soitti muun muassa Kalle Raution kansansävelmien pohjalta sommitteleman orkesterisarjan *Karjalaiset häät* sekä marssin *Uusi Karjala*. Lauri Jousiselta oli ohjelmistossa mm. orkesterisovitus *Kullervosta* (*Karjalainen sarja*), joka oli sävelletty alun perin saman nimisen näytelmän musiikiksi. Orkesterin repertuaari oli siis sekä ohjelmallista että teemoiltaan kansallista, erityisesti Kalevalaan perustuvaa. Säveltäjät olivat luonnollisesti dekaadissa mukana ja saivatkin nauttia muun muassa Ivan Sollertinskin ja Isaak



Dunajevskin antamista hyvistä lausunnoista. Oman aikansa lehdistössä orkesterin konsertit saivat kuitenkin yllättävän vähän huomiota osakseen, sillä ajanmukaiset harrastajakuorot ja kansanlaulajat omasivat enemmän uutisarvoa ja vastasivat parhaiten puolueen uuteen kansallisuus- ja kulttuuripoliittiseen kysyntään.

Karjalan kansallinen teatteri, joka sotien jälkeen tunnettiin Petroskoin suomalaisena teatterina, aloitti sekin toimintansa vuonna 1932. Osa sen näyttelijäkunnasta oli koulutettu Leningradissa, mutta toinen puoli saapui Amerikasta 1930-luvun alussa. Teatteri oli Karjalan valtiollisen venäläisen teatterin ohella keskeinen osa Karjalan taide-elämää<sup>13</sup>, sillä näytelmien avulla puolue uskoi voivansa juurruttaa luokkataistelun tietoisuutta kansalle jopa kirjallisuuttakin paremmin. Ei olekaan ihme, että teatteria myös valvottiin ja arvosteltiin erittäin ankarasti. Kansallinen teatteri ehti 1930-luvun aikana (ennen teatterin sulkemista syksyllä 1937) toteuttaa neljä karjalaisten dramaturgien näytelmää – kaikki suomalaisten kirjailijoiden teksteihin. Leningradissa esitetyt näytelmät eivät kuitenkaan olleet neuvostokirjailijoiden tekstejä, vaan siellä esitettiin Aleksis Kiven *Kullervo* sekä Carlo Goldonin vuoden 1753 klassikkokomedia *Kahden herran palvelija*. Sekä Kantele-orkesteri että sinfoniaorkesteri säestivät kansallisen teatterin näytelmiä.

Kiven *Kullervo* oli aikansa merkkitapaus Kansallisessa teatterissa. Sen ensi-ilta oli ollut jo vuonna 1935 ja Leningradiin se tuotiin suurin odotuksin. Moskovalainen *Sovetskoje Iskusstvo* julkaisi teatterinjohtaja Nyströmin arvion *Kullervon* luokkataisteluluonteesta. Nyström totesi, ettei *Kullervo*a sen ideologisen latauksen vuoksi juuri esitetty kapitalistisessa Suomessa, vaan se oli mahdollista ainoastaan työläisten valtiossa (Njustrem, SI 11.3.1937). Näytelmän saama vastaanotto Leningradin taidepiireissä lienee ollutkin hyvä, sillä vielä huhtikuussa Arvid Leppänen kehui esitystä ja ehdotti, että näytelmän pohjalta laadittaisiin libretto Karjalan ensimmäiseen oopperaan, jotta näyttämölle saataisiin lisää kalevalaisen kansantaiteen elementtejä – musiikkia ja tanssia (PK 12.4.37). Ooppera olisikin soveltunut erinomaisesti Taideasiain komitean ajamaan, kansallisia tasavaltoja koskettavaan kulttuuripoliittikkaan. Moskovan dekaadeissa oopperalla oli keskeisin asema ja taidemuotona se saavutti sinfonian ohella tärkeimmän aseman koko Neuvostoliiton musiikkielämässä.

## Runonlaulajat – kansantaiteen taitajat<sup>14</sup>

Stalinistisen kulttuuripoliittikan erikoisuuksiin 1930-luvun lopulla kuului se, että kansanperinteen vanhimpien lajien usein iäkkäitä taitajia tuotiin kylistä kaupunkeihin esiintymään suurissa katselmuksissa, konserteissa ja juhlissa. Kulttuurihallinnon ja konsertinjärjestäjien kannalta heidän keskeisintä ohjelmistoaan olivat uusiaiheiset kansanlaulut, novinat<sup>15</sup>, joita alettiin julkaista runsain mitoin lehdissä ja antologioissa vuodesta 1937 lähtien. Ne olivat arkaaiseen runomuotoon, Karjalassa Kalevala-mit-

taan, luoteisvenäläiseen bylinaan ja myös itkuvirsiin pohjautuvia runolauluja, joiden tekstiaiheet olivat sosialistisia (Miller 1990: 11–23). Novinat kuvasivat uutta teknologiaa, traktoreita ja sähköasemia, sekä ylistivät uutta elämäntapaa, johon kuuluivat kolhoosit ja klubit, eli pienet kulttuuritalot (Jevsejev 1939). Uusiaiheiseen kansantaiteeseen kuuluivat myös kansansadut, joissa historialliset sankarit olivat vaihtuneet poliittisiksi johtajiksi, kuten Leniniksi, Staliniksi tai sotasankari Vasili Tsapajeviksi. Novinojen kysyntä loppui Stalinin kauden päättyessä 1950-luvulla.<sup>16</sup>

Vuonna 1937 novinat olivat vielä melko uusi ilmiö, joten Leningradiin matkanneilla vienankarjalaisilla Maria Remsulla ja Maura Hotejevalla oli ohjelmistossaan enimmäkseen tekstiaiheiltaan vanhoja runolauluja. *Punaisessa Karjalassa* julkaistiin dekaadin yhteydessä muutamia näytteitä heidän ohjelmistostaan ja lisäksi Natalia Levi tallensi Leningradin dekaadin aikana heidän laulujaan fonografille. Niiden kolme transkriptiota julkaistiin kokoelmassa *Pesni narodov Karelo-Finskoj SSR*: kalevalamittainen eepinen runo ja hääruno Remsulta sekä piirileikkilaulu Hotejevalta (Gudkov & Levi 1941; 3, 10 ja 19). Yksikään näistä ei ollut novina ja *Punaisessa Karjalassa* julkaistuista neljästä tekstinäytteestäkin vain yksi oli tekstiltään uusi, kalevalamittainen, mutta epäpoliittinen *Matkalaulu*, joka kertoi junalla tovereiden kanssa tehdystä matkasta Leningradiin (PK 11.3.37). Muut lehdessä julkaistut näytteet olivat häärunot *Neito istuu Turun korolla* ja *Äidin hyvästijättö* sekä loitsut synnytystuskien lievittämiseksi ja palohaavojen parantamiseksi (PK 10. ja 11.3.37).

Dekaadissa esiintyivät heidän lisäksi venäjänkielisiä perinnekertomuksia ja bylinoja esittäneet Fedor Konaškov, M.M. Korgujev sekä Pjotr Rjabinin-Andrejev. Heidän uusiaiheisia tekstejään on julkaistu monissa perinnetekstikokoelmissa (esim. Lozanova 1938a; ks. myös Miller 1990: 131, 140–143), mutta se, mitä tekstejä he esittivät Leningradin dekaadin ohjelmassa, jää näiden lähteiden valossa selvittämättä. Taideasiain komitean pää-äänenkannattaja kuitenkin raportoi Karjalan dekaadin yhteydessä pääkirjoituksessaan, että ”karjalaiset runonlaulajat laulavat nyt uudesta neuvostoelämästä, maan johtajista ja sankareista” (SI 11.3.1937: 1). Todennäköisesti tällä viitattiin juuri venäjänkielisiin esityksiin, mutta kuten Remsun matkalaulu osoittaa, oli myös karjalaisilla perinteentaitajilla valmiudet luoda arkaaisen tyylituntemuksen pohjalta tekstejä uusiinkin aiheisiin.

Odotuksia uusien poliittissävyisten aiheiden esittämiselle olikin jo olemassa ja todennäköisesti niiden laatiminen sai vauhtia nimenomaan Leningradissa, jossa tutkijat, poliittiset ohjaajat sekä kansanlaulajat kohtasivat toisensa. Ei kulunut kuin kaksi vuotta, kun Hotejevalta julkaistiin postuumisti uusiaiheinen itkuvirsi (Jevsejev 1939) ja muita tekstejä (Titkova 1939). Maria Remsun uusiaiheisia runoja ja satuja julkaistiin runsaasti etenkin sotien jälkeen (Aalto 1989: 141). Venäläisten runolaulajasukujen jälkeläisistä Rjabinin-Andrejevistä, Konaškovista ja Korgujevistä tuli kuitenkin Neuvostoliiton tunnetuimmat Stalinia ja hänen saavutuksiaan ylistäneiden novinojen sepittäjät.



On huomautettava, että kalevalamittaisina julkaistujen runojen tekstit olivat tyyliään uskollisia perinteisille runoilille<sup>17</sup>. Valtaosa heiltä kerätystä materiaalista olikin vanhaa kansanrunoutta. Runomitan kypsää hallintaa uusissakin teksteissä osoittavat tyylikeinot, kuten alkusointu ja kerto, metaforat ja kielikuvat, perinneaineuksesta sellaisenaan poimitut säkeet sekä murrelman ja trokeemitan vuorottelu. Kalevalaisen runon sovittaminen uusiin poliittisiin aiheisiin nähtiin 1930-luvulla ideologisesti luonnollisena folkloreprossina, johon kuului ajatus siitä, että kansan luomistyö jatkuu ja että kansanrunot muodot ja aiheet olivat alati muuttuvia (Lozanova 1938b: 4-7). Käsitös käy hyvin yksiin nykypäivän länsimaisten folklorekäsitysten ja etnomusikologisen ajattelun kanssa, mutta tuona aikana muutosta ohjasivat poliittiset tarpeet. Kerääjät eivät vain tallentaneet, vaan myös kouluttivat laulajia selostamalla heille ajankohtaisia poliittisia aiheita<sup>18</sup> sekä viemällä heitä tutustumismatkoille aluekeskuksiin, teollisuuslaitoksiin ja jopa Moskovaan saakka laulutekoprosessin virittämiseksi. Kuten Miller huomauttaa, eivät heidän novinansa olleet suullista runoutta, folklorea, vaan laulut luotiin usein alun perinkin kirjalliseen muotoon. Ne pohjautuivat kuitenkin suullisen perinteen tuntemukselle, jonka laulajat olivat omaksuneet perinne-esitysten ja -rituaalien myötä jo lapsuusvuosinaan. Tässä mielessä ne edustivat linkkiä modernisoitujen kansanmusiikkiesitysten ja kansanperineen alkuperäisten muotojen välillä (vrt. Honko 1990).

Kuvaavaa on, että vuodesta 1938 lähtien runolaulajia kutsuttiin Neuvostoliiton kirjailijaliiton jäseniksi. Taideliittojen jäsenyys oli erittäin merkittävä taloudellisten ja muiden etuisuuksien kannalta ja monet koulutustakin saaneet taiteilijat joutuivat odottamaan liiton jäsenyyttä useita vuosia. Onkin hyvin ainutlaatuista – ainakin Suomen näkökulmasta – että kouluttamattomat ja jopa kirjoitustaidottomat perinteentaitajat saavuttivat kirjailijaliiton jäsenyyden hyvin nopeassa aikataulussa. Kaikki Leningradin matkaan osallistuneet viisi kansanrunoilijaa valittiin Karjalan neuvostokirjailijain liittoon vuonna 1938<sup>19</sup>.

## **Paikallistason ja Moskovan välinen ristiriita kasvaa**

Tarkasteltaessa Leningradissa järjestettyä Karjalan taiteen dekaadia valtakunnan tason musiikkipoliittista kehystä vasten voidaan huomata merkittäviä, jopa yllätyksellisiäkin seikkoja. Monet dekaadin järjestämiseen sekä esiintyjien ja ohjelmiston valintaan liittyvät seikat sisältävät ideologisia ja poliittisia kysymyksiä, joihin voidaan löytää vastaus vain tarkastelemalla asiaa suhteessa byrokraattiseen keskushallintoon Moskovassa. Useat dekaadiin liittyvät tekijät näyttäisivät viittaavan keskusjohdon vahvaan rooliin sen järjestämisessä. Näin ei kuitenkaan ollut asian laita. Stalinilaisen yhteiskunnan monoliittisesta ja hierarkkisesta luonteesta on kiistelty paljon, samoin siitä, kuinka paljon eri hallinnollisilla tasoilla oli liikkumavapautta. Karjalan dekaadin

järjestämisen suhteen alueen omat kulttuuriset ja poliittiset vaikuttajat näyttäisivät olleen kaikkein aktiivisimpia. Tässä suhteessa Karjalan dekaadi ei seurannut valtakunnallista esimerkkiä.

Neuvostoliiton musiikin osalta tapahtui tammikuussa 1936 kolme huomattavaa muutosta, joilla tuntuisi olevan kovin vähän tekemistä Karjalan dekaadin kanssa. Nämä kolme tapahtumaa kuitenkin nivoutuvat yhteen ja muodostavat yhden Neuvostoliiton musiikkielämän merkittävimmistä käännekohdista. Parhaiten näistä tapahtumista muistetaan Shostakovitshin oopperasta *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth* julkaistu kirjoitus *Pravdassa* 28.1. Vajaata kahta viikkoa aikaisemmin *Pravdassa* julkaistiin ylistävä kirjoitus Ivan Dzerzhinskin *Hiljaa virtaa Don* -oopperan esityksestä. Tämä artikkeli sai Shostakovitshin oopperaa vastaan suunnattua kirjoitusta enemmän julkisuutta, mutta on tutkimuksessa jäänyt vähemmälle huomiolle. Kolmas, luonteeltaan byrokraattinen ja musiikkipolitiikan kannalta kaikkein merkityksellisin tapahtuma taas on jäänyt täysin edellisten kahden varjoon. Tämä oli Yleisliittolaisen Taideasiain komitean perustaminen.

Harva tutkija on kiinnittänyt juuri mitään huomiota tähän uuteen superministeriöön ennen kuin Leonid Maksimenkov (1997) julkaisi monia, erityisesti Shostakovitshin ympärillä velloneita myyttejä murtaneet arkistolöytönsä. Ennen Taideasiain komiteaa valta musiikki- ja koko taidelintamalla oli jaettu useiden eri toimijoiden kesken. Tämä järjestely salli suhteellisen paljon autonomiaa eri alatason toimijoille ja teki yhtenäisen kulttuuripolitiikan muodostamisen vaikeaksi. Komitean omaksuttua vallan koko taidelintamalla tilanne muuttui ja sen johtajasta tuli taidemaailman ylin viranomainen, yläpuolellaan vain korkein puoluejohto.

Taideasiain komitean perustaminen osuu vaiheeseen, jolloin koko Neuvostoliiton taidepolitiikka oli muutosten kourissa. Yleensä taiteiden valtiollistuminen ajoitetaan 1930-luvun alkuun. Puolueen päätöslauselmalla keväällä 1932 eri taideyhdistykset lakkautettiin ja tilalle perustettiin valtiolliset taideliitot kullekin taiteelle. Kirjallisuuden alalla valtiollistaminen todella tapahtui vuosina 1932-34 kirjailijaliiton perustamisen ja ensimmäisen kirjailijakongressin myötä. Muiden taiteiden osalta työ jäi kuitenkin kesken ja esimerkiksi säveltäjäliitto oli aina vuoteen 1948 pikemminkin säveltäjien etujärjestö ja materiaalsen tuen kanavoija kuin puoluejärjestö (Mikkonen 2004: 20-41). Taideasiain komitean perustamisen takana oli pyrkimys yhtenäistää maan kulttuuripolitiikkaa. Näin ollen komitealle siirrettiinkin useiden eri virastojen ja instituutioiden aiempi määräysvalta. Komitean ensimmäisestä puheenjohtajasta, Platon Kerzhentsevistä, tuli taidelintaman ehdoton keskushahmo. Komitea sai nopeasti aikaan suuria muutoksia, joista vähäisin ei ollut kansanmusiikin nousu valtiollisen musiikkipolitiikan keskeiseksi välineeksi.



## Kansanmusiikista keskeinen kulttuuripolitiikan osa

Taideasiain komitea vauhditti kansantaiteen tukemista ja kehittämistä kansallisella tasolla aivan uudella intensiteetillä, mikä heijastuu hyvin komitean johtajan, Kerzhentsevin, puheissa kansanmusiikin uudesta, tärkeästä roolista (ks. esim. *Pravda* 11.3.1936: 6). Marina Frolova-Walker (1998) on tuonut esille, miten kansojen musiikkikulttuurin kehittymistä toisaalta kannustettiin, mutta samaan aikaan myös hyvin selkeästi ohjattiin. Yksi komitean omaksumista uusista toimintamuodoista oli suurten dekaadien järjestäminen Moskovassa, jossa kukin neuvostotasavalta sai vuorollaan esittäytyä kymmenen päivän ajan pääkaupungin tärkeimmissä konserttisaleissa ja Bolshoin oopperatalossa. Ensimmäiset Moskovassa järjestetyt dekaadit omistettiin Ukrainalle maaliskuussa 1936. Seuraavina olivat vuorossa Kazakstan (toukokuu 1936), Gruusia (tammikuu 1937) ja Uzbekistan (toukokuussa 1937). Ennen Karjalaa uudentyypisiä taidepäiviä oli ehditty järjestää vain kolmeen otteeseen.

Huomattavaa Moskovan dekadeissa oli niiden saama julkisuus. Vuoteen 1936 mennessä musiikki oli päässyt valtakunnan johtavien lehtien sivuille äärimmäisen harvoin. Ukrainan taidepäivien aikaan tapahtui jotain ennennäkemätöntä: sekä *Pravda* että *Izvestija* nostivat Ukrainan taidepäivät etusivulleen, vieläpä useampana päivänä. Stalin osallistui taidepäivien pääkonsertteihin 11.–21.3 ja oli korkeimpien puolueen ja valtion virkamiesten kera läsnä taidepäivien esiintyjien vastaanotolla Kremlissä 23.3. (ks. esim. *Pravda* 14.–24.3.1936 etusivut). Kaikki taidepäivien tapahtumat raportoitiin mittavasti maan johtavissa lehdissä. Myös Kazakstanin taidepäivien yhteydessä Stalin osallistui maan johdon kanssa Bolshoi-teatterin konsertteihin ja järjesti lopuksi taidepäivien osallistujille vastaanoton Kremliin. Sama toistui tulevien taidepäivien yhteydessä Moskovassa.

Muutos aikaisempaan oli huomattava. Musiikki ei koskaan aikaisemmin ollut saanut samanlaista huomiota osakseen. Viestikin oli selvä: kansallisella taiteella oli keskeinen sija valtion ja puolueen intresseissä. Vaikka nimellisesti kyse oli taidepäivistä, musiikki oli selkeästi keskeisimmällä sijalla. Jatkossa taidepäivät vakiintuivat valtakunnan kärkiuutiseksi ja Gruusian dekaadin yhteydessä julkisuutta tuli vielä aiempia laajemmin. *Izvestijan* etusivun Gruusian dekaadi täytti peräti seitsemän kertaa ja *Pravdankin* neljästi. Kerzhentsevin lausunto dekaadien merkityksestä paljastaa mihin puolue tällä kaikella pyrki:

Ukrainan taidepäivät antoivat meille opetuksen. Taidepäivillä esitetyt teokset pohjasivat folkloreen, kansanmelodioihin. [--] Melodisuus, syvä tunne, rehellisyys ja muodon selkeys kuvastuivat tässä musiikissa. Tästä formalistien tulisi ottaa oppia siihen, kuinka laadukkaita teoksia tehdään. (Kerzhentsev, *Pravda* 22.3.1936)

Kerzhentsev jatkoi, että kansantansseilla oli myös keskeinen sija taidepäivillä ja balettimestarien tulikin tutkia niitä huolellisesti. Kansanmusiikin lisäksi myös kan-

santanssit elivät uutta tulemistaan, mikä näkyi hyvin selvästi myös Karjalan dekaadin yhteydessä.

Kerzhentsev käytti puheissaan musiikillisesta formalismista ja baletin teennäisyydestä samoja fraaseja, joita oli käytetty *Pravdassa* tammi- ja helmikuussa 1936 anonyymeinä julkaistuissa Shostakovitshin kahta teosta vastaan suunnatuissa artikkeleissa (*Pravda* 28.1 ja 6.2.1936). Kerzhentsev oli luultavasti näiden artikkelien takana, mutta mikä vielä tärkeämpää, hänen puheensa sitovat kansanmusiikin niihin valtion musiikille asettamiin uusiin vaatimuksiin, joita Kerzhentsev aktiivisesti ajoi: selkeys, melodisuus ja ylipäättään ymmärrettävyys. Myöhemmin Kerzhentsev antoi ymmärtää, että musiikki oli arvokasta myös sen vuoksi, että sen avulla valistustyö tavoitti ihmisiä niilläkin syrjäisillä alueilla, joissa ei ollut näyttämöitä tai elokuvateattereita. (”O muzyke”, *Pravda* 4.12.1936.)

Kansanmusiikin aseman muutos näkyi hallinnon ja valtakunnallisen uutisoinnin lisäksi myös ruohonjuuritasolla. Osa säveltäjistä ryhtyi innokkaasti tuomaan kansanmusiikkivaikutteita omaan musiikkiinsa, seuraten 1800-luvun venäläisten romantikkojen mallia. Säveltäjäliitosta löytyi intoa järjestää kansanmusiikin keräysmatkoja. Esimerkiksi syksyllä 1934 järjestettiin kokous Tshuvassian alueelle toteutetun keräysmatkan tulosten arvioimiseksi (GCMMK, f.286, d.497, ll.179, 184). Toiminta ei silti aina ollut kovin onnistunutta. Karjala oli Leningradin vaikutuspiiriä, mutta myös Moskovasta käytiin tutustumassa karjalaiseen kansanperinteeseen ja musiikkiin, kuten ilmeni vuoden 1936 joulukuussa Moskovon säveltäjäliiton johdon joutuessa Taideasiain komitean hampaisiin. Aiemmin samana vuonna järjestettyä keräysmatkaa luonnehdittiin ”erittäin epäonnistuneeksi”. (RGALI f.962, op.3, d.107, l.4-4ob.) Matka kuitenkin osoittaa, että kulttuurialueena Karjala herätti kiinnostusta Moskovassa asti.

Valtiovallan tuki neuvostotasavaltojen kansallisuuksille oli kahdenluonteista. Kansanmusiikin kehitystä tuettiin, mutta samaan aikaan myös pönkitettiin länsimaisen musiikin asemaa konservatorioita, oopperataloja ja muita vastaavia instituutioita perustamalla. Tätä kehitystä Kaukasuksen alueella on kuvannut hyvin Marina Frolova-Walker (1998). Musiikillisen nationalismin noustessa uudelleen ajankohtaiseksi, myös säveltäjäliitto omaksui puheenjohtajansa Nikolai Tsheljapovin lausuman periaatteen, jonka mukaan jokaisen kansallisuuden oikeus oli saada äänensä kuululle Neuvostoliitossa (Tsheljapov, *Sovetskaja Muzyka* 1/1934: 3). Stalin halusi nostaa kansallistunnetta fasismin noustessa ja pelätessään ulkovaltojen hyökkäystä Neuvostoliittoon.

Maaseudun yhteiskunnan romahdettua lähes täydellisesti kollektivoinnin seurauksena 1930-luvun alussa, pyrittiin kansanmusiikin avulla luomaan maaseudun elämästä positiivinen kuva. Kanonisoimalla kansanmusiikkia haluttiin osoittaa kansallisuuspolitiikan onnistuminen ja neuvostokansojen lämpimät keskinäiset suhteet. Uuden neuvostoidentiteetin luomisessa eri kansallisuudet saivat keskeisen aseman ja kaikessa neuvostotaiteessa tulikin jatkossa ilmaista kansakuntaa tukevia asioita.



Kerzhentsevin puheista käy lisäksi ilmi, että komitea myös aktiivisesti pyrki siihen, että kansalliset ohjelmistot sisältäisivät aina myös muiden Neuvostoliiton kansojen valikoituja teoksia.

## Neuvostojohdon poissaolo Karjalan taidepäiviltä

Leningradissa järjestetyt Karjalan taidepäivät seurasivat periaatteessa varsin tarkoin puoluejohdon asettamia ideologisia vaatimuksia. Niiden toteutumisessa on kuitenkin piirteitä, jotka osoittavat, ettei korkein puoluejohto lopulta ollut taidepäivien takana. Yksi tällainen piirre on taidepäivien saama julkisuus. Moskovan dekaadit edustivat uudenlaista julkisuuspolitiikkaa, missä valtion kannalta keskeisiä ideologisia tai poliittisia pyrkimyksiä tuotiin esille erilaisten massatapahtumien, sekä niiden ympärille rakennetun valtavan julkisuuskampanjan avulla. Tämä näkyi hyvin jo Ukrainan dekaadin yhteydessä, vuotta ennen Karjalaa, kun johtavien lehtien sivut suorastaan pullistelivat dekaadin uutisointia. Myös ylimmän puoluejohdon näkyvä läsnäolo dekaadissa oli osa julkisuuskampanjaa.

Siinä missä Moskovassa järjestetyt taidepäivät keräsivät huomattavan määrän julkisuutta, Karjalan dekaadi sai vain ensimmäisenä päivänään valokuvan *Pravdan* (11.3.1937) viimeiselle sivulle. Muutoin dekaadia ei noteerattu *Pravdassa* tai *Izvestijassa* lainkaan. Taideasiain komitean pää-äänenkannattaja (SI 11.3.1937, 1) kyllä huomioi dekaadin etusivullaan, mutta näkyvyys oli siinäkin lopulta varsin vaatimattomaa. Taideasiain komitean poliittisten tavoitteiden ja sen Moskovassa järjestämien taidepäivien rakenteen seuraamisesta huolimatta Karjalan dekaadi oli pitkälti paikallisen innostuksen varassa.

Karjalan dekaadin kohdalla valtakunnallista julkisuutta söi luultavasti juuri paikallisen aloitteellisuuden suuri osuus. Taideasiain komitean organisoimat taidepäivät Moskovassa saavuttivat pääuutisaiheen aseman korkeiden virkamiesten osallisuuden vuoksi – he hallitsivat uuden julkisuuspolitiikan ja sen koneiston. Karjalan osalta ratkaisevaa oli, etteivät Kerzhentsev ja Taideasiain komitea näyttäisi olleen millään tavalla osallisena järjestelyissä, eikä näiltä julkaistu lehdissä edes tyypillistä tervehdyskirjettä taidepäivien järjestäjille. Näin ollen ainoa korkea-arvoinen puolueen jäsen, joka olisi saattanut olla järjestelyjä tekemässä, oli Leningradin puoluejohtaja Andrei Zhdanov.

Taidepäivien yleisön joukossa raportoitiin istuneen ensisijaisesti Karjalan tasaval-  
lan ja puolueen Karjalan aluekomitean johtoa, Petr Irklis, Nikolai Arhipov ja Pavel Bushujev, mutta ei Leningradin edustajia. Esiintyjien saapuessa Leningradiin, heitä oli vastaanottamassa vain Leningradin alueen taidehallinnon päällikön apulainen, Grinfeld. (PK 10.3.1937.) Vasta Mariinski-teatterissa järjestetyssä taidepäivien päät-  
täjäistilaisuudessa 18. maaliskuuta oli läsnä puolueen merkittäviä edustajia, Zhdanov

ja Aleksander Shtsherbakov, tosin kumpikaan ei ilmeisesti pitänyt edes puhetta. Seuraavana päivänä järjestetystä taidepäivien alustavasta arviointitilaisuudesta puuttuivat Leningradin edustajat sieltäkin (PK 20.3.1937: 1). Leningradin puoluejohto ei ollut sekään aktiivisesti taidepäiviä järjestämässä. Tähän viittaa myös Kantele-orkesterin johtajan, Gudkovin kiitos Leningradin puoluejärjestölle tämän avusta taidepäivien järjestämisessä (PK 17.3.1937, 1). Gudkov kiitti vain avusta, ei järjestämisestä tai edes päivien mahdollistamisesta. Stalinin, Molotovin tai Zhdanovin välitön rooli olikin lähinnä katsella taidepäiviä suurina pahvisina muotokuvina. Zhdanov tosin nimettiin aloitteentekijäksi Karjalan taidepäivien osalta, mutta tällä luultavasti haettiin lähinnä painoarvoa tapahtumalle.

Moskovassa järjestettyjen taidepäivien esimerkkiä seurattiin varsin tarkoin, koska luultavasti juuri se mahdollisti niiden järjestämisen. Taideasiain komitea ja Kerzhentsev tuskin pitivät näin suurimittaisesta, sen suoran kontrollin ulkopuolella harjoitetusta toiminnasta, mutta koska Moskovan taidepäivien esimerkin seuraamiseen rohkaistiin, oli niitä vaikea estääkään. Esimerkkiä oli helppo seurata, sillä *Pravdassa* ja *Izvestijassa* julkaistujen tarkkojen kuvausten lisäksi myös *Punainen Karjala* julkaisi raportin Gruusian dekaadista ja Stalinin osallisuudesta niissä. Uutinen oli käytännössä käännös *Pravdasta*<sup>20</sup>. Vaikka Karjalan dekaadin järjestäjät olisivat olleet alemman tason virkamiehiä tai jopa puolueen ulkopuolisia vaikuttajia, oli Moskovan taidepäivien rakenteen imitoiminen yksinkertaista. Zhdanovin nimi dekaadin isänä omaksuttiin sekini jo varhain ja hän itse tuskin oli ajatusta vastaan, sillä dekaadi ei mennyt ristiin hänen pyrkimystensä kanssa: ne kuitenkin osoittivat stalinilaisen kansallisuuspolitiikan kukoistavan Leningradin alueella.

## Kansantaiteen nousu ja toimintamuodot

Pienillä kansallisuuksilla ja niin kutsutulla ”kansallisella kulttuurilla” oli valtava merkitys Venäjän vallankumouksen vakiinnuttamisessa. Leninin lanseeraaman juurruttamispolitiikan ansiosta suomalaiset saivat nauttia vallasta Karjalassa, sillä heidät oli asetettu edustamaan tasavallan niin sanottua kansallista väestöä. Tasavallan ”kansalliseksi” kieleksi valittiinkin karjalan sijasta suomi. Karjalaisten osuus Karjalan tasavallan asukkaista oli 1920- ja 30-luvuilla hieman alle puolet, mutta suomalaisia oli vain muutama prosentti. Vaikka venäläiset olivat tasavallan enemmistönä (aluehallinnon ensimmäisiä vuosia lukuun ottamatta), he eivät saaneet yhtä näkyvää asemaa tasavallan kulttuuri- ja taide-elämässä kuin suomalaiset ja karjalaiset, sillä tasavallan autonominen politiikka takasi kiintiöt kansalliselle toiminnalle ja viranhaltijoille. Tilanne kuitenkin muuttui erityisesti suomalaisten kannalta vähä vähältä yhä tukalammaksi pitkin 1930-lukua (ks. esim. Kangaspuro 2000: 245–248, 347–353). Leningradissa järjestettyyn dekaadiin lähetettiin joka tapauksessa suuri joukko suomalaisia muusi-



koita, tanssijoita, näyttelijöitä ja säveltäjiä. Koko ryhmää johti Karjalan kirjailijaliiton suomalainen johtaja, runoilija Jalmari Virtanen.

Käännös suhtautumisessa kansantaiteeseen tapahtui Neuvostoliitossa vähitellen jo 1930-luvun alkupuolella. Puheessaan 16. puoluekokouksessa vuonna 1930 Stalin (1939, 250) totesi:

Kulttuurien on kehityttävä kansallisina muodoiltaan ja sosialistisina sisällöiltään [--] jotta ne yhdistyvät yhdeksi, muodoltaan ja sisällöltään sosialistiseksi, yksikieliseksi yleiskulttuuriksi [--].

Tämä oli selkeä pesäero aikaisempaan, kansallista kulttuuria hyljeksineeseen marxilaiseen sosialismiin. Stalinin reaalipoliittiset pyrkimykset johtivat kahteen ilmiöön. Toisaalta ne merkitsivät kansallisten kulttuurien uutta nousua, mutta toisaalta myös näiden välineellistämistä neuvosto-yhteiskunnan pyrkiessä luomaan uutta yhtenäistä neuvostokulttuuria. Välittömästi politiikan muutos kuitenkin ilmeni uutena innostuksena paikallisiin kulttuureihin ja niiden ilmenemismuotoihin kulttuuritoiminnan tullessa jälleen virallisesti hyväksytyin toiminnan piiriin. Tämä ilmiö heijastui selkeästi Karjalassa.

Kansanmusiikin asemassa tapahtunutta muutosta 1930-luvulla kuvaa hyvin 1938 laadittu lista edellisten neljän vuoden aikana painetuista äänilevyistä. Vaikka se lienee ajalle tyypillinen, liioitteluun perustuva dokumentti, se kuitenkin osoittaa miten tärkeänä hallinto piti kansanmusiikkia. Vuonna 1934 Neuvostoliiton kansojen musiikkia painettiin 600 000 äänitteen verran viihdemusiikin yltäessä yli 1 100 000 äänitteen rajan. Kansanmusiikki ylsi vuonna 1937 jo vajaaseen 10 miljoonaan levyyn, jolloin lähelle pääsi vain viihdemusiikki 5,5 miljoonan äänitteen määrällä. Esimerkiksi marssimusiikkia painettiin ”vain” vähän yli miljoona levyä. Vuodelle 1938 kansanmusiikkia oli tarkoitus painaa vielä enemmän: alaspäin korjattu suunnitelma sisälsi 15 miljoonaa äänitettä, viihdemusiikin osuuden ollessa 9 miljoonaa äänitettä. (RGALI f.962, op.5, d.6, ll. 3-33, 70-71). Valtion ryhtyessä aktiivisesti kontrolloimaan äänilevyteollisuutta, painopiste siirtyi viihdemusiikista kansanmusiikkiin. Muutos näkyi suoraan myös kansankuorojen perustamisena ja kuorofestivaalien alati kasvavana määränä kaikkialla Neuvostoliitossa, aivan erityisesti vuosien 1936–37 välisenä aikana.

Länsimaisen yhteiskunnan tärkeimmät keinot vaikuttaa musiikkielämään ovat olleet koulutus sekä ammattimaiset taidelaitokset kuten ooppera ja orkesterit. Neuvostoliitossa näiden rinnalle nostettiin erityisen voimakkaasti myös harrastelijoiden tekemä musiikki, jota samanaikaisesti sekä edistettiin että kontrolloitiin tiheän kulttuuritalo- ja taidekatselmusverkoston avulla. Näiden myötä ammattimaiset ohjaaja- ja organisaatiovoimat saatettiin harrastajataiteen tueksi, mutta luotiin samalla keinot vaikuttaa niin esitystapaan kuin ohjelmiston valintaan. Taidekatselmuksiin kuuluneen julkisen palautteen ja palkintojen avulla vaikutettiin suoraan myös harrastajataiteen vastaanottoon – yleisöä koulutettiin kansantaiteen kuluttajiksi aivan samalla

tavoin kuin lukijakuntaa muokattiin kirjallisuuskerhoissa (vrt. Ylikangas 2004: 77). Katselmuksia pidettiin kaikilla tasoilla kouluista ja kolhooseista aina valtakunnallisiin festivaaleihin. Karjalan taiteen dekaadi Leningradissa oli tasavallan toistaiseksi suurin esittäytyminen.<sup>21</sup>

Myös ammattimaisia ohjaajia palkkaamalla pyrittiin vahvistamaan paikallista kylissä ja tuotantolaitoksissa tapahtuvaa kulttuuritoimintaa. Ohjaajat toivat koulutuksensa myötä uusia innovaatioita musiikin esittämiseen. Vuoden 1936 alussa valtion taholta tuotiin selkeästi esille halu kouluttaa harrastajataiteelle ammattimaisia johtajia (”Doklad tov. P. M. Kerzhentseva”. SI 17.12.1936, 2). Valitettavasti ohjaajat toivat mukanaan myös byrokration aiheuttamaa kaavamaisuutta ja valtakunnallista yhdenmukaisuutta, jossa määrä usein korvasi laadun. Valtion pyrkimyksenä lienee ainakin osittain ollut yhdenmukaistaa värikkäitä käytäntöjä, mistä seurauksena oli väistämättä toimintamuotojen tasapäistäminen. Harrastajaryhmien merkitys Neuvostoliitossa ylipäätään oli kasvanut, mutta myös muuttunut tavoitteiltaan kun proletaaritaiteilijoiden pyrkimykset 1930-luvun alussa joutuivat vastatuuleen. Siinä missä proletaaritaiteilijat pyrkivät kehittämään työläisten omaehtoisen taiteen syntymistä, nyt puhuttiin harrastajaryhmien kasvusta teknisesti ja taiteellisesti ammatillisten esiintyjäryhmien veroisiksi. Tämä käy selkeästi ilmi harrastustoimintaa ohjanneen ammattiliittojen yleisliittolaisen keskuskomitean sihteerin puheesta. (Abolin, SI 5.1.1936: 1.) Käytännössä harrastus-elementti jäikin toissijaiseksi kehittymisen ja kilpailun edessä.

Harrastajataiteen katselmuksia oli järjestetty Karjalassa eri nimillä jo useiden vuosien ajan ennen Leningradin dekaadia. Dekaaadiin valikoituneet esiintyjäryhmät olivat nekin osallistuneet erilaisiin katselmuksiin ja läpäisseet monen portinvartijan seulan. Leningradin matkaa voidaan siis pitää eräänlaisena palkintona onnistuneista katselmuksista (esim. Kononov PK 10.3.37). *Punaisessa Karjalassa* (9.3.) raportoitiin myös varsinaista festivaalia edeltänyt viimeinen tarkastus Petroskoissa, jota kuulemaan olivat saapuneet kommunistisen puolueen ja Karjalan hallituksen tärkeimmät johtajat kommunistisen puolueen Karjalan aluekomitean pääsihteeri Irklis etunenässään.

## **Kansanmusiikki – ideologisesti kestävä taidetta?**

Kansanmusiikille löytyi ideologinen perustelu myös aiheidensa puolesta. Oli kasvatuksellisesti tärkeää, että Neuvostoliiton alueen kansanmusiikki piti sisällään myös kuvauksia sosialistisesta valtiosta. Siinä missä perinteiset kansanlaulut ja –runot kuvasivat arkaaista yhteiskuntaa, aineellista kulttuuria ja juhlia, uudet neuvostoaikaiset runot kuvasivat kuviteltua sosialistista ihanneyhteiskuntaa. Tähän suuntaan kehitystä ohjattiin myös Karjalassa. Kaikkialta Neuvostoliitosta kerättiin 1930-luvun jälkipuoliskolla kansanrunoelmia neuvostoelämän eri alueista mutta myös johtajista, erityisesti Stalinista, eikä Karjala ollut tässäkään suhteessa poikkeus. On kuitenkin



korostettava, että myös konserttimusiikin puolella neuvostotematiikka nousi yhtä lailla keskeiseksi.

Kansanmusiikki oli kuitenkin vain osa kansallisten musiikkikulttuurien luomistyötä ja Moskovasta lähetettiinkin johtavia säveltäjiä avustamaan tasavaltoihin paikallisen korkeakulttuurin luomista. Venäläinen, vanhan polven mestari Reinhold Gliere sävelsi ensimmäisen azerbaidzhanilaisen oopperan sekä avusti aktiivisesti Uzbekistanissa. Armenialaisesta Sergei Balasanjanista tuli Tadzhiikistanin kansallissäveltäjä ja venäläinen Aleksandr Mosolov toimi aktiivisesti Turkmenistanissa (Frolova-Walker 1998, 336). Karjalan tapauksessa Moskovaa apua ei tarvittu, sillä Karjalalla oli omat konserttimusiikin säveltäjänsä.

Puolueen kulttuurivirkamiesten puheenvuorot osoittavat, että puolueen johdon näkökulmasta työ kansanmusiikin parissa ei ollut pyyteetöntä, vaan osa laajempaa pyrkimystä uuden neuvostokulttuurin luomiseksi. Taideasiain komitean Kerzhentsev julisti tapaamisessa, jossa oli läsnä 19 eri kansallisuutta edustavaa kuoroa, ettei niiden ohjelmiston tullut koostua yksinomaan oman kansallisuuden ohjelmistosta, vaan sisältää teoksia myös muilta kansallisuuksilta (”V komitete po delam iskusstv,” SI 11.7.1936, 4). Puoluejohto pyrki kansallisia kulttuureja tukemalla ja ohjaamalla luomaan Neuvostoliitolle yhteisen menneisyyden ja kulttuurin, sekä kohottamaan neuvostokansalaisten kansallistuntoa. Venäläisellä kulttuurilla oli keskeinen asema uutta kulttuuria luotaessa, mutta se ei yksin riittänyt. Neuvostoliitolle tyypilliseen tapaan asiat hoidettiin tässäkin tapauksessa keskusjohtoisesti, jolloin säilyttämisen arvoisiksi katsotut asiat määriteltiin puoluejohdon valvonnassa.

Kansantaiteen dekaadien ideologinen merkitys tuotiin selvästi esille *Punaisen Karjalan* pääkirjoituksessa ”Kansantaide” tammikuussa 1937. Siinä toistettiin usein esitetty tarina siitä, kuinka ne kansat, jotka tsarimin ikeen alla eivät voineet kehittyä, pystyivät Neuvostoliitossa viimein kehittymään edellytystensä mukaisesti. Samalla taidepäivien poliittiseksi tavoitteeksi mainittiin kertoa kansan vapaasta ja vauraasta elämästä leniniläis-stalinilaisen kansallisuuspolitiikan Karjalassa. (PK 12.1.1937). Taidepäivät todella palvelivat sekä ideologista että poliittista tarkoitusta. Karjalan taiteilijoille juhlalla oli kuitenkin aivan oma merkityksensä. Heille se oli ainutlaatuinen tilaisuus tuoda esiin omaa osaamistaan, teoksiaan ja ylipäänsä Karjalan nuoren taide-elämän kehitystä. Taidepäivien avulla päästiin näyttämään Neuvostoliiton toiseksi tärkeimmässä kaupungissa, ettei Karjala ollut mikään vähäpätöinen syrjäseutu. Tässä tavoitteessa onnistuttiin nimenomaan stalinilaisen kansallisuuspolitiikan varjolla.

Selvimmän kansallisuuspolitiikan painotukset näkyivät dekaadin esiintyjävalinnoissa. Petroskoin Suksitehtaan ja Uritskin kuorot jäivät todellisuudessa pois ohjelmasta kansallisuuspoliittisista syistä, vaikka lehdissä sitä ei tietenkään mainittu. Suksitehdas oli Neuvosto-Karjalan menestyksekkäimpiä teollisuuslaitoksia, pääasiallisesti innokkaiden ja ammattitaitoisten työntekijöiden ansiosta (Autio 2002: 161–163). Periaatteessa suksitehtaan suomalainen kuoro edustikin erinomaisesti sosi-

alistisia ihanteita: se oli menestyvän tehtaan innokkaiden työläisten taidepiiri. Hyvin järjestäytyneen suomalaiskuoron jääminen pois taidepäiviltä herättääkin ihmetystä jo siksi, että aiemmin Leningradin filharmonian johtaja I. A. Musin oli erikseen käynyt esittämässä toivomuksen kuoron osallistumisesta taidepäiville (”Suksitehtaan kuoro valmistautuu Leningradin matkalle huolellisesti”. PK 12.1.1937).

Suomalaiset työläiset olivat kuitenkin joutuneet ahtaalle Karjalassa tasavallan suomalaisjohdon syrjäyttämisestä lähtien syksyllä 1935. Suurena terrorina tunnetussa tapahtumasarjassa (1936-38) tietyt kansalliset vähemmistöt joutuivat erityisen koville, vaikka vasta vähän aikaa sitten kansallisia vähemmistöjä oli ideologisista syistä ryhdytty voimakkaasti tukemaan. Suomalaiset eivät kuitenkaan kuuluneet tähän tuettavien neuvostokansallisuuksien joukkoon, sillä heidät yhdistettiin ennen kaikkea porvarillisen Suomen muodostamaan fasistiseen uhkaan. Niinpä ilmapiiri suksitehtaalla muuttui suomalaisille vaikeaksi ja vain kuukausia taidepäivien jälkeen tehtaan suomalainen johtaja joutui saavutuksistaan huolimatta hyökkäyksen kohteeksi ja lopulta likvidoiduksi (Autio 2002: 163). Kuoron kansallisten osastojen lakkauttaminen oli esimerkki siitä, miten suomalaisten omia kansallisia yhteenliittymiä pyrittiin hajottamaan. Leimallisesti suomalainen kuoro oli juuri tällainen.

## **Dekaadista maailmanmaineeseen – ja unohdukseen**

Karjalan dekaadiin osallistuneiden taiteilijoiden ja ryhmien kohtalot olivat äärimmäisen vaihtelevia. Parhaimmillaan neuvostoliittolainen taidesysteemi teki heistä suurta arvostusta nauttavia ja jatkuvasti kiertueilla olleita etuoikeutettuja taiteilijoita. Erityisesti Kantele-orkesteri, jolla oli merkittävä rooli jo talvisodan rintamakiertueilla, kasvoi toisen maailmansodan jälkeen yli satahenkiseksi taiteilijakollektiiviksi, johon perustettiin omiin taiteenaloihinsa erikoistuneet ryhmät. Kantele-orkesterin lisäksi siihen liitettiin tanssiryhmä, instrumentaaliryhmä, kuoro ja naisten karjalainen kvartetti Aino. Tällaisena ammattilaisryhmänä Kantele kiersi jatkuvasti ympäri Neuvostoliittoa, mutta kävi useasti myös ulkomailla – mm. useita kertoja Suomessa vuodesta 1954 lähtien.

Kolhoosikuorojen merkitys oli Karjalassa myös erittäin suuri, ja vaikka heidän kohdallaan konserttimatkat harvoin ulottuivat oman tasavallan rajojen ulkopuolelle (Moskovassa 1951 ja 1957 järjestettyjä taidepäiviä lukuun ottamatta), oli kansankuoron statuksen saaneilla harrastajakuoroilla omat esiintymisnorminsa, joiden perusteella konsertteja oli vuosittain kymmeniä. Niiden johtajista, kuten Ivan Ljovkinista, tuli kansantaiteen erikoistuntijoita ja kansanvalistajia, joilta tilattiin musiikkia ja joita lähetettiin työskentelemään Karjalan eri osiin aina tarpeen mukaan (Gavrilov 1963: 8–17).

Elokuussa 1937 iski Karjalaan valtaisa terroriaalto, joka laajeni hallitsemattomasti uusien ja yhä uusien väkivaltaisesti hankittujen perättömien ilmiantojen perusteella.



Sisäministeriön Moskovasta antamat ohjeet vakoilusta epäiltyjen, loikkareiden ja poliittisten emigranttien rankaisemiseksi, sekä ensi kertaa käytetyt kiintiöt teloitettavien ja vankileirille tuomittavien lukumääristä, johtivat tapausten hyvin pintapuoliseen ja nopeaan käsittelyyn (Takala 2000: 209). Vaikka teloitettavien kiintiö Karjalassa oli aluksi ”vain” 300 henkeä, lähetettiin pian anomuksia sen ylittämiseksi ja lopulta teloitettujen määrä kohosi Irina Takalan (2000: 218) mukaan lähes 8000 henkeen elokuuhun 1938 mennessä (samaa aikaan tutkinnassa vapautettiin syyttöminä alle 0,5 % pidätetyistä).

Taidepäivillä mukana olleista Karjalan taide-elämän merkkimistä kovimman kohtalon kokivat teatterin työntekijät, dramaturgit ja sinfoniaorkesterin muusikot. Kansallisen teatterin johtaja Ragnar Nyström (kirjailijanimeltään Ragnar Rusko) ja Karjalan dekaadin esiintyjäjoukkoa johtanut kirjailijaliiton nokkamies Jalmari Virtanen päätyivät pian Karjalan kirjailijaliitossa käynnistyneen pidätysaallon myötä vankileirille (Ylikangas 2004: 408). Nyströmin pidätystä<sup>22</sup> edelsi mielenkiintoinen kirje, jossa tämä kritisoi Karjalan aluekomitean toimintaa Leningradissa dekaadin aikana. Nyström valitti, ettei teatterin työntekijöille suotu samoja mahdollisuuksia kuin esimerkiksi muusikoille ja kirjailijoille. Leningradin johtavia taiteilijoita ei ollut vaivauduttu kutsumaan Nyströmin johtaman teatterin esityksiin, eikä heille järjestetty tapaamisia paikallisten kollegojen kanssa. Ohjelmaan ei myöskään ollut varattu mahdollisuutta tutustua Leningradin teattereiden näytöksiin. (KGANI f.3, op.4, d.366, l.65-67).

Vaikka Nyströmiä tuskin tämän kirjeen vuoksi pidätettiin, se kuitenkin kuvastaa hyvin, miten Suomalainen teatteri oli jo ainakin aluekomitean silmissä jäämässä sivuraiteelle. Nyströmin kirje oli sekin varsin uskallettua kritiikkiä, joka ei tulevien tapahtumien yhteydessä varmasti ainakaan parantanut hänen asemiaan. Virtanen ei hänkään välttynyt tuomiolta vaikka onnistuneesti luotsasikin Karjalan kirjailijoita läpi byrokraattisten sudenkuoppien ja poliittisten äkkikäännösten vuosina 1929-37. Syksyn 1937 pidätysaallossa kritisoitiin, vangittiin ja teloitettiin Nyströmin ohella muitakin dekaadissa nähdyn *Kullervon* tekijöitä. Syynä käytettiin sitä, että he olivat esittäneet porvarillisen Suomen kirjailijan Aleksis Kiven näytelmää, mikä ajan tekaistujen syytteiden kielellä tarkoitti kansallis-fasistista toimintaa.

Karjalan tasavallan sinfoniaorkesteri ajautui kesään 1937 mennessä suoranaiseen kriisiin. Rjabinkin puolueen aluekomitealle laatiman selostuksen mukaan orkesterin suomalaiset muusikot olivat tyytymättömiä sekä palkkaukseensa että työoloihinsa (mm. siksi, että kaupungin puistossa oli soitettava konsertteja kylmissä olosuhteissa ja että soittimen tekniseen opiskeluun, harjoitteluun, ei tarjottu riittävästi mahdollisuuksia; KGANI f.1230 op.18 d.141 l.19). Orkesterin perustusasiakirjassa 1933 mainitaan ajan kansallisuuspolitiikan voimistamisen vuosille tyypilliseen tapaan, että sen soittajiston tuli olla ”kansallinen”, mikä merkitsi sitä että suomalaisille ja karjalaisille tuli antaa etusija orkesterin muusikoita valittaessa (KGANI f.3 op.3 d.26 l.74).

Myöhemmin kuitenkin nousi tarve palkata orkesteriin konservatorion käyneitä muusikoita Leningradista. Nämä saivat parempaa palkkaa kuin paikalliset jäsenet, minkä johdosta heikommin koulutetut suomalaiset eivät allekirjoittaneet uusittuja työsopimuksiaan kesäkuussa 1937. Raportissa mainittiin erikseen ”arvotyöntekijät” Väinö Rintala ja Tauno Höglund, jotka olivat uhanneet erota kokonaan orkesterista, mikäli työolot ja palkkaus eivät paranisi (KGANI f.1230 op.18 d.141 l.22). Palkan- korotuksesta huolimatta he erosivatkin pian orkesterista ja Rintala lähti ravintolamuu- sikoksi Ukrainaan. Tämä koitui pelastukseksi, sillä valtaosa orkesterin suomalaisjä- senistä vangittiin (ja teloitettiin) vuosien 1937-38 aikana – heidän joukossaan mm. amerikansuomalaiset Leo Ahola, Olavi Dahlberg, Toivo Eskola, Olavi Holtti, Teddy Kauppi, Niilo Kuula, Urho Laakso, Albert Marttila, Alfred Merilä, Arvid Mesi, Armas (Akseli) Moisio, Aarne (Arnold) Nenonen, Jalmari Paasio, Olavi Rantala, Ansa Sword, Keijo Tuomela ja Yrjö (George) Wallen. (Muusikoiden ja muiden amerikansuomalais- ten taustoista ja kohtaloista mm. Vauhkonen 1993; Sevander 2000.)

Karjalassa toimeenpannuissa vainoissa näkyy kuitenkin sama piirre, joka on havait- tavissa koko Neuvostoliiton tasolla: merkittävät säveltäjät välttivät leirille joutumisen ja teloituksen.<sup>23</sup> Säveltäjistä suomalaiset Karl Rautio ja Lauri Jousinen, sekä juutalai- nen Ruvim Pergament välttyivät kaikki syyteiltä ja sen mukanaan tuomalta tuholta. Sen sijaan kirjailijoihin ja teatterimiehiin terrori osui voimakkaasti, kuten kävi muu- allakin Neuvostoliitossa. Niinpä useimmat *Punaisen Karjalan* dekaadia käsitelleet artikkelit kirjoittanut Arvid Leppänen kuoli vankileirillä helmikuussa 1938. Lisäksi lehden päätoimittaja Kalle Vento pidätettiin syksyllä 1937 ja ammuttiin joulukuussa (Ylikangas, 395, 421). Karjalan kulttuuriosaston johtaja Hyppönen vangittiin syksyllä 1937 (Ylikangas 2004: 392, 394).

Suuren terrorin ulottuessa tavallisiin työläisiin lamaantui myös monien tehtaiden harrastustoiminta. Kontupohjan paperitehtaan orkesterin arvostus oli kuluneina vuo- sina ollut nousussa, mutta vuoden 1937 jälkeen siitä ei enää kuultu. Allan Sihvolan mukaan orkesterin toiminta lakkasi Stalinin terrorin mainingeissa, sillä sen soittajista vangittiin suuri osa. Terroriaalto iski erittäin ankarasti Kontupohjaan, jossa työsken- teli suuri määrä suomalaisia paperityöläisiä (Sihvolan haastattelu 28.4.1993). Ennen lakkautustaan orkesteri soitti etupäässä paperitehtaan klubin tansseissa, iltamissa, kokouksissa ja muissa tilaisuuksissa. Suksitehtaan ja Uritskin klubien kuorot lopettivat toimintansa vainovuosien aikana. Suksitehtaan klubin johtaja Lauri Lepistö vangittiin 1937, mutta Uritskin klubin kuoronjohtaja Kuuno Sevander onnistui pelastamaan itsensä piilottelemalla metsässä (Sevander 2000: 122).

Menestystarinoita löytyi silti suomalaistenkin keskuudesta lukuisista vangitse- misista huolimatta. Kontupohjan eksentrisen ensamblen koreografi Helmi Malmi kutsuttiin jo huhtikuussa 1937 uudestaan Leningradiin ohjaamaan suomalaisia kan- santansseja (Jakovlev, PK 10.4.37). Hänestä tulikin pian ammattikoreografi Soutjärven kolhoosikuoroa johtaneen Vasili Kononovin tapaan molempien liittyessä Kantele-or-



kesteriin 1938. Heille dekaadi toimi merkittävänä ponnahduslautana heidän taiteellisen toimintansa tiellä. Kalle Rautio oli puolestaan lähes koko 40-vuotisen toimintansa ajan Karjalan musiikkielämän johtohahmo, organisaattori ja pedagogi (Timonen & Laptshinski 1964). Myös Kullervon pääosaa Leningradissa esittänyt Sulo Tuorila menestyi näyttelijänä Petroskoin Suomalaisessa Teatterissa.

## **Dekaadi Karjalan taide-elämän vedenjakajana**

Karjalan taiteen festivaali Leningradissa oli tasavallan kansallisen kulttuurielämän voimannäyttö. Neuvostoliiton 1930-luvun kulttuuripoliittikka oli täynnä ristiriitaisuuksia ja vaikka keskusjohtoisuutta pyrittiinkin lisäämään, ei Karjalan dekaadissa ollut kyse keskusjohdon organisoimasta tapahtumasta. Se osui maaliskuussa 1937 keskeiseen käännekohtaan sekä Neuvostoliiton yleisen poliittisen kehityksen että kulttuuripoliittikan osalta. Vaikka tapahtuma heijastelikin monessa mielessä Neuvostoliittoa ja sen kansallisuuspolitiikkaa laajemmin, se toi esille Karjalan poliittista erityisluonnetta: missään muualla Neuvostoliitossa ei ollut yhtä jyrkkiä käännöksiä esimerkiksi kielipoliittikan osalta kuin Karjalassa, jossa suomen kielen käyttö lopetettiin vuonna 1937 mutta virallistettiin uudelleen keuhällä 1940 kun Karjalais-suomalainen neuvostotasavalta perustettiin (Vihavainen 2000: 41). Lisäksi Karjalan taiteen dekaadi osaltaan purkaa käsitystä monoliittisena nähdystä kulttuuripoliittikasta. Keskusjohdon sijasta aloite oli alemmilla tasoilla.

Vaikka karjalaisilla oli näkyvin rooli dekaadista uutisoitaessa, Karjalan suomalaisten taiteilijoiden verkosto näkyi vahvana Karjalan dekaadin kokoonpanossa. Vaikka ohjelmistosta pudotettiin pois kaksi suomalaiskuoroa, oli esiintyjien joukossa silti huomattava määrä suomalaisia esimerkiksi sinfoniaorkesterissa ja kansallisessa teatterissa. Dekaaadi osoittaakin suomalaisten vahvan aseman Karjalassa mutta myös sen, kuinka tämän pienen vähemmistön valta-asema tasavallan kulttuurielämässä murtui vuonna 1937, kun oli tarpeen nostaa Karjalan nimikkokansallisuuden merkitys suomalaisuuden ylitse. Neuvostoliiton poliittisen johdon osalta kiinnostus kansanmusiikkiin ei ollut pyyteetöntä, vaan liittyi läheisesti ideologisiin ja poliittisiin pyrkimyksiin. Juuri tästä Leningradissa järjestetty Karjalan dekaadi on oiva osoitus. Kansanmusiikkia kerättiin ja tutkittiin mutta samalla vahvistettiin sen esityskoneistoja, mikä merkitsi karjalaisen, vepsäläisen ja venäläisen kansanperinteen nousua suomenkielisen taide-elämän kustannuksella. Tästä on osoituksena myös kirjoitustaidottomien kansanrunoilijoiden nostaminen kirjailijaliiton jäseniksi osaksi eliittiä korvaamaan aiemmat suomalaisjäsenet.

Keskusjohdon suhtautuminen Karjalan dekaadiin jää osittain avoimeksi. On selvää, ettei Moskova tai Leningrad ollut aktiivisesti järjestämässä tapahtumaa, sillä keskusjohdon edustajat eivät olleet dekaadissa tai siihen liittyvissä kokouksissa mukana. Myös tapahtuman jääminen uuden julkisuuspolitiikan ulkopuolelle – toisin kuin Moskovan taidepäivät – on paljon puhuva yksityiskohta. On hyvin luultavaa, että

esimerkiksi Taideasiain komitea katsoi vähintäänkin karsaasti sen valvonnan ulkopuolella järjestettyä laajamuotoista toimintaa, mutta sen oli toisaalta vaikea puuttua ideologisesti korrektiin ja vieläpä sen omaa toimintaa myötäilevään tapahtumaan.

Karjalan dekaadi oli lehtitietojen perusteella suuri voitto Karjalan taiteelle. Uuden kansallisuuspolitiikan mukaisesti kansallisuuksien toimintaa kuitenkin pyrittiin johtamaan keskitetysti Moskovasta käsin ja onkin mahdollista, että dekaadi toimi myös alkuna Karjalan taiteen kärsimille tappioille. Terrori ei kohdistunut Karjalan suomalaisiin taiteilijoihin siksi, että he osallistuivat Leningradissa pidettyyn suur tapahtumaan (sillä taidehallinto vastasi konserteista ja sisäministeriön salainen operatiivinen osasto vastasi pidätyksistä), mutta heidän asemaansa heikensi suomalaissiirtolaisen yleinen hallitseva asema Karjalan poliittisessa elämässä ja taidejärjestöissä. Neuvostoliiton byrokraattinen keskushallinto ei sietänyt mitään erillisiä ryhmittymiä ja Stalinin terrorin yksi keskeisimpiä tavoitteita oli kitkeä kaikenlainen alueellinen, kansallinen tai institutionaalinen autonomia ja siihen liittyneet verkostot (Rentola 1994: 127). Kun vielä monet esiintyneistä muusikoista ja näyttelijöistä olivat Amerikasta tulleita siirtolaisia, oli heidän asemansa vielä muita kansallisia vähemmistöjä huonompi, sillä kansallisuutensa lisäksi heitä syytettiin järjestelmällisesti vakoilusta.

Karjalan dekaadi oli monella tapaa vedenjakaja Karjalan tasavallan kehityksessä. Kansantaiteen alalla se merkitsi suoranaista läpimurtoa, sillä kansankuorot ja niiden tunnetut johtajat ponnistivat dekaadin avulla laajempaan maineeseen ja heidän uransa sai nostetta festivaalilta. Samalla dekaadi oli kuitenkin monelle esiintyjälle viimeinen suuri tapahtuma. Tulevat vainot kohdistuivat erityisen voimakkaasti suomalaisiin ryhmittymiin ja niitä dekaadissa oli mukana useita. Juhlat olivat siten Karjalan tasavallan voimannäyte aina niiden organisoimista myöten, mutta samalla ne merkitsivät Karjalan suomalaiseliitin väistymistä. Valitettavasti suomalaisia kirjailijoita ja taiteen toimihenkilöitä ei enää ollut riittävästi saatavilla kun heitä olisi tarvittu Karjalais-suomalaista neuvostotasavaltaa perustettaessa 1940. Karjalan musiikkielämä suuntautui jatkossa entistä selvemmin sellaiseen kansalliseen taiteeseen, jota edustivat kansankuorot, valtiollinen Kantele-orkesteri ja Karjalan säveltäjien paikallisesta tematiikasta muovaamat teokset.

## Viitteet

- <sup>1</sup> Käytämme tässä artikkelissa alkuperäistä, 1930-luvulla käytössä ollutta suomenkielistä termiä tästä nimenomaisesta tapahtumatyypistä. Vaihtoehtoisia käännösasuja venäjänkielisestä termistä *dekada* olisivat nykykieliopin mukainen dekadī, sekä taidepäivät.
- <sup>2</sup> Suutarin Suomen Akatemian rahoittama tutkimusprojekti käsittelee Kansallisen musiikkikulttuurin muutosta Neuvosto-Karjalassa. Mikkonen on Jyväskylän yliopiston historian tutkija, joka viimeistelee keväällä 2007 valmistuvaa väitöskirjaansa Neuvostoliiton musiikkipolitiikan 1930-luvun muutoksista.
- <sup>3</sup> Kyseisten ryhmien katselmus oli järjestetty 5. tammikuuta. (ks. raportit PK 11-17.1.1937). Arkistodokumentteja dekaadin suunnittelun alkuvaiheista ei ole, sillä ensimmäiset pöytäkirjat on päivätty 16.2.1937 Leningradin aluekomiteassa. (KGANI f.3 op.4 d.366).



- <sup>4</sup> Neuvostoliitossa ei puhuttu harrastajista, vaan käytettiin termiä *samodejatelnost'*, joka kääntyy itsetoiminnallisuudeksi.
- <sup>5</sup> Vuosina 2003-2005 Aunuksen Karjalasta ja Jyskyjärveltä Suutarin projektiinsa keräämää haastatteluaineisto vahvistaa kuitenkin, että uudentyypisiin kuoroihin ja kylissä toimintansa aloittaneisiin kulttuuritalojen kerhoihin osallistuttiin mielellään, vaikka aloite niiden perustamiseksi tulikin ulkopuolelta.
- <sup>6</sup> Venäjän arkistolaitoksen systeemin mukaisesti *fond* tarkoittaa arkiston kokoelmaa, esimerkiksi jonkin henkilön alle kerättyä aineistoa. *Opis* viittaa listaan, jonka perusteella tutkija löytää kokoelman materiaalit. *Delo* tarkoittaa yhtä asiakokonaisuutta, joka saattaa sisältää useita arkkeja, *listy*, joka on arkiston pienin yksikkö. Nämä lyhennetään yleensä f. op. d. ja l. (jos useita, niin ll.). Venäjän arkistot toimivat kaikki samalla periaatteella.
- <sup>7</sup> Venäjäksi Spasskaja guba, sijainniltaan noin 100 km Petroskoista pohjoiseen.
- <sup>8</sup> Silti tätäkään kuoroa ei kutsuttu naiskuoroksi, koska neuvostoliittolaisen kansankuoron ihanne oli sekakuoro.
- <sup>9</sup> Talon akustiikasta ja muistakin vaiheista enemmän Pekka Suutarin tekemässä Väinö Rintalan ja Impi Vauhosen haastattelussa Petroskoissa 27.4.1993.
- <sup>10</sup> Viktor Gudkovista ja Kanteleen rakenteen kehittämisestä Dahlblom 1998; Kanteleen vaiheista ennen ammattimaistumista Viljanen 1987; laaja kuvateos sen historiasta Lavretsova 2004.
- <sup>11</sup> Leirituomion Teplitski sai, koska oli ollut Lunatsharskin taidehallinnon lähettämänä Yhdysvalloissa hankkimassa moderneja jazzvaikutteita neuvostoelokuvamusiikin tarpeisiin.
- <sup>12</sup> Vuonna 1937 perustetun Karjalan säveltäjälaiton jäseniä olivat Raution, Pergamentin ja Jousisen lisäksi Teplitski, Gudkov ja Jakov Gensaft. Leonid Glikman ja Helmer Sinisalo liittyivät siihen pian tämän jälkeen.
- <sup>13</sup> Petroskoin ammattimaisten suomen- ja venäjänkielisten näyttämöiden ohella näytelmäharrastus oli kaikkialla Neuvostoliitossa, myös Karjalassa, keskeinen osa työläisten harrastustoimintaa, ”itsetoiminnallista taidetta”.
- <sup>14</sup> Kommunistisen puolueen Karjalan aluekomitean suunnitelmissa puhutaan yhtenä kokonaisuutena ”yksittäisistä esiintyjistä” (KGANI f. 3 op. 4 d. 366 l. 37). Onkin helppo kuvitella, miten suuri vastakohta ilmeni kylissä saapuneiden runolaulajien ja esimerkiksi nuoteista soittaneen kanteleorkesterin välillä niiden esitystavassa ja mentaliteetissa.
- <sup>15</sup> Esa Alin (1988: 49) on korrektisti suomentanut termin uusiaiheiseksi runoudeksi. Novina-sana (*novyj*, uusi) muodostettiin vastinpariksi *starinalle* (*staryj*, vanha, entisaikainen). Millerin kirjassa novinoja puolestaan kutsutaan popularisoiduiksi kansantaiteen sovelluksiksi, *fakeloreksi*.
- <sup>16</sup> Viimeinen merkittävä julkaisu Karjalassa oli Jaakko Rugojevin toimittama *Laulu uudesta Sammosta* (1959), jossa julkaistiin Jouki Hämäläisen, Maria Mihejevan ja Tatjana Perttusen kalevalamittaisia runoja.
- <sup>17</sup> Emme ole voineet kuunnella vuonna 1937 tehtyjä fonografitallenteita, mutta muilta karjalaisilta runolaulajilta tehdyt äänitykset 1940-luvun lopulta ja 1950-luvun alusta osoittavat, että novinojen esittäjät tunsivat varmuudella kalevalamittaisen runolaulun taidon myös laulaen. Heiltä on tallennettu novinojen ohella myös kalevalaisia aiheita käsitteleviä runolauluja. (Viittaamme laulajiin B.N. Prohorova, T. Perttunen, J. Hämäläinen ja I. N. Kondratjev sekä A. T. Kodashkova, A.E. Kibrosva, M. Mihejeva ja A. F. Nikiforova; Karjalan tiedekeskuksen nauhoitteet Kielen, kirjallisuuden ja historian instituutissa Petroskoissa. Kelanauhut 1, 4, 5, 7 ja 9).
- <sup>18</sup> Vertaa suistamolaisen Matjoi Plattosen laatimat itkuvirret 1920-luvulla, jotka syntyivät A. O. Väisäsen aloitteesta (Tenhunen 2006: 173).
- <sup>19</sup> Karjalaisten ja venäläisten kansanrunoilijoiden kutsuminen kirjailijaliittoon oli vuonna 1938 tärkeää myös liiton jäsenluettelon kannalta. Karjalan kirjailijaliitossa oli esitetty toistuvasti kritiikkiä siitä, että liiton jäsenistä suurin osa oli suomalaisia: vielä keväällä 1937 liiton 14 jäsenestä 11 oli suomalaisia, kaksi venäläistä ja vain yksi karjalainen (Ylikangas 2004: 378). Kansallisuussuhteet kirjailijaliitossa korjaantuivat rajusti vuosina 1937-38 kun suomalaiset erotettiin ja karjalaisia runolaulajia otettiin liittoon. Keväällä 1940 liittoon kuului 26 henkeä. Tästä joukosta kaksi oli jäsenyytensä takaisin saanutta suomalaista ja kahdeksan karjalaista (Ylikangas 2004: 446).
- <sup>20</sup> ”Gruzian taiteen dekaadi Moskovassa” PK 11.1.1937 vrt. esim. ”Blestiashtshii uspeh opery ‘Abesalom i Eteri’”, *Pravda* 10.1, 1; ”Kontsert gruzinski muzyki, pesni i pljaski”. *Pravda* 9.1.1937, 1; myös *Izvestijassa* julkaistiin vastaaventyypiset kirjoitukset.
- <sup>21</sup> Vieläkin suuremmat Karjalan taiteen juhlat järjestettiin Moskovassa vuosina 1951 ja 1959.
- <sup>22</sup> Virtanen vangittiin ja tuomittiin keväällä 1938 ja kuoli vuotta myöhemmin leirillä (Ylikangas 2004: 414, 421). Nyström taas pidätettiin ja tuomittiin jo syksyllä 1937, mutta teloitettiin vasta elokuussa 1938 (Ylikangas 2004: 409, 423).
- <sup>23</sup> Simo Mikkonen tutkii asiaa keväällä 2007 valmistuvassa väitöskirjassaan. Hän on tarkastellut Neuvostoliiton merkittävimpien säveltäjien kohtaloita, löytämättä heidän joukostaan yhtään teloitettua tai edes leirille joutunutta henkilöä. Muusikoita ja musiikin kanssa tekemisissä olleita hallintomiehiä sen sijaan uhrien joukossa oli useita.

## Lähteet

### ARKISTOT

GTMMK. Glinkalle nimetyn valtiollisen musiikkikulttuurin keskusmuseon arkisto, Moskova.

\* f. 286 – kokoelma käsikirjoituksia ja muistelmia

KGANI. Karjalan valtiollinen uusimman ajan historiallinen arkisto (ent. puoluearkisto), Petroskoi.

\* f. 3 op. 4 d. 366 – Karjalan taiteen dekaadin viettämisestä.

\* f. 3 op. 4 d. 48 – Musiikkikulttuurista.

NARK. Karjalan tasavallan kansallisarkisto, Petroskoi.

\* f. 3066 op. 1 – Omatoiminnallisen taiteen tilasta.

RGALI. Venäjän valtiollinen kirjallisuuden ja taiteen arkisto, Moskova.

\* f.962 – Taideasiain komitea, op.3 sihteeristö, op.5 dokumentteja musiikista

### ALKUPERÄISLÄHTEET

Abolin, A. (1936) ”Музыкаль’ној самодјател’ности”. *Sovetskoje Iskusstvo* 5.1.1936: 1.

”Blestiaštšii uspekhi opery ‘Abesalom i Ėteri’”. *Pravda* 10.1: 1.

”Doklad tov. P. M. Keržentseva”. *Sovetskoje Iskusstvo* 17.12.1936: 2.

Gavrilov, Maksim (1963) *Žizn’ s pesnej*. [Ivan Ljovkinin elämänkerta.] Petrozavodsk: Karel’skoje knižnoje izdatel’stvo.

”Gruzian taiteen dekaadi Moskovassa”. *Punainen Karjala* 11.1.1937.

Gudkov, Viktor (1933) ”Živoje kantele”. *Krasnaja Karelija* 16.10.33.

Gudkov, V. P. & Levi, N. N. (1941) *Pesni narodov Karelo-Finskoj SSR. Sbornik karel’skih, vepsskih i russkih pesen*. Petrozavodsk: Nautšno-issledovatel’skij institut kul’tury Karelo-Finskoj SSR.

Jakovlev, Sergei (1937) ”Naytelmä Karjalan nuorisosta. Helmi Malmi Leningradin nuorisoteatterissa”. *Punainen Karjala* 10.4.1937.

Jevsejev, M. (toim.) (1939) *Itku-virret Leninah näh* [kyrillisillä kirjaimilla]. Petrozavodsk: Karel’skojn nautšno-issledovatel’skojn kul’turan institutan izdaniija.

Johansson, O. [Oskar] (1932) ”Eräs huomattava kulttuuririntaman mies” [Schneider]. *Rintama* 3/1932, ss. 26–17.

”Kansantaide”. *Punainen Karjala* 12.1.1937.

”Kansantaide”. *Punainen Karjala* 24.3.1937.

Keržentsev, Platon (1936) ”Soveštšanie o sovetskoi opere,” *Pravda* 11.3.1936: 6.

Keržentsev, Platon (1936) ”Itogi ukrainского dekadny,” *Pravda* 22.3.1936: 4.

Kiiranen, J. (1937) ”Nastja Matvejevna Kliimova” sekä ”Rahvahan pajoloin pajattajat” *Punainen Karjala* 10.3.1937.

Kolosenok, St (1936) ”Kansan luomistyö. IV yleiskarjalaisten olympiaadien johdosta.” *Rintama* 5/1936, ss. 77–79.

Kononov, Vasili (1937) ”Kolhoznoi hora”, *Punainen Karjala* 10.3.1937.

”Kontsert gruzinskoi muzyki, pesni i pliaski”, *Pravda* 9.1.1937: 1.

Lebedev, T. (1937) ”Karel’skoi dekuadan iel Leningruadas”. *Punainen Karjala* 9.3.1937.

Leppänen, A. (1937) ”Dekaadin kuudes esitysiltä”. *Punainen Karjala* 17.3.1937.

Leppänen, A. (1937) ”Kullervo’ ja folklori”. *Punainen Karjala* 12.4.1937.

L. A. [Leppänen, Arvid] (1937) ”Kuoron säestäjä” *Punainen Karjala* 30.3.1937.

Leppänen, A. (1937) ”Tuhannet kiitokset Leninin kaupungin työläisille”. *Punainen Karjala* 20.3.1937.

Leppänen, A. (1937) ”Turistien talossa”. *Punainen Karjala* 18.3.1937.

Lozanova, A. N. (1938a) *Karelija. Literaturno-hudožvennyj al’manah Karel’skogo sojuza sovetskikh pisatelej*. Petrozavodsk: karel’skoje gosudarstvennoje izdatel’stvo.

Lozanova, A. N. (1938b) ”Novyj etap razvitija narodnogo tvortšestva”. *Karelija. Fol’klor Karelii*. Ss. 3–22.

L:ö [Lepistö, Lauri] (1937) ”Valmistaudutaan taideolympiaadeihin”. *Punainen Karjala* 10.4.1937.

Malmi, Helmi (1937) ”Dekaadin antamat arvokkaat opetukset huomioimme vastaisessa työssämme”. *Punainen Karjala* 30.3.1937.

Njustrem, Ragnar (1937) ”Kullervo’ v Karel’skom natsional’nom teatre”. *Sovetskoje Iskusstvo* 11.3.1937: 1.

”O muzyke,” *Pravda* 4.12.1936: 4.

Roskin, J. (1937) ”Soutjärven kolhoosnikkanaiset”. *Punainen Karjala* 12.1.1937.

”Soveštšanie o sovetskoi opere”. *Pravda* 11.3.1936: 6.

Sovetskoje Iskusstvo, [pääkirjoitus] 11.3.1937: 1



- Stalin, Josif (1939) *Marksizm i natsionalno-kolonialnyj vopros*. Moskova: Gospolitizdat.  
 ”Suksitehtaan kuoro valmistautuu Leningradin matkalle huolellisesti”, *Punainen Karjala* 12.1.1937.  
 Titkova, F. S. (1939) *Karel'skojt vanhanajgazet rahvahan pajot* [kyrillisillä kirjaimilla]. Petrozavodsk: Kargosizdat.  
 Tsheljapov, Nikolai (1934) [pääkirjoitus] *Sovetskaja Muzyka* 1/1934.  
 ”V komitee po delam iskusstv”. *Sovetskoje Iskusstvo* 11.7.1936: 4.  
 V. V. (1937) ”Esitämme Karjalan kansojen musiikkia. (Keskuskulttuuritalon kuoron johtajan tov. Ozerovin haastattelu)”. *Punainen Karjala* 10.3.1937.  
 Virtanen, Jalmari (1937) ”Karjalan kansantaiteen dekaadi Leningradissa”. *Neuvostonainen* 4/1937, ss. 14–17.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aalto, Elli (1989) *Neuvosto-Karjalan kirjailijat. Hakuteos*. Petroskoi: Karjala.  
 Alin, Esa (1988) ’Hiihti armas Antikainen’. Neuvosto-Karjalan uusiaiheisesta epiikasta. *Monikasvoinen folklore*. Toim. Irma-Riitta Järvinen, Jyrki Pöysä, Sinikka Vakimo. Helsingin yliopiston kansanrunoustieteen laitos. Ss. 49–64.  
 Anttikoski, Esa (1998) *Neuvostoliiton kielipolitiikkaa. Karjalan kirjakielen suunnittelu 1930-luvulla*. Lisensiaatintyö, Joensuun yliopisto. <http://www.geocities.com/athens/4280/lisuri.html> (luettu 11.4.2006)  
 Autio, Sari (2002) *Suunnitelmatalous Neuvosto-Karjalassa 1928–1941*. Helsinki: SKS.  
 Dahlblom, Kari (1998) *Itäkarjalainen kantele*. [Julkaisematon käsikirjoitus.] Jyväskylä.  
 Frolova-Walker, Marina (1998) ”National in Form, Socialist in Content”. *Musical Nation-Building in the Soviet Republics*. *Journal of the American Musicological Society* 51 (2) 1998: 331–371.  
 Honko, Lauri (1990) ”Folkloreprosessi”. *Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja* 32: ss. 93–121.  
 Kangaspuro, Markku (2000) *Neuvosto-Karjalan taistelu itsehallinnosta: nationalismi ja suomalaiset punaiset Neuvostoliiton vallankäytössä 1920–1939*. Helsinki: SKS.  
 Laptšinski, G. I. (1970) *Muzyka sovetsoj Karelii*. Petrozavodsk: Karelija.  
 Lavretsova, Natal’ja (2004) *Kantele. Ritmy sud’by*. Petrozavodsk: PetroPress.  
 Maksimenkov, Leonid (1997) *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul’turnaja politika 1936–38*. Pietari: Juriditšeskaja kniga.  
 Mikkonen, Simo (2004) ”Musiikin, politiikan ja ideologian rajankäyntiä. Neuvostomusiikin perestroika 1930-luvun alussa”. *Etmomusikologian vuosikirja* 16, ss. 20–41.  
 Miller, Frank J. (1990) *Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*. New York etc: Sharpe.  
 Olson, Laura J. (2004) *Performing Russia. Folk Revival and Russian Identity*. London & New York: Routledge-Curzon.  
 Rentola, Kimmo (1994) ”Komintern, SKP ja Neuvostoliitto 1937–1946”. *Carelia* 4/1994. ss. 126–140.  
 Sevander, Mayme (2000) *Vaeltajat*. Turku: Siirtolaisuusinstituutti.  
 Smith, Susannah Lockwood (2002) ”From Peasants to Professionals: The Socialist-Realist Transformation of a Russian Folk Choir”. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 3.3. ss. 393–425. <http://muse.jhu.edu/journals/kritika/> (luettu 11.4.2006)  
 Suutari, Pekka (1995) ”Suomalaisiirtolaiset Neuvosto-Karjalan ’kansallisen’ kulttuurin rakentajina. Musiikkipolitiikka ja murros Neuvosto-Karjalassa”. 1920–36. *Etmomusikologian vuosikirja* 7, ss. 106–128.  
 Takala, Irina (2000) ”Kansallisuusoperaatiot Karjalassa”. *Yhtä suurta perhettä. Bolševikkien kansallisuuspolitiikka Luoteis-Venäjällä 1920–1950-luvuilla*. Toim. Timo Vihavainen & Irina Takala. Helsinki: Kikimora Publications. Ss. 181–232.  
 Tenhunen, Anna-Liisa (2006) *Itkuvirren kolme elämää*. Helsinki: SKS.  
 Timonen, A. & Laptšinski, G. (1964) *Kompozitor K. E. Rautio. Žizn’, tvortšestvo, muzykal’no-obščestvennaja dejatel’nost’*. Petrozavodsk: Izdatel’stvo Karelija.  
 Vauhkonen, Impi (1993) ”He rakensivat kulttuuria”. *Carelia* 3/93.  
 Vihavainen, Timo (2000) ”VKP(b):n/NKP:n kansallisuuspolitiikka 1920–50 luvuilla ja karjalaisten ja suomalaisten kohtalo”. *Yhtä suurta perhettä. Bolševikkien kansallisuuspolitiikka Luoteis-Venäjällä 1920–1950-luvuilla*. Toim. Timo Vihavainen & Irina Takala. Helsinki: Kikimora Publications. Ss. 21–50.  
 Viljanen, Kerttu (1987) ”Kantele-yhtyeen esihistoriaa”. *Punalippu* 2/1987: ss. 98–108.  
 Ylikangas, Mikko (2004) *Rivit Suoriksi. Kaunokirjallisuuden poliittinen valvonta Neuvosto-Karjalassa 1917–1940*. Helsinki: Kikimora Publications.