Teemana Väinö Raitio

Suurimman osan tämän *Musiikin* numerosta muodostavat säveltäjä Väinö Raition musiikkia käsittelevät kirjoitukset. Aloitteentekijänä Raitio-kirjoitusten julkaisemisessa toimi Väinö Raitio -seura, ja kirjoitusten kokoamisessa auttoi seuran sihteeri Ritva Haanpää. Nyt julkaistavat Raitio-kirjoitukset eivät ole lajiltaan tieteellisiä tutkimusartikkeleita vaan esseistisempiä katsauksia. Niiden yhteen kokoamista ja julkaisemista *Musiikissa* on kuitenkin pidetty tarkoituksenmukaisena, koska ne pitävät sisällään uutta tietoa ja uusia näkökulmia keskeiseen suomalaiseen 1900-luvun säveltäjään, josta on edelleen saatavilla varsin vähän tutkimusta ja ylipäätään julkaistu tietoa fragmentaarisesti. Näin on tilanne tietysti edelleen monen muunkin suomalaisen säveltäjän kohdalla. Yhteen suomalaiseen taidemusiikin säveltäjään keskittyviä antologioita on tähän mennessä tehty vasta Sibeliuksesta (useita) sekä Uuno Klamista (esim. Tyrväinen [toim.] 2003) ja Kaija Saariahosta (Sivuoja-Gunaratnam [toim.] 2005). *Musiikissa* (nro 1–2/2000) on julkaistu aiemmin kokoelma Erkki Melartin -aiheisia kirjoituksia. Suomalaisista populaarimusiikin tekijöistä ei yhdestäkään ole vielä laadittu antologiaa tai lehden teemanumeroa.

Raitio-tekstien lisäksi yleistä perspektiiviä musiikin historian tutkimisen problematiikkaan tarjoaa Tomi Mäkelän artikkeli-katsaus.

Susanna Välimäki
Musiikin päätoimittaja

Kirjallisuus

Sivuoja-Gunaratnam, Anne (toim.) 2005. *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.

Tyrväinen, Helena (toim.) 2003. *Symposion Uuno Klami 1900–2000. Helsinki 15.–16. IX 2000. Esitelmät*. Sibelius-Akatemia Est publication series No. 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Väinö Raitio -seura 15 vuotta

Väinö Raitio (1891–1945) – yksi keskeisimmistä suomalaisista 1920-luvun modernisteista – on yhä monille suomalaisille tuntematon sekä säveltäjänä että henkilönä. Raition opintomatkat Moskovaan, Berliiniin ja Pariisiin toivat hänen tuotantoonsa kiinnostavia impressionismin ja ekspressionismin piirteitä. Opetus- ja sävellystoiminta Viipurissa ja Helsingissä liittää hänet lukuisten taiteilijoiden ja säveltäjien elämänvaiheisiin. Toisen modernistin Aarre Merikannon monien sävellysten tavoin Raition teosten kohtalona oli kuitenkin tulla esitetyksi vain kerran tai jäädä kokonaan esittämättä säveltäjän elinaikana. Raition jopa kaikkein keskeisimmät sävellykset olivat painamatta. Käsikirjoituksia oli muun muassa Helsingin kaupunginorkesterin, Yleisradion ja Kansallisoopperan nuotistoissa, Helsingin yliopiston kirjastossa ja yksityishenkilöiden kokoelmissa. Vanhoina painatteina olivat orkesteriteoksista saatavilla ainoastaan *Joutsenet* (op. 15), *Scherzo* (*Felis domestica*) ja *Kuusi hämäläistä kansanlaulua*. Säveltäjän persoonaan liittyi lisäksi tietty sulkeutuneisuus, mikä sai Erkki Salmenhaaran sanoja lainatakseni Raition jäämään ”arvoituksellisiksi hahmoksi”.

Asiantilaa korjaamaan perustettiin 24.4.1991 Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella Väinö Raitio -seura ry. Seuran tehtävänä on edistää Raition ”musiikin julkistamista, tutkimusta ja esittämistä sekä muutenkin edistää hänen elämäntyönsä tuntemusta ja arvostusta”. Idea seuran perustamisesta oli virinnyt säveltäjän syntymän 100-vuotisjuhlaseminaarissa.[1] Seuran jäsenmäärä on kasvanut hiljalleen ja on vuoden 2005 lopulla 32 henkeä.

Seuran kiireellisimmiksi tehtäviksi todettiin Raition teosluettelon ja bibliografian laatiminen sekä sävellysten julkaiseminen. Raition nuottikirjoituskäsiala on melko epäselvää, mikä osaltaan on ollut esteenä sävellysten esittämiselle suoraan käsikirjoitusten kopioista. Suomen Säveltäjät ry:n, Inkeri Pourun[2] sekä Raition veljentyttären Kaisu Ganzin rahalahjoitukset mahdollistivat toiminnan

[1] Perustajajäsenet olivat Ritva Haanpää (siht.), Ismo Lähdetie (pj.), Janne Raitio, Seija-Sisko Raitio, Erkki Salmenhaara (vpj.) ja Helena Tyrväinen, jotka kaikki toimivat myös seuran ensimmäisessä johtokunnassa. Seuran hallintoon tulivat 1992 mukaan Tapani Heikinheimo Janne Raition tilalle ja Ilmo Ranta Seija-Sisko Raition tilalle. Erinäisten yhteistyötahojen ja tärkeiden suhteiden lisäämiseksi seuran hallintoon tulivat huhtikuussa 1994 mukaan Kalevi Aho ja Ulf Söderblom Salmenhaaran ja Heikinheimon erotessa. Söderblom vetäytyi hallinnosta terveydellisten syiden takia vuonna 2003. Tällä hetkellä hallitukseen kuuluvat Seija Lappalainen (pj.), Kalevi Aho (vpj.), Ritva Haanpää (siht. ja rahastonhoitaja), Hanna Isolammi, Ilmo Ranta ja Ville Urponen.

[2] Inkeri Pouru on Raition lesken Hildur Pouru-Raition edustaja ja veljentytär. Hildur Pouru-Raitiosta tuli huhtikuussa 1993 seuran ensimmäinen kunniajäsen. Hän menehtyi saman vuoden elokuussa 102 vuoden iässä.

nopean käynnistämisen. Ensimmäiseksi editoitavaksi ja puhtaaksikirjoitettavaksi orkesteriteokseksi valittiin *Fantasia poetica* (op. 25). Tällöin seuran suunnitelmissa oli vielä toimia itse kustantajana mutta käyttää kaupallisia jakelukanavia. Pian kuitenkin paljastui, että *Fantasia poetican* kustannusoikeudet olivat Fazerin kustantamolla. Työjärjestystä muutettiin ja editointi- ja painatuslistalle otettiin *Neljä värirunoelmaa pianolle* (op. 22), jousikvartetto (op. 10), *Runoelma sellolle ja pianolle* sekä jousiorkesterisovitukset teoksista *Neljä hämäläistä kansanlaulua* ja *Viisi hämäläistä kansanlaulua*. Suunnitelmaan lisättiin myöhemmin orkesteriteokset *Kuutamo Jupiterissa* (op. 24), *Antigone* (op. 23) ja *Fantasia estatica* (op. 21) sekä baletti *Vesipatsas*, josta tosin on olemassa erittäin lukukelpoinen puhtaaksikirjoitettu partituuri. Yhteistyökumppaneiksi valittiin Modus Musiikki Oy ja Fazer Musiikki Oy, jonka työruuhkat ja siirtyminen Warner/Chappellin omistukseen hidastivat kuitenkin sopimuksen syntymistä.

Vaativat editointityöt etenivät monien eri syiden takia verkkaisesti, ja puhtaaksikirjoittajatkin vaihtuivat. *Neljä värirunoelmaa* ilmestyi vuonna 1994, *Hämäläiset kansanlaulut* ja jousikvartetto 2000, *Kuutamo Jupiterissa* 2001 sekä *Runoelma sellolle ja orkesterille* 2002 Modus Musiikki Oy:n painamina. Warner/Chappell Music Finland otti vuonna 1996 ensimmäiseksi Raitio-tehtäväkseen *Antigonen* painamisen, mutta sen tilalle vaihdettiin ensimmäiseksi toteutettavaksi *Fantasia poetica*. Aikataulumuutoksen syynä oli muun muassa, että Jukka-Pekka Saraste halusi johtaa vuonna 2004 *Fantasia poetican* Lontoossa. Myös *Fantasia estatica* kuuluu Warner/Chappellin (nyk. Fennica Gehrman Oy:n) kustannusprojektiin. Molempien fantasioiden ja *Antigonen* editointi on vielä viimeistelyvaiheessa. Julkaisuaikataulu on siis elänyt ja muuttunut vuosien varrella. Editoijina toimivat Erkki Salmenhaara ja Ritva Haanpää, ja *Neljässä värirunoelmassa* myös Ilmo Ranta.

Jo vuonna 1992 ilmestyi levy-yhtiö Ondinen kustantamana Raition orkesteriteoksia sisältävä CD-levy Radion sinfoniaorkesterin ja Jukka-Pekka Sarasteen tulkitsemina, mikä oli merkkitapaus Raitio-äänitetuotannossa. (Tarkemman katsauksen Raition levytystuotantoon voi lukea Antti Häyrysen laatimasta luettelosta tämän *Musiikin* numeron sivuilta 117–124.) Raition musiikki alkoi yhä useammin soida myös konserteissa ja tapahtumissa. Seuran vuosikokouksissa esitettiin alkuaikoina Raition kamarimusiikkia ja yksinlauluja. Erityisen aktiivisina esittäjinä ovat olleet Raition musiikkisuvun edustajat. Maaliskuussa 1994 seura järjesti Esittävän Säveltaiteen Edistämiskeskuksen (ESEK) tuella Temppeliaukion kirkossa merkittävän kamarimusiikkikonsertin Raitio-ohjelmin.[3] Samana vuonna Kemissä soitettiin *Kaksoiskonsertto* (sellolle ja viululle) sekä Helsingissä ja Tampereella *Joutsenet*, mikä osoitti Raitio-kiinnostuksen kasvua myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella.

Suurimuotoisten teosten esille saamiseksi Raitio-muistovuonna 1995 seura kirjoitti jo ennakkoon sinfoniaorkestereiden intendenteille, että orkesterit ot-

[3] Konsertissa esiintyivät Ilmo Ranta, Eeva-Liisa Saarinen, Tove Åman, sekä jousikvartetti Ollitapio Lehtinen, Silja Raitio-Heikinheimo, Matti Hirvikangas ja Tapani Heikinheimo. Lisäksi Savonlinna-kvartetti esitti Raition jousikvarteton Sibelius-Akatemiassa.

taisivat Raition teoksia ohjelmistoihinsa. Raition sävellyksiä esitettiinkin ainakin viidellä eri paikkakunnalla. Lisäksi Radion sinfoniaorkesteri teki Sakari Oramon johdolla kantanauhan teoksesta *Kuutamo Jupiterissa*. Seura ehdotti myös Suomen Kansallisoopperalle oopperoiden *Prinsessa Cecilia* ja *Kaksi kuningatarta* esittämistä. Oopperan pääjohtajan vaihduttua oopperahanke raukesi. Sittemmin kuitenkin Sakari Oramo on ollut kiinnostunut Raition oopperoiden johtamisesta. Muistovuodeksi 1995 suunniteltiin myös symposiumia ja konserttia – myöhemmin jopa Raitio-näyttelyä. Symposiumi ja konsertti onnistuttiin toteuttamaan Suomen Kulttuurirahaston ja Sibelius-Akatemian myötävaikutuksella, mutta moninaisten yhteensattumien vuoksi vasta vuonna 2001.

Ulf Söderblomin ehdotuksesta ja Suomen Kulttuurirahaston taloudellisella tuella Suomen Kansallisoopperan Alminsalissa järjestettiin huhtikuussa 1997 paneelikeskustelu ”Kuuluvatko Väinö Raition oopperat nykypäivään?”. Pohdiskelun kohteina olivat oopperat *Prinsessa Cecilia* ja *Kaksi kuningatarta*. Keskustelijoina toimivat Kalevi Aho, Irmeli Niemi, Juhani Raiskinen, Erkki Salmenhaara, Ulf Söderblom ja Jussi Tapola sekä puheenjohtajana Pekka Hako.[4] Alminsalin lämpiöön oli koottu Raition elämästä ja oopperoista kertova näyttely.

Raition 110-vuotisjuhlavuoden (2001) symposiumiin saatiin taloudellista tukea Suomen Kulttuurirahastolta, ja Sibelius-Akatemia tarjosi tilat käyttöön. Esitelmöitsijöinä maaliskuussa 2001 pidetyssä symposiumissa toimivat Ismo Lähdetie, Seija-Sisko Raitio, Seija Lappalainen, Folke Forsman, Antti Häyrynen ja Ritva Haanpää.[5] Väinö Raitio -seuran internetsivut valmistuivat myös vuonna 2001.[6]

Tuomas Ollilan johtama Tapiola Sinfonietta esitti kevätkaudella 2001 Raition 1930- ja 40-lukujen tuotannosta teokset *Neiet niemien nenissä*, *Metsäidyllejä*, *Kesäkuvia* sekä kuusi muuta sävellystä. (Tapiola Sinfoniettan Raitio-levy ilmestyi vuonna 2003.) Helsingin kaupunginorkesteri ja Radion sinfoniaorkesteri muistivat myös säveltäjää teoksen *Kuutamo Jupiterissa* esityksillä. Sinfonia Lahti soitti puolestaan *Antigonen*. Radio ja televisio toivat juhlavuotena esiin Raition teoksia ja henkilökuvaa. Ville Urponen soitti marraskuussa kaikki Raition urkusävellykset. Tilaisuus oli samalla Urposen Aarre Merikannon ja Väinö Raition urkumusiikkia sisältävän CD-levyn julkistamistilaisuus. Raition entinen koulukaupunki Jyväskylä ja Viipurin musiikkiperinteitä jatkava Lahti kiinnostuivat myös Raition musiikin esittämisestä. Jyväskylän lyseon ja Keski-Suomen konservatorion projektit kuihtuivat, mutta Jyväskylän kaupunginorkesteri esitti Raition *Kesäkuvia* Markus Lehtisen johdolla. Viipurin musiikkiopiston työn jatkaja Päijät-Hämeen

---

[4] Musiikkinäytteitä esittivät Eeva-Liisa Saarinen ja oopperastudion oppilaat Aki Alamikkotervo, Raisa Vaarna, Tove Åman ja Rabbe Österholm sekä studion korrepetiittori Kari Hänninen.

[5] Tilaisuuden alussa Siljamari Heikinheimo, Janne Heikinheimo ja Seija-Sisko Raitio esittivät Raition kamarimusiikkiteokset *Elegia* viululle ja pianolle ja *Im Walde* sellolle ja pianolle. Myös iltakonsertissa ”Vivat Väinö Raitio 110 vuotta!” esitettiin Raition kamarimusiikkia. Esiintyjinä olivat Helena Juntunen, Eveliina Kytömäki, Ulla Ruotsala, Tempera-kvartetti, Kaija Saarikettu ja Ilmo Ranta.

[6] <http://www.vainoraitio.org>.

konservatorio oli myös vakavasti kiinnostunut Raitio-konsertin järjestämisestä. Konsertti peruuntui kuitenkin siksi, että Raitiolta puuttuu riittävä määrä opiskelijoiden esitettäväksi soveltuvaa musiikkia.

Pitkään vireillä ollut Raitio-seuran, Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen ja Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen yhteistyöhanke, Väinö Raitio -säveltäjäesite, painettiin vuonna 2002. Erkki Salmenhaara kirjoitti esitteeseen Raition elämäkerran ja teosluettelon tarkisti ja täydensi Ritva Haanpää.

Raition musiikki on alkanut kiinnostaa myös ulkomaisia tutkijoita ja esittäjiä. Sibelius-Akatemiassa huhtikuussa 2003 pidetyssä suomalais-venäläisiä musiikkisuhteita käsitelleessä symposiumissa Raition musiikki tuli esille kiintoisalla tavalla. Tamara Tverdovskaja esitelmöi aiheesta "Quatre poèmes-couleurs de Väinö Raitio reflets de Scriabine" ja Edward Jurkowski aiheesta "Fresh sounds from new sources: Scriabins harmonic practices in the music of A. Merikanto, Pingoud and Raitio". Gennadi Rozhdestvenski otti Raition *Joutsenet* ohjelmistoonsa ja johti teoksen Helsingin kaupunginorkesterin klassikkosarjassa vuonna 2003. Vuonna 2004 Raition *Fantasia poetica* pääsi esiin Lontoossa BBC:n orkesterin ja Jukka-Pekka Sarasteen tulkitsemina.

Vuosi 2003 toi Väinö Raitio -seuran hallitukselle surullisia uutisia. Seuran pitkäaikainen puheenjohtaja Ismo Lähdetie joutui luopumaan puheenjohtajatehtävästä ja 2004 johtokuntatyöskentelystä vakavan sairauden takia. Lähdetie menehtyi toukokuussa 2005. Erkki Salmenhaara oli menehtynyt jo 2002.

Raitio-seura on saanut jäsenkuntaansa uusia nuoria Raition musiikista inspiroituneita tutkijoita ja muusikkoja. Toivotan seuran jäseniksi tervetulleiksi kaikki suomalaisesta musiikista kiinnostuneet henkilöt. Yhteystiedot löytää seuran kotisivuilta (ks. alaviite 6).

Osa juhlavuoden 2001 symposiumin esitelmistä ja lisäksi muita Raitio-kirjoituksia julkaistaan nyt käsillä olevassa *Musiikki*-lehden numerossa. Teemme sen kunnioittaen paitsi Raition erittäin merkittävää elämäntyötä myös Ismo Lähdetien ja Erkki Salmenhaaran muistoksi.

Seija Lappalainen

Väinö Raitio -seura ry:n puheenjohtaja

* * *

Jo Väinö Raitio -seuran toiminnan alkuvuosina heräsi ajatus järjestää Väinö Raitio -symposium sekä toive saada sen esitelmät painetuiksi *Musiikki*-lehdessä. Numeroon oli alun perin tarkoitus sisällyttää lisäksi kaikki säveltäjän tiedossa olevat kirjeet mutta aikeesta oli loppuvaiheessa luovuttava.

Väinö Raitio -symposium pidettiin keväällä 2001. Esitelmien tarkoitus oli tuoda monenlaisia ja uusia lähestymistapoja yhden säveltäjän ja hänen teostensa tutkimiseen. Tilaisuus alkoi perinteiseen tapaan johdatuksella symposiumin

kohteeseen: ”Väinö Raitio – suomalaisen modernistin säveltäjäkuva” (Ismo Lähdetie). Seuraavaksi käsiteltiin sukutaustan vaikutusta Raition luovuuteen (Seija-Sisko Raitio) sekä Raition ja Poul Knudsenin *Vesipatsas*-baletin vaiheita (Seija Lappalainen). Tämän jälkeen kuultiin vielä esitelmät Raition suhteesta urkuihin (Folke Forsman), säveltäjän reseptiosta äänilevyllä, diskografialla täydennettynä (Antti Häyrynen) sekä jousikvarteton editointiongelmista (Ritva Haanpää). Lisäksi Kauko Karjalainen oli, vaikkei voinutkaan itse olla symposiumissa paikalla, laatinut esitelmän Yleisradion Raitiolta tilaamista sävellyksistä. Kolme näistä esitelmistä on saatu kirjallisessa muodossa käsillä olevaan *Musiikin* numeroon.

Raitio-tutkimus on sittemmin laajentunut myös poikkitieteellisille urille. Kirjallisuudentutkija Raili Elovaara analysoi Raition valitsemia, eri runoilijoiden kynistä lähteneitä runoja. Teatterintutkija Hanna Suutela osoittaa Raition oopperoiden *Prinsessa Cecilia* ja *Kaksi kuningatarta* librettojen yhteyden suomalaiseen teatteri- ja oopperaperinteeseen sekä aikansa henkiseen ilmapiiriin. Berliinissä vaikuttava pianotaiteilija ja musiikkikirjoittaja Maris Gothóni taas tarkastelee Raition asemaa Suomen musiikkielämässä ja luo silmäyksiä tämän säveltäjänuraan ja sen aikana vallinneisiin poliittisiin ja kulttuurisiin ilmastoihin – opintomatkojen kohteita Moskovaa, Berliiniä ja Pariisia unohtamatta. Kansainvälistä näkökulmaa tuo myös englantilainen pianotaiteilija, säveltäjä ja tutkija Jonathan Powell, joka selvittää, miten Raitio kehitti *Neljän värirunoelman* sofistikoidun sävelkielen tutkimalla ranskalaisesta impressionismista ja Skrjabinilta tulleita vaikutteita säveltäjän vuosien 1915–1918 pianotuotannossa. Säveltäjän suppeaa mutta korkeatasoista urkutuotantoa aikalaisten säveltämien urkuteosten taustaa vasten käsittelee puolestaan Ville Urponen, ja Hanna Isolammi esittää motiivianalyysin Raition tunnetuimmasta orkesteriteoksesta *Joutsenet*.

Teemanumeroa on ollut miellyttävä koota sen myönteisen suhtautumisen ansiosta, jolla Väinö Raitio tutkimuskohteena on otettu vastaan. Esitän parhaat kiitokseni sekä tämän numeron kirjoittajille että niille Raition musiikista kiinnostuneille, jotka eivät tällä kertaa ehtineet työstää artikkelia kokoelmaan mukaan, sekä *Musiikki*-lehden päätoimittajalle Susanna Välimäelle heidän panoksestaan Raitio-tutkimuksen vauhdittajina. Iloamme Väinö Raitio -teemanumeron valmistuessa himmentää ainoastaan se, etteivät keskuudestamme poistuneet seuran jäsenet ja lahjoittajat ole sitä jakamassa.

Ritva Haanpää

Väinö Raitio -seura ry:n sihteeri

Monisärmäinen Väinö Raitio

Maris Gothóni

Suomalaisen esittävän säveltaiteen historiikissaan Matti Huttunen (2002, 397) kirjoittaa:

> Jäikö Suomeen hyljeksittyjä, kaanonin ulkopuolelle pudonneita säveltäjiä? Viime vuosina on puhuttu ”unohdetusta” Väinö Raitiosta, joka pitäisi nostaa uudelleen esiin. Tämä on tekopyhyyttä. Ei Väinö Raitiota ole unohdettu. Unohdettuja tuon ajan säveltäjiä ovat Bengt von Törne, Fredrik Isacsson, Edvin Heimovalta tai George (Yrjö) Gunaropoulos.

Onko todella näin? Eihän Väinö Raition musiikki kuulu Suomessa taidemusiikin standardiohjelmistoon, puhumattakaan ulkomaista, jossa Raitio on tyystin tuntematon. Suomesta löytyy loppujen lopuksi vain yksi historiallinen säveltäjä, joka on aina itsestäänselvästi kuulunut kaanoniin: Jean Sibelius. Voidaan kyllä puhua 1990-luvun alussa tapahtuneesta ”Raitio-renessanssista” (esim. Väinö Raitio -seuran perustaminen 1991 ja Ondinen Raitio-CD-levy 1992), mutta siitä huolimatta säveltäjän teosten asema suomalaisessa konserttielämässä ei ole huomattava. Monia Raition keskeisiä teoksia ei esitetä lainkaan. Ainoat saatavilla olevat kokonaan Raition orkesterimusiikkiin keskittyvät kaupalliset orkesterilevytykset sisältävät Raition ns. tilapäisteoksia.[1] Pianolle sävellettyä *Neljää värirunoelmaa* (op. 22, n. 1922), useita keskeisiä orkesteriteoksia ja kamarimusiikkiteoksia ei ole koskaan levytetty. Mistään Raition musiikin esitystraditiosta ei siis juuri voida puhua. Nuottikustanteena *Neljä värirunoelmaa* painettiin vasta 1990-luvulla. Vuonna 2001 *Väinö Raitio 110 vuotta* -konsertissa esitettiin (tai kantaesitettiin?[2]) Raition viulu-piano-kappaleet op. 18 (1920–1923) sekä yksinlauluja, joita voitaisiin pitää suomalaisessa kontekstissa lajinsa merkittävinä edustajina. Jos Raition keskeisten teosten esityskertoja vertaa vaikkapa Sibeliuksen marginaalisempien teosten levytysten lukumäärään tai esimerkiksi Uuno Klamin musiikin asemaan yleisessä tietoisuudessa ja konserttiohjelmistossa, huomataan miten vähän sijaa ja arvostusta Raition musiikki on saanut.

Kuitenkin Raitiota voitaisiin hänen tuotantonsa ja tyylinsä perusteella pitää keskeisenä suomalaisena säveltäjänä. Paitsi orkesteriteoksillaan Raitio teki kiinnostavaa musiikkia oopperoillaan, pianokamarimusiikillaan, yksinlauluillaan

---

[1] Raition orkesteriteosten kannalta on valitettavaa, että Raition keskeisiä orkesteriteoksia CD:llä (Radion sinfoniaorkesteri, joht. Jukka-Pekka Saraste, Ondine ODE 790-2) ainoana levy-yhtiönä julkaissut *Ondine* päätti ottaa 20-vuotisjuhlasarjassaan uuden painoksen vain salonkikappaleista (*Queen of Flowers*, Tapiola Sinfonietta, joht. Tuomas Ollila, Ondine ODE 975-2.)

[2] Joistakin Raition teoksista ei tiedetä, esitettiinkö niitä lainkaan ennen yllämainittua, viimeisen viidentoista vuoden aikana tapahtunutta ”Raitio-renessanssia”. Tämä pätee ainakin niin op. 18 kappaleisiin kuin myös *Neljän värirunoelman* ensimmäiseen, kolmanteen ja neljänteen kappaleeseen.

sekä piano- ja urkuteoksillaan. Tämän monialaisuuden näkökulmasta tarkasteltuna on virheellistä leimata Raitio ”vain eteväksi orkesterikoloristiksi”, kuten usein on tehty. Monipuolisuudessa Raitio muistuttaa toista keskeistä 1920-luvun suomalaista modernistia, Aarre Merikantoa, joka oopperan, orkesterimusiikin, laulumusiikin ja konsertoivan kamarimusiikin rinnalla sävelsi – todennäköisesti yhtä kiinnostavia[3] – pianoteoksia sekä pienimuotoista kamarimusiikkia. Yksi Raition omaperäisimmistä luomuksista on juuri jo edellä mainittu *Neljä värirunoelmaa* pianolle, jota olisi kiinnostava tarkastella 1900-luvun pianomusiikin yleisessä kontekstissa. Raition musiikin luulisi myös kiinnostavan nykysäveltäjiä, onhan hän säveltäjä, jonka mukaan ”musiikki on väriä” (Raitio 1945, 521) ja viime vuosikymmenien taidemusiikissa kiinnostus sointiväriä kohtaan on yhä voimistunut – osittain ulkoeurooppalaisesta musiikista saatujen impulssien kautta sekä vastapainona niin Darmstadtin kuin uustonaalisuuden estetiikalle.

Raition tuotannon voi karkeasti ottaen jakaa kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisen jakson muodostavat opiskelukauden ja yleensäkin 1910-luvun teokset. Modernistisia piirteitä on havaittavissa ensimmäisen kerran op. 11:n yksinlauluissa (n. 1917). Raitio (1945, 517) on itse kuvaillut *Joutsenet*- (op. 15, 1919) ja *Nocturne*-orkesterirunoelmiensa (op. 17, 1920) sekä pianokvintettonsa (op. 16, 1919–20) edustavan ”siirtymisvaihetta rohkean uudenaikaisuuden piiriin”. Samaan ”siirtymävaiheeseen” kuuluvat myös uruille sävelletty *Legenda* (op. 20 nro 1, n. 1920) sekä viululle ja pianolle sävelletyt kappaleet op. 18.

1920-luvun tuotannosta ei aikansa yleisön makua kosiskelevia teoksia löydä. Pienimuotoisia teoksia edustavat Raition lastenkappaleet (*10 pientä pianokappaletta lapsille* [*Pieniä pianokappaleita lapsille II*, julk. 1923] ja *Pieniä pianokappaleita lapsille I*, julk. 1924), jotka koostuvat kokonaisuudessaan opiskeluaikoina sävelletyistä tyylipastisseista. Esimerkiksi *10 pienen pianokappaleen* nro 7 on sävelletty vuonna 1915, nro 8 perustuu vuonna 1913 sävellettyyn orkesterikappaleeseen ja nro 10 vuonna 1918 sävellettyyn yksinlauluun.

Raition lastenkappaleet voisi laskea *Gebrauchsmusikin* piiriin, sikäli kun ne ovat pikemminkin enemmän tai vähemmän viehättävää salonkimusiikkia kuin taiteellisesti tai pedagogisesti uusia uria aukovaa musiikkia.[4]

Raition 1920-luvun tuotanto on monityylistä ja rinta rinnan syntyy niin modernistisia kuin verrattain myöhäisromanttisia teoksia. Tyylilliset ääripäät muodostavat orkesteriteokset *Fantasia estatica* (op. 21, 1921) ja *Antigone* (op. 23, 1921–22), sekä vastaavasti *Fantasia poetica* (op. 25, 1923) ja sekakuorolle ja orkesterille sävelletty *Pyramidi* (op. 29, 1924–25). Karulla sointimaailmallaan ja aiheistollaan sekä ekspressionismillaan muista sävelrunoelmista erottuva *Antigone* on aiheeltaan mielenkiintoinen valinta säveltäjältä muutama vuosi kansalaissodan jälkeen – kuvaahan Sofokleen tragedia veljesriidan repimää yhteis-

[3] Merikannon Schott-kustantamolle tarjoamat *Drei Klavierstücke* sekä Joseph Szigetin ja Lennart von Zweygbergin tilaamat kamarimusiikkiteokset ovat kadonneet.

[4] Jälkimmäisestä esimerkkejä voisivat olla esimerkiksi Robert Schumannin *Kinderszenen*, Bela Bartókin *Mikrokosmos* tai Helmut Lachenmannin *Ein Kinderspiel* (1980).

kuntaa, katastrofiin johtavaa fanaattisuutta sekä päähenkilön ratkaisua totella reaalipolitiikan sijaan omatuntoaan.[5]

Raition yhteydessä on toisinaan puhuttu ”tyypillisestä ohjelmamusiikista”. Vaikka tämä epiteetti ei kestäkään kriittistä tarkastelua, on silti huomionarvoista, että *Antigonen* lisäksi myös *Fantasia poeticaa* ja *Joutsenia* ovat innoittaneet kirjalliset lähteet, ensimmäistä Hugo von Hoffmansthalin *Erlebnis*-runo ja jälkimmäistä Otto Mannisen *Joutsenlaulu*.[6] Niin Mannisen kuin Hoffmansthalin työstä voisi löytää analogioita Raition sävelkieleen; onhan kyse kahdesta kirjailijasta, joiden tuotannossa kohtaavat erityisellä tavalla perinne ja modernismi. Raitio olisi kaiketi (ainakin 1920-luvulla) myös allekirjoittanut erään toisen symbolistin, Stéphane Mallarmén, poetiikan: ”Objektin nimeäminen hävittää kolme neljännestä runon nautinnosta, joka on vähittäisen arvaamisen onnea: unelmana on vain antaa aavistus [suggérer] objektista” (ks. Lyytikäinen 2005).

1920-luvun lopulla Raition tyyli muuttui. Vuonna 1929 valmistuivat baletti *Vesipatsas* ja ooppera *Jeftan tytär* (op. 30), joiden yhteinen kantaesitys vuonna 1931 oli tapaus aikansa suomalaisessa musiikkielämässä. Nämä keskenään kovin erilaiset näyttämöteokset ovat kiinnostava todiste säveltäjän monipuolisuudesta mutta niitä tuntuu luonnehtivan ikään kuin alinomainen kompromissin etsintä kokeilevuuden ja konventionaalisemman ilmaisun välillä. Neoklassistinen *Vesipatsas* sisältää viihteellisempää sävelkieltä mutta on tyyliltään yhtenäisempi kuin Raition myöhempi sinfoninen balettisarja *Le ballet grotesque* (1943), jossa on kuultavissa elokuvamusiikillisia kliseitä. Sekä *Vesipatsaan* että *Jeftan tyttären* libretot ovat kirjallisesti latteita, millä lienee ollut vaikutusta myös sävelkieleen. Esimerkiksi *Jeftan tyttären* libreton uskonnollis-nationalistinen sanoma korostuu, kun Raition omintakeisen sävelkielen rinnalla kuullaan kuorolle sävellettyjä sovinnaisia virsiä, joihin teos myös päättyy. Säveltäjä Sulho Rannan laatima libretto on paitsi kirjallisesti avuton, myös psykologisesti yksioikoinen, verrattaessa vaikkapa Franz Schrekerin ja Alexander von Zemlinskyn toistensa oopperoita varten kirjoittamiin librettoihin. Seikka kertoo paljon Suomen 1930-luvun ilmapiiristä – samaan aikaan Keski-Euroopassa oli esitetty oopperoita, jotka syväluotasivat uskonnollisia myyttejä profanoinnin ja psykologisoinnin keinoin. Vastaavaan vertaussuhteeseen voidaan asettaa Eino Leinon Herodotoksen tekstiin perustuva libretto Raition *Lyydian kuningas* -pienoisoopperaan (1937) ja von Zemlinskyn samaan aiheeseen ja Andre Giden näytelmään perustuva *Der König von Kandaulesin* (1935–36). Raition kahdesta pienoisoopperasta *Jeftan tytär* olisi kuitenkin musiikillisten ansioittensa takia – ja dramaturgisista heikkouksistaan huolimatta – kiinnostavaa esittää jälleen. Vastakarvainen tulkinta voisi löytää teoksesta yhteyksiä ajankohtaisiin aiheisiin, kuten uskonnolliseen fanatismiin.

---

[5] Antiikin aiheet eivät sinänsä olleet harvinaisia 1920-luvun suomalaisessa taiteessa, päinvastoin, ne olivat V. A. Koskenniemen ja muiden ”valkoisen Suomen” ideologian edustajien suuressa suosiossa. *Antigone* on kuitenkin sisällöltään varsin kaukana tällaisiin parafraaseihin sisältyvästä sankari-ideologiasta.

[6] Runoudesta Raition sävellyksissä ks. Raili Elovaaran katsaus *Musiikin* tässä numerossa sivuilla 69–83.

Jatkoiko Raitio myöhemmässä tuotannossaan modernistista linjaansa? Raitio sävelsi vuosina 1933–1945 valtaosan koko tuotannostaan mutta hän karttoi niitä ilmaisukeinoja, joiden puitteissa toteutuivat Raition modernistisimmat teokset 1920-luvulla. Raitio lakkasi käytännöllisesti katsoen säveltämästä kamari- ja pianomusiikkia sekä yksinlauluja. 1930- ja 1940-luvun orkesterirunoelmien nimet *Neiet niemien nenissä* (1935) ja *Metsäruusu* (1941) tuntuvat heijastavan siirtymistä kansallismieliseen estetiikkaan – ero 1920-luvun tuotannon taustalla olevaan aatemaailmaan on suuri. Myöhäisistä orkesteriteoksista valtaosa on omistettu Radio-orkesterille, mikä kuultaa niistä läpi sikäli kun niissä on pyritty yksinkertaisesti tunnistettaviin klassisiin muotoihin samoin kuin muussakin 1930-luvulla Radio-orkesterille sävelletyssä musiikissa, josta Raitio tosin yleensä erottuu soitinnuksen ja orkesterivärien taitavalla hallinnallaan. Vastauksen kysymykseen, jatkoiko Raitio myöhäistuotannossaan enää lainkaan modernistista linjaansa, saa vain tutustumalla kahteen kokoillan oopperaan, *Prinsessa Ceciliaan* (1933, ke. 1936) ja *Kahteen kuningattareen* (1937–1940, ke. 1944), joita ei ole esitetty sitten kantaesitysten.

Opintomatkoja ja muita vaikutteita

Nuorille säveltäjänaluille suunnattuja ohjeita sisältävässä kirjoitelmassaan Raitio (1922) kirjoittaa: ”Tärkeätä on kuulla opintovuosina paljon hyvää musiikkia. Etupäässä juuri siinä tarkoituksessa matkustetaan ulkomaille Eurooppaan suuriin musiikkikaupunkeihin Berliiniin ja Pariisiin.” Raitio opiskeli ”mielenkiintoisessa” (Raitio 1945, 516) Moskovassa vuosina 1916–17 ja teki opintomatkan Berliiniin vuonna 1920 seuraten metropolin ”virkeää ja paljon uutta tarjoavaa konsertti- ja taide-elämää” (ibid. 517) sekä Pariisiin vuosina 1925–26. Moskovassa Raitio omien sanojensa mukaan (ibid. 516) opiskeli ”pääasiallisesti kontrapunktia opettajanani prof. Iljinski”. Aleksandr Iljinski oli merkittävä hahmo venäläisessä musiikkielämässä ja muun muassa avantgardesäveltäjä Nikolai Roslavetsin (1881–1944) opettaja.[7] Raitio (ibid.) mainitsee myös saaneensa vapaalipun Sergei Koussevitskyn orkesterin kaikkiin konsertteihin. Koussevitskysta elämäkerran kirjoittanut säveltäjä Arthur Lourié ylisti kapellimestaria etenkin Debussyn ja Skrjabinin musiikin tulkitsijana, mikä on Raition 1920-luvun tuotannon kannalta kiinnostava seikka. Koussevitsky oli merkittävä uuden musiikin puolestapuhuja niin kapellimestarina, kustantajana kuin mesenaattina. Raition oleskellessa Moskovassa sikäläiset säveltäjät jakaantuivat karkeasti katsoen kahteen leiriin: traditionalisteihin ja modernisteihin. Jälkimmäiset vannoivat Skrjabinin nimeen mutta Skrjabinin vaikutus ulottui myös ”traditionalisteihin” ja nuoret säveltäjät, myös konservatiivisen Sergei Tanejevin oppilaat (Goldstein 1983, 187), olivat yleensä hänen lumoissaan. Ulkomaisista aikalaissäveltäjistä suosiota saivat osakseen Debussy, Dukas, Ravel sekä vähemmässä määrin myös Richard Strauss

[7] Roslavetsin toinen sävellyksenopettaja oli Sergei Vasilenko, jolta myös Aarre Merikanto sai sävellystunteja.

(Lourie 1931; Sabaneev 1927; Sabanejew 1926) – säveltäjät, joita Raitiokin arvosti (vrt. esim. Raitio 1933a ja 1933b sekä Fermaatti [nimim.] 1926). Uusimpia tuulia esitteli vuosina 1910–1916 ilmestynyt *Musika*-lehti, joka julkaisi muun muassa Sergei Prokofjevin ja Nikolai Roslavetsin kirjoituksia.

Raition Berliinin matkan (kevät 1920) jälkeen sävelletyt teokset ovat entistä omaperäisempiä, mutta on vaikea sanoa, liittyykö tämä Berliinissä saatuihin (musiikillisiin) vaikutelmiin. Berliinin musiikkielämä oli tuolloin konservatiivista ja nationalistista ja sitä luonnehti gigantomania. Musiikillinen pluralismi tuli Weimarin tasavallan ”vapaakaupunki” Berliinin hallitsevaksi piirteeksi vasta muutama vuosi myöhemmin. Ulkomaista uutta musiikkia tunnettiin vuonna 1920 siellä vielä huonosti, ja johtavina moderneina säveltäjinä pidettiin ennen kaikkea Richard Straussia ja hänen epigonejaan. Huomiota herättivät myös sellaiset nykyään unohdetut Raition ikäpolveen kuuluvat säveltäjät kuten Heinz Tiessen[8], jonka oppilaisiin kuului myöhemmin muun muassa Erik Bergman ja jonka 1920-luvun soinnillisesti uhkeat orkesteriteokset tuovat mieleen Raition ja Merikannon (monen muun 1920-luvun säveltäjän lisäksi), sikäli kun niissäkin sulautuvat toisiinsa hallitusti perinteiset ja modernistiset ainekset.

Radikaalimpiakin ääniä oltiin kyllä kuultu Berliinissä. Vuonna 1909 Saksaan asettunut Jefim Golyseff (1897–1970) astui 1910-luvun puolivälissä esiin dadaistisilla kokonaistaideteoksillaan ja ”antisinfonioillaan”, joissa soittimina käytettiin tavallisten soittimien rinnalla kotityökaluja. Vuonna 1914 Golyseff oli säveltänyt jousikvarteton, joka on kenties musiikinhistorian varhaisin dodekafoninen sävellys. Bruitistista musiikkia sävelsi atonaalisten pianokappaleiden rinnalla myös Hans Jürgen von der Wense (1894–1966). Avantgarden keskushahmoksi nousi kuitenkin kapellimestari Hermann Scherchen, jonka perustama *Melos*-lehti sisälsi Raition Berliinin-matkan aikana ilmestyneissä numeroissaan muun muassa Hazrat Inayat Khanin kuvauksen sufistisesta musiikkiestetiikasta, A. M. Awraamoffin vaihtoehtoisia viritysjärjestelmiä peräänkuuluttavan kirjoitussarjan sekä Bela Bartókin kirjoituksen musiikin modernismin filosofiasta. Lisäksi nuorilta säveltäjiltä – kuten Wenseltä ja Tiesseniltä – ilmestyi julkaisun yhteydessä uusia teoksia. Scherchen oli myös perustanut *Neue Musikgesellschaft* -nimisen konserttisarjan, jonka esiintyjiin lukeutui muun muassa Bartók, joka tuolloin soitti mahdollisesti myös omaa musiikkiaan. Raition oleskellessa Berliinissä yhdistyksen puitteissa esitettiin muun muassa Skrjabinin *Prometeus*.

Pariisin matkastaan Raitio (1945, 516–517) toteaa, että se ”vaikutti ratkaisevasti ’uuteen suuntautumise[e]ni’, [siirtymiseen] rohkean uudenaikaisuuden piiriin”. On ehkä yllättävää, että Raitio antaa matkalle niin suurta painoa, sillä hänen modernistisimmat teoksensa olivat syntyneet jo sitä ennen. Pariisin matkan on yleensä arveltu vaikuttaneen *Vesipatsas*-balettiin (ks. esim. Salmenhaara 1996, 305),[9] jossa on kuultu kaikuja Stravinskylta, Les Six -ryhmän varhaisesta

[8] Heinz Tiessenin säveltämä näyttämömusiikki Sofokleen *Antigone*-näytelmään kantaesitettiin huhtikuussa 1921. Raition sävelrunoelma *Antigone* valmistui vuonna 1922 ja hänen säveltämänsä musiikki *Antigone*-kuunnelmaan vuonna 1936.

[9] Ks. myös Seija Lappalaisen katsaus *Musiikin* tämän numeron sivuilla 60–68.

estetiikasta ja Uuno Klamilta. Vuonna 1926 tehdyssä haastattelussa Raitio kertoo kuulleensa ja nauttineensa Pariisissa "tutuista Ravelin, Debussyn, d'Indyn ja Rousselin ym. orkesterisävellyksistä". Muiden ylitse hän nostaa Florent Schmittin kaksi teosuutuutta, jotka hän koki "aivan uudenaikaisiksi" sekä "Iturbin uuden baletin". (Ks. Fermaatti 1926.) On kuitenkin vaikea ymmärtää, mitä tuoretta Raitio (ks. ibid.) löysi Schmittin *Danse d'Abisagin* Debussy-jäljittelystä.[10] Vaikka Pariisin musiikillinen ilmapiiri olikin 1920-luvulla kaiketi muuttumassa konservatiivisemmaksi ja kansallismielisemmäksi, löytyi sieltä Raition kannalta varmasti kiinnostavampaakin kuultavaa kuin Schmittin ja d'Indyn musiikki. Sergei Djagilevin ja Rolf de Marén musiikillista avantgardea suosineet tanssiryhmät oli lakkautettu, mutta Pariisissa toimi Koussevitskyn perustama orkesteri (jota Raitio ei kylläkään haastattelussa mainitse). Futuristi Luigi Russolo oli herättänyt huomiota konsertoidessaan Pariisissa, samoin kuin metropoliin asettunut George Antheil, jonka *Ballet mécaniquen* kantaesitys kesällä 1926 oli skandaali. Venäläisistä emigranteista Pariisissa vaikuttivat muun muassa Stravinsky, Prokofjev, Vyshnegradsky ja Obuhov – joista kaksi jälkimmäistä olisivat voineet kiinnostaa Raitiota, heidän tuotantonsa merkittävänä vaikutteena kun oli ollut Skrjabin.

Mitä vaikutteita Raitio sitten sai opiskellessaan 1910-luvun Suomessa? Erkki Melartinin kokeilijaluonne oli varmasti merkityksellinen Raition kehityksen kannalta samoin kuin toisen Raition opettajan, Erik Furuhjelmin oppilailleen peräänkuuluttama sävellystekninen osaaminen. Erik Tawaststjerna (1989, 229) on kertonut Sibeliuksen 4. sinfonian kantaesityksen (3.4.1911) tehneen suuren vaikutuksen Merikantoon ja Raitioon. Myös Ernest Pingoud'n ilmestyminen Suomen musiikkielämään oli tärkeä tapaus sekä Merikannon että Raition kannalta. Merikanto ja Raitio vaikuttivat säveltäjinä myös toisiinsa. Tästä todistaa esimerkiksi seuraava Merikannon vanhemmilleen kirjoittama kirje 24.11.1922 (ks. Heikinheimo 1985, 262):

> Niin Raition kanssa istuimme koko tiistaita vasten olevan yön vanhassa kodissa valaen toisiimme uskoa asiamme oikeuteen ja sen suuriin päämaaleihin. Raitio ja veljensä olivat aivan suunniltaan lauluista (toisessa merkityksessä kuin muut). [Kyseessä ovat Merikannon orkesterilaulut *Ekho* ja *Syyssonetti*.] Väinö sanoi katsovansa minuun kuin ilmestykseen. Ihastuksellansa ei ollut rajoja."

Suomalainen modernismi ja kansallinen ideologia

Vuonna 1934 säveltäjä ja pianisti Nikolai Lopatnikoff (1903–1976) kirjoitti alan saksalaisissa ja suomalaisissa julkaisuissa aikansa suomalaisista säveltäjistä.[11] Lopatnikoffin (1934) kirjoitus on kiinnostava useasta syystä. Ensinnäkin se on julkaistu – paitsi *Suomen musiikkilehdessä* – myös kansainvälisesti merkittä-

[10] Nimimerkki Fermaatin (1926) tekemässä haastattelussa Raitio toteaa: "Dance Abignac [sic!] ja 'Le petit elfe' olivat mielestäni hänen [Florent Schmittin] parhaat teoksensa."

vässä uuden musiikin foorumissa, saksalaisessa *Melos*-lehdessä, ja toiseksi se käsittelee ymmärtävästi Aarre Merikannon musiikkia sekä sisältää kiinnostavia huomautuksia muun muassa Uuno Klamin musiikista. Lopatnikoff mainitsee Raition muutamalla lauseella. Lopatnikoff asettaa Raition oikeaan kontekstiin toteamalla tämän musiikin ammentavan aikansa ranskalaisesta ja venäläisestä modernismista mutta valittaa, että hänen tuntemuksensa rajoittuu vain muutamaan käsikirjoitukseen. Vaikka Lopatnikoff ihaileekin Sibeliusta,[12] kiinnittää hän huomionsa etenkin nuorten säveltäjien saavutuksiin. Kirjoitus on tarkkanäköisempi kuin esimerkiksi Pingoudin (1995) katsaus samasta aiheesta vuonna 1928, jossa tämä kirjoittaa Raitiosta ja Merikannosta jokseenkin viileästi. Lopatnikoffin (1934) kirjoitus päättyy sanoihin:

> Tuskinpa tarvitsee epäillä etteikö todella lahjakkaitten säveltäjäin luku vakuuttaisi nuoremman säveltäjäpolven joka tapauksessa huolehtivan siitä, ettei suomalainen musiikki tulevaisuudessa ole samaa kuin yksistään nimi Sibelius.

Historian ironiaa on se, että kirjoituksen ilmestyessä suomalainen modernismi oli juuri nukahtamassa ruususenuneen ja että pian kosmopoliittinen *Melos* lakkasi ilmestymästä natsi-Saksassa. Voidaankin pohtia sitä, miksi nuoren valtion musiikillinen modernismi lopahti jokseenkin samoihin aikoihin, kun edistyksellinen taide joutui pannaan niin natsi-Saksassa kuin Stalinin Venäjällä. Oliko kyse ”luonnollisesta kehityksestä” vai Aarre Merikannon sanoja mukaellen taiteilijoihin kohdistuneesta aivopesusta, vai tapahtuiko jotakin siltä väliltä?

Ensiksi on todettava, että – muunnellakseni Pekka Tarkan (1992, 173) toteamusta nuoren tasavallan kirjallisuudesta – aikakauden merkittävät teokset tuotti se sukupolvi, joka oli hankkinut hyvän musiikillis-kulturellin sivistyksen suurruhtinaskunnan ajan kulttuuriympäristössä.[13] Merikannolle ja Raitiolle ei löytynyt jatkajaa – olihan heidän ”kansainvälinen” modernisminsa myös seurausta Suomen aiemmin monikulttuurisesta ilmapiiristä. Sisällissodan jälkeinen kulttuurielämän vanhoillisuus sekä venäläisiin ja ruotsalaisiin kohdistunut vihamielisyys merkitsivät myös omien juurien tukahduttamista ja suoneniskua kansalliselle kulttuurille. Sisällisotaan saakka Suomesta löytyi sekä avointa debattia että kansainvälisen tason osaamista eri taiteen aloilla. Surullista kyllä, modernistit kypsyivät säveltäjinä ajankohtana, jolloin kaikki poikkeava ja omaääninen sai osakseen kasvavaa vihamielisyyttä nuoressa tasavallassa. Merikannon ja Raition modernistiset teokset syntyivät aikana, jolloin *Ultran, Quosegon* ja *Tulenkantajien* tapaiset foorumit vielä esittelivät aikansa ulkomaisia taiteellisia (ja yhteis-

---

[11] Eestissä syntynyt Lopatnikoff opiskeli aluksi Pietarissa mutta sai omien sanojensa mukaan ratkaisevan sysäyksen säveltäjänuralle asuessaan Helsingissä vuosina 1917–1920 ja opiskellessaan Helsingin konservatoriossa Furuhjelmin johdolla. (Lopatnikoff 1933.) Lopatnikoff loi myöhemmin uran ensin Keski-Euroopassa ja sittemmin Yhdysvalloissa.

[12] Eric Blom (1971) kirjoittaa Lopatnikoffista seuraavasti: ”Vuonna 1933 hän [Lopatnikoff] palasi Suomeen ja etsi Sibeliukselta neuvoa.”

[13] Eräänlaisen poikkeuksen muodostanee vuonna 1900 syntynyt Klami, joka oli jo taustansa perusteella eräänlainen sivullinen ajan kulttuurielämässä.

kunnallisia) virtauksia – ja useimmiten epäpoliittiseen sävyyn. 1930-luku merkitsi politisoitumista ja asenteiden kärjistymistä: oli vaikeaa olla ”vapaa taiteilija”, kun pelkkä ulkomaalaisen modernin taiteen kiinnostus saatettiin tulkita valtiolle vaaralliseksi piirteeksi – oli sitten kyseessä elokuvaohjaaja (Nyrki Tapiovaara), näyttelijä (Elli Tompuri) tai kirjailija (Pentti Haanpää). Tuolloin eurooppalaisesta modernismista olivat kaiketi parhaiten perillä vasemmistolaiset kulttuuripiirit. Niihin kuului – ainakin ajoittain – muun muassa Ralf Parland, joka aikansa kriitikoista kiinnitti suopeinta huomiota Raition musiikkiin.

Nuoren tasavallan taiteilijat olivat usein suurimmaksi osaksi lojaaleja valkoisen Suomen ”suojeluskuntalaisille” arvoille. Musiikin modernismin hiipumisen voisi tulkita myös taiteilijoiden peloksi tulla leimatuksi tuolloin yleisellä rasistisella fraseologialla ”musiikkibolshevikiksi” tai ”kosmopoliittiseksi, materialistiseksi ja vaaralliseksi juutalais-taitelijaksi”.[14] 1930-luvun ajankuvaan kuului siis radikalisoituva äärioikeisto. Vuonna 1933 Raitio sävelsi Isänmaalliselle Kansanliikkeelle *Mustapaitojen marssin* Heikki Asunnan kansalliskiihkoiseen tekstiin. Kyseessä saattaa olla yksinkertaisesti tilaustyö, mutta silti herää kysymys, miksi kansainvälisesti suuntautunut, modernistinen säveltäjä ottaa tilauksen vastaan fasistiselta liikkeeltä. Syyt saattavat olla myös henkilökohtaisia. IKL:n Mustan Karhun orkesteria johtaa kappaleen levytyksessä säveltäjän vanhempi veli Eino Raitio. Joka tapauksessa Raition (1932) kirjeistä löytyy kohta, jossa hän kritisoi Lapuan liikkeen toimia Mäntsälän kapinan ajoilta:

> Luulin jo, että postikin lakkasi kulkemasta, kun kuulin, ettei Helsinkiin voinut eilen soittaa. Mutta onneksi olot rupesivat jo rauhoittumaan, kiitos siitä ennen kaikkea ’Ukko-Pekalle’. Kyllä lapualaiset sietävät saada oikein tuntuvan ojennuksen, kun ovat saaneet aikaan tällaista hämminkiä.

Raitio sävelsi myöhemmin isänmaallisia lauluja Heikki Asunnan sekä Lauri Haarlan teksteihin, samoin koululaulun *Suomi on urhojen maa*, jonka Raition itsensä laatima teksti ei ole mitenkään kiihkoisa. Muista modernisteista Aarre Merikanto puolusteli kirjeissään aluksi Lapuan liikkeen toimia mutta suhtautui niihin myöhemmin vastenmielisesti. Toisaalta Ernest Pingoud’n teosluettelosta löytyy vuonna 1930 sävelletty laulu nimeltä *Lapuan marssi*.

Kaikista mahdollisista poliittis-yhteiskunnallisista kytkennöistä ja empatioista tai dyspatioista huolimatta ei tule unohtaa säveltäjien taloudellista ahdinkoa ja omien teosten vähäisiä esitysmahdollisuuksia – ongelmia, jotka olivat epäilemättä olennaisia tekijöitä myös ylipäätään musiikillisen modernismin vaimenemisessa.

Kiitän Suomen Kulttuurirahastoa apurahasta, jonka mahdollistamalla tutkimuskaudella tämä teksti on kirjoitettu. Erityiskiitokset Ritva Haanpäälle Väinö Raitiota koskevasta materiaalista.

[14] Myös Aarre Merikannon kirjeistä löytyy rasistissävyisiä kommentteja aikalaisista, kuten esimerkiksi Pingoud’sta.

Lähteet

Blom, Eric 1971. *Everyman's Dictionary of Music.* New York, NY: New American Library.
Fermaatti (nimim.) 1926. Säveltäjä Väinö Raitio. *Suomalainen musiikkilehti* 5.
Goldstein, Michael 1983. Skrjabin und die Skrjabinisten. *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten.* Hgs. Heinz-Klaus Metzger ja Rainer Reihn. München: Edition text & kritik. 178–190.
Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa.* Porvoo: WSOY.
Huttunen, Matti 2002. Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. *Suomen musiikin historia 5. Esittävä säveltaide.* Toim. Martti Haapakoski – Anni Heino – Matti Huttunen – Hannu-Ilari Lampila – Katri Maasalo. Helsinki: WSOY. 303–437.
Lopatnikoff, Nikolai 1933. Nikolai Lopatnikoff kertoo opiskeluajoistaan. *Suomen musiikkilehti* 1: 10–11.
— 1934. Nuoret suomalaiset säveltäjät. *Suomen musiikkilehti* 10: 237–238. [Ilmestynyt saksankielisenä versiona: Junge finnische Komponisten. *Melos* 7/8.]
Lourie, Arthur 1931. *Sergei Koussevitzky and His Epoch.* New York, NY: Alfred A. Knopf.
Lyytikäinen, Pirjo 2005. *Symbolismi ja dekadenssi.* Internet-artikkeli osoitteessa: ww.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/index.htm (2.9.2005).
Pingoud, Ernst 1995. Nuorin musiikki Suomessa. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta.* Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus. 200–204.
Raitio, Väinö 1922. Jos tahtoisin ruveta säveltäjäksi. *Nuori Voima* 1: 4–6.
— 1931. Kirje Hildur Raitiolle 10.12.1931. Helsingin yliopiston kirjasto, Väinö Raitio -kokoelma.
— 1932. Kirje Hildur Raitiolle 3.3.1932. Helsingin yliopiston kirjasto, Väinö Raitio -kokoelma.
— 1933a. 15. sinfoniakonsertti: *Aika* 22.4.1933
— 1933b. 16. sinfoniakonsertti. *Aika* 13.5.1933.
— 1945. Väinö Raitio. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta.* Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 514–521.
Sabaneev, Leonid [Sabanejew, Leonid Leonidovic] 1926. *Geschichte der russischen Musik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
— 1927. *Modern Russian Composers.* New York, NY: International Publishers.
Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä. 1907–1958. Suomen musiikin historia 3.* Helsinki: WSOY.
Tarkka, Pekka 1992. Nuoren tasavallan tiede ja taide. *Suomi 75. Itsenäisen Suomen historia 4.* Helsinki: Weilin + Göös.
Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius III.* Helsinki: Otava.

Maris Gothóni (marisgothoni@hotmail.com) on opiskellut pianonsoittoa Ralf Gothónin sekä Matti Raekallion johdolla Helsingissä ja Pascal Devoyonin johdolla Berliinissä. Hän on myös opiskellut yksityisesti orkesterinjohtoa mm. kapellimestari André de Ridderin johdolla. Gothóni on esiintynyt pianistina eri puolilla maailmaa sekä kirjoittanut säännöllisesti muun muassa musiikista.

Impressionism, Russian music and Raitio's piano works 1914–1922

Jonathan Powell

In the contexts of his previous published output and of Finnish music in general, Väinö Raitio's *Neljä värirunoelmaa* (Op. 22) seem to possess no obvious point of provenance, no clear genealogy. Compared to this work, Raitio's previous published piano works[1] seem naïve, even immature, and piano compositions by his contemporaries such as Aarre Merikanto, Ernst Pingoud, Ilmari Hannikainen, Erkki Melartin and Leevi Madetoja mostly pale in comparison with this bold statement. Then in 1922, Raitio composed this cycle of four pieces notable for its stylistic assuredness, authority of handling a complex post-tonal harmonic language, understanding of the piano's sonority and assimilation of the type of virtuosic writing amply elucidated by Debussy, Scriabin and others. However, between the writing of his *Kesäidyllejä* (Op. 4) in 1914 and that of the *Neljä värirunoelmaa* in 1922, Raitio composed a number of piano works – perhaps as many as 15 – none of which were or have been published,[2] and only some of which were circulated in manuscript among a circle of friends.[3] Many of these

[1] These consist of the *Toccata*, Op. 1 and the *Kesäidyllejä*, Op. 4, published in 1913 and 1915 respectively.

[2] The *Neljä värirunoelmaa* themselves only appeared in print in 1994 (Modus Musiikki Oy, Savonlinna); most of the earlier pieces have now been edited and typeset by this author.

[3] Raitio's friend the composer-pianist Ilmari Hannikainen performed two of the *Neljä värirunoelmaa*, while Sakari Heikinheimo, a pianist and another friend of Raitio, copied out five early pieces (his own hand is not as clear and is less calligraphically appealing than the composer's own) but misleadingly entitled the group *Sarja I*. These pieces are the *Ballade*, Op. 8 No.1, the *Arabesque*, Op. 8 No.4, the *Nocturne*, Op. 4 No. 4, *Fata morgana*, Op. 12 No. 1 and *Kaislojen laulu*, Op. 12 No. 3. He also copied out the Four Preludes, Op. 14 (in 1934) and the *Neljä värirunoelmaa*, and it is likely that he played several of these works at some point.

Of Raitio's manuscripts, almost all the orchestral compositions are to be found at the music libraries of the Helsinki Philharmonic and the Finnish Radio Orchestra; most of the others are housed at the Helsinki University Library. A few items also exist at the Sibelius Academy, the Jyväskylä Conservatoire, and the Sibelius Museum (Turku). The author is indebted to Ritva Haanpää for much information of this kind and for supplying several copies of Raitio's manuscripts.

pieces are comparable in quality to the *Neljä värirunoelmaa* and, as such, merit discussion in their own right. Furthermore, an examination of them will throw light on the path Raitio took to the *Neljä värirunoelmaa*. In this way we can also unravel the influences – such as French impressionism and Russian composers like Scriabin – that guided him along his way.

The years 1915–1917 were pivotal in Raitio's absorption of new compositional trends and the development of his mature voice. Raitio spent several months in Moscow during the winter of 1916–1917, and it is probable that this trip abroad played no small part in this aesthetic renewal. Around the time in which Raitio lived in Russia, many composers there were experimenting with a type of musical impressionism, and the country was also at the beginning of a phase in which the influence of the recently-deceased Scriabin held great sway over the musical world. This situation turns out to have been highly significant for any consideration of Raitio's stylistic development.[4] But before Raitio went to Russia, the influence that seems to predominate in his writing of works such as his *Nocturne*, Op. 4 No. 4, *Valoisa yö*, Op. 8 No. 2, *Idylle No. 2*, Op. 8 No. 3 and *Vedenneito soittaa*, Op. 8 No. 5, was the musical strand of French impressionism. Although it has been pointed out that Raitio "did not admit to being 'greatly influenced by contemporary French music', and stressed the 'masculine, northern' nature of his music" (see Salmenhaara 2002, 13),[5] it can be shown that French models were as important as Scriabin in shaping the creative journey Raitio made during the 1910s towards the *Neljä värirunoelmaa*.

Although the word impressionism was "first used to mock Monet's *Impression, Sunrise*, painted in 1873 and shown in the first of eight Impressionist exhibitions (1874)", the term soon "became generic, referring to the avant garde of the 1870s and 80s, and later even the symbolists with whom the Impressionists shared more than is often acknowledged" (Pasler 2000). It is generally agreed that painters such as Monet rejected "the use of imposing forms to project grandeur and promote intellectual reflection, [– –] [favouring instead] delicate sensuality, immediacy and the idea of art as an invitation to pleasure" (ibid.). As far back as 1883, Jules Laforgue had suggested an affinity between Wagner's music and Impressionist art (ibid.). However, the essential aspects of the impressionist painters' work – sensuality and immediacy coupled with a rejection of imposing architectural formalism – are not ones we usually associate with Wagner, but those that characterise many aspects of the music of contemporary composers such as Debussy who attracted the label impressionist. Ravel reacted to a critic's description of his *Miroirs* as impressionistic by claiming he did "not contradict this at all, if one understands the term by analogy", but he went on to suggest that this was a "rather fleeting analogy [– –] since Impressionism does not seem to have any precise meaning outside the domain of painting". Instead, he formulated the position of his work with reference to Shakespeare's "the eye

[4] Of less relevance to his creative journey during the 1910s, but surely of more than passing interest, is the fact that the only other foreign country in which Raitio lived was France, the home of impressionism.

[5] Raitio was speaking to Sulho Ranta.

sees not itself But by reflection, by some other things".[6] (Ravel 1990, 35 n. 17.) Many works of reference on music are hazy on the subject of impressionism:[7] Donald Jay Grout suggests, in a rather generalised way, that impressionist music is "a kind of programme music [– –] [but] it differs from most programme music in that it does not seek to express deeply felt emotion or tell a story but to evoke a mood, a fleeting sentiment, an atmosphere with the help of suggestive titles" (Grout & Palisca 2001, 793).[8]

Composers themselves have been reluctant to define what is meant by impressionist music. Around 1905, "Debussy declared that he was dreaming of a kind of music whose form was so free that it would sound improvised, of works which would seem to have been torn out of a sketchbook" (Roland-Manuel 1972, 65–67). Paul Griffiths (1978, 9) expands on this theme of spontaneity, suggesting that "Debussy does not [– –] engage his principal idea in a long-term progressive development. The effect is rather that of an improvisation". And, in addition to highlighting harmonic ambiguity and formal freedom, he adds that in Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, spontaneity "depends also on the fluctuating tempos and irregular rhythms, and on the subtle colouring of the piece" (ibid.). More important, though, than these largely foreground concerns is Debussy's abandonment of the narrative mode, with the effect that the music's "evocative images and its elliptical movements suggest more the sphere of free imagination, of dream" (ibid. 10). The Baudelairian concept of "correspondences" was central; suggestion took the place of narrative, free sensuality and immediacy that of teleological formal concerns.

Other salient features of impressionist music can be mentioned. Griffiths (1978, 7) writes that in *Prélude à l'après-midi d'une faune*, Debussy "gently [– –] shakes loose from roots in diatonic (major-minor) tonality, which is not to say that it is atonal [– –] but merely that the old harmonic relationships are no longer of binding significance". Furthermore, it has been surmised that

> composers' attempts to explore the fleeting moment and the mystery of life led them to seek musical equivalents for water, fountains, fog, clouds and the night, and to substitute sequences of major 2nds, unresolved chords and other sound-colours for precise designs, solid, clear forms, and logical developments. To convey a sense of the intangible flux of time, they used extended tremolos and other kinds of ostinatos as well as a variety of rhythmic densities [– –]. For Debussy form was the result of a succession of colours and rhythms, 'de couleurs et de temps rythmés'. (Pasler 2000.)

Many techniques characteristic of impressionism in music can be found in Raitio's piano works of 1914–1918: traditional harmonic progressions are gra-

---

[6] The Shakespeare quotation is from *Julius Caesar*, Act I, Scene 2.

[7] The 1984 edition of the *Collins Encyclopedia of Music* (Westrup & Harrison 1984, 280) for instance, suggests that "Impressionism [is] a term used, by analogy with impressionist painting, for the musical style of Debussy, Delius, Ravel and other composers contemporaneous with the impressionist movement".

[8] English orthography used in place of US.

dually eschewed with unresolved chords becoming frequent; a sequence of dominant 9ths (based in consecutive major 2nds) will be discussed with respect to Raitio's *Idylle No. 2*; ostinati abound in pieces such as *Vedenneito soittaa*, *Fata morgana* and *Kaislojen laulu*; tremolos – themselves a type of ostinato – are frequently encountered in the *Neljä värirunoelmaa* (and in *Auringonsavua* they are almost omnipresent); and, as we will see, Raitio came to rely less and less on traditional narrative in the construction of his pieces and more on a less clear-cut progression of events analogous to the succession of "couleurs et de temps rythmés". Like Debussy had before him, when composing works such as the Prelude No. 3 and the *Neljä värirunoelmaa*, Raitio came to "eschew conventional melodies", so he "fragmented themes into short motives and used repetitive figurations" in "quickly moving passages wherein overall direction and texture are more audible than individual notes and rhythms give the effect of quasi-improvisation" (Pasler 2000)[9].

Of the composers associated with impressionism, Debussy and Ravel most obviously spring to mind, but also their compatriots such as Florent Schmitt and Maurice Delage[10] should not be forgotten. Impressionism however, was not confined to France: in various forms, it can also be seen as a significant influence in music across Europe during the first two decades of the 20th century: composers as diverse as Szymanowski (Poland), Saar (Estonia), Schreker and Marx (Austria), Enescu (Romania), Albéniz (Spain), and Delius, Sorabji and Bridge (England) were all converging on or took facets from a style that valued colour and intricate texture over obvious tonal centres and traditional formal procedure.

It is therefore not surprising that these new musical currents should find their way to Finland: during the period 1910–1920 Finnish musicians were looking to outside influence after a period during which nationalist concerns and German influence were paramount. Erkki Salmenhaara (1996, 53) writes that "impressionism came late to Finland because Finnish composition students usually went to Germany for studies. Kuula and Madetoja were the first to become interested in [the musical world of] Paris, in about 1910". The music of Debussy and Ravel was performed very rarely in Finland before 1916 but, as Salmenhaara points out, they were not unknown as composers: "Debussy was known [– –] and Martin Wegelius, in the second edition of his *History of Western Music*,[11] comments on him" (ibid. 57). Programmes of the Helsinki Philharmonic reveal that performances of works by Debussy, Scriabin (and Mahler, as a point of comparison) took place as follows: 16.3.1908, Debussy – *L'après-midi d'un faune*; 6.12.1908, Debussy – *Petite suite*; 27.2.1911, Scriabin – Symphony No. 1; 20.11.1911, Mahler – Symphony No. 1; 14.11.1912, Debussy – 'Dialogue du vent et de la mer' from *La mer*; 29.9.1915, Scriabin – *Poème de l'extase*;

[9] Pasler, writing about Debussy, not Raitio.

[10] The latter two are both actually closer to Raitio harmonically and in temperament than either Debussy or Ravel, who taught Delage.

[11] See Wegelius 1904.

23.2.1916, Mahler – *Das Lied von der Erde* (Ringbom 1932).[12] A similar story can be found by examining archives of the Sibelius Academy (then the Helsinki Conservatoire) with the following works being heard in student concerts: 30.10.1911, Mahler Memorial concert with three songs and Symphony No. 2 (arr. for piano duet); 26.2.1914, Debussy – String Quartet; 21.11.1915, Debussy – *Reflets dans l'eau* (played by Ilmari Hannikainen); 29.10.1916: Scriabin – two studies from Op. 8. Raitio himself played one of Debussy's *Arabesques* in a student concert (or examination) at the Helsinki Conservatoire (where his studies ended in 1916).[13]

Despite the late arrival of impressionism in Finland, its influence can be detected in the works of many composers active during the first three decades of the 20th century – these include as Hannikainen (a close friend of Raitio),[14] Pingoud, Aarre Merikanto,[15] Melartin, Madetoja[16] and others. There are even moments in pieces by Sibelius that suggest he was not averse to this trend, although some of these works[17] were written even after Raitio's *Neljä värirunoelmaa*. If Finnish composers of the generation of Sibelius and Kajanus had looked mainly to Germany for new developments and technical expertise, then the new generation represented by Raitio and Aarre Merikanto broke with this trend and sought novel directions in music not only in France, but also much closer to home, in Russia.

---

[12] It appears that no music by Ravel was performed by the orchestra in this period.

[13] Information supplied by Ritva Haanpää.

[14] Ilmari Hannikainen and Raitio met in about 1900 in Jyväskylä; they were schoolmates at the

Jyväskylän lyseo (secondary school) and remained friends for the rest of their lives. Pieces by Hannikainen such as *Unohtunut* and *Suihkulähteellä* from his Op. 12 collection display impressionist traits. He played two of the *Neljä värinunoelmaa* – probably *Punahattaroita* and *Kellastunut koivu* – in 1923, in either Helsinki or Jyväskylä.

[15] Merikanto's orchestral works of the 1920s – such as *Pan* and *Symphonic Sketch* – combine impressionist instrumental writing with a harmonic density comparable to that of Schönberg (of the *Erwartung* period) or Busoni (of the *Berceuse elégiaque*). Several of his piano works contain distinctively impressionist elements; these include *Kuutamo* (ca. 1919) and the much later *Hämärän laulu* (1945).

[16] In the first movement of the piano suite *Kuoleman puutarha* this is particularly the case. The writing in this piece is similar to that of many of Raitio's transitional piano pieces, in that Madetoja employs a semiquaver ostinato over a simple diatonic melody.

[17] These include sections of the incidental music for *The Tempest*, as well as movements from the piano cycles Opp. 103 and 114. *Metsälaulu* ('Forest Song') of the latter set is a notable example, with quasi-whole-tone harmony, lack of traditional tonality and hypnotic accompanimental figure in the right hand.

In the second decade of the 20th century, Russian musical life was multifaceted and vital. Alongside neo-nationalists,[18] modernists and others, composers such as Nikolay Cherepnin,[19] Artur Lourié,[20] Nikolay Roslavets,[21] Sergey Vasilenko, Reinhold Glière[22] and others all employed stylistic palettes that can be linked to this aesthetic. Like the music of modernists who allied themselves with Scriabin (and this group overlapped with the impressionists to a significant degree), this trend had roots in the Russian literary Symbolist movement which, like many of these composers, had looked to France and to the aesthetics of Baudelaire and Debussy in order to escape what was seen by progressive artists as the provincialism of the realism and nationalism that had been the order of the day in the 1880s and 1990s. Even some of Rimsky-Korsakov's later works[23] contain textbook impressionist elements such as extended sections based on augmented triads and whole tone scales (with the resultant lack of traditional tonal centre); these are often combined with the kinds of filigree and luxuriant instrumentation more often associated with *La mer* and *Daphnis et Chloë*. Rimsky-Korsakov's most famous pupil, Stravinsky, exemplified many of these trends in his early works, culminating in *Zhar'-ptitsa* ('The Firebird'), which successfully amalgamated the late nationalist styles of Rimsky and Lyadov[24] with more contemporary influences of Debussy,[25] whose music Stravinsky had enthusiastically encountered in St Petersburg as a student.

Despite his later reputation as one of Finland's most prominent modernist composers, Raitio's earliest piano pieces are mostly conservative in nature, even when bearing in mind the dates of their composition. Typical of these is the *Etude-caprice*, Op. 5, written in 1909 and revised (probably for the fine

[18] These include Balakirev's pupil Lyapunov and others.

[19] Cherepnin (1873–1945) was a pupil of Rimsky-Korsakov, and his ballets *Le pavillon d'Armide* (1909) and *Narcisse et Echo*, Op. 40 (1912) can both be regarded as impressionist scores.

[20] Lourié (1892–1966) consciously cultivated an impressionist style – very probably under French influence – in early works such as *Preludes fragiles* and *Estampes*.

[21] In early works such as *V chasï novolunya* ('In the Hours of the New Moon') and *Tanets belïkh dev* ('Dance of the White Maidens').

[22] Glière (1875–1956) used impressionist techniques extensively in his third symphony *Ilya Muromets* (and the second movement in particular) and the tone poem *The Sirens*, Op. 33, both written 1908–1910.

[23] These include the operas *Kashchey bessmertnïy* ('Kashchey the Immortal') and *Zolotoy petushok* ('The Golden Cockerel').

[24] Lyadov's symphonic picture *Volshebnoye ozero* ('The Enchanted Lake') is often described as impressionistic.

[25] It is most likely, however, that those aspects of impressionism that we can identify in these post-nationalist works, in particular those by Rimsky and Lyadov, are more the logical results of these composers' use of folk modes and the examples of Glinka and Musorgsky (who both used whole tone scales), than the results of any conscious imitation of foreign models.

copy that is preserved in the Helsinki University Library) in 1911. This piece contains few indications of Raitio's later, more radical, development.

From around 1914, however, Raitio gradually started moving away from the traditional Romanticism that is epitomised by pieces such as the *Etude-caprice*. We can trace the composer's path towards the full maturity of the *Neljä värirunoelmaa* by examining a number of pieces written during the period 1914–1918: they are the *Kesäidyllejä*, Op. 4 (comprising four pieces written in 1914), *Valoisa yö (La nuit boréale)*, Op. 8 No. 2, *Idylle No. 2*, Op. 8 No. 3, *Vedenneito soittaa (Die Najade spielt)*, Op. 8 No. 5,[26] *Fata morgana*, Op. 12 No. 1 (1917), *Étude*, Op. 12 No. 2 (1917), *Kaislojen laulu*, Op. 12 No. 3 (1917), and the Four Preludes, Op. 14 (1918). Also, by considering technical aspects of these pieces, we can determine the extent of the influences of French impressionism, and of Russian music, and Scriabin in particular, on Raitio's development as a composer during these decisive years.

With the *Kesäidyllejä* ('Summer Idylls'), written in 1914 and published by Westerlund-Fazer a year later, we can first detect some clear premonitions of the composer's later path.[27] Several features of these early pieces are worth noting at this juncture since they point to aspects of Raitio's writing that can be described as characteristics of many of the piano pieces under discussion. One frequently encounters the use of ostinati in accompaniments (as in the *Barcarole*, *Pastorale*, *Vedenneito soittaa*, *Kaislojen laulu* and Prelude I). Also common are folksong-type melodies (in the *Pastorale*, *Valoisa yö*, *Kaislojen laulu* and *Fata morgana*), while Raitio often repeats small thematic fragments in construction of melodies. The numerous shifts of metre found in these pieces are often accompanied by changes in texture (as in *Idylle No. 1*). A piece's key signature is sometimes not reflected by the music of the opening of the work (such as in *Barcarole*, *Valoisa yö* and *Kaislojen laulu*), while chromatic chords frequently posses structural function (*Barcarole*). Raitio seems to possess a fondness for semitonal shifts in voice leading between chords (at the opening of *Barcarole*, the Tristan chord is alternated with an inverted dominant; similar devices are found also in the *Pastorale* and *Valoisa yö*).

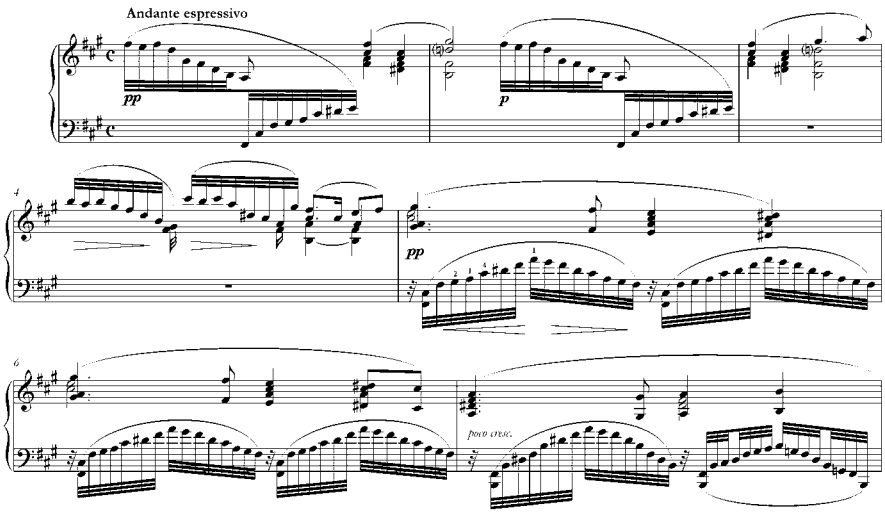
The fourth piece of the group – *Nocturne* – was not published by Fazer,[28] and although it displays a number of shortcomings that are mostly lacking in its preceding three companions, it is nonetheless worthy of comment for several reasons. Its tonality – F sharp minor – and the sweeping left hand accompaniment immediately bring to mind Ravel's *Une barque sur l'océan* (from *Miroirs*), as does the repeated, falling melodic phrase.[29] Ravel's work was published in 1906 and it is possible that Raitio would have been aware of it. In the *Nocturne*,

[26] In the worklist prepared by Ritva Haanpää (2002), no dates are given for the Op. 8 group (that also includes the *Ballade*, Op. 8 No.1 and an *Arabesque*, Op. 8 No.4, both judged by this author less successful than the other three pieces considered here).

[27] The pieces are entitled *Barcarole*, *Pastorale*, *Idylle* and *Nocturne*.

[28] It is not known to this author whether the exclusion of this piece from the published set was Raitio's or the publisher's decision.

as D natural shifts to D sharp and then back again (between bars one and two), there is sense of neither cadence nor resolution (see example 1).



Example 1.

Indeed, the resulting sense of false relation (between D sharp and D natural in bars 1–3) detracts from, rather than reinforces, any conventional sense of key. This type of harmonic ambiguity represents a new addition to the harmonic palette of Raitio's piano works: the way in which these opening filigree gestures of the *Nocturne* appear to hang in the air, punctuated by curiously vagrant harmonic gestures (a sensation afforded by the semitonal shift in the voice leading), suggests that in this final piece of the group Raitio was moving towards impressionist models to a far greater degree than in previous works. Furthermore, Raitio's addition of D sharp to the overall tonality in bars 5–6 results in the overall harmonic gravity hovering somewhere between F sharp minor and a B dominant. With this blurring of traditional harmonic disctinctions, Raitio can be said to go further than Ravel did with his addition of G sharp (to the F sharp minor arpeggio); both have the effect of neutralising the modulatory potential of a more traditional set.

Equally, the presentation of the melodic material in parallel octaves (surrounding sustained inner voices) is mostly new to Raitio's language – even though the same technique was used in passing, and much less boldly, in the *Idylle* that precedes the *Nocturne* in the Op. 4 set. This technique is extremely common in Debussy's piano writing, with the most obvious examples found in

[29] Due to reasons of space, for this article the author presupposes a level of acquaintance with the works of Ravel, Debussy and Scriabin on the behalf of the reader.

works such as the Baudelairian prelude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. Unfortunately, in Raitio's piece the mellifluous texture produced by this effective writing for the instrument is marred by the somewhat awkward modulations in the opening section. While the central section presents further difficulties in that it is stylistically at odds with the more forward-looking material of the opening, it is not entirely without interest by virtue of an improvisatory, free-wheeling phrase structure (with constant alternation between triple and quadruple metre), rhapsodic melodic material and unexpected twists in modulation.

The works that comprise Opp. 8 and 12 are of a transitional nature: their tonal harmony sometimes still possesses the naïve charm of the earlier pieces, and their distinctive melodic character ties much of their language to Romantic models. However, alongside these more conventional traits, Raitio's exploration of texture (with his growing palette of techniques borrowed from French impressionists), harmony (especially through whole-tone and expanded dominant collections, often linked by chromatic voice leading) and form (where Raitio refines his preferred ABA model) mark these pieces out as experimental in nature.

At some point between the completion of the *Kesäidyllejä* in 1914, and probably after writing the short *Andante cantabile*[30] in 1915, Raitio embarked on the composition of a set of five piano pieces, Op. 8.[31] Although their exact date of composition is not known it is likely that they were written in later 1915 or the earlier part of the following year before his trip to Russia in the winter of 1916, since the op.12 set of pieces – that are known to have been written in 1917, probably during or after the Russian trip – are more stylistically advanced and technically assured than the op.8 ones.

Valoisa yö (La nuit boréale), Op. 8 No. 2, is the first piece in which Raitio explicitly refers to nature.[32] *Valoisa yö*, therefore, stands at the beginning of one of the paths that lead, via *Fata morgana* and *Kaislojen laulu*, to the *Neljä värirunoelmaa*. In part, this growing preoccupation with nature is emblematic of Raitio's growing identification with not only impressionist techniques in music, but with the aesthetics associated with composers such as Debussy who, like the symbolist poets, wanted music not merely to represent nature, but to reflect "the mysterious correspondences between Nature and the Imagination" (Pasler 2000). Following Debussy example, Raitio's desire to evoke encourages him explore (what were for him) exotic instrumental colours and mosaic-like designs.[33] However, this musical realisation of his relationship to the natural

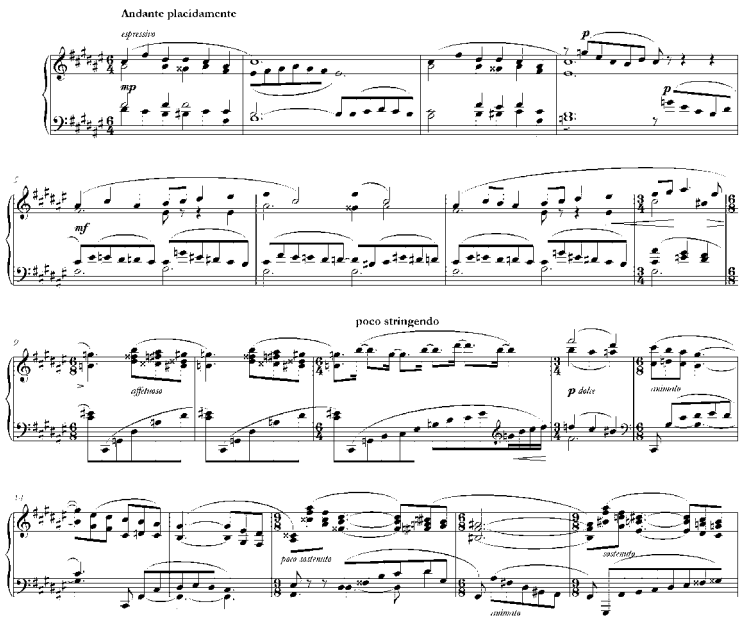
[30] This two-minute piece was later published as number seven – with the title *Canzonetta* – in the second series of *10 pientä pianokappaletta lapsille* in 1923.

[31] It is possible that Raitio collated the set by combining older pieces with new ones; that the *Ballade* and the *Arabesque* are not as convincing as the other three suggests this. Their style is such that they may have even been written before the *Kesäidyllejä*.

[32] Although it could be argued that the *Kesäidyllejä* also do this, the references here are general.

world through the medium of the piano miniature links Raitio to Finnish traditions and to Sibelius in particular.[34]

It is possible to detect in *Valoisa yö* a transition from the Romanticism associated with Grieg to the completely novel soundworld of impressionism. The isorhythmic and strophic melody of the opening – which could be mistaken as belonging to one of the later *Lyric Pieces* – is soon subjected to an unexpected modulation into a whole-tone set (bar 4, see example 2), a move that prepares the ground for many such surprises that continue throughout the work (bars 9, 16, 23, 28 et seq). The static harmony of bars 5–9 (see example 2), where a modulation onto the tonic occurs at the beginning of each bar, and the frequent instances later in the piece where 9th chords are held (bars 16–17) may be seen as instances of musical responses to the light summer night of the title. But whether Raitio was indulging in any literal description or not, the many moments in *Valoisa yö* in which the harmony rests on an extended dominant chord provide direct points of comparison with Debussy, in much of whose music "the composer arrests movement on 9th and other added-note chords, not to produce dissonant tension but, as Dukas put it, to 'make multiple resonances vibrate' " (Pasler 2000).



Example 2.

[33] The mosaic-like effect is produced by techniques such as frequent changes of time signature (3/4 to 6/8 to 6/4 to 3/4 to 6/8 to 9/8 in bars 8–16) and the stringing together of short melodic fragments.

Another arresting aspect of *Valoisa yö* is the use of pentatonic and diatonic melodies, suggesting that Raitio's interest in the incorporation of folksong-like elements into his music may date from this period, pre-empting subsquent such developments: in later works[35] Raitio used folksong quite freely. Although the use of folksong-type materials is not commonly associated with impressionism, it should be remembered that it is not unknown in the works of Debussy (in *Jardins sous la pluie*, *Ibéria, Gigues* and several of the Preludes, for example) and in the early works of Stravinsky (such as the *Firebird*).

In structural terms, *Valoisa yö* is far more sophisticated than earlier pieces. Although it is ternary in form, instead of being divided into discrete sections (like many of its predecessors), there is a greater sense of transition between the primary and secondary sections. In bars 26–31 (see example 3) the melodic pattern in the right hand is treated sequentially while, simultaneously, the harmony undergoes significant development and becomes more ambiguous in nature with the juxtaposition of extended dominant chords, whole-tone collections, more conventional major or minor chords as well as combinations of these, often linked by neighbour note transitions in the sinuous figuration in the left hand. The "middle section" (and the quotation marks are used advisedly), may be said to start in any of bars 26, 29 or 32; it is relatively short and consists simply of repetitions of a melodic fragment (see example 3).

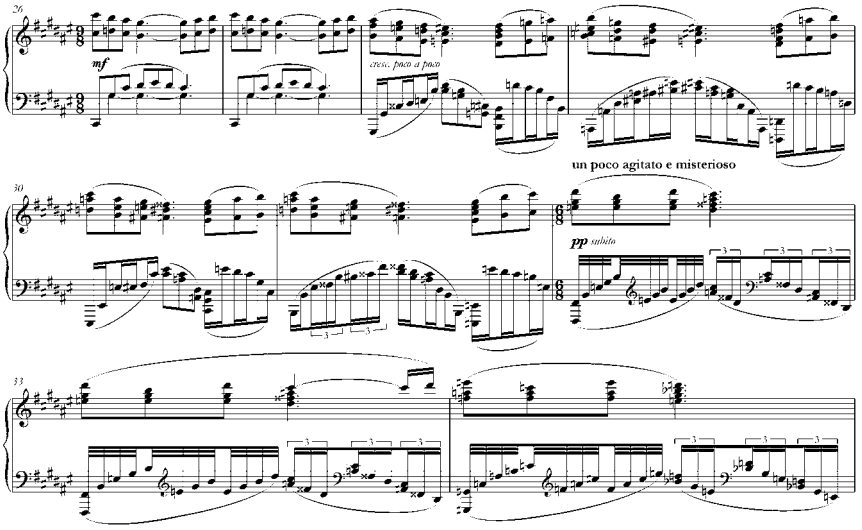
The overall structure of *Valoisa yö* is delineated by the tessitura of the melody, which rises towards bar 12 (the middle of the first section), falls again towards bar 21, after which it rises sequentially (mimicking the melody at bar 5) towards bar 38 (two thirds of the way through the middle section), gradually falling towards bar 65, at which point a small coda begins. This closing section is worthy of note by virtue of the figuration which is found, almost unaltered, in many works by Debussy or Ravel (see example 4).[36]

---

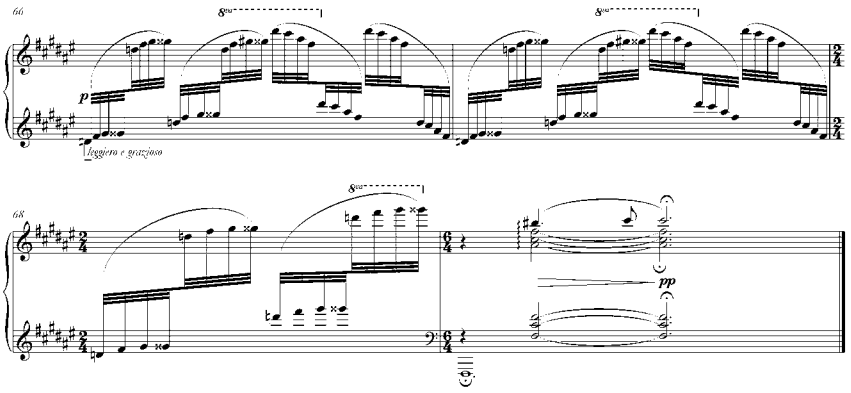
[34] The majority of Sibelius's later piano cycles are related to nature or the countryside. For example, *Viisi kappaletta pianolle*, Op. 75 ('Five Pieces for Piano') [also known as *Puu-sarja* ('Tree Suite')] consists of *Kun pihlaja kukkii* ('When the Mountain Ash is Blooming'), *Yksinäinen honka* ('The Lonely Pine'), *Haapa* ('The Aspen'), *Koivu* ('The Birch') and *Kuusi* ('The Spruce'), while the *Five Characteristic Impressions*, Op. 103 are related to village life. What are arguably Sibelius's piano masterpiece, the *Viisi luonnosta*, Op. 114, are entitled *Maisema* ('Landscape'), *Talvikuva* ('Winter Scene'), *Metsälampi* ('Forest Lake'), *Metsälaulu* ('Forest Song') and *Kevätnäky* ('Spring Vision').

[35] Such as *Lemminkäisen äiti* and *Neiet niemien nenissä* (both 1935).

[36] This arrangement of demisemiquavers distributed between alternating hands is found in no fewer than five items from first book of Debussy's *Préludes*: *Voiles*, *Les collines d'Anacapri*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* and *La danse de Puck*. This figuration may be said to have its origin in Liszt's *Jeux d'eau à la Villa d'Este*.

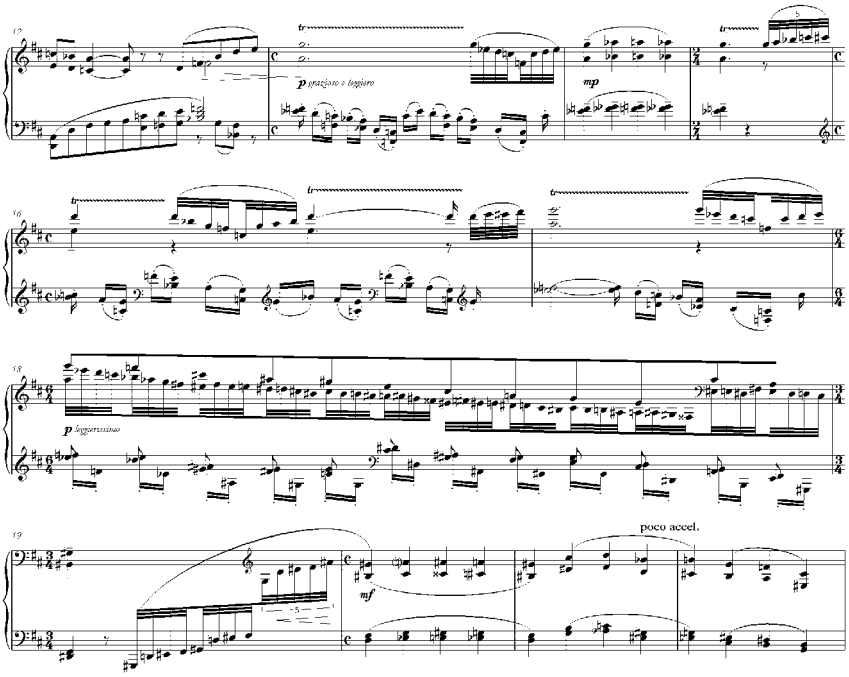


Example 3.



Example 4.

The *Idylle No. 2*, Op. 8 No. 3, is similar to *Valoisa yö* in that the constituent sections of its tripartite structure are not discretely separated, and that the most exploratory material is found in the central section of the piece. Here, Raitio employs highly colouristic writing: in bar 13, he transforms the sonority of the opening melody by transposing it onto inverted dominant 9th chords (a sound favoured by French impressionists), while the same melody is superimposed over whole-tone harmonies in bars 19–21. Amidst these thematic statements, Raitio intersperses elaborate arabesques – also formed from dominant 9th chords – that lead to an intriguing passage that presages many such types of writing in *Kaislojen laulu* and the *Neljä värirunoelmaa* (see example 5).

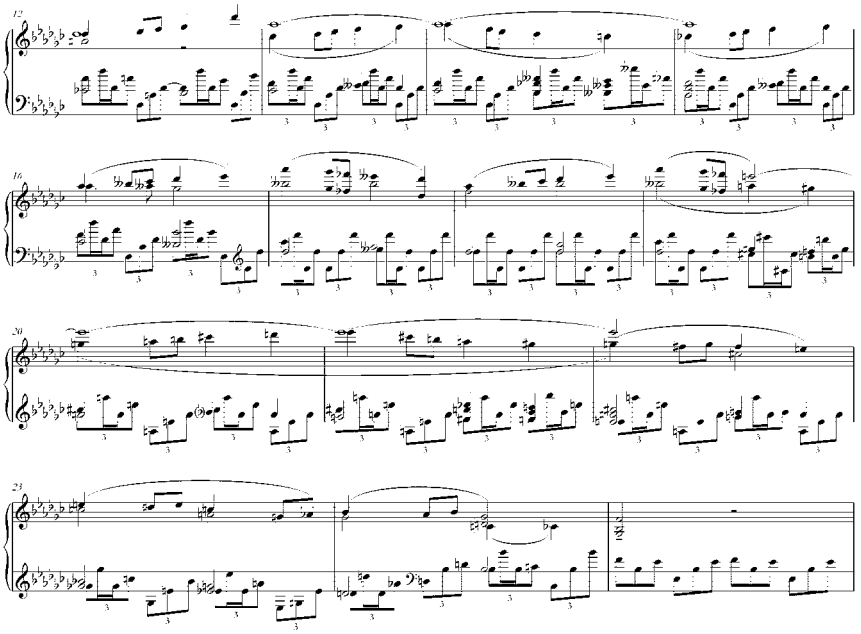


Example 5.

Vedenneito soittaa (Die Najade spielt),[37] Op. 8 No. 5, contains many of the characteristics of other pieces of this transitional period, and is also one of the most effective. A fine example of Raitio's use of ostinato combined with a folksong-like melody (in the typically simple rhythm {1.½.½.1.1 }) is found in the opening section. Being firmly divided into three discrete sections, this piece does not possess the structural sophistication of either *Idylle No. 2* or *Valoisa yö*, but the many subtleties in the writing warrant comment. Raitio employs the very simple arch-shaped melodic material to great effect in an extremely economic manner between two antiphonal voices. Meanwhile, the melody itself describes a large arc (as in *Idylle No. 2*) over the 30 bars that constitute the first section. Also worthy of note is the harmonic process by which a kaleidoscopic range of harmonies gradually fans out over a tonic pedal with hypnotic effect (see example 6). Additionally, it should be pointed out that *Vedenneito soittaa* is

[37] In Greek mythology, the Naiads (from the Greek νάειν, 'to flow', and νᾶμα, 'running water') were a type of nymph who presided over fountains, wells, springs, streams, and brooks. Naiads were associated with fresh water, as the Oceanids were with saltwater and the Nereids specifically with the Mediterranean. If a naiad's body of water dried, she died. They were often the object of archaic local cults, worshipped as essential to fertility and human life. Naiads could be dangerous: Daphnis had on several occasions been unfaithful to his lover, the Naiad Nomia, and as revenge she permanently blinded him.

among the first pieces that stem from Raitio's interest in classical, mythological and exotic subjects,[38] yet another factor that links him to French impressionists, whose recourse to such themes is well known.[39]



Example 6.

It was probably some time after the completion of the Op. 8 pieces that Raitio went to Russia to spend the winter of 1916–1917 studying counterpoint with Aleksandr Il'insky[40] in Moscow, possibly at the Conservatoire (since that is where this teacher had taught since 1905). However, it seems likely that Raitio did not confine his life in Moscow to the study of counterpoint; we know that he managed to obtain "a free ticket [– –] for the orchestral concerts of Serge Koussevitzky favouring modern repertoire" (Salmenhaara 2002, 10).

[38] This interest is more than evident from compositions such as *Antigone* (1921–1922), *Kuutamo Jupiterissa* (1922–1923), *Jeftan tytär* (1929), *Lyydian kuningas* (1937), as well as numerous works relating to the Finnish mythological past.

[39] Ravel's ballet *Daphnis et Chloë* is probably the most obvious example of this.

[40] Aleksandr Aleksandrovich Il´insky (1859–1920) had studied in Berlin with Kullak and Bargiel, and after teaching at the Musical Dramatic School of the Moscow Philharmonic Society (1885–1905) joined the staff of the Conservatoire in 1905. His many students include Arakishvili (a founder of the Georgian national school of composition), Gruodis (an important Lithuanian composer of the first half of the 20th century), both the brothers Kalinnikov and the modernist Roslavets.

To the ears of a 21st-century listener some of Raitio's later transitional piano works – such as the third and fourth of the Preludes – seem heavily indebted to Scriabin. It is possible that these pieces were conceived while Raitio was still in Russia, and this possibility would mean that was working in a similar way to many of his young Russian colleagues around him. From about 1910, so great was Scriabin's influence that many, especially muscovite, composers produced (often poor) carbon copies of the late master's work.[41] Boris Pasternak (see Matlaw 1979, 1), who as a boy knew Scriabin and even received advice about composition from him, went so far as to describe the beginning of the 20th century as the "era of Scriabin". However, Raitio's creative identity is almost always discernible in these pieces, even if it is clear that he was working within the framework of Scriabin's influence. One can thus consider him alongside a group of composers who, while being influenced by the seductive example of Scriabin, possessed sufficiently strong creative personalities to avoid being swamped by his influence. This pleiade of composers, all from Slavic and Baltic countries of eastern Europe, includes the Russians Alexey Stanchinsky, Alexander Krein and Samuil Feinberg (the latter two actually Jewish, and the last born in Odessa), the Ukrainian Borys Lyatoshyns'ky,[42] the Lithuanian Mikolajus iurlionis,[43] Raitio's compatriot Aarre Merikanto and, perhaps most famous of them all, Karol Szymanowski. It is indeed telling that Raitio's years in Moscow coincide with the beginning of the period of Scriabin's great influence upon younger composers.[44]

Moreover, Raitio was not alone among his Finnish contemporaries in being attracted to Russian music: while Hannikainen was close to the Russian pianistic tradition (his most imposing work, the *Variations fantasques*, was dedicated to Alexander Siloti), like Raitio, Aarre Merikanto and Pingoud were drawn to the later, advanced idiom of Scriabin. It is intriguing that Merikanto also spent the winter 1915–1916 in Moscow –studying with Il'insky's colleague Sergey Vasilenko – so it is conceivable that Raitio and Merikanto attended Koussevitzky's concerts together. Considering the effect their visits to Russia seem to have had on both Raitio's and Merikanto's subsequent compositions, it is possible

[41] These composers range from figures still partially remembered such as Roslavets, Lourié and Protopopov, to those completely forgotten such as Kryukov, Melkikh, and Shenshin, not forgetting the teenage Boris Pasternak.

[42] Lyatoshyns'ky (1892–1968) was to become Ukraine's most prominent composer, even though his uncompromising attitude in stylistic and nationalistic matters led to frequent clashes with Soviet authorities. His *Vïrazheniya* ('Reflections') of 1926 are one of the few works that can be compared to Raitio's *Neljä värirunoelmaa*. A set of seven, fairly short pieces for solo piano, they combine elements of impressionism and post-Scriabin harmonic language into a stern, modernist palette which is applied with almost orchestral vigour and variety to the piano.

[43] A composer who was also a painter, 1875–1911.

[44] It is also the period when Feinberg, Lyatoshyns'ky and a host of other younger musicians were also composing their first works under his spell.

to propose that Russian music – and Scriabin in particular – exerted a decisive influence on modernism in Finnish music in the long term.

Some of the late works of Alexander Scriabin contain moments in which sweeping and luxuriant figuration, fragments of melody left suspended in silence, and exotic harmony suggest a tantalising relationship between his style and that of Debussy. In particular, sections of Scriabin's 6th and 8th sonatas are, in terms of texture alone, close to Debussy. Scriabin, however, differed from many of the Russian impressionists in that he arrived at his sophisticated later language by means of an internal, organic development and probably not through any stylistic importation.[45] Moreover, Scriabin's later harmonic language possesses no real features in common with Debussy. Founded on "synthetic" chords – that usually contain characteristics of extended dominants, octatonic groups or altered whole-tone scales – this language frequently relied on the manipulation of pairs of chords a tritone apart. These techniques came to play a significant role in Raitio's development after he left Russia.

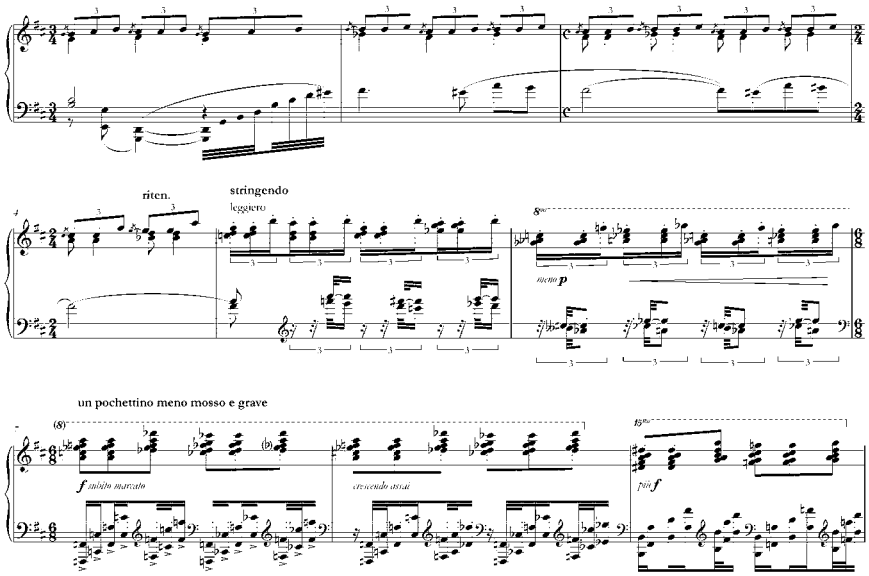
Fata morgana, Op. 12 No. 1, is another of Raitio's pieces related to nature, and like *Valoisa yö* it refers to Nordic phenomena in particular.[46] However, in this work Raitio seems to have left behind the gentler terrain of its predecessors. Although in the opening Raitio again employs the formula of right hand ostinato and left hand folksong-type modal melody,[47] this material undergoes a rapid transmutation into something almost unrecognisably different, where a melodic fragment from the ostinato is augmented and reiterated over a series of chromatically inflected dominant type harmonies. In this respect *Fata morgana* retreads the scheme used in *Valoisa yö*: there is a gradual transition to a middle section, whereafter the initial material is recapitulated after a short break. However, the inexorable rise towards and violence of the writing in the climactic section, the atomisation of the melodic material, and the use of dissonant, chromatically-altered dominant harmonies marks *Fata morgana* as a work written in Scriabin's shadow. As the opening section progresses, Raitio gradually in-

[45] Some Russian composers actually combined the dual influences of Scriabin and French impressionists: Lourié, in particular, epitomised this trend with early works such as *Ivresse* ('Drunkenness') with its Scriabinesque genre designation 'poème' and its vast quasi-dominant collections, and the Baudelaire-inspired *Spleen* of the *Quatre pieces*, both composed around 1912–1913.

[46] The fata morgana, named after Morgan le Fay (the faery shapeshifting half-sister of King Arthur), is a mirage, an optical phenomenon which results from a temperature inversion. Objects on the horizon, such as islands, cliffs, ships or icebergs, appear elongated and elevated, like "fairy tale castles". In calm weather, the undisturbed interface between warm air over cold dense air near the surface of the ground may act as a refracting lens, producing an upside-down image, over which the distant direct image appears to hover. Fata morgana are usually seen in the morning after a cold night which has resulted in the radiation of heat into space. They may be seen in Arctic seas on still mornings.

[47] The piece is notated and ends in D major, although the opening has the feel of the Lydian mode on G. This kind of ambiguity can also be observed in 'Haavan lehdet' of the *Neljä värirunoelmaa*.

troduces whole-tone harmony (in bars 9 and 10). Then, by changing into triple and then back to quadruple time, he repositions the coincidence of the melody and the ostinato, thus subtly mutating the whole-tone set into a scriabinesque altered dominant – F sharp, B flat, D, E and A[48] (see example 7).



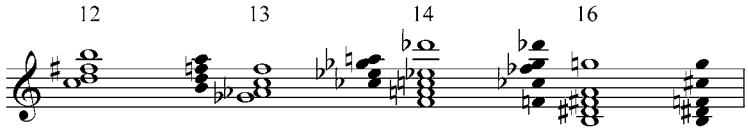
Example 7.

Further evidence of Raitio's newly found interest in Scriabin's harmony is found in the following bars. It has already been noted that in many of his later works, Scriabin used a pair of altered dominant chords a tritone apart as an axis around which other harmonies revolved;[49] he then created series of chords frequently moving through progressions of minor thirds (half a tritone). In *Fata morgana*, Raitio does just this, with the harmony moving from a first pair of dominants a diminished fifth apart (D to A flat in bars 12 and 13), to an analogous pair at the distance of a minor third (F and B in bars 14 to 17, see example 8). Raitio also comes close to Scriabin with his growing taste for flattening the fifth of a dominant collection (in the second half of bars 14–17).

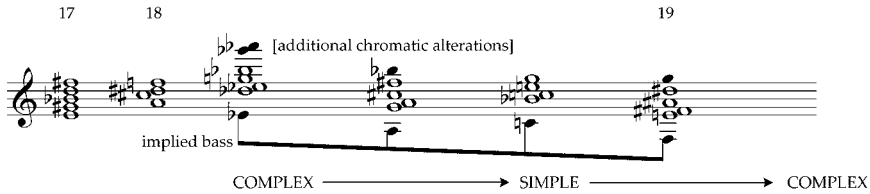
The post-climactic descent of bars 18–22 also demonstrates how Scriabin's example prompted a growing daring and inventiveness in Raitio's harmonic writing. Here (see example 9), Raitio prolongs the same group of tritone relationships between dominant-type chords and, with considerably fluency and subtlety, he contracts and expands the harmonic field, gradually increasing the clarity of the chords by reducing the number of elements, before they once more blur with the re-addition of chromatic alterations.

[48] This is Scriabin's "mystic chord" minus C.

[49] This system is amply elucidated in Dernova 1968.



Example 8.

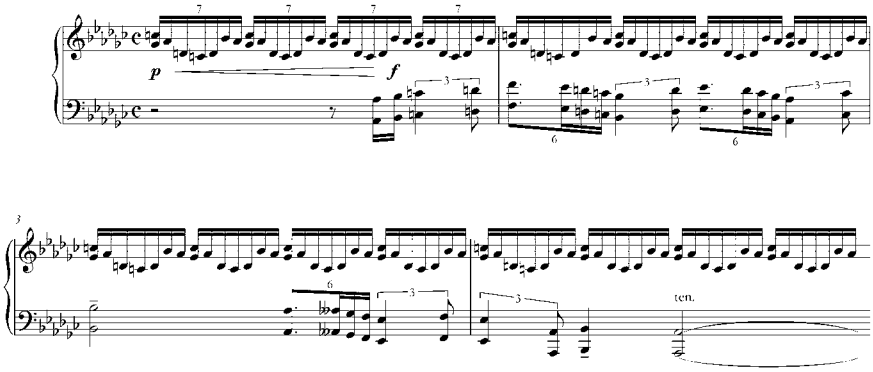


Example 9.

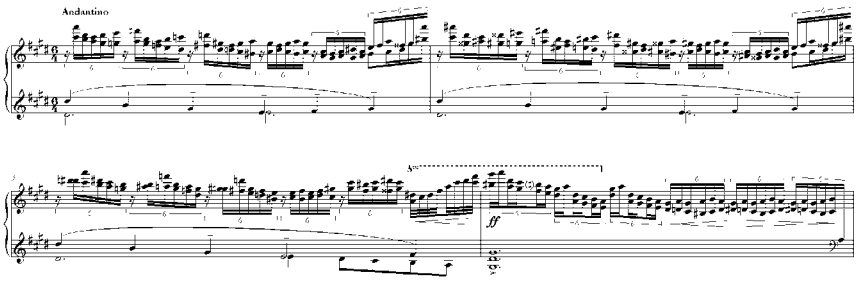
In the *Étude*, Op. 12 No. 2 (1917), Raitio's orienteering between the dual influences of Scriabin and Debussy is increasingly evident. The septuplet ostinato accompaniment and rising melodic material, stated in octaves, of the heroic and tragic caste often encountered in Scriabin's early work. The prolongation of a single harmony throughout the initial section of a piece (in this case, first 11 bars) has been seen in several of Raitio's piano works, most obviously *Fata morgana*. However, this technique, when employed in the *Étude*, is radically re-interpreted along Scriabinesque terms. Here, the harmony is formed not from a modal or diatonic collection (as before) but from the addition of a single pitch – in this case F – to a whole tone scale, resulting in A flat, B flat, C, D, E flat, F and G flat (see example 10). This pitch set appears to have been organised in a manner not so far removed from the way in which Scriabin modified an essentially whole-tone collection in his "mystic chord" (C, D, E, F sharp, A, B flat, where the expected A flat is raised by a semitone).[50] But it appears that Raitio had not completely abandoned his previous models: the main theme also bears a striking resemblance to a theme that appears near the beginning of 'Dialogue du vent et la mer' from Debussy's *La mer*, which Raitio may have heard in Helsinki in 1912.

With his next nature piece, *Kaislojen laulu* ('Song of the Rushes'), Op. 12 No. 3, Raitio abandons the intense Scriabinesque influence noticeable in the *Etude* and parts of *Fata morgana*. As he had with *Vedenneito soittaa* and *Fata morgana*, Raitio again employs an ostinato in the right hand alongside a isorhythmic and modal folksong-type melody in the left (see example 11). If Raitio specifically associated themes of nature with Finland, then it is perhaps not unsurprising that for this work he returned to models he had previously used for similar subjects.

[50] Thus, Raitio's scale is merely a transposition of Scriabin's, with the addition of another degree at a perfect fifth from the tonic.



Example 10.



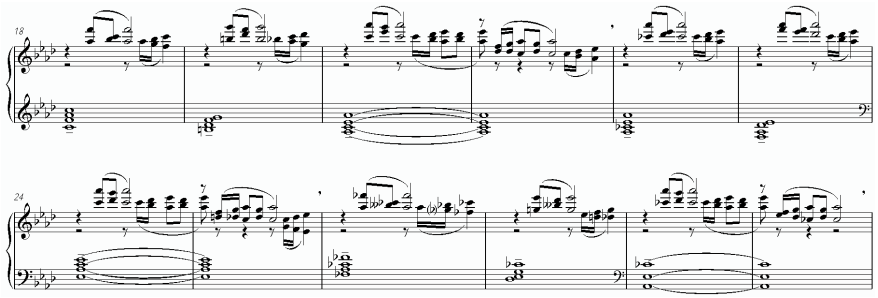
Example 11.

Again, Raitio's use of the key signature is ambiguous, since the piece appears to begin with a tonic of D sharp, only to modulate to a Phrygian mode on G sharp at bar four. The highly chromatic accompanimental figure flexibly adopts whole tone harmony (in the first beat, until the fifth semiquaver), traditional major/minor tonality (on the fifth semiquaver), chromaticism (on the sixth), unconventional or "synthetic" modes (on the second crotchet, where a scale of D sharp, E, F, G sharp, A, B and C is employed) and quasi-dominant collections (in the last crotchet of bar one). The constant shifts in colouration evinced by the semiquavers produces a hypnotic, kaleidoscopic effect, with the "structure of the chords being veiled by the abundance of figuration" (cf. Grout & Palisca 2001, 795),[51] further underlining Raitio's closeness to impressionism.

Although the middle section could be regarded as a throwback to earlier pieces, the clarity with which its material is presented is arresting (see example 12), as is the suavity of the modulations into distant keys. Furthermore, Raitio's apparent facility in handling "pure" diatonic material within the same context as chromatically inflected whole-tone groups (in bars 19 and 27) demonstrates

[51] Grout commenting here on impressionist technique in general.

how quickly he had assimilated the harmonic novelties of impressionism and Russian modernism into his own idiom.



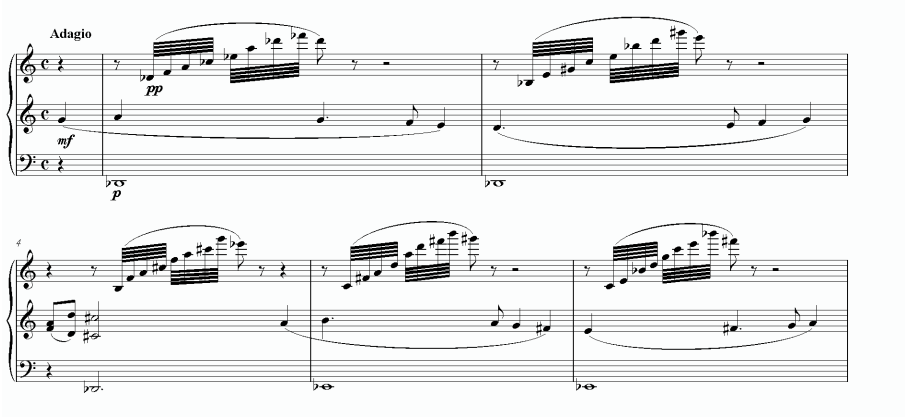
Example 12.

The *Neljä preludia* ('Four Preludes'), Op. 14, were apparently written in 1918[52] and represent something of a mixed bunch. The last two are to be considered here as they demonstrate two different ways in which Scriabin influenced Raitio during this period. The third prelude is one of Raitio's most convincing piano works of the pre- *Neljä värirunoelmaa* period. At the beginning of the piece, for the first time, the complexities of the sets used bring about a sense of atonality (see example 13). In bar two, Raitio uses a set based upon a chromatically-altered dominant ninth (D flat, F flat, F, G, A, C flat, E flat).[53] It is possible to regard this complex chord in many ways, but if we look from the viewpoint of a composer immersed in the late works of Scriabin, the chord can be said to have doublings on certain degrees: on the third (F natural and F flat), and on the fifth (which is simultaneously flattened and sharpened).[54] The pitch material of bar three is equally hard to categorise and presents many potential explanations. It can be seen as an instance of polytonality, in which three separate layers are in play: the bass pedal point, the diatonic group of the melody and the whole-tone ornamentation on top. Equally, it can be analysed as an altered octatonic group (D flat, D natural, E, F, [G natural missing], G sharp, B flat, and C instead of B natural). Either way, it is certain that Raitio strengthens the sense of resolution onto D flat in the following bar by a simultaneous neighbour-note progression from the D natural that commences the melody (starting on D natural) and the C dominant feel of flourish of bar three.

[52] The absolute nature of this date may be doubted due to the stylistic variability of the pieces in question; it is possible that the second prelude existed in some earlier form (due in part to its use of fairly traditional minor tonality), and that the fourth had its genesis in 1917 due to the very blatant influence of Scriabin.

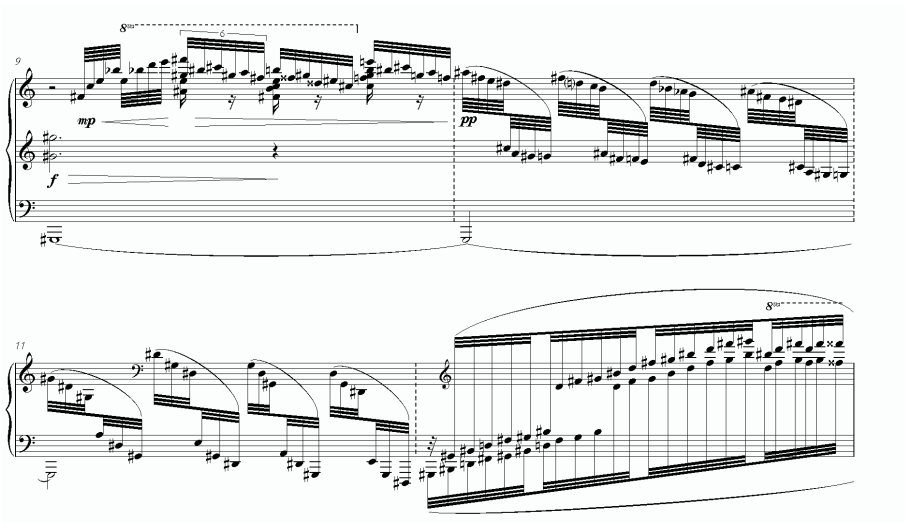
[53] This scale – with its major/minor ambiguity and dominant feel – is comparable to those commonly used by blues musicians.

[54] For particulars on how Scriabin employs such groups, see Dernova 1968 and many articles by Yuri Kholopov.



Example 13.

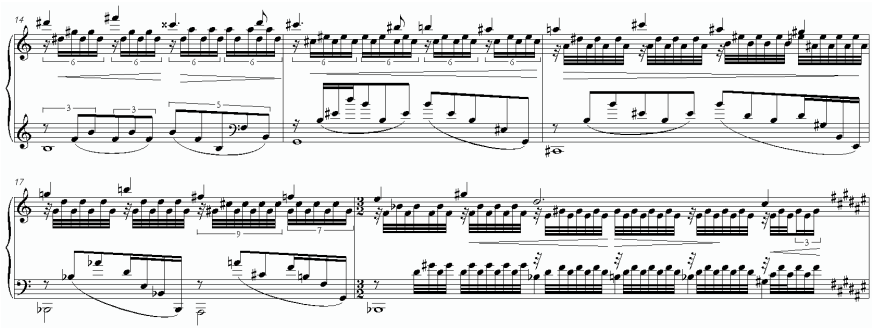
This use of extended dominants, modal fragments, and octatonic groups parallels the way in which Stravinsky interchanges different types of scale for structural purposes in pieces like *Three Japanese Lyrics*.[55] Like Stravinsky, Raitio also employs harmonic language that appears to be suggested in part by Scriabin's later harmonic principles: in bar 9 a whole-tone collection precedes two transpositions of an octatonic group (with one degree missing) followed by an extended dominant collection[56] (see example 14). With its sweeps of colouristic filigree across the length of the keyboard, this passage also demonstrates the degree to which Raitio had assimilated and integrated the influences of impressionism and Scriabin.



Example 14.

It is also possible to draw numerous lines of comparison between the second section of the piece[57] and works of Scriabin (and other Russian composers) and Debussy. The distribution and type of the material used in bars 14–17 (see example 15) is directly comparable with that employed by Scriabin in his *Vers la flame*, Op. 72 (see example 16): the four voices of both pieces consist of (in descending order) a melody, tremolo-type accompaniment, a slower secondary figure that descends towards the bass, and a single, bell-like note. Moreover, it should be added that Raitio also quotes (perhaps unconsciously), in the melodic line of bars 15–17, directly from the principal leitmotif of Rimsky-Korsakov's last opera *Zolotoy petushok* ('The Golden Cockerel', see example 17), and then in bar 18 proceeds to make more than a passing allusion to the texture and mood of Debussy's 'Poissons d'or' (from *Images, deuxième série*, see example 18).

Overall, the tritone and minor third progression in the bass, the luxuriant texture and the continual use of altered dominant harmonies all link this passage (and the Prelude in total) to the music being written in Russia in the wake of Scriabin's death in 1915.

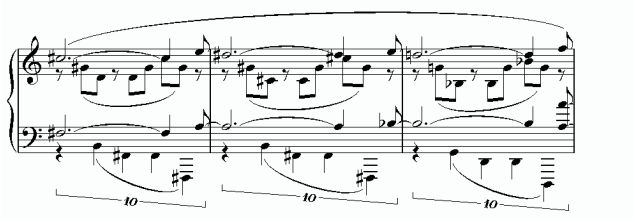


Example 15 (Raitio).

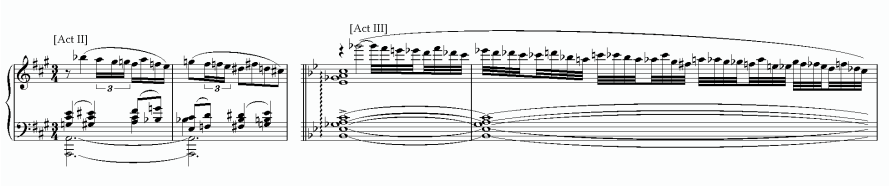
[55] For an analysis of this work see Taruskin 1996.

[56] The first is F sharp, G sharp, A natural, A sharp, B sharp, C sharp [D sharp missing], E natural; and this is followed by C natural, C sharp, D double sharp, E sharp, F double sharp, G sharp [A sharp missing], B natural. The bar is then rounded off by a dominant-type collection – C sharp, E natural, F natural, G, B natural, B sharp, E natural and A natural – in which one can see the double third and seventh degrees seen earlier in the work.

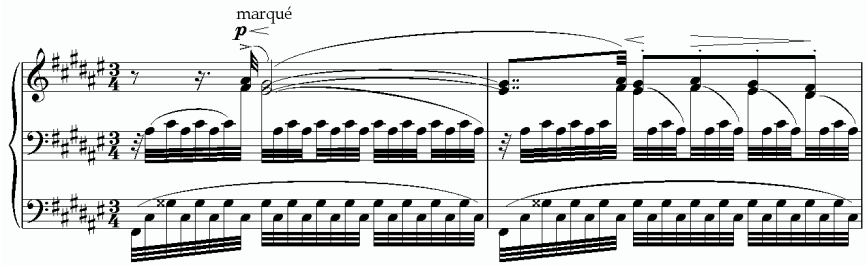
[57] Although the piece could be described as being divided into two main sections, it proceeds more like an improvisation and thus presages the middle two pieces of the *Neljä värirunoelmaa*.



Example 16 (Scriabin).



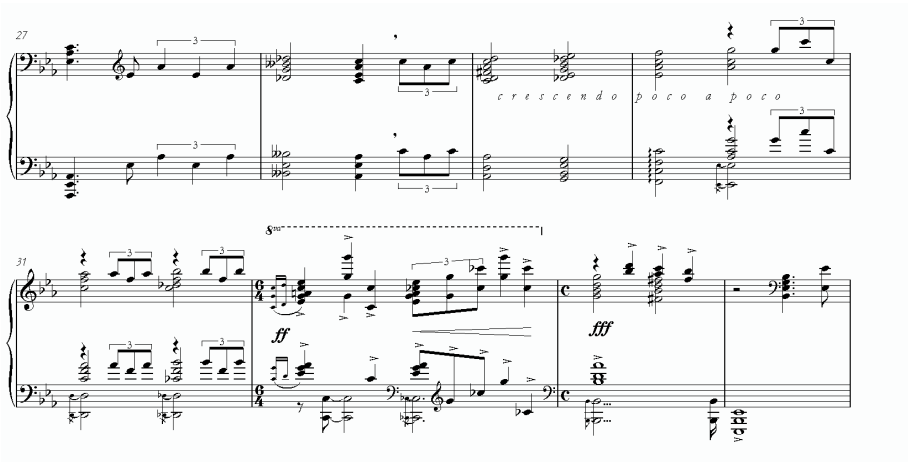
Example 17 (Rimsky-Korsakov).



Example 18 (Debussy).

If in the third prelude Raitio combines a number influences, then in the fourth he mainly refers to Scriabin alone but in a different way than before. In other works he had drawn upon Scriabin's late language (as did many of his young Russian contemporaries), but the fourth prelude takes as a point of departure a number of Scriabin's middle-period preludes – Op. 31 No. 2, Op. 33 No. 3, Op. 35 No. 2, Op. 39 No. 4, Op. 48 No. 1, Op. 48 No.4, among others – which possess in common certain types of thematism (mainly short phrases in the "heroic" mould, linked by groups of triplets or dotted rhythms), harmony (major keys with the frequent use of dominant 9th chords) and texture (favouring block chords, with a melody often cast in accented octaves). The build towards the climax during the latter stages of the piece (see example 19) is particularly close – with the rising "reveille"-type trumpet calls in triplets[58] and descending

stepwise movement in the bass – to works of Scriabin's middle period such as the Third Symphony.



Example 19.

Raitio wrote the nature pieces *Neljä värirunoelmaa* in 1922; it is not known if they were performed as a complete set during his lifetime[59] and they were not published until nearly 50 years after his death.[60] Looking at each of them in turn, it is possible to discern many of the features already observed in earlier pieces.

Haavan lehdet ('Aspen Leaves') expands on Raitio's favoured ternary form: two statements of the primary material are divided by a central section (which seamlessly proceeds from the previous section) and concluded by a coda that reuses fragments of the central section. To suggest that the piece is in a binary form (ABAB) would, however, be an oversimplification since the reprise of the central material is very slight. Furthermore, there is no discrete subdivision of the work; rather, the piece is in a constant state of flux, and the central section is only reached when most characteristics of the first are no longer present. The isorhythmic melody of the first two bars (see example 20) bars retains the folk-song-type elements found in many earlier pieces: it is modal (with neighbour note chromatic inflections), it repeats a small number of motivic fragments, it moves around centres of symmetry (in bars 1–2 this is G flat), and contains no large intervallic leaps. A semiquaver rhythmic ostinato predominates in the primary material, while the central section and coda contain a little more variety

[58] Such thematism is also present in Scriabin's *Poem of Ecstasy* that Raitio may have heard in September 1915 in Helsinki.

[59] Ilmari Hannikainen played two of the *Neljä värinunoelmaa* – probably *Punahattaroita* and *Kellastunut koivu* – in 1923, in either Helsinki or Jyväskylä.

[60] They were finally published in 1994 by Modus Musiikki, in an edition prepared by Ritva Haanpää, Erkki Salmenhaara and Ilmo Ranta.

in this respect, with the appearance of dotted rhythms, sextuplets, demisemiquavers and, finally, triplet quavers.

NELJÄ VÄRIRUNOELMAA PIANOLLE

FYRA FÄRGDIKTER FÖR PIANO *FOUR COLOUR POEMS FOR PIANO*

Haavan lehdet

Asplöv Aspen Leaves

Allegro

VÄINÖ RAITIO op. 22 n:o 1

p possibile e leggiero

cresc.

f

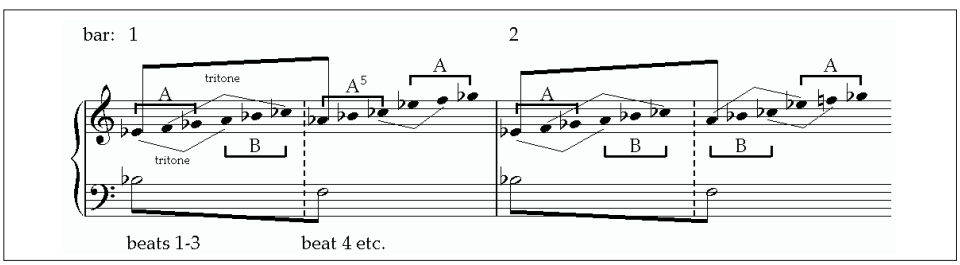
© Modus Musiikki Oy, 1994, Savonlinna, Finland

Example 20.

A detailed examination of the harmonic content of *Haavan lehdet* demonstrates how Raitio had refined his handling of what is, by this stage, a highly complex chromatic language. Although there is no clear sense of key, Raitio again produces a sense of modal ambiguity with (in bars 1–2) a B flat in the bass underpinning modal pitch material that gravitates towards E flat.

In the opening bars, Raitio uses small cells in a very subtle manner to generate synthetic scales that, while not being tonal in the traditional sense, still have potential for resolution (see example 21). Here, Raitio constructs a primary hexachord, which has a modal/minor key feel, from two cells: A (three pitches separated by tone + semitone[61]) and B (three pitches separated by semitone + semitone). The tritone that separates these two cells is echoed by others that are also present within the hexachord as a whole; the number of tritones present in each hexachord also tends to determine its stability and propensity for resolution. This reliance on tritones within the construction of primary pitch materials links Raitio strongly to Scriabin, although it is also possible that this type of organisation – that relies on the evolution of pitch material from the manipulation of small cells – connects him to Hauer and Schönberg.

Russian modernists such as Roslavets rigorously transposed the entirety of scalar sets,[62] but Raitio takes a more sophisticated approach: he creates similar but not identical hexachords by manipulating the component cells, rarely modifying their internal characteristics. In the final beat of bar one he uses a hexachord consisting of two versions of the same cell: a transposition of a perfect fourth (A^5) is combined with A untransposed, but raised by an octave; in the final beat of bar two, he simply reverses the order of the two cells. This system avoids the main harmonic pitfall of Roslavets' system – a lack of harmonic variety – because it allows endless variety within a group of closely related hexachords. Moreover, Raitio emphasises the harmonic motion already inherent in his choice of pitch material by means of the symmetrical movement of the bass.

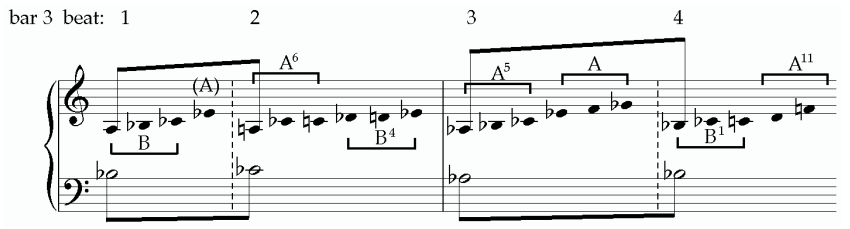


Example 21.

[61] It should be noted that this set is also the building block of the octatonic groups that are used in the middle section and coda.

[62] Roslavets' synthetic chords frequently had as many as nine component pitches. See Roslavets 1923, 20–24, for a full exposition of his techniques.

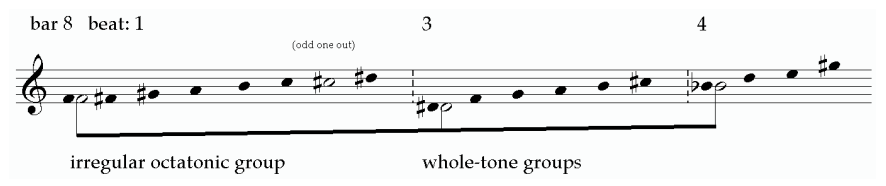
Similar operations are carried out in the next five bars, but Raitio becomes more flexible in their application as the piece continues. In bar three, for example, Raitio appears to accelerate the harmonic rhythm (see example 22): he uses an incomplete hexachord in beat one (consisting of B transposed down by an octave and just the first element of A), a full in beat containing A^6 (a tritone transposition) and B^4, in beat three A^5 and A, and in beat four B^1 with an incomplete A^{11} (the juxtaposition of A^6, A^5 and A^7 further underlines the pivotal role of the tritone).



Example 22.

In the music in bars 4–7 Raitio occasionally deviates from the strictures of this procedure in order to gradually transform the harmonic field – he creates a sense of progression from the minor/modal feel of the opening, to the whole-tone/octatonic nature of the middle section. In the place of strict hexachords, he initially substitutes free hexachords that are not exactly constructed from the two cells, and subsequently introduces more pitches into hexachords until they are fairly chromatically saturated in the second halves of bar six and seven.

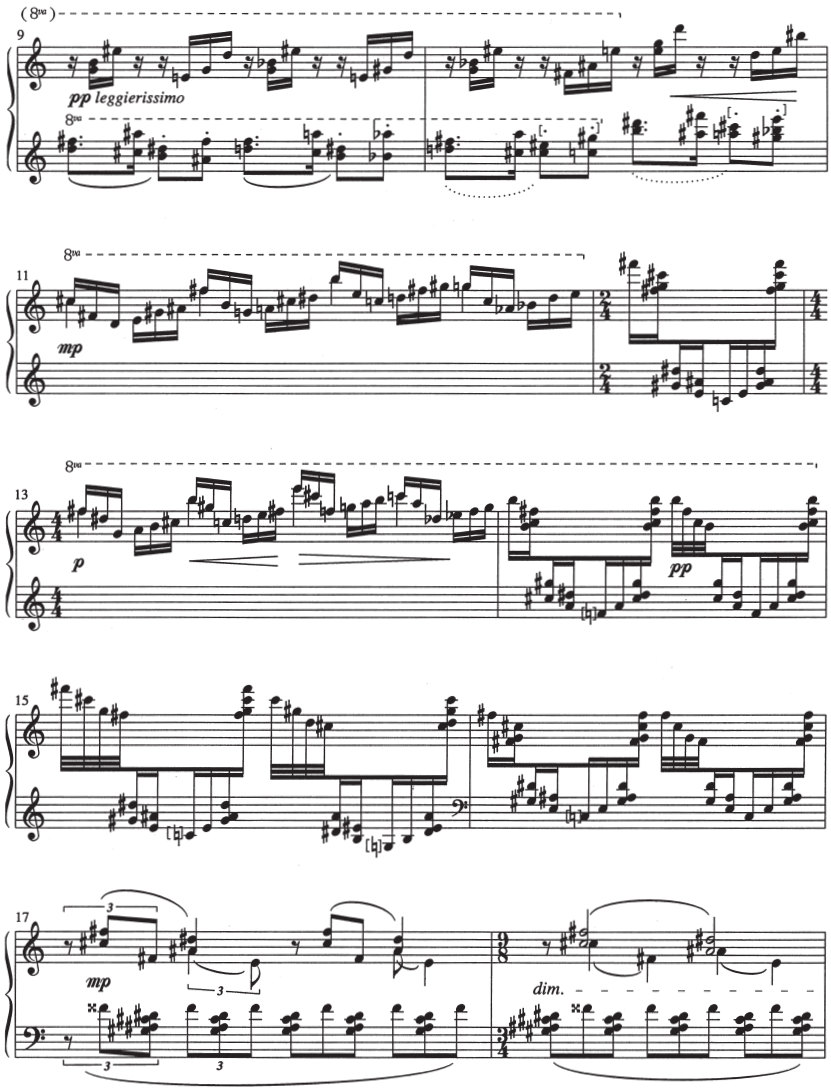
By bar 8, Raitio is operating within a quite different harmonic environment: he follows an irregular octatonic group with two whole-tone collections (see example 23). It is worth noting, however, that despite the very different harmonies, Raitio employs intervallic movement in the bass comparable to that which defined the previous section.



Example 23.

As the middle section emerges (see example 24), two new harmonic types are presented: free, chromatically saturated writing in bars 9–10, and then a series of dominant 13th chords in bar 11. The arrival of this new colour heralds an exploration of this sonority by means of chromatic expansion (in bar 12)[63] and

transposition (in bars 13–16). The music only comes to rest in bars 17–20 where Raitio uses an incomplete octatonic group (G sharp, A sharp, [C natural missing] C sharp, D sharp, E, F sharp, G sharp).



Example 24.

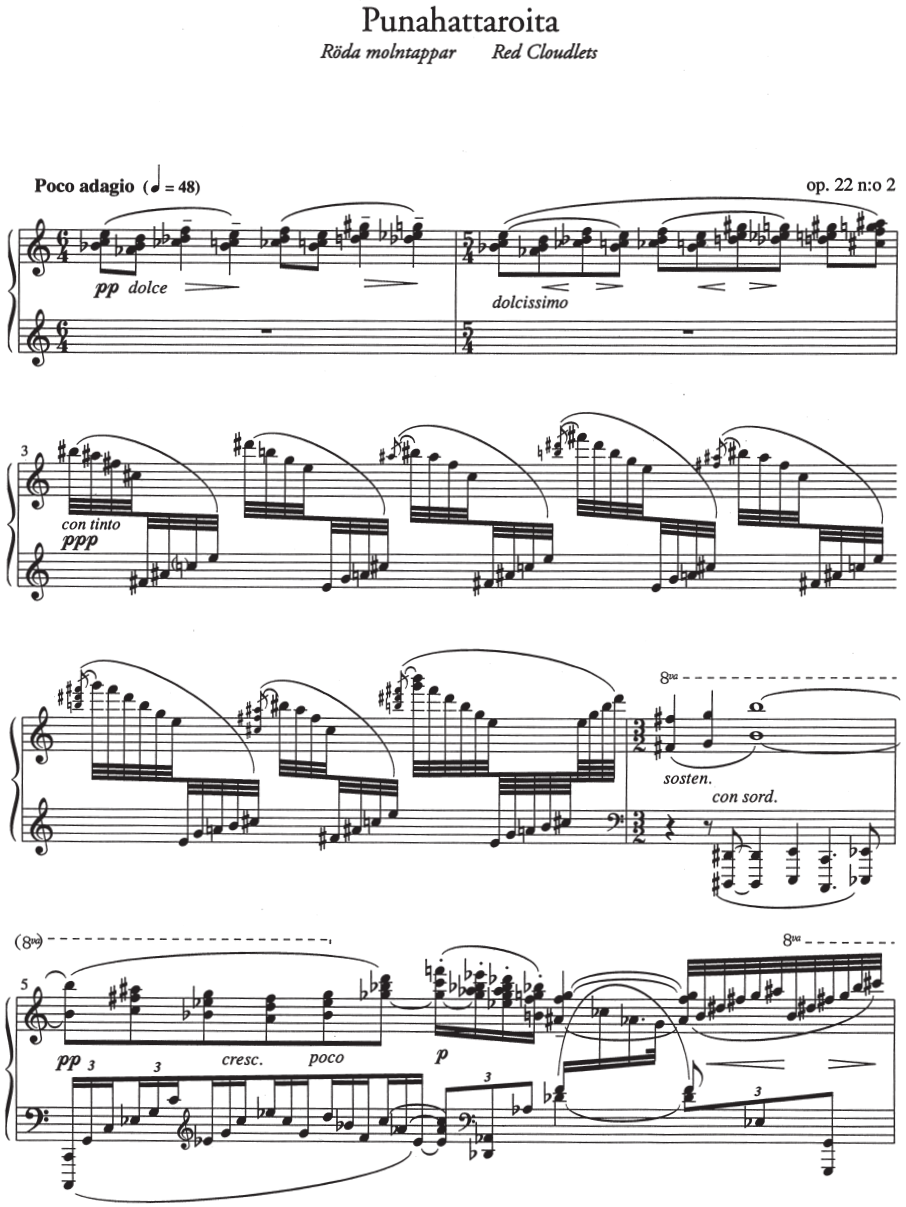
[63] In bar 12, we hear an octatonic set arranged in such a manner that it sounds like Scriabin's "mystic" chord with chromatic additions.

At the very end of the work one encounters a surprise (as with many of the earlier pieces) with the harmonic clarity of four arabesques: a dominant set is followed by a major diatonic group (in bar 32), a whole tone collection, before this process is reversed.

In *Haavan lehdet* Raitio coherently combines the influences that were at play in the pieces written during the previous decade, and also introduces a number of new harmonic prototypes. One can observe the diatonic/modal character of his impressionist early works, the extended dominants and octatonic groups with which he experimented when under Scriabin's spell, as well as the new territories of hexachords and almost total chromaticism. Furthermore, as he had in pieces such as *Valoisa yö* and others, Raitio continues to delineate the architectural elements of *Haavan lehdet* by means of tessitura and texture. As with the other three pieces of the set, Raitio consolidates his experiments of the previous decade while continually expanding and refining his technical palette.

If the outer pieces of the *Neljä värinunoelmaa* are mostly *perpetua mobilia*, the middle two pieces compensate by possessing a large degree of textural variety.[64] *Punahattaroita* ('Red Cloudlets') is a delicate piece of constantly shifting landscapes and colours. It is not cast in any easy definable structure; instead, it unfolds like an improvisation, with just two melodic motifs being modified (by means of inversion, elongation and ornamentation) and interwoven through the course of its 22 bars. As in Scriabin's late pieces, long and short-range harmonic progression is effected by movements in the bass of a tritone and a minor third (see example 25), intervals that are both present melodically at the opening with the presentation of the first melodic cell (which itself is harmonised by means of a parallel series of tritones and major 2nds): starting on an inversion of an incomplete C^7 chord, the music sequentially progresses (in bar 2) to an alternation of dominant collections on F sharp and A. Then, with the appearance of the second motif in bar 4 (also starting on F sharp), the bass moves via a free inversion of the first motif on D sharp back to C. The appearance, at this point, of a traditional C minor arpeggio in the left hand is evidence of Raitio's growing confidence in his eclectic harmonic tastes, as are the pentatonic chords in the fourth crotchet that presage a further tritone leap in the bass (from D flat to G).

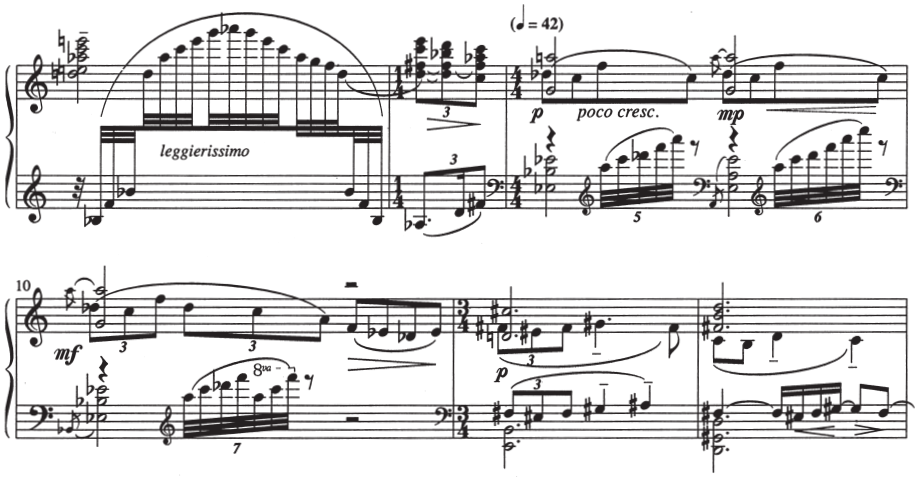
[64] On the original manuscript (which is found in the Helsinki University Library), *Kellastunut koivu* follows *Haavan lehdet*; however, Raitio changed his order by renumbering it no.3 and numbering *Punahattaroita* directly as No. 2. This reordering suggests that Raitio considered the pieces a complete set, rather than separate entities.



Example 25.

Also of note in this piece is the appearance, for the first time in Raitio's piano output, of colouration for, mostly, its own sake. In the last two crotchets of bar 7 (see example 26) the harmony that is hinted at by the minim chord in the treble is filled out and re-tinted by a sweeping gesture that does not reappear at any point in the piece; this type of writing and the decorative arpeggii in bars 9 and

10 suggest that Raitio still valued the example offered by impressionism of using distinct figurations to produce certain colours on the instrument and a sense of perspective between layers of activity. The influence of Scriabin, however, is still present in the contemplative, meditative passage starting in bar 8, in which two inversions of an octatonic harmony are joined by a tritone link.



Example 26.

Kellastunut koivu ('The Yellowed Birch') is conspicuous among the *Neljä värirunoelmaa* for its grandiose gestures, dramatic intensity and narrative outline. It is also the piece with the most clearly defined form, one that can be defined as a ternary structure in which the reprise is a highly developed version of the opening. It is this modification of a traditional ternary structure that lends this piece its dramatic coherence and a sense of forward movement. Again, one sees colouration for its own sake,[65] but the overall mood is more sombre.

Kellastunut koivu sees the culmination of another aspect of Raitio's technique of the previous decade, during which he had pared down his material, often resulting in the exclusive use of just a few small melodic cells. From a thematic point of view, the writing in *Kellastunut koivu* is very sparse indeed, to the degree that the piece can almost be described as athematic. Of the few fragments that do stand out, one can mention the bell-like figuration (marked *quasi celesta*) that ends the opening arpeggio is reiterated in the ostinati of the central section, and the snatched fragments of melodic phrase that momentarily appear in bars 3 and 6 are derived from it (this first melodic pattern is also transformed into the filigree phrase occurring in bars 31–34). The energetic and

[65] In bars three and seven, the latter of which even contains the direction *quasi arpa*.

sparse open fifths that appear towards the end can be traced back to the pattern produced by the alternating chords of the middle section. The downward scale in bar 29 and the three note motif that follows it (and its retrograde inversion in bars 31–32) are the only other items that could be honoured with the description "theme", but they are so fleeting as to be forgotten almost as soon as they have occurred.

Auringonsavua ('Haze') takes the near-athematism of *Kellastunut koivu* even further, with the first appearance of a melodic fragment occurring only on the second page of the score (in bar 4). After this, there is a hint of another fragment in bar 10, and another in bars 17–18; each of these merely consists of a four note cell (followed by a scale in the case of the first instance). Again, Raitio uses an array of harmonic colours such as extended dominants and chromatically-inflected major, minor or modal scales. However, as in the other pieces in this set, he expands his palette towards polytonality; this often results in nine-note scales (as in bar 1)[66] that are often the products of a filling-out of octatonic or dominant sets. As before, while there is no real sense of key, most harmonies employed do contain tonal elements, and chords are often spaced in a manner that suggests the use of overtones – higher partials derived from fundamentals – to produce an iridescent "haze" of sound over more traditional underlying harmonies (as in bar 3).

All of the *Neljä värinunoelmaa* are highly virtuosic, and *Auringonsavua* is the most demanding of them all. Although this fact alone may be responsible for their neglect by pianists, they present no difficulties not found in many other contemporary key works for the instrument. As a set, the *Neljä värinunoelmaa* can be counted alongside and compared favourably with Scriabin's later sonatas and *poèmes*, Debussy's *Images*, Ravel's *Gaspard de la nuit*, Szymanowski's *Masques* and *Metopes*, Florent Schmitt's *Ombres*, early works of Sorabji such as *Le jardin perfumé*, Lourié's *Prelude fragiles* and the sonatas of Enescu, all works that either opened up or explored novel vistas of composition for the piano utilising new possibilities in the instrument's sonorities. Much space in this discussion has been devoted to examining numerous technical aspects of the *Neljä värinunoelmaa* and their predecessors. However, as one commentator remarked when attempting to describe Ravel's piano music, it should be stressed that "no mere listing of technical features can suggest the coruscating play of colour, the ravishing pianistic effects, the subtle poetic fancy these pieces reveal" (Grout & Palisca 2001, 795).

Many of the gestures and textures, the filigree figuration, and the frequent recourse to arpeggiated distribution between hands that not only abound in the *Neljä värirunoelmaa* but actually define their very nature suggest that Raitio was still influenced by impressionism even though in 1922 this aesthetic was something of a spent force in most of Europe. Furthermore, if one accepts a broad definition of impressionism as an approach that "aims to evoke moods through harmony and tone colour with the help of suggestive titles" (Grout &

[66] In bar one Raitio uses two similar (but not identical) scales that together produce a set of F sharp, G, G sharp, A, B flat, C, D, D sharp and E.

Palisca 2001, 795), then it is apparent that in 1922 Raitio clearly still felt attracted to the Debussyan – and thus Baudelairian – concept of allusion.

However, it can be argued that Raitio is closer to Scriabin than Debussy in other respects: there is frequent use of harmonic techniques that can be traced directly to Scriabin, while the general sense of what in Russian is called *poriv*, or uplift, in Raitio's music links him further to Scriabin. In this respect, Raitio differed sharply from a composer such as Debussy, whose classical and apollonian approach to composition is greatly at odds with Scriabin's tumultuous vision (notwithstanding the clarity and technical mastery of the latter's writing). Raitio, therefore, is in essence a Romantic, and his lack of desire to maintain a subjective distance from the material separates him from Debussy. Raitio's description of his own music as "masculine [and] northern" (Salmenhaara 2002, 13; also, see note 5) again marks him as divergent from French models and closer to Russian ones. So even if Raitio assimilated some technical aspects of French impressionism (and the textures of his piano writing in particular), he found more sympathy with his compositional voice among Russian examples.

We have discovered that it was only with the Op. 12 pieces such as *Fata morgana* and the *Etude*, as well as the brilliant Prelude Op. 14 No. 3, all written after his sojourn in Russia, that Raitio was able to extend and complement the mainly textural and instrumental techniques borrowed from French music with the harmonic complexity and dramatic intensity that informs not only much Russian music of the period but also his own mature works. Therefore, it can again be suggested that Raitio's trip to Russia and his acquaintance with the music of Scriabin were both vital factors in the development of his mature style, of which the *Neljä värirunoelmaa* are one his most daring and successful expressions. In this mature work, Raitio demonstrates through his confident handling of a variety of harmonic types that he did not consider mutually exclusive the employment of octatonic, Scriabinesque extended dominants, major, minor and modal collections, or freer, chromatically fluid passages.

Finally, it is has been made clear that Raitio's interest in synthetic scales was nurtured in Russia, and it was this interest that led to his eventual use of hexachords (formed from pairs of three note cells) in pieces such as *Haavan lehdet*, thus singling him out as a proto-serialist. The *Neljä värirunoelmaa* are, in short, a masterpiece of modernist impressionism.

Bibliography

Dernova, Vavara 1968. *Garmoniya Skryabina* [Scriabin's Harmony]. Moscow: Muzyka.

Griffiths, Paul 1978. *A Concise History of Modern Music*. London: Thames and Hudson.

Grout, Donald J. & Claude V. Palisca 2001. *A History of Western Music*. Sixth Edition. New York, NY & London: Norton.

Haanpää, Ritva 2002. Väinö Raitio's lits of composition. In: See Salmenhaara 2002.

Matlaw, Ralph E. 1979. Scriabin and Russian Symbolism. *Comparative Literature* 31 (1): 1–23.

Pasler, Jann 2000. Impressionism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 12.* Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. 90–94.

Ravel, Maurice 1990. *The Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Ed. Arbie Orenstein, transl. Dennis Collins. New York, NY: Columbia University Press. [Orig. *Lettres, écrits, entretiens*, 1989.]

Ringbom, Nils-Erik 1932. *Helsingfors orkesterföretag 1881–1932*. Helsingfors: Helsingfors orkesterförening.

Roland-Manuel 1972. *Maurice Ravel*. Trans. C. Jolly. London: Dover Publications. [Orig. *A la gloire de Ravel*, 1938.]

Roslavets, Nik. A. 1923. Nik. A. Roslavets o sebe i o svoyom tvorchestve [Roslavets about himself and his creative work]. *Sovremennaya muzïka* 4: 20–24.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä, 1907–1958. Suomen musiikin historia 3*. Helsinki: WSOY.

— 2002. *Väinö Raitio*. Helsinki: Finnish Music Information Center.

Taruskin, Richard 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions*. London: Oxford University Press.

Wegelius, Martin 1904. Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuajoista meidän päiviimme. Finnish trans. Axel Törnudd. Helsinki: Holm. [Orig. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*, 1891–1893].

Westrup, Jack & Frank Li. Harrison 1984. *Collins Encyclopedia of Music*. London: Chancellor Press.

Jonathan Powell (jonathanpowell@mutablelogic.com) on englantilainen pianisti, säveltäjä ja kirjoittaja, joka on erikoistunut muun muassa suomalaiseen ja venäläiseen musiikkiin.

Väinö Raition oopperoiden vastaanoton problematiikkaa librettojen tarjoamien ihmiskuvien näkökulmasta

Hanna Suutela

Libretto ei koskaan ole itsenäinen taideteos. Libretistinä toimivalle kirjailijalle librettoluonnos saattaa olla hyvinkin tarkkaan viimeistelty taiteellinen kokonaisuus. Librettotekstin logiikka, painotukset ja tulkinta muuttuvat kuitenkin vääjäämättä uudenlaisiksi sävellystyön mukana. Oopperassa viimeisen sanan saa musiikki, esittäjien tulkinta säveltäjän näkemyksestä.

Silti librettojen tarkka tutkiminen on hedelmällistä. Juonenkuljetus asettuu musiikin draamallisten jännitteiden palvelukseen, ja henkilöiden hahmotteluun vaikuttaa laulajien ääniala ja siihen liittyvä esitysperinne. Librettoihin tallentuu myös asioita, joita musiikista ei välttämättä voi purkaa. Draamamuotoisina teksteinä libretoilla on yhteys näytelmäkirjallisuuden traditioon. Koska libretot kirjoitetaan esitettäviksi, niiden rakentumiseen vaikuttaa aina myös niiden kirjoittamisajankohdan yhteiskunnallinen ja historiallinen konteksti.

Väinö Raitio on Armas Launiksen lisäksi se ikäpolvensa edustaja, joka eniten kirjoitti oopperoita. Hän sävelsi kaksi täysimittaista oopperaa *Prinsessa Cecilia* (1932–33) ja *Kaksi kuningatarta* (1937–40) sekä kolme pienempää oopperateosta *Jeftan tytär* (1927–29), *Väinämöisen kosinta* (1934–36) sekä *Lyydian kuningas* (1937). Teatterintutkimuksen näkökulmasta huomattavaa on se, että ainoastaan osa oopperoista sai esityksensä lähellä syntyajankohtaansa. *Jeftan tytär* sai suopeahkon vastaanoton vuonna 1931. *Prinsessa Cecilia* oli vuoden 1936 arvostelu-, joskaan ei yleisömenestys. *Kaksi kuningatarta* sai ensi-iltansa vuonna 1944. Sen sijaan *Lyydian kuningas* sai odottaa ensi-iltaansa vuoteen 1955, ja *Väinämöisen kosinta* esitettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 1971. Näin ollen Raition oopperat jäävät esimerkeiksi teoksista, jotka eivät oikein ole onnistuneet muodostamaan elävää ja uusiutuvaa vuorovaikutussuhdetta yleisöönsä. Teatterintutkimuksen näkökulmasta voitaisiin olettaa, että ne eivät onnistuneet tavoittamaan aikalaistensa, ensin tuottajien ja sitten yleisön arvomaailmaa sitä uusivalla tavalla.

Pekka Hako (ks. Lehtonen & Hako 1987, 132) on luonnehtinut Raition käyttämiä librettoja heikoiksi, vakaviksi ja arkaaisiksi ja pitänyt tätä yhtenä syynä Raition oopperoiden vähäiseen suosioon. Hako toteaa Raition libretoista puuttuvan sekä draamallisia vastakohtia että psykologista kehittelyä tavalla, jota musiikki ei pysty kompensoimaan. (Ibid.) Hako on mielestäni oikeassa siinä, että Raition

oopperoiden suurin ongelma ovat libretot. Psykologisen kehittelyn vaatimus on kuitenkin perustavalla tavalla ristiriidassa sen draamamuodon kanssa, joka rajaa myyttejä lähestyviä lyhyitä teoksia *Jeftan tytär*, *Väinämöiden kosinta* sekä *Lyydian kuningas*. Myös Raition historiallisten oopperoiden *Prinsessa Cecilian* ja *Kahden kuningattaren* kohdalla on syytä kysyä, kuuluuko henkilöpsykologinen uskottavuus näillekään näyttämöteoksille esitettäviin odotuksiin. Minkälaiselle maailmankuvalle Raition librettovalinnat ja sitä kautta oopperat siis oikein rakentuvat? Minkälaista identiteettiä ne tarjoavat katsojilleen? Tässä katsauksessa keskityn kahden pitkän oopperan, *Prinsessa Cecilian* ja *Kahden kuningattaren* librettoihin.

Ooppera historian kuvittelemisena

Olennainen asia Raition librettovalintojen tarkastelussa on huomata niiden yhteys suomalaista muinaisuutta konstruoivien historiafantasioiden traditioon. Tätä erityisesti kalevalaista muinaisuutta ja Suomen keskiaikaa kuvitelleiden ja näyttämöllistäneiden draamojen perinnettä on tutkinut vuonna 2006 valmistuneessa väitöskirjassaan Derek Fewster (2006), joka toteaa muinaisuuden kuvauksen kehittyneen politisoituneeksi kansallismieliseksi aktiivisuudeksi vuoden 1890 jälkeen. Suomalaisen medievalismin taustalla vaikutti yleisempi skandinaavinen virtaus. Toisaalta näyttämöllistetyt menneisyysfantasiat ulottuivat myös keskiaikaa myöhäisempiin historian vaiheisiin. Raition oopperoista kuvitellun myyttisen historian näyttämöllepanoihin lukeutuu puhtaasti vain Eino Leinon tekstiin perustuva *Väinämöisen kosinta*. On kuitenkin huomattava, että myös Johannes Linnankosken *Jeftan tyttären* ja Eino Leinon *Lyydian kuninkaan* taustalla vaikuttaa vuosisadan vaihteen arvomaailma sekä Linnankosken ja Leinon ikäluokan romanttinen suhde myytteihin ja menneisyyteen ja esimerkiksi Aleksis Kiven *Lean* edustamaan raamatulliseen fantasiaan.

Huugo Jalkasen kirjoittama *Prinsessa Cecilia* ja Lauri Haarlan *Kaksi kuningatarta* palautuvat aiheiltaan 1890-luvulla suosittuihin historiallisiin fantasioihin. *Prinsessa Cecilia* liittyy ohuesti Suomen historiaan siten, että prinsessa Cecilia oli Kustaa Vaasan tytär ja siis Turun linnassa hallinneen herttua Juhanan sisar. *Kahden kuningattaren* päähenkilö on Pyhä Birgitta, pohjoismainen pyhimys, jota seuranneet birgittalaisnunnat perustivat luostareita Suomeenkin. Mutta vaikka Raition libretot voitaisiin kaikki suhteuttaa vuosisadan vaihteen kansallis- tai yleisromanttisiin virtauksiin, niistä jää puuttumaan yksi tuon ajan suosikkiteosten olennainen osatekijä. Ne eivät tarjoa yleisölleen samaistuttavaa suomalaista identiteettiä tai sitä kautta merkityksellistä yhtenäisen yleisön illuusiota.

1800-luvun oopperat kanavoivat laajasti porvarillisen yhteiskunnan poliittisuuteen ja sukupuolisuuteen liittyviä jännitteitä. Kautta länsimaiden ne toistivat samankaltaisia tarinoita ja henkilötyyppejä ja esittivät teos teoksen jälkeen toisiaan muistuttavia lojaalisuusristiriitoja ja uhrauksen kuvia. Näin ne toistivat yleisönsä moraalin ja maailmankuvan perusargumentteja tavalla, joka ylläpiti oopperaa sekä taidemuotona että sosiaalisena rituaalina. Giuseppe Verdin ja Richard Wagnerin tapauksissa oopperan kehitys rinnastuu merkittävällä tavalla kansallisvaltioiden muotoutumisprosesseihin.

Suomessakin oopperalajin pohja, taidemuodon ja yleisön suhde, rakennettiin keskieurooppalaiselle yleisporvarilliselle pohjalle. Into kuulla kansainvälisiä oopperaklassikoita suomen kielellä riitti ylläpitämään Suomalaista oopperaa ensin vain vuodet 1874–1879, mutta fennomaanien ensiyrityksen työ jäi perustaksi myöhemmille, kestävämmille ponnistuksille. Timo Tiusanen (1969, 104) on todennut Suomalaisen teatterin historiassaan, että ”muutaman kiihkeän ja tapahtumista rikkaan vuoden ajan oopperaosasto toimi eräänlaisena suomalaisen puolueen propagandatoimistona, joka sävelten voimalla vakuutti suomen kielen kulttuuri- ja salonkikelpoisuutta: ’Riemuitaan nykyisyydestä sentähden että uskotaan tulevaisuuteen’.”

Tietyn oopperan nouseminen yleisön suosikiksi saattoi johtua esimerkiksi käytettävissä olleista resursseista, mutta Suomalaisen oopperan ohjelmistosta voi myös selvästi nähdä, että esitetyillä teoksilla oli selkeästi piirtyvä ideologinen linja. Joko ne ylläpitivät porvariston moraalikoodeja tai rakensivat kovaa vauhtia laajenevaa fennomaanista luentaa. Jälkimmäisessä, varsin avoimesti suomalaismielisyyttä nostattavassa oopperamateriaalissa avainasemassa olivat historialliset oopperat. Nykyisyydestä ja tulevaisuudestakin riemuittiin siis menneisyyden esittämisen kautta.

Historialliset oopperat ovat historiallisia näytelmiä ja edustivat siten sitä näyttämötaiteen lajia, jota suomenmieliset pitivät eniten arvossa. Toimiakseen kansallismielisyyden puolesta näyttämöllä esitetyn historian ei kuitenkaan tarvinnut tarjota fantasiaa nimenomaisesti Suomen menneisyydestä. Suosituin Suomalaisen oopperan historiallisista kuvista oli ilman muuta Giacomo Meyerbeerin *Hugenotit* (1836, Helsinki 1936). Protestanttien ja katolisten välinen uskonriita tulkittiin yleisön omaa kielitaistelua vastaavana argumenttien kamppailuna. Katolisen hääjuhlan keskellä Lutherin virren kajauttavat hugenotit tartuttivat fennomaaniyleisöönsä vakaumusta sen oman kielipoliittisen uskontaistelun oikeutuksesta. Oopperan naispäähenkilön, kauniin Valentinen tehtäväksi jäi ruumiillistua valinnaksi maallisen rakkauden ja uskon seuraamisen välillä.

Vastaavalla tavalla yhteisön moraalia jäivät kannattamaan ja symboloimaan useiden historiallisten näytelmien kuningatarhahmot, esimerkiksi Englannin Elisabeth I ja Maria Tudor tai Skotlannin Maria Stuart useina eri variaatioina puhe- ja oopperanäyttämöillä. Ajankohtaisen ideologisen ristiriidan sijoittaminen kaukaiseen kehykseen oli tavanomaista ohjelmistovalinnoissa ja mekanismi

toimi lähes vieraannuttavasti. Esitetyn ongelman yhteys yleisön omaan kulttuuriseen tai jopa poliittiseen tilanteeseen jäi kuitenkin myös historiallisen kuvan suojaan.

Suomalaisen teatterin rakentamasta mekanismista, jossa kotimaista tilannetta luettiin ulkomaisen materiaalin tarjoamien rinnastusten läpi, jäi patrioottisen teatteridiskurssin tärkeä, pitkään säilynyt ja edelleenkin silloin tällöin päänsä kohottava piirre. 1890-luku toi esimerkiksi juuri Eino Leinon, J. H. Erkon ja Gustaf von Numersin draamojen myötä mukanaan suomalaisen menneisyyden dramatisoimisen. Silti teatterin ja yleisön välisessä vuorovaikutussuhteessa säilyi mielestäni oletus siitä, että muutkin näyttämöteokset saattaisivat tarjota kansallisen identiteetin rakennusaineksia tai samastumiskohtia. Kuten Zacharias Topeliuksen *Välskärin kertomuksissa*, uusissa näytelmissä saattoi olla kyse ruotsinvallan aikaisen historian suomalaistamisesta, ikään kuin Suomen äänen rakentamisesta historian muistoon J. J. Wecksellin *Daniel Hjortin* tapaan. Tätä aiemmalla muinaisuudella oli kuitenkin vielä suurempi tilaus etsittäessä originaalia suomalaisuutta. Samaa kirjoitetun ja suullisen historian lavealla rajamaastolla tapahtuvaa fantasiatraditiota jatkavat itse asiassa myös Paavo Haavikon librettotekstit *Rauta-aika* ja *Ratsumies* tai Einojuhani Rautavaaran *Thomas*.

Raition oopperat *Prinsessa Cecilia* (ke. 1936) ja *Kaksi kuningatarta* (ke. 1944) ovat kiinnostavia muun muassa siksi, miten ne suhteutuvat tässä esiteltyihin suomalaisen oopperatradition piirteisiin. Kuten Wecksellin *Daniel Hjort Prinsessa Cecilia* sijoittuu Pohjolan myöhäiseen renessanssiin. Katolinen usko ei vielä ole täysin väistynyt Pohjois-Euroopan kulttuurista. Uskonnollisessa mielessä eletään kuitenkin lopun alkua, ajan poliittista, uskonnollista ja moraalista taitetta. Uuden järjestyksen tuloa ennakoi sekä vanhemman ajan ilosteleva rappio että sen kääntöpuoleksi osoittautuva kärsivä kieltäytyminen. Vastaava taite sijoitetaan *Kahdessa kuningattaressa* vuosisatoja varhaisempaan Napoliin, jossa kuningatar Johanna Anjoulainen ja Pohjolan Pyhä Birgitta kohtaavat.

Vaikka oopperat kuvaavat kulttuurisia taitekohtia, suomalaisuutta ne eivät nosta erityisesti aiheekseen. Ne eivät tarjoa tulkintoja nimenomaisesti kansallisesta menneisyydestä. Ne eivät esittele kansallista protagonistia, jonka suomalaiset voisivat hahmottaa omakuvakseen. Librettojen maailma on yleiseurooppalainen, ei kansallismielinen. Tässä saattaa olla yksi syy siihen, etteivät ne ole nostaneet Raition oopperoita suurempaan suosioon. Ne ovat retorisia draamoja, joista puuttuu yleisön yhteishengelle elintärkeä yhteinen samaistumiskohde. Tai ainakaan libretoissa tarjottu identiteetti ei tunnu liittyvän kansallisuuteen.

Kaksi vai neljä kuningatarta?

Kahdessa kuningattaressa on itse asiassa kaksinkertainen henkilörakenne. Ensisilmäyksellä näyttäisivät Johanna ja Birgitta asettuvan näytelmän voimakkaimmiksi vastakohdiksi. Johannaan näyttäisi kietoutuvan kaikki vanhan katolisen kulttuurin tekopyhä valta Birgitan puhaltaessa pohjoisesta puhdistavaa, lähes

protestanttista vastalääkettään. Molemmille asetetaan teoksessa kuitenkin oma vastinparinsa tavalla, joka sekä tekee oikeutta molemmille että kritisoi kumpaakin henkilöhahmoa.

Napolin Johanna on leskeytynyt kolmesti murhien saattelemana. Lapsensakin hän on antanut surmata ja 40-vuotiaana hän on vailla puolisoa ja kruununperijää. Vastaavasti Pyhä Birgitta on elänyt yhden pitkän elämänvaiheen toteuttaen uskollisen vaimon ja äidin rooliaan. Hän on säällisesti saattanut hautaan puolisonsa ja aloittanut vasta sen jälkeen uskonnollisen uransa, kiertäen lastensa seuraamana aina Jerusalemiin asti. Birgitan naiseus on pysynyt irti vallan intohimoista ja se on sitoutunut kristillisen vaimon elämään. Birgitan toiminnan selkäranka on taivasodotuksessa kun Johanna taas toteaa kuoleman ja lemmentanssin olevan muotia. Mustan surman varjostamassa maailmassa toinen elää kuin viimeistä päivää, toinen valmiustilassa kohtaamaan ensimmäisensä tuonpuoleisessa.

Johanna ottaa Birgitan Kaarle-pojan rakastajakseen. Pian jo kotimaassaan avioitunut Kaarle kuitenkin rakastuu Bianca Maria -nimiseen hovineitoon. Kuten Johannakin, Bianca Maria on seksuaalisesti aloitteellinen, leikittelee romanttisilla jutuilla ja jopa kaksimielisyyksillä, mikä antaa sen kuvan, että hän jakaa kuningattarensa kanssa jonkinlaisen etelämaisen eroottisuuden. Johanna ja Bianca Maria ovat siis yhdessä jonkinlainen luonnostelma vapaammasta, iloisemmasta ja nautinnollisemmasta kulttuurista. Eron heidän välilleen tekee se, että Bianca Maria voi rakastaa myös ilman täyttymystä kun Johanna puolestaan kokee eroottisuuden välineenä. Johannalle seksuaalisuus on hänen omankin nuoruutensa, valtansa ja rakkautensa rakentaja, eikä hän voi rakastaa pyyteettömästi. Niinpä hänen halunsa kääntyy tuhoavaksi murhanhimoksi ja hän päätyy mustasukkaisena myrkyttämään niin nuoren parin kuin itsensäkin.

Pyhän Birgitan rinnalle näytelmässä nousee hänen tyttärensä Kaarin, jota nuori ritari Orsini tavoittelee puolisokseen. Myös Kaarin on avioitunut jo kotimaassaan, mutta hänen puolisonsa on kuollut ennen kuin avioliitto on saanut täyttymyksensä. Rakastunut Kaarin lupaa Orsinille uhmata vainajia ja tulla tämän luokse ”maallisena morsiamena”. Birgitan ilmaisema häpeä kuningattaren lumoihin sortuneesta Kaarlesta syöksee kuitenkin Kaarinin epätoivoiseen tekoon. Hän tuhoaa myrkyn avulla kauniit kasvonsa koetellakseen Orsinin tunteita. Tämän kauhistuessa teon vastenmielisyyttä Kaarin ilmoittaa vetäytyvänsä luostariin.

Samoin kuin Bianca Maria on valoisa nuoruudenkuva kauniista, elämäniloisesta Johannasta, Kaarin on varoittava esimerkki liian pitkälle liian varhain viedystä uskonnollisesta ja seksuaalisesta puritaanisuudesta. Nuoret naiset ovat variaatioita kahden kuningattaren retoriikan ääritiloista. Negatiivinen Johanna on saanut valoa Bianca Marian hahmosta, mutta myönteisessä sävyssä kuvattua Birgittaa varjostaa hänen tyttärensä mielensairautta lähestyvä ankaruus. Jos näytelmän kuluessa tapahtuvat väkivallanteot ymmärretään enemmän tai vähemmän retorisina eleinä, mitä ilmeisimmin teos käsittelee ikää yhtenä tärkeimmistä naisen identiteettiä, moraalia ja seksuaalisuutta määrittelevistä asioista.

Birgitta on elänyt myönteisen elämän, koska hän on täyttänyt velvollisuutensa vaimona ja äitinä ennen kiinnittymistään teologisiin kysymyksiin. Hänen uskonnollisuutensa voidaan nähdä myös arvokkaana valmistautumisena vanhuuteen ja kuolemaan. Johanna on kaunis ja seksuaalisesti aktiivinen 40-vuotias, mutta hänet kuvataan vanhenevaksi, jo vaihdevuosista kärsiväksi ja eroottisuudessaan jo lähes sairaalloiseksi naiseksi. Johannan mielialat, hänen seksuaalisuutensa ja lapsettomuutensa rakentavat hänestä "luonnottoman" ja kielteisen hahmon suhteessa ikäänsä. Mutta yhtä lailla tuomituksi tulee myös nuori ankara Kaarin, tuleva abbedissa. Bianca Marialle tai Kaarlelle täyttymätön rakkaus on myönteinen ja puhdistava voima, mutta Kaarin edustaa kieltäymystä perversiona, joka tuhoaa nuoruuden oman tarkoituksen.

Näytelmässä seksuaalisuus on siis oikealla paikallaan vain nuorten naisten elämässä. Kahdentuva moraali esittää, että nuorelle naiselle kieltäytyminen on suurempi synti kuin suostuminen, kun taas vanhenevan naisen seksuaalinen aktiivisuus leimataan sairaalloiseksi ja luonnonvastaiseksi. Oikeaan aikaan oikeat asiat tehnyt Birgitta nousee sittenkin hyveen normiksi.

Sama teema esiintyy jo Raition aikaisemmassa oopperassa *Prinsessa Cecilia*. Siinä nuori prinsessa on joutunut luopumaan rakastetustaan Juhanasta poliittisten juonittelujen uhrina. Rakkaudettomassa avioliitossaan hänellä on rinnallaan kasvamassa Juhanan poika Filip. Cecilian myöhemmin leskeydyttyä, entiset rakastavaiset sattuvat kohtaamaan naamiohuveissa, jossa he toisiaan tunnistamatta rakastuvat uudelleen. Todellisen henkilöllisyyden paljastaminen saa heidät ymmärtämään yllättäen herännyttä intohimoa mutta myös luopumaan siitä häkeltyneinä. Viimeisessä näytöksessä aikuiseksi kasvanut Filip syyttää lähes katuojaan köyhtynyttä äitiään prostituoiduksi ja uhkaa tappaa hänet, mihin äiti vastaa armoa anellen ja äidinrakkauteensa vedoten. Paikalle saapuu pappi kulkueineen ja hämmästynyt Cecilia tunnistaa papin poikansa isäksi. Juhana kertoo kääntymyksestään Cecilian kuollessa järkytyksestä kirkon portaille.

Tässäkin teoksessa seksuaalisuus esiintyy sekä nuoren että vanhemman naisen piirteenä, mutta vain nuorelle naiselle se nähdään myönteisenä asiana. Cecilia pysyy kautta kertomuksen uskollisena ensimmäiselle rakkaudelleen ja hänet esitetään pitkälti syyntakeettomaksi suhteessa elämänsä käänteisiin. Siitä huolimatta ooppera kuvaa Cecilian elämän moraalisena alamäkenä. Cecilia antautuu ensin rakastetulleen, menee sitten naimisiin veljensä käskystä, flirttailee naamiohuveissa tuntemattoman miehen kanssa, ajautuu köyhyyteen, tulee sekoitetuksi prostituoituun ja lopulta kuolee. Oli Cecilian sisäinen totuus mikä tahansa, ensimmäisestä puhtaussääntöjä rikkovasta rakkaudenyöstä lähtien hänen henkilöhahmoaan kuvittaa epäilys hänen kunniallisuudestaan. Sama epäilevä näkökulma siirtyy miehestä toiseen, veljestä aviomieheen, entiseen rakastajaan ja lopulta omaan poikaan. Pelkkä epäilys riittää hänen tuhoutumiseensa ja lopulta hän näkee itsekin koko elämänsä perustuvan väärien teiden valitsemiseen.

Sekä viettelystä että kieltäymystä edustaa Juhana, joka lopulta tahollaan kääntyy kirkon palvelukseen torjuen seksuaalisuuden kokonaan. Juhanan kohtalo, siirtyminen kaipaavasta trubaduurista papinkaapuun, näyttää tieltä, johon

ei sisälly syytöstä tai rangaistusta. Vastaavasti *Kahden kuningattaren* Kaarle saa anteeksi aiemmat seikkailunsa kun hänen rakkautensa Bianca Mariaan kuvataan täyttymättömäksi intohimoksi. Kieltäymys puhdistaa niin Kaarlen kuin Juhanankin uudelleen viattomaksi mieheksi, joka voi kohdata kuolemansa kunnialla. Mies saa elämässä valita mitä haluaa, naisen tulee osata kieltäytyä ja suostua oikeaan aikaan. Vielä olennaisempaa on se, että libretoissa uskotaan miehen voivan puhdistua menneisyydestään. Naiseen jokainen tapahtuma tarttuu tiukasti kiinni jättäen kaikkiin hänen toimiinsa ja tunteisiinsa epäilyn valheellisuudesta.

Ylhäisiä vai alhaisia ihmiskuvia?

Raition naiskuvien suhde seksuaalisuuteen eroaa ratkaisevalla tavalla 1800-luvun oopperoiden sukupuolimoraalista. Porvarillisen oopperan tarinoissa nainen asetettiin usein valitsemaan yhteisöllisten arvojen ja romanttisen rakkauden välillä, ja mahdottomaksi rakennettu yhtälö päättyi usein sankarittaren kuolemaan. Raition oopperoissa seksuaalisuutta käsitellään toisella tavalla. Sen vastapainona ei ole yhteisöllistä, uskonnollista, säätyyn liittyvää tai kansallista lojaalisuuden vaatimusta. Eroottisuus ja sen kontrolloiminen ei näytä asettuvan minkään muun kuin yksilön henkilökohtaisen moraalin kehykseen. Naisroolien kohdalla mikään valinta ei osoittaudu palkitsevaksi, ja oopperoiden maailmankuva onkin mielestäni vihamielisempi naisia kohtaan kuin 1800-luvun repertuaari, jossa Catherine Cleméntin (1991 [1979]) mukaan kulttuurisena johtoaiheena soi naisten, eritoten sopraanojen, ylistämällä alistaminen, "the undoing of women".

Raition teokset odottavat yleisöltään yhtä ehdotonta suhtautumista näihin elämän peruskysymyksiin kuin mitä ne itse sisältävät. Toisin kuin 1800-luvun teokset, niiden tarinat eivät jätä väljyyttä samaistumiskohteen valitsemiseen, vaan niiden ihmiskuva on tuomitseva, ehdoton ja kapea. Moraalinen dilemma jää yksilön harteille, joten oopperoiden ei voi olettaa tuottavan minkäänlaista yhteisöllistä puhdistautumista kaikilta yhteisesti kielletyistä tunteista. Erityisen vaikea piirre (nais)yleisön samastumisen kannalta on tarjottu identiteetin malli, jossa ikä ja seksuaalisuus kiedotaan erottamattomalla tavalla tuomitsevasti toisiinsa.

Lähempi tutkimus saattaisi hyvinkin osoittaa Raition oopperoiden kertomissa tarinoissa niiden syntyajankohdan kulttuurimurroksiin liittyviä heijastuspintoja. Niitä voisi kenties pitää jopa konservatiivisina kannanottoina sellaisiin uusiin naiskuvauksiin, aikaisempaa avoimemmin kuvattuihin myös seksuaalisesti aktiivisiin naishahmoihin, joita vaikkapa Iiris Uurto, Helvi Hämäläinen tai Emmi Jurkka taiteellisissa töissään toivat julkisuuteen – valkokankaan kohtalokkaista naisista puhumattakaan. Suurempaa suosiota saadakseen Raition oopperat ja niiden ihmiskuva olisivat kuitenkin kaivanneet sitä, että niiden tarinat olisivat kytkeytyneet suomalaiskansallisen oopperatradition yhteisöllisyyttä konstruoiviin mekanismeihin. Tai vaihtoehtoisesti niiden olisi pitänyt historiankuvittamisessaan assosioitua terävämmin esitysajankohtansa päivän polttamiin kysymyk-

siin. Ajan ja ihmiskuvan kehityttyä yhä vapaamielisempään suuntaan Raition oopperoiden taitaa jatkossakin olla vaikea koskettaa yleisöään suuren suosion takaavalla tavalla.

Kirjallisuus

Clément, Catherine (1999 [1979]). *Opera, or the Undoing of Women*. Transl. Betsy Wing. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. [Orig. L'opéra ou la défaite des femmes.]

Fewster, Derek 2006. *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Studia Fennica Historica 11. Helsinki: Finnish Literature Society.

Lahtinen, Outi 2005. Emmi Jurkka. Näyttelijä taiteensa tekijänä. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen – Milla Tiainen – Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 121–150.

Lehtonen, Tiina-Maija & Pekka Hako 1986. *Kuninkaasta Kuninkaaseen. Suomalaisen oopperan tarina*. Helsinki: WSOY.

Suutela, Hanna 2005. *Impyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: LIKE.

Tiusanen, Timo 1969. *Teatterimme hahmottuu: Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun*. Helsinki: Kirjayhtymä.

FT Hanna Suutela (hanna.suutela@uta.fi) on teatterin ja draaman tutkimuksen professori Tampereen yliopiston Taideaineiden laitoksella.

Väinö Raitio ja Poul Knudsen

Seija Lappalainen

Tanskalainen kirjailija Poul Knudsen (1889–1974) tunnetaan Suomessa yleensä Jean Sibeliuksen pantomiimin *Scaramouche* (op. 71, 1913) libretistinä. Mutta muistamme myös, että Leevi Madetojan vuosina 1925–1927 syntyneen balettipantomiimin *Okon Fuokon* juonen laati Knudsen. *Okon Fuoko* – ja nimenomaan sen orkesterisarjaversio – on yksi Suomen musiikin modernismin tärkeitä sävellyksiä. Knudsenin osuutta mainitussa teoksessa on sittemmin kuitenkin luonnehdittu jossain määrin epäonnistuneeksi (ks. esim. Salmenhaara 1996, 298–300).

Knudsenin nimi liittyy 1920-luvun lopulla myös Väinö Raitioon. Konkreettinen tulos yhteistyöstä oli baletti *Vesipatsas*, joka valmistui keväällä 1930.[1] Sibeliuksen *Scaramouche* kantaesitettiin yhdeksän vuotta syntymänsä jälkeen vuonna 1922 Kööpenhaminassa ja uudelleen vuonna 1923 Helsingissä. Robert Kajanus johti Madetojan *Okon Fuokon* orkesterisarjaversion joulukuussa 1927 Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa, mutta koko teos esitettiin näyttämöllä Suomalaisessa oopperassa vasta vuonna 1930. Siten Raitiolla oli 1920-luvun lopulla *Vesipatsasta* säveltäessään melko tuoreessa muistissa kahden suomalaisen Knudsen-teoksen esitykset, *Scaramouchen* ja *Okon Fuokon* orkesterisarjaversion.

Baletti ja balettipantomiimi lajeina kiinnostivat 1910- ja 1920-luvun säveltäjiä. Venäläisten Mihail Fokinin ja Igor Stravinskyn *Tulilintu* ja *Petrushka*, jotka esitettiin Pariisissa vuosina 1910 ja 1911, loivat perustan näiden lajien uudelle kehitykselle. Sergei Djagilevin Venäläinen baletti innoitti monia säveltäjiä, muun muassa Claude Debussya, Maurice Ravelia ja Manuel de Fallaa. Suomeen balettikulttuuri tuli aluksi paljolti Pietarista, mutta myös taiteilijakontaktit Pariisin musiikkimaailmaan vaikuttivat osaltaan. Edvard Fazer teki venäläistä balettia tunnetuksi Länsi-Euroopassa sekä Suomessa jo ennen Djagilevia. Fazer perusti vuonna 1922 suomalaisen baletin oopperan yhteyteen. Ohjelmistoon tulivat pian muun muassa Nikolai Rimski-Korsakovin *Sheherazade* ja Tšaikovskin muutamat baletit. Niinpä suomalaisten säveltäjien balettituotannolle on löydettävissä selkeä institutionaalinen tausta.

Raition opinnot Pariisissa vuosina 1925–1926 ovat varmaankin kytkeneet hänet sikäläisen Venäläisen baletin maailmaan. En tätä artikkelia varten ole voinut selvittää, mitä teoksia Raition oli mahdollista kuulla Pariisissa mainittuina vuosina,[2] mutta esitystietojen avulla voisi ehkä löytää joitakin musiikillisia esi-

[1] Musiikinhistorioissa ja hakuteoksissa on mainittu, että vuonna 1929 Raitio sai valmiiksi kaksi näyttämöteosta, oopperan *Jeftan tytär* ja baletin *Vesipatsas,* mutta Raition ja Knudsenin välinen, tässä katsauksessa tarkasteltu kirjeenvaihto tarkentaa *Vesipatsaan* todelliseksi valmistumisajankohdaksi kevään 1930.

[2] Vrt. kuitenkin Maris Gothónin katsaus *Musiikin* tämän numeron sivuilla 9–17.

kuvia Raition *Vesipatsas*-baletille. Sen sijaan olen saanut uutta tietoa Raition ja Knudsenin yhteistyön vaiheista Kööpenhaminan Kuninkaallisessa kirjastossa säilytettävistä Väinö Raition ja Hildur Raition kirjeistä. (Knudsenin samanaikaiset kirjeet Väinö Raitiolle eivät ilmeisesti ole tallella.)

Kirjeenvaihdon antamat tiedot

Raition ja Knudsenin yhteistyön viritti alulle Raition kirje Knudsenille Viipurista 18.11.1928. Siinä hän tiedustelee, olisiko Knudsen halukas kirjoittamaan ooppera- tai balettitekstiä. Raitio toteaa Knudsenille seuraavasti:

> Kuten tiedätte, täällä Suomessa on toistaiseksi hyvin vaikeaa, niin, melkein mahdotonta saada sopivia tekstejä. Ja koska tiedän, että Te olette kirjoittanut erinomaisia librettoja maanmiehilleni (Scaramouchen Sibeliukselle ja Okon Fuokon Madetojalle), uskallan tehdä teille yllämainitun kysymyksen.[3] (Raitio Knudsenille 18.11.1928.)

Raitio oli samaan aikaan säveltämässä oopperaansa *Jeftan tytär* (op. 30) Johannes Linnankosken tekstiin ja arveli sen valmistuvan parin kuukauden päästä.

Ilmeisesti Knudsen on vastauskirjeessään – joka siis ei ole säilynyt – pohtinut vaikeutta kirjoittaa librettoa säveltäjälle, jonka musiikkia ei lainkaan tuntenut, ja pyytänyt Raitiota lähettämään joitakin vokaalisävellyksiään näytteeksi. Raitio nimittäin kirjoitti Knudsenille kuukauden kuluttua joulukuussa 1928 seuraavasti: ”On aivan luonnollista, että Te ette tunne musiikkiani, sillä sitä on tähän mennessä esitetty ulkomailla erittäin vähän. Siksi lähetän Teille, toiveenne mukaisesti, kaksi laulua [två sånger], jotka ovat peräisin aikaisemmalta luomiskaudeltani.”[4] (Raitio Knudsenille 26.12.1928.) Olisiko toinen lauluista voinut olla modernistinen *Puistokuja* (op. 29) Elina Vaaran tekstiin sopraanolle ja orkesterille vuodelta 1926? Todennäköisesti kuitenkin kyseessä olivat aiemmat yksinlaulut, sillä Raitio jatkaa kirjeessään seuraavasti: ”Tyylini on nyttemmin tullut modernimmaksi, aivan lyhyesti sanottuna: väritaidetta, jossa on melodia (ei mitään melodiatonta kakofoniaa). Niin että libretto saisi olla ainakin yhtä moderni kuin Scaramouche ja Okon Fuoko.”[5] (Ibid.) Raition lauseet viittaavat siihen, että hän pani erityistä painoa paitsi musiikkinsa moderniudelle myös melodiikalle.

---

[3] ”Som Ni vet, är det här i Finland tillsvidare mycket svårt, ja, nästan omöjligt att få lämpliga texter. Och eftersom jag vet, att ni har skrivit utmärkta libretter åt mina landsmän (Scaramouche till Sibelius, Okon Fuoko till Madetoja), vågar jag göra åt Er ovannämda frågan.”

[4] ”Det är helt naturligt, att Ni icke känner min musik, ty den har tillsvidare blivit mycket litet utförd utomlands. Därför skickar jag åt Er, efter Eder önskan, två sånger, vilka härstammar från min tidigare period.”

[5] ”Min stil har numera blivit mera modern, helt kort sagd: färgkonst med melodi (inte någon omelodiös kakofoni). Så att libretton skulle få vara åtminstone lika modern som Scaramouche och Okon Fuoko.”

Tammikuussa 1929 Raitio sai Knudsenin libreton Viipuriin ja piti sitä ”hyvin mielenkiintoisena” (”mycket intresant”). Hän totesi kirjeessään Knudsenille 17.1.1929, että siinä oli monia kiitollisia kohtia musiikilliselle kuvaukselle, kuten esimerkiksi lopun myrskykohtaus. Vaikkakin libreton tapahtumat liittyvät Raition kirjeen mukaan 1700-lukuun [po. 1600-lukuun], hän ilmoitti säveltävänsä tekstiin ”modernia musiikkia” (”modern musik”). Raitio mainitsi saavansa oopperansa *Jeftan tytär* valmiiksi huhtikuussa 1929 ja alkavansa sitten heti säveltää balettia Knudsenin tekstin pohjalta. Kyseessä oli siis *Vesipatsas*. Raitio kysyi myös, olisiko Knudsenilla joitakin muita librettoja valmiina varastossa ja olisiko tämä halukas antamaan Raition tutustua niihin. Lopuksi Raitio huokasi: ”Te asutte nyt Pariisissa, Te onnellinen! Olin siellä vuosina 1925–26, enkä koskaan unohda sitä ihanaa kaupunkia!”[6] (Raitio Knudsenille 17.1.1929.)

Oopperasuunnitelmia

Kirjeessään Knudsenille toukokuussa 1929 Raitio kiitti jälleen libretosta, mikä tarkoittaa ilmeisesti sitä, että teksti oli uusi ja tarkoitettu kokonaan toiseen teokseen kuin *Vesipatsaaseen*. Raitio piti librettoa jälleen ”erityisen kiitollisena ja sopivana musiikilliseen kuvaukseen” (”särdeles tacksam och passlig för musikalisk skildring”) ja vakuutti ”modernin musiikin” sopivan siihen hyvin. Hän perusteli Knudsenille asiaa seuraavasti: ”Olen nimittäin sitä mieltä, että hienoimpia vivahteita voidaan kuvata ainoastaan melodisilla väreillä, lyhyesti sanottuna, kaikkea sitä, mikä tapahtuu ihmisen sisällä, luonnossa ja avaruudessa. Mutta juuri tässä tyylissä täytyy vallita ankara kuri!”[7] (Raitio Knudsenille 19.5.1929.) Käsite ”melodinen väri” tuntuu hieman ongelmalliselta. Mitä Raitio sillä tarkkaan ottaen tarkoitti? Raition sävellyksiä tuntien luulisi hänen liittäneen värin nimenomaan musiikin muihin parametreihin kuin melodiaan.

Knudsenin lähettämä libretto oli kuitenkin jotenkin keskeneräinen. Ilmeisesti se oli vain nopea luonnos, jollaisia Knudsen oli aiemmin lähettänyt myös Madetojalle. Raitio huokaisikin kirjailijalle: ”Mutta kuinka libreton voisi saada valmiiksi? En tunne täällä ketään, joka voisi työstää [utarbeta] sitä. Siksi olisin kovin kiitollinen, jos Te, Herra Knudsen, voisitte huolehtia siitä asiasta.”[8] (Raitio Knudsenille 19.5.1929.) Raitio yritti ratkoa ongelmaa myös kielivalinnan avulla: ”Olisiko mahdollista saada se ranskan kielellä? Senhän voisi myöhemmin kääntää tanskaksi ja suomeksi. Lähettäisinkö siten teidän luonnoksenne libretoksi

[6] ”Ni lever nu i Paris, Ni lycklige! Jag var där år 1925–26, och skall aldrig glömma den härliga staden!”.

[7] ”(Jag är nämligen av den åsikt, att man kan bara med melodiska färger uttrycka de finaste nyancer, kort sagd, altt, som sker inom en menniska, i naturen och i rymden. Men just i den här stilen måste härska en sträng disciplin!)”.

[8] ”Men huru skulle man få libretton färdig? Jag känner här ingen, som kunde utarbeta den. Vore därför mycket tacksam, om Ni, Herr Knudsen, ville sörja för den saken.”

takaisin?" Toukokuisen kirjeensä lopussa hän mainitsee toivovansa saada Baletti-intermezzonsa valmiiksi seuraavaksi jouluksi (1929). (Ibid.) Baletti-intermezzolla Raitio tarkoitti *Vesipatsasta* – jo työn alla olevaa sävellystään.

Kolmen viikon kuluttua edellisestä kirjeestään Raitio jälleen kiitti kirjeitse Knudsenia saamastaan uudesta kirjeestä ja lähetyksestä. Hän valitti edelleen, että ei usko Suomesta löytyvän henkilöä, joka voisi "oikealla asiantuntemuksella toteuttaa" Knudsenin librettoluonnoksen. Raitio ei omasta mielestään myöskään ollut tottunut sellaiseen työhön. Jälleen hän päätyi ehdottamaan, että Knudsen voisi itse tehdä työn. "Tehän tiedätte niin hyvin, miten käsittelyä [handlingen] täytyy kehitellä jne. oopperassa." (Raitio Knudsenille 10.6.1929.) Edellä mainittu Raition toteamus vahvistaa sen, että kyseessä oli uusi libretto ja nyt nimenomaan oopperaan, ei balettiin.

Kieliongelma oli edelleen ajankohtainen. Raitio kirjoitti seuraavasti: "Jos Te kirjoitatte sen [libreton] ruotsiksi, voin itse kääntää sen suomeksi. (On itsestään selvää, että libretto kirjoitetaan proosa- eikä runomuotoon.) Tanskan kieltä ymmärrän melko huonosti." (Raitio Knudsenille 10.6.1929.) Toisena seikkana Raitio kommentoi libreton aihetta ja sisältöä:

> Ooppera voi erinomaisen hyvin tapahtua Suomessa jossakin aateliskartanossa. (Täällä on vielä joitakin sellaisia, Luojan kiitos!) Niistä syistä johtuen, jotka tunnette, Venäjä ei voi tulla kysymykseen. Tapahtuma-aika voisi mielestäni olla yhtä hyvin 1929 kuin 1820. Se voisi siis olla määrittelemätön tai 1900-luku. (Ibid.)

Ilmeisesti oopperaan haluttiin liittää joitakin kansanmusiikillisia elementtejä, koska Raitio totesi: "Kansansävelmäähän voi myös käsitellä modernilla tavalla." (Ibid.)

Neljän kuukauden kuluttua marraskuussa 1929 Raitio lähestyi Knudsenia jälleen kirjeellä. Hän arvioi saavansa balettinsa "Una Trombe" – siis *Vesipatsaan* – valmiiksi helmikuussa 1930 ja aloittavansa mielellään oopperan "Karneval i maj" ("Karnevaali toukokuussa") teon jo joulun aikoihin, jos Knudsen vain saisi libreton valmiiksi. Näin olemme vihdoin saaneet konkreettisen kiinnekohdan suunnitteilla olleeseen teokseen ja saaneet selville oopperan nimen. Mainitun nimistä oopperaa Raitiolta ei kuitenkaan tunneta, joten sävellys ei ilmeisesti valmistunut. Kööpenhaminan Kuninkaallisen kirjaston kokoelmissa säilytettävien Knudsenin jälkeenjääneiden paperien joukosta on silti löytynyt libretto *Karneval i maj* (Knudsen [s.a.]). Sen kansilehdellä kuitenkin mainitaan, että musiikin teokseen on säveltänyt Harald Agersnap.

Kirjeenvaihto paljastaa, että Raitio odotteli oopperalibrettoa useiden kuukausien ajan. 9.1.1930 päivätystä kirjeestä selviää, että Knudsen oli luvannut lähettää libreton Viipuriin jo edellisen joulukuun alussa, mutta että se ei vielä ollut tullut Raitiolle. Raitio jälleen mainitsee helmikuussa valmistuvan balettinsa *Vesipatsaan* ja halunsa alkaa heti säveltää joko Knudsenin oopperalibrettoa tai balettia. Hän toteaa saaneensa b-libreton joltakin nuorelta suomalaiselta kirjailijalta. (Raitio Knudsenille 9.1.1930.) Raitio tarkoittanee 42-vuotiaan Huugo Jalkasen (1888–1969) *Prinsessa Ceciliaa*, johon Raitio sävelsi musiikin ja joka valmistui 1933.

Helmikuun lopulla 1930 Raitio ei vieläkään ollut saanut Knudsenin korjailtua librettoa. Raitio kirjoitti seuraavasti:

> Olisi kovin tärkeää, että tahtoisitte itse viimeistellä [”revidera”] sen, ennen kuin se lähetetään tänne. Toivoisin, että se olisi todella hyvä teksti ja että siinä olisi riittävästi dramaattista käsittelyä. Olen kahden tai kolmen viikon kuluttua valmis aloittamaan sen säveltämisen. Parhaillaan kirjoitan viimeistä näytöstä ’Une trombesta’ (Danse generale). Mitä tähän [Vesipatsaan] librettoon tulee, olen siihen melko tyytyväinen. Siinähän on paljon nopeutta ja elävää käsittelyä, enemmän kuin Okon Fuokossa, niin hieno kuin se muuten onkin (sekä musiikki että teksti). (Raitio Knudsenille 26.2.1930.)

Raitio toteaa kuitenkin poistaneensa *Vesipatsaan* libreton otsikkosivun tekstistä sanat ”Normandiassa” (”en Normandie”) ja ”1600-luvulla” (”au 17ème siecle”) ja jättäneensä luonnehdinnaksi: ”Toiminta tapahtuu kevätpäivänä meren rannalla erään linnan läheisyydessä.” Raition mukaan baletin tapahtumat saattoivat siten ajoittua vapaasti ja sijoittua paikallisesti minne tahansa. Hän kommentoi tapahtumien sijoittumista seuraavasti: ” [– –] miksipä ei täällä Suomessakin, jos vain Te [Knudsen] niin haluatte.” (Raitio Knudsenille 26.2.1930.) Raitio jatkaa (ibid.):

> En usko, että tarvitsee tehdä mitään suurempia muutoksia, jos vain kaikki mitä siinä on voidaan toteuttaa näyttämöllä (esimerkiksi suuri ja mahtava myrskykohtaus lopussa). Mitä musiikkiini tulee, en tahdo muuttaa mitään. Uskallan toivoa, että tämä baletti voi onnistua kaikissa suhteissa hyvin.

Kuten edellä on mainittu, Knudsen oli suunnitellut *Vesipatsas*-baletin tapahtumat 1600-luvun Bretagneen. Suomenkielinen juoniseloste on säilynyt Suomen kansallisoopperan arkistossa. Valitettavasti tekstissä ei mainita suomentajan nimeä. Henkilögalleriaan kuuluvat nuori kalastaja Jan, linnanhoitaja Piene, hänen tyttärensä Marianne ja linnanherra Raoul sekä ”kalastajia ja kalastajattaria, kreivejä, keikareita, hovilaisia, näyttelijöitä ja näyttelijättäriä”. (Raition *Vesipatsaan* libretto, Suomen kansallisooppera.) Juoni tuntuu Raition moderniin musiikkiin verrattuna melko erikoiselta ja ehkä vanhentuneeltakin.

Yhdessä päiväämättömässä kirjekatkelmassa keskustellaan ilmeisesti taas oopperasta *Karneval i maj*. Koska katkelmassa on melko kiinnostavia Raition ajatuksia musiikista, lainattakoon sitä laajemminkin:

> Olen nimittäin enemmän kiinnostunut nykyajasta [moderna tiden] ja tulevista ajoista kuin menneistä ajoista, joista me, jotka nyt elämme, tiedämme melko vähän. Ja vielä yksi tärkeä asia. Jos oopperaan valitsee ajan 1820, säveltäjän täytyy välttämättä suurelta osin yrittää jäljitellä sen ajan musiikillista tyyliä (tässä klassista!). Mutta minusta sellainen on melko epämiellyttävää ja esteettisessä mielessä väärin ja epäluonnollista. Minä ainakaan en voi säveltää sidotuin käsin ja sidotun fantasian voimin. Baletti-intermezzossa olen jättänyt vuosiluvun kokonaan pois, jos sallitte minulle sen vapauden. Ymmärtääkseni myös se voi tapahtua ajallisesti milloin tahansa. Puvut voivat siitä huolimatta aivan hyvin olla osittain vanhanaikaisia. Ajattelen, että niillä on vain pieni rooli isossa asiassa. — Kyseessä olevassa oopperassa henkilöiden nimet voivat osittain olla suomalaisia, osittain ruotsalaisia, kuten täällä Suomessa vielä nykyäänkin on, miserabile dictu. — Mutta kuten sanottu, pidän kovin tästä

> libretosta. Ja uskon myös, että se valmistuttuaan saa vielä vähän lisää dramaattista jännitettä. Käyttämällä siellä täällä kansanmelodioita ooppera saa tervetullutta vaihtelua ja ennenkaikkea tuoreutta [– –].

Ilmeisesti oopperan libretto ei lopulta muotoutunut Raition toiveiden mukaiseksi. Kööpenhaminan Kuninkaallisessa kirjastossa säilyneen libreton alkulehdillä mainitaan, että "musiikkikomedian" tapahtumat sijoittuvat Keski-Ruotsiin noin vuodelle 1840. Päähenkilöt ovat kreivi Claes af Svartsjö-Godrejer, hänen tyttärensä Marianne, ruukinomistaja Bengt Hödell, hänen poikansa Karl Erik, mademoiselle Bellard – Marianne Sproglarevinde (koominen kaksoisrooli), kamaripalvelija Siri ja Gösta-kreivin palvelija (koominen rooli).

Vesipatsaan painatussuunnitelmat

Kirjeenvaihdosta käy ilmi, että helmikuussa 1935 Raitio ja Knudsen suunnittelivat *Vesipatsaan* painattamista Saksassa. Raitio luettelee teoksen esityksiä, jotka olivat tapahtuneet Pohjoismaisilla musiikkipäivillä ja sinfoniakonsertissa Helsingissä sekä sinfoniakonserteissa Viipurissa ja Tampereella. Baletin käsikirjoitus ja äänilehdet ovat Raition mukaan Suomalaisessa oopperassa. (Raitio Knudsenille 6.2.1935.) Raitio (ibid.) toteaa, että Suomessa ei tuolloin ollut yhtään kustantamoa, mikä kyllä tuntuu hieman omituiselta tiedolta. Toimihan ainakin Fazerin kustantamo koko 1900-luvun ajan. Ehkä Fazerin kustantamon keskittyminen pienimuotoisten teosten partituurien painattamiseen oli syy Raition kommenttiin.

1940-luvun lopulla Knudsen aikoi uudelleen saada järjestettyä baletin painatuksen Hansenin kustantamossa sekä myös teoksen esityksen Tanskassa (Knudsen Raitiolle 20.4.1949). Hildur Raitio lähetti Knudsenille partituurin ja pianopartituurin, jotka kuitenkin katosivat jäljettömiin painatushankkeen yhteydessä. Knudsen oli ilmeisesti jossakin vaiheessa toimittanut partituurit saksalaiselle kustantajalle Richard Barsille Hampuriin esitystä ja painatusta varten. Barsin toimisto taas vakuutti lähettäneensä partituurin Hildur Raitiolle. Kesällä 1956 Hildur Raitio kävi Kööpenhaminassa ja yritti tavata Knudsenia, mutta turhaan.[9] Knudsenia uhattiin jo Interpolillakin, mikäli partituuri ei löytyisi. Myös lähetystöjen virkamiehet yrittivät selvittää asiaa.[10] Lopulta partituuri kirjoitettiin uudelleen vuonna 1972 Suomen kansallisoopperassa olleiden äänilehtien pohjalta. Työn suoritti Alvar Väisänen. Jos äänilehdet eivät olisi olleet tallella, olisi Raition balettimusiikki jäänyt nykypäivän kuulijoille täysin tuntemattomaksi.

---

[9] Seikat käyvät ilmi seuraavista kirjeistä: H. Raitio Knudsenille 23.1.1950, 1.4.1957, 16.4.1957 ja 1.12.1957; Knudsen H. Raitiolle 27.4.1949, 21.5.1954, 28.11.1955 ja 3.4.1957; Bars Knudsenille 7.12.1955; H. Raitio Barsille 13.12.1955.

[10] Tämä käy ilmi seuraavista kirjeistä: Hampurin konsulinvirasto (Uusivirta) H. Raitiolle 6.2.1956 ja 5.6.1956; Hampurin konsulinvirasto (Uusivirta) Barsille 1.6.1956; Kööpenhaminan suurlähetystö (Backström) H. Raitiolle 14.4.1956.

Sekä kalastaja Jan että linnanherra Raoul ovat rakastuneet Marianneen. Alun kohtauksiin sijoittuvat kalastajien tanssi sekä Janin ja Mariannen tanssi. Raoul saapuu hoviseurueensa kanssa paikalle ja näkee Janin ja Mariannen tanssivan. Linnanherra suuttuu ja haetuttaa Mariannen iäkkään isän, linnanhoitaja Pienen. Kalastajat kaikkoavat vaivihkaa paikalta. Isän nuhtelujen jälkeen Raoul alkaa liehitellä neitoa. Seuraa heidän tanssinsa. Juoneen on lisäksi ujutettu näytelmä, joka esitetään rannassa hoviseurueelle. Kyseessä on paimennäytelmä *Tilos*, jossa tuulten jumala Tilos on rakastunut nuoreen paimentyttöön. Paimentyttö ja hänen ystävänsä eivät suostu paimenten ja Tilos-jumalan taivutteluihin, ja siksi jumala kutsuu avukseen neljä tuulta, jotka alkavat liikutella palkeitaan. Paimentytöt pelkäävät ja pakenevat paimenten viereen. Paimennäytelmä saa hoviväen ”eroottisen ilmapiirin” valtaan. Palvelijat alkavat tarjoilla virvokkeita ja alkaa tanssi, joka yllättäen on Tango.

Baletin toinen osa alkaa kohtauksella, jossa esitetään jotain ooppera-balettia. Raoul liehittelee yhä Mariannea. Kalastajanaiset laulavat hiljaista yksitoikkoista laulua.

Esitys päättyy ja seuraa sokkoleikki. Marianne on ensimmäinen sokko ja saa silmilleen silkkiliinan. Hän sieppaa Raoulin kiinni. Muut tanssivat heidän ympärillään. Kalastajat saapuvat vaimoineen ja katsovat hoviväen leikkiä. Jan huomaa linnanherran ja Mariannen ja kutsuu Mariannea luokseen, mutta tämä ei tule nähtyään nuoren kalastajan tuhruiset vaatteet ja känsäiset kädet. Raoul sulkee tytön syliinsä. On Raoulin vuoro olla sokkona.

Kaikki iloitsevat eivätkä huomaa uhkaavia pilviä ja salamointia. He karkeloivat hurjasti kunnes hirmumyrsky puhkeaa ja vesipatsas kohoaa raivokkaana merestä ja lähestyy rannikkoa. Kaikki pakenevat kauhun vallassa välittämättä lähimmäisistään. Marianne huomaa olevansa yksin ja hyljättynä. Myrsky särkee hoviväen kantotuolit, peruukit lentävät ilmassa samoin kuin näyttämökoristeiden jäännökset, soittimet, ihmiset ym. Marianne on tarrautunut puunrunkoon, jotta myrsky ei veisi häntä mukanaan. Piene juoksee paikalle ja näkee tyttärensä hädän. Jan kiiruhtaa puun juurella kyyhöttävän lopen uupuneen tytön avuksi ja pelastaa hänet. Vesipatsas häipyy vähitellen. Hoviväki näyttää ilman peruukkejaan vanhoilta kaljupäisiltä ilveilijöiltä. Kalastajat saapuvat paikalle ja nauravat tuolle rappiolle joutuneelle joukolle. Näytös päättyy Kalastajain loppukarkeloon sekä Janin ja Mariannen onnelliseen tanssiin.

Lähteet

Arkistolähteet

Kirjeet

Väinö Raition kirjeet Poul Knudsenille, Kööpenhaminan Kuninkaallinen kirjasto.
Viborg 18.11.1928
Viborg 26.12.1928
Viborg 17.1.1929
Viborg 19.5.1929
Vammala, Stormi 10.6.1929
Viborg 7.11.1929
Viborg 9.1.1930
Viborg 26.2.1930
Helsingfors 6.2.1935
päiväämätön kirjekatkelma [helmikuu 1930]
päiväämätön kirjekatkelma

Hildur Raition kirjeet Poul Knudsenille, Kööpenhaminan Kuninkaallinen kirjasto.
Helsingfors 23.1.1950
Helsingfors 1.4.1957
Helsingfors 16.4.1957
Helsingfors 1.12.1957

Poul Knudsenin kirje Väinö Raitiolle Copenhagen 20.4.1949, Väinö Raitio -seuran kokoelmat.

Poul Knudsenin kirjeet Hildur Raitiolle, Väinö Raitio -seuran kokoelmat.
Copenhagen 27.4.1949
Copenhagen 21.5.1954
Copenhagen 28.11.1955
Copenhagen 3.4.1957

Richard Barsin kirje Poul Knudsenille Hamburg 7.12.1955. Väinö Raitio -seuran kokoelmat.

Hildur Raition kirje Barsille Helsinki 13.12.1955. Väinö Raitio -seuran kokoelmat.

Hampurin konsulinvirasto/Pertti Uusivirta Hildur Raitiolle. Väinö Raitio -seuran kokoelmat.
Hampuri 6.2.1956
Hampuri 5.6.1956

Hampurin konsulinvirasto/Pertti Uusivirta Richard Barsille Hamburg 1.6.1956. Väinö Raitio -seuran kokoelmat.

Kööpenhaminan suurlähetystö/Åke Backström Hildur Raitiolle Kööpenhamina 14.4.1956. Väinö Raitio -seuran kokoelmat.

Libretot

Knudsen, Poul [s.a.]. *Karneval i Maj. Musikalsk Komedie (Comedie musical)* [sana opera-comique on yliviivattu]. *4 Billeder. Copyright by Poul Knudsen og Fredrik Nygaard. Musik af Harald Agersnap*. Karneval i maj –teoksen libretto, Knudsenin käsikirjoitus. Kööpenhaminan Kuninkaallinen kirjasto. Signum 1986/47. Kps. 6.

Raitio, Väinö [s.a.] *Vesipatsaan* libretto. Suomen kansallisoopperan arkisto.

Kirjallisuus

Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958. Suomen musiikin historia 3*. Helsinki: WSOY.

FL Seija Lappalainen (seija.lappalainen@helsinki.fi) toimii tutkijana ja opettajana Helsingin yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa erikoisalueenaan Suomen taidemusiikin historia ja viimeistelee väitöskirjaansa 1700-luvun suomalaissyntyisistä säveltäjistä (Tulindberg, Byström, Crusell, C. ja F. Lithander) wieniläisklassismin kontekstissa. Lappalainen on Väinö Raitio -seuran puheenjohtaja.

Runot Väinö Raition säveltäjäkuvassa

Raili Elovaara

Runoilla on ollut huomattava osuus Väinö Raition säveltäjäntyössä. Hän on säveltänyt musiikin moniin runoihin, tai runo on toiminut mottona hänen sävellykselleen. Seuraavassa rajoitun tarkastelemaan, minkätyyppinen taiderunous häntä on säveltäjänä kiinnostanut. Lähestyn aihetta kirjallisuudentutkijan näkökulmasta. Käsittelemättä jää se laaja kansanlaulu-, koululaulu- ja muu yhteislaulurunous, joka on työllistänyt Raitiota säveltäjänä. Samoin tarkastelun ulkopuolelle jää hänen säveltämänsä yhteiskunnallinen ja poliittinen runous.

Suomenkielisten runojen lisäksi Raitiota on työllistänyt suomenruotsalainen ja saksankielinen runous. Käsittelemäni runot ovat subjektiivista lyriikkaa, jonka puhujana on yksittäinen ja yhtenäinen ääni. Tämä puhuu useimmiten yksikön ensimmäisessä persoonassa. Vaikka persoona ei paljastuisikaan, kyseessä on jokin syvästi koettu henkilökohtainen näkymä tai asia, jota runossa kuvataan tai tilitetään ja johon reagoidaan niin, että runo päättyy usein jonkinlaiseen oivallukseen tai visioon. Kaikessa omakohtaisuudessaankin Raition sävelittämä runo käy yleispätevästä. Romantiikka oli otollista aikaa yksilön sisäisyyteen keskittyvän runon kehitykselle, ja tällainen runo on voimissaan vielä modernismissa. Tämän jälkeenkin sitä kirjoitetaan, samalla kun rinnalle on tullut muuntyyppistä runoa. Seuraavassa käsiteltävät runot ovat perinteisiä myös siinä, että useimmat ovat mitallista, loppusoinnullista ja säkeistömuotoista lyriikkaa. Kieleltään ne ovat aikansa kirjakieltä.[1]

Saksankieliset runot

Saksalainen romantiikka kukkii ja hajoaa Heinrich Heinessa (1797–1856). Raitio on säveltänyt teokset lauluäänelle ja pianolle kahteen Heinen runoon, jotka sisältyvät kokoelmaan *Buch der Lieder*. Tämä täysverinen romantiikan tuote ilmestyi vuonna 1827, jolloin romantiikka valtavirtana lähestyi Saksassa loppuaan. *Buch der Lieder* -kokoelman runot ovat vailla otsikkoa, sisällysluetteloon ne on merkitty ensimmäisen säkeen mukaan. Näistä ensimmäinen on *Es fällt ein Stern herunter* ja toinen *Nacht liegt auf den fremden Wegen*. Jälkimmäiseen

[1] Aina ei ole varmaa tietoa siitä, mistä julkaisusta Raitio on ottanut runotekstit sävellyksiinsä. Analyysini kannalta on yhdentekevää siteeraanko runoja jälkimmäisten perusteella vai siitä käytettävissäni olevasta runojulkaisusta, joka on mahdollisimman lähellä ajallisesti sitä, jota Raitio olisi voinut käyttää. Sävellyksissä oleva sanoitus eroaa runojulkaisusta harvoin, ja erot rajoittuvat valtaosin joihinkin ortografisiin seikkoihin ja muutamiin välimerkkeihin. Sitaattini lähteen ilmoitan tekstissä.

runoon sävelletty yksinlaulu (lauluäänelle ja pianolle) esiintyy Raition teosluettelossa nimellä *Nachtliedchen* (Nacht liegt auf dem [sic.] fremden Wegen, 1912) ja edelliseen runoon sävelletty nimellä *Schwanenlied* (Es singt der Schwan im Weiher) (*Joutsenen laulu*, 1913).

Kummassakin runossa on kyse miehen epätoivoisesta rakkaudesta, mikä on *Buch der Lieder* -teoksen keskeisiä teemoja. *Nacht liegt auf den fremden Wegen* -alkuisessa runossa onneton rakkaus täsmentyy lähiympäristön runoista käsin, joista monet mahdollistavat koti-ikävän samanaikaisen mukana olon. *Joutsenen lauluksi* nimetyssä laulussaan Raitio on käyttänyt vain kahta viimeistä säkeistöä Heinen ([1839], 139) runosta, joka on syytä siteerata kokonaan:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'!

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel'.
Es kommen die neckenden Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher,
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt',
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Jos vastaanottaja ei tunne ensimmäistä säkeistöä, hän jää ihmettelemään, miksi viimeisen säkeistön "Der Stern" on varustettu määräisellä artikkelilla puhumattakaan siitä, että hän oivaltaisi, miten merkitystäyteinen viimeistä edellinen säe Heinella on. Raition menettely aiheuttaa sen, että koko onneton rakkaus, jota hiukkasiksi kipunoiden hajonnut tähti viimeistä edellisessä säkeessä symboloi, häviää runosta. Etualalle ja ainoaksi aiheeksi nousee joutsen. Tätä tähdentää vielä se, että laulun nimeksi on annettu *Schwanenlied*. Heine on runossaan soveltanut vanhaa uskomusta, jonka mukaan joutsen laulaa vain kuollessaan. Heinen runossa kuolevan joutsenen laulu asettuu rinnasteiseksi rakkauden kuolemalle ja alkaa näin symboloida jälkimmäistä, kunnes joutsenen kuoleman myötä rakkaudenkin kuolema haihtuu. Tämä merkitysdimensio on siis poissa Raition laulusta. Tilalla on ainoastaan kirjaimellinen joutsenen kuvailu.[2]

[2] Muiden muassa Fanny Hensel on säveltänyt Heinen runon kokonaisuudessaan (*Kuusi laulua*, op. 1 nro 1).

Saksankielisen romantiikan huippuja on myös Nikolaus Lenau (1802–1850), jolta Raitio (op. 5 nro 3, n. 1915, ke. 1924) on säveltänyt tunnelmaltaan pakahduttavan runon *Der schwere Abend*:

Die grossen Wolken hingen
Herab so bang und schwer,
Wir beide traurig gingen,
Im Garten hin und her.

So heiss und Stumm, so trübe
Und sternlos war die Nacht
So ganz wie unsre Liebe
Zu Thränen nur gemacht.

Und als ich musste scheiden,
Und gute Nacht dir bot,
Wünscht` ich bekümmert beiden,
Im Herzen uns den Tod.

(Lenau [s.a.].)[3]

Lenaun samoin kuin Heinen elinvuodet osuivat biedermeier-aikaan, jonka sovinnaisuutta suosivaan ajanhenkeen kummatkaan runoilijat eivät sopeutuneet. Vieraus maailmassa, ihmissuhteissa koetut syrjäytyneisyyden tunnot, rakastetun saavuttamattomuus, kuoleman kauhu ja kaipuu ovat Lenaun runouden keskeistä tematiikkaa. Raition säveltämässä runossa ihmissuhdekriisin kulminaatiokohdat piirtyvät ympäristön hahmotuksen ja muutaman lakonisen toteamuksen avulla. Hallittu runon perinteinen muotokuri pitää raskasmielisen tunnelatauksen aisoissa, samalla kun se, paradoksaalista kyllä, osaltaan terävöittää tunnelman räjähtämispisteeseen. Runo on tyypillistä Lenauta myös siinä, että se provosoimalla provosoi kyselemään kriisin syitä.[4]

Hugo von Hofmannsthalin (1874–1929) runo *Erlebnis* vuodelta 1892 on mottona Raition orkesteriteos *Fantasia poeticalle* (op. 25, 1923, ke. 1924). Itävaltalainen Hofmannsthal on ollut tapana lukea uusromantiikkaan. Tällöin ei niinkään ajatella yhteyttä Saksan varsinaiseen romantiikkaan, vaan ilmauksella ymmärretään pikemminkin symbolismin saksalaista sivuhaaraa, johon on vaikuttanut ennen kaikkea ranskalainen symbolismi. Kirjallisuushistoriassa symbolismi tietää tavallisesti pesäeroa realismista ja naturalismista, ylipäänsä arkitodellisuudesta. Tässä mielessä *Erlebnis* sopii hyvin symbolismin tuotteeksi:

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunkeln Tales

[3] Kopioitu säveltäjän käsikirjoituksesta.

[4] Der schwere Abendin on säveltänyt myös mm. Robert Schumann (op. 90 nro 6).

Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden
Durchsicht'gen Meere und verliess das Leben.
Wie wunderbare Blumen waren da,
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wusst' ich,
Obgleich ich's nicht begreife, doch ich wusst' es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnend, süss und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.
Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf grossem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber
Ein Kind am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offne Fenster Licht in seinem Zimmer –
Das grosse Seeschiff aber trägt ihn weiter,
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.

(Hofmannsthal 1892.)[5]

Runon keskiössä on kokemus raskasmielisestä musiikista, joka paisuu paisumistaan ja joka valtavasti kaipaavana tunnistetaan kuolemaksi. Tämä on pääjuonne runon monikerroksisessa prosessissa, joka kuvaa ihmismielen sisäistä tapahtumaa ja josta Hofmannsthal on hahmottanut arvoituksellisuudessaankin selväpiirteisen rakennelman. Samalla kun musiikkina ja kuolemana ilmenevä valtava kaipaus vie elämästä poispäin, runon puhujan valtaa koti-ikävä menneeseen. Muistista purkautuu välähdyksiä lapsuuteen, jotka nekin nähdään kuoleman tuntumassa, kuten runon kuvakielestä paljastuu. *Erlebnis* on kaksinkertaisen koti-ikävän kuvaus, mukaillakseni Lenaun *Doppeltes Heimweh* -runon otsikkoa ja miksei sisältöäkin.

Nimettömäksi jäävän kaipuun runona Hofmannsthalin runolla on liittymäkohtansa myös saksalaisen romantiikan valtavirtaan, jolla on juurensa Jenan romantiikassa ja vaikkapa "sinisen kukan" kaipuussa. Heinen ja Lenaun säännöllisesti muodostettujen säe- ja säkeistörakenteiden rinnalla ilmenee kuitenkin selvästi, että Hofmannsthalin vapaamuotoisempi runo kuuluu toiseen aikakauteen kuin romanttiset edeltäjänsä.

[5] Siteerattu partituuriin liimatun runon mukaan.

Suomenruotsalaiset runot

Kiehtovimpia Raitiota työllistäneistä runoista on K. A. Tavaststjernan (1860–1898) *Du var mig mera nära*, joka sisältyy runoilijan esikoiskokoelmaan *För morgonbris* vuodelta 1883 ja jonka Raitio sävelsi lauluksi (op. 11 nro 2) vuoden 1917 tienoilla. Kaikessa yksinkertaisuudessaan se on kompleksinen ja syvällinen runo, jonka tehokkuus perustuu runotekniikan taitavaan hallintaan. Vaikka runo on poljennoltaan säännöllinen ja vahvasti loppusoinnullinen, kaavamaisuudesta tai sovinnaisuudesta ei voi olla puhettakaan:

Du var mig mera nära
än lyckan till sin graf,
än tomhet är till ära,
än tiggaren sin staf.

Du var mig mera nära
än solsken blomman är,
än den, som måste bära,
till bördan, som han bär.

Du var mig mera nära
än kärleken sin bikt;
du var min ljusa, skära,
försvunna vårdags dikt.

(Tavaststjerna 1883, 183.)

Ajatuksenkulku runossa on monipolvinen ja samalla logiikaltaan tiukasti muotoiltu. Runo rakentuu kuuden vertauksen luettelosta, jonka päättää kahteen viimeiseen säkeeseen sisältyvä metafora. Ajatuksen juoksutus on kaiken aikaa ilmavaa, koska kaikessa formuloinnin säännöllisyydessään se ei selittele, vaan lakonisten vertausten ja metaforan erittely jää vastaanottajan varaan. Ne mahdollistavat useita tulkintoja.

Vertaukset ovat aforisminomaisia. Yhtä lukuun ottamatta ne päättyvät odotuksenvastaisesti. Tuloksena on kitkerä paradoksi ja viimeisessä säkeistössä kaksi- tai monimielisyys siitä riippuen, kuinka kukin suhtautuu toisen tunnustukseen tai ripittäytymiseen. Huomattakoon vielä, että jokaisen säkeistön aloittava vertaus ei ole tavanomaista muotoa ”Du var mig *lika* nära” vaan ”Du var mig *mera* nära” (kurs. R. E.). Tämä vaihtoehto lisää läheisyyttä ja sen seurauksia, samalla kun valitsematta jäänyt mutta miedompi vaihtoehto jää häilymään taustalle.

Runoa ei voi kuitata nokkelana sanailuna ja menetetyn rakastetun parjaamisena. Siihen runo on liian syvämietteinen ja sen puhuja viisas. Tämä selviää viimeistään runon iki-ihanassa loppumetaforassa. Vertauksia napakampana ilmauksena metafora kielii jo muotonsa puolesta siitä, missä runoon sisältyvän ajatusprosessin pääpaino sijaitsee.

Raition valitsema runo on osa viidenkymmenen runon ryhmää, jolle Tavaststjerna on antanut otsikon *Fragment af en kärleksdröm*. Sarjassa käydään läpi

parisuhteen lukuisia vaiheita rukkaset saaneen miehen näkökulmasta. Raition säveltämä osa on sarjan katkerin. Rakkaus käännähtää siinä toistuvasti rakkaudettomuudeksi ellei vihaksi. Runon loppu tarjoaa kuitenkin hienoisen yllätyksen, jossa puhujan kehityskelpoisuus paljastuu. Naiselle tuskin voi sanoa kauniimpaa kuin että ”du var min ljusa, skära, / försvunna vårdags dikt”. Että nainen on runo, on kirjaimellisesti otettuna tietysti mieletöntä. Kyseessä on metafora, joka ymmärretään runo-sanan konnotoimien ominaisuuksien avulla. Nämä ovat jo sinällään positiivisia. Runo-sana voi konnotoida esimerkiksi tunteeseen vetoavaa ja mielikuvitusta siivittävää. Puhuja löytää vaikkapa näitä ominaisuuksia rakastetustaan tai antaa niitä hänelle. Puhumalla ”kevätpäivän runosta” ja kuvailemalla ”kevätpäivää” attribuuteilla ”ljus”, ”skär” ja ”försvunnen” puhuja luonnehtii runoa ja kevätpäivää kirjaimellisesti ja samalla tarkentaa rakastettunsa metaforista kuvailua. Skär-sanaan sisältyy sellaisia vivahteita kuin heleä, kuulas, vaaleanpunainen, puhdas ja viaton, jotka puhuja antaa kevätpäivän runon ominaisuuksina myös puhuttelemalleen naiselle.

Försvunnen-sanassa voidaan aistia kaipausta, joka kohdistuu puhuteltuun, mutta siitä voidaan lukea myös ajatus rakkauden päättymisestä. Jos viimeksi mainittu seikka tietää näpäytystä puhutellulle, siinä jatkuu runoa läpäisevä rakkaus-rakkaudettomuus -teeman muuntelu. Yhtä hyvin puhuja näpäyttää försvunnen-sanalla itseään. Tavaststjernan merkintätapa kutsuu pysähtymään ja pohtimaan försvunnen-sanan painoa ja merkityksiä. Runon viimeistä edellisen säkeen sisältämä lause jatkuu viimeisessä säkeessä. Säkeenylityksestä aiheutuva kitka, jota lisää kolmannen säkeen lopussa oleva pilkku, synnyttää tuumaustauon ennen försvunnen-sanaa. Tauon jälkeen ”försvunna” tulee hivenen jysähtäen, myös siksi että se aloittaa viimeisen säkeen. Viimeistään dikt-sanan valintaan Raitioin säveltämän runon lopussa voi sisältyä puhujan tunnistus siitä, että hän on ollut kaiken aikaa oman mielikuvituksensa uhri. Tällaista tulosta ennakoi koko runosarjan johdantoruno samoin kuin runosarjan otsikossa oleva ”kärleksdröm”.

Koko sarjan päättää kuuluisaksi tullut runo, jonka loppusäkeet toistavat Raition säveltämän runon loppua toisin sanoin: ”[– –] du, som gaf purpur, / vårbris och toner åt lifvet engång!” Tätä viimeistä runoa Jean Sibelius on tulkinnut yksinlaulussaan opus 61 nro 1 vuodelta 1910 (*Långsamt som kvällskyn*). Erehtymättä enää toiveajatteluun puhuja säilyttää kummassakin runossa kadonneen rakkauden arvossaan. Ne ovat elämäntaitajan runoja.

För morgonbris ajoittuu 1880-luvun ensipuoliskolle, joka on realismin valmistumisaikaa Suomen kirjallisuudessa. *Fragment af en kärleksdröm* on tunnekylläinen, mutta ero edeltävän kauden eli jälkiromantiikan ylläpitämään tekotunteellisuuteen ja tekokainouteen Suomessa on selvä. Yllätyksellisyydessään ja napakassa monimielisyydessään Raition sävelittämä runo kurkottaa pitkälle tulevaisuuteen.

Jakob Tegengreniltä (1875–1956) Raitio (op. 5 nro 4, n. 1915) on säveltänyt runon *Ljuset flämtar i staken matt...*, joka sisältyy Tegengrenin vuonna 1900 ilmestyneeseen kokoelmaan *Dikter*. Ilmestymisajankohtansa puolesta kokoelma on uusromantiikan (1895–1905) tuote maamme kirjallisuudessa. Kirjaimellisella

tasolla runossa on kyse punaisen valon ja pimeyden vastavoimista, jotka pyrkivät tuhoamaan toisensa:

Ljuset flämtar i staken matt:
snart skall det slockna mitt röda ljus.
Öfver nejden sjunker den mörka natt
med stormfågelvingars sus.

Ljuset flämtar i staken skyggt:
natten stryper mitt röda ljus.
Mörkret lägger sig tungt och styggt
kring mitt tysta, sofvande hus.

Ljuset har brunnit i staken ned:
kring mitt hem håller natten vakt,
– men i skrämsel jag såg, hur lågan stred
mot det hungriga mörkrets makt.

(Tegengren 1900, 50–51.)

Ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä valo näyttäytyy positiivisena, kun taas pimeys osoittautuu häijyksi ja uhkaavaksi enenevässä määrin. Viimeisessä säkeistössä pimeys on voittanut, kunnes aivan lopussa liekki roihahtaa. Runon vastaanottaja jää kysymään, polttiko liekki puhujan talon. Riehaantuiko liekki todella vai oliko kyseessä vain puhujan mielikuvituksen ylireagointi, jonka pelko aiheutti, ehkä pimeyden provosoimana? Niin tai näin, runo olisi siis vain kauhun kuvaus. Runo ei kuitenkaan ole noin yksinkertainen. Epäluuloa herättää jo toistuva "mitt röda ljus", joka on lähes hellittelevä ilmaus. Kokoelman kokonaiskontekstissa punainen valo osoittautuu symboliksi, joka tarkoittaa elämänkipinää ja elämänuskallusta, elinvoimaisuutta, rohkeutta toimia ja tästä aiheutuvaa riemua ja juhlaa. Nämä ovat Tegengrenin runoissa vaaravyöhykkeessä. Niiden herpaantuessa epäilykset saavat yliotteen, raskasmielisyys tai melankolia, voipumus muodossa tai toisessa lamaannuttaa runon puhujan Tegengrenillä usein. Tavoite leimautuu tällöin kangastukseksi ja tekijä heikoksi, kuten Raition säveltämää runoa edeltävässä runossa *Stiltje* (*Tyven*). Tulos on vaarallinen: kun ihmisen ote herpaantuu, hän on helppo saalis muille. Juuri silloin tuli riistäytyy irti ja tuhoaa talon sekä asukkaan, Tegengrenin runo vihjaa. Raition säveltämä runo on eksistentiaalisen kauhun runo. Tegengren on Sören Kierkegaardin (1813–1855) hengenheimolainen. Edeltäjänsä tavoin Tegengren tuntee ahdistuksen sekä tämän sukulaistilat melankolian ja raskasmielisyyden, jos ei hyvässä niin ainakin pahassa.

Myös Bertel Gripenberg (1878–1947) on raskasmielisyyden ja melankolian runoilija. Häneltä Raitio on säveltänyt kaksi runoa, *Vingen* (op. 5 nro 6, n. 1915) ja *Juninatt* (op. 5 nro 5, n. 1915, ke. 1924). Näistä *Vingen* on sonetti:

Kring öde hafvet blekgrå skymning sänktes,
en disig dag i töcknig tystnad dog.
I tomhet solnedgångens färgspel dränktes,
en mattgul rand min båt i vattnet drog.

Vid fjärran skär, där skummets tårar stänktes,
en sollyst vinge hvit mot himlen slog –
ett ögonblick dess åsyn blott mig skänktes,
förr'n skuggan den i kyligt famntag tog.

Min älskade, var du den hvita vingen,
som slog mot sol, när natt föll öfver tingen –
den sista hälsningen från dag som flyr?

O, hvita vinge, solens sista spegel,
hvad du var skön, när jag med trötta segel
drog bort mot töcknets bleka äfventyr.[6]

(Gripenberg 1908, 60–61.)

Sonetille tyypilliseen tapaan runo muodostuu neljästä säkeistöstä, joista kahdessa ensimmäisessä on neljä loppusoinnullista säettä ja kahdessa viimeisessä kolme loppusoinnullista säettä. Runo sisältyy Gripenbergin kokoelmaan *Svarta sonetter*, joka ilmestyi vuonna 1908.

Gripenbergin raskasmielisyyttä ei ehkä tiedosta *Vingen*-runon perusteella, ellei tunne kokoelman mustanpuhuvaa nimeä ja kokoelman muita runoja. Raition säveltämä runo on nimittäin toteutukseltaan hienovaraisempi kuin useimmat saman kokoelman runot. *Vingen*-runon merellinen maisema illan suussa voidaan kokea siltään, vain sumuisen ja kolean saaristolaismaiseman kirjaimellisena kuvauksena. Kokoelmassa, joka on täynnä kyllästymisen ja lamaantuneisuuden allegorioita ja suoraakin puhetta hengen vaivoista, Raition säveltämän runon konkreettinen maisema on kuitenkin perusteltua ymmärtää myös apeutuvan mielen näyttämönä.

Runon polttopisteessä on valkoinen linnun siipi, jonka laskeva aurinko äkisti valaisee ja joka etäisyydessä ampaisee taivasta kohti pudotakseen sitten pimeyteen. Siipikin on maiseman konkreettinen yksityiskohta, mutta samalla se on symboli. Runon puhuja uumoilee, että näky voisi olla hänen rakastettunsa ilmestys. Näyn merkitys ei kuitenkaan rajoitu rakastettuun. Kokoelman muista runoista käsin siipi alkaa symboloida kaikkea sitä kaunista, arvokasta ja unelmoitua, mikä on siivittänyt ihmismieltä ja mikä on tuhoutunut elämän realiteetteihin tai ihmisen oman ymmärtämättömyyden vuoksi. Luetellut merkitykset eivät kuitenkaan ammenna siipi-symbolin merkitystä tyhjiin. Sen perimmäinen tuntemattomuus haastaa vastaanottajan yhä uusiin ja uusiin tulkintayrityksiin, samalla kun symboli pakenee niitä. Mainittu mysteeri tekee osaltaan siivestä symbolismille ominaisen symbolin ja samalla koko runosta symbolistisen runon. Symbolismi aatevirtauksena ajoittuu maassamme vuosisadan vaihteen kummallekin puolelle sekä kuvataiteessa että kirjallisuudessa.

[6] Raitiolla on käsikirjoituksessa "sänktes" siinä missä Gripenbergillä on "skänktes" toisen säkeistön kolmannen rivin lopussa. Sanat eroavat merkitykseltään, mutta Raition sananvalinta, joka voi olla erehdys, sopii merkitysyhteyteen sekin.

Toinen Raition säveltämä Grinpenbergin runo, *Juninatt,* sisältää kirjaimellisen luonnonnäkymän, jonka kauneuden ja hiljaisuuden äärellä runon puhujan mieli lepää. Kaikessa yksinkertaisuudessaan *Juninatt* on Gripenbergin puhuttelevimpia runoja. Se ilmestyi vuonna 1911 kokoelmassa *Aftnar i Tavastland*. – Hämeestä muodostui yllättäen paikka, josta runoilija löysi kaipaamansa rauhan ja johon hän kotiutui yhteiskunnallisista ristiriidoista huolimatta.

Ruth Hannula (1894–1920) on vähän tunnettu runoilija, jolta Raitio (op. 5 nro 2, n. 1915) on säveltänyt taitavasti rakennetun runon *Det borde*:

Det borde varit sommar, en sommar så ljus,
men sorgen trädde tyst i ditt hus.

Det borde här sjungits av fågelkör,
men dödsklockors dova slag du hör.

Du borde ha famnats av älskad famn,
men döden förde den tyst i hamn.

Här borde ha firats en bröllopsfest,
men döden ensam trädde som gäst.

(Hannula [s.a.].) [7]

Runo ei ole ilmestynyt missään Hannulan kokoelmassa, joten sen ajoitus on ongelmallista. Sanoa voidaan, että se on kirjoitettu vuoteen 1916 mennessä (Raition laulu on kustannettu vuonna 1916). Runo muodostuu neljästä parisäkeestä, joista kukin sisältää jonkin terävästi muotoillun vastakohta-asetelman. Näiden varassa Hannula kehittelee pienen tarinan, joka pala palalta kehii auki traagisen tapahtuman. Runon ”du” voi tarkoittaa runon puhujaa, joka puhuttelee itseään, tai sitten jotain toista, jota on kohdannut suuri suru.

Suomenkieliset runot

Edellä Heinen tekstiin pohjautuvan *Schwanenliedin* yhteydessä tarkasteltu joutsen-aihe on toistamiseen innoittanut Raitiota, nimittäin orkesteriteoksen *Joutsenet* (op. 15, 1919, ke. 1920) yhteydessä. Hän on käyttänyt sen mottona Otto Mannisen (1872–1950) runoa *Joutsenlaulua*:

Ui merta ne unten,
päin utuista rantaa.
Niit’aallot ne kantaa
kuin kuultoa lunten.

[7] Kopioitu painetusta nuotista.

Pois, pois yli aavain
on polttava kaipuu.
Mut vain se, ken vaipuu,
se sävelet saa vain.

Mi helinä ikään
yl'ulapan hiipi? –
Vain uupunut siipi,
vain mennyt ei-mikään.

(Manninen 1905, 34–35.)

Heinen kuollessaan laulava joutsen saa Mannisen runossa vastineensa säkeissä: "Mut vain se, ken vaipuu, / se sävelet saa vain." Runo sisältyy Mannisen *Säkeitä*-kokoelmaan, joka ilmestyi 1905. Mannisen runo on aito symbolismin tuote jo arvoituksellisuudessaan. Runolla on kyllä selkeä kokonaishahmo ja sen kolme säkeistöä muodostavat selväpiirteiset osansa, mutta ongelmaksi muodostuu, mitä yksityiskohdat tarkoittavat ja miten ne liittyvät toisiinsa, jos liittyvät. Kirjaimellinen selonteko runosta ei tunnu riittävältä vastaukselta. Selkeydessään runo on kovin aukkoinen, mikä mahdollistaa monet tulkinnat ja tekee runosta ilmavan.

Unten merellä uivat, pois kaipaavat joutsenet voidaan tulkita unelmien symboleiksi. Niiden eteerinen kauneus kertoo unelmien hauraudesta. Viimeisessä säkeistössä mainitut helinä ja siipi ovat unelman toimintaan liittyviä metonymioita Mannisella. Tämän perusteluksi on syytä siteerata saman kokoelman viereisen, unelmaa tai haavetta käsittelevän *Kuutamo*-runon alku: "Salainen helke hiipi, / salainen siukoi siipi / kautt'unten kammion." (Manninen 1905, 32–33.) Unelma tai haave siivittää elämää, siksi puhutaan siivestä. Helke tai helinä kertoo auditiivisella puolella unelman toiminnasta. *Joutsenlaulua*-runon lopussa "uupunut siipi" viestii siis unelman raukeamisesta, samalla kun se voidaan ymmärtää kirjaimellisena kuvauksena.

Tähtiyössä, toinen Raition (yksinlaulu op. 5 nro 1, n. 1915) käyttämä Mannisen runo, ilmestyi kokoelmassa *Säkeitä II* vuonna 1910. Tämä runo ei tuottane ongelmia ymmärrettävyyden kannalta. Kuten usein Mannisella, kyseessä on ihmismielen avartuminen, nyt elähdyttävän muiston ansiosta ja romantiikan kuvastoa hyödyntäen.

Romanttista kuvastoa viljelee myös V. A. Koskenniemi (1885–1962) runossaan *Kuutamolla*, mutta vähäverisenä. Raition runoon säveltämä yksinlaulu (op. 28 nro 1) on vuodelta 1920. Runo sisältyy Koskenniemen kokoelmaan *Elegioja*, joka ilmestyi vuonna 1917. Se on runo onnentäyteisen pyhyyden elämyksestä, jonka synnyttää kuutamoillan kauneus ja hiljaisus. Välittömän tunnelman sijaan runo on vaikutelmaltaan pikemminkin ylevä, jos ei suorastaan juhlallinnen. Tämä samoin kuin runon harkittu muotorakenne kytkevät runon klassistiseen perinteeseen:

Oi, armas, mikä ilta kuutamon!
Oi, armas, autuus meitä läsnä on.

Kuin lumottuina lehdet niinipuun
ne värähtelee hopeassa kuun.

Kuin lumottuna sydän vaikenee
ja hiljaisuutta pyhää kuuntelee.

Oi, armas, mikä ilta kuutamon!
On taivas niinkuin meri rannaton.

On niinkuin ikuisuuden kellot sois.
Kuun venheessä me soutakaamme pois...

(Koskenniemi 1917, 66–67.)[8]

L. Onerva (1882–1972) puolestaan on uusromantiikan lyyrikkoja, joka on etääntynyt tämän virtauksen kansallisesta aihepiiristä. Kokoelmassa *Lyhtylasien laulu* (1919) on sitä vastoin yhtymäkohtia ekspressionismiin. Tästä kokoelmasta Raitio on säveltänyt runot *Kuollut hetki* (yksinlaulu op. 11 nro 3, n. 1919) ja *Ilta* (mieskuorolle *a cappella*). Kummallekin runolle on ominaista animistinen kuvakieli. *Kuollut hetki* rakentuu kokonaan sen varaan:

Yli puiden latvain
ja kattojen kaukaisten
pois käy yövartija kuu.
On kuollut hetki.
Yötuikkujen luomet
kiinn'ummistuu.

Sarasteen sormi
talorivien ruutuja hipsii
hereilleen.
Sumuniljakkaina
kuin satimess'aaveet
ne katsovat taivaaseen.

Ui kelmeä kuura
sinivehreenä Lethenä huuhtoin
parmaita maan.
Yön hiilitytti,
jäätähtien prinsessa,
on arkussaan.

(Onerva 1919, 14–15.)

[8] Siinä missä Koskenniemen viimeistä edellisen parisäkeen jälkimmäisessä säkeessä on ”rannaton”, siinä Raition painetuissa nuoteissa on ”rauhaton”, mikä ei sovi merkitysyhteyteen. Kyseessä voi olla säveltäjän käsialan virheellinen tulkinta painatusvaiheessa.

Personifiointia ja muita sieluttamisen keinoja on nykyrunoudessa totuttu pitämään vanhahtavina ellei suorastaan banaaleina tyylikeinoina. Niiden systemaattinen viljely Onervan kahdessa runossa antaa kuitenkin aihetta pitää niitä metafiktiivisinä elementteinä, joilla runot vieroitetaan perinteisestä mimeettisyydestä, samalla kun runojen konstruoitu luonne tähdentyy, mikä on yleistä uudemmassa runossa.

Kuollut hetki -runossa kuvataan yön ja päivän taitekohtaa koristeellisin kuvin, joilla tapahtuman vaiheita personifioidaan. Alussa käytetään konventionellia kielikuvaa ”yövartija kuu”, mutta sitten Onerva siirtyy hyvin omaperäisten kuvien käyttöön. Ympäristö kosmosta myöten tuodaan siten ihmisen tasalle ja tykö.

Ilta-runossa on kyse ihmisen sisäisestä kokemuksesta näin:

> Niin tulee tumma ilta
> ja aallot viihtyvät,
> ja raukkaan sydämeen
> kuin lampeen tyveneen
> heijastaa taivahilta
> yön suuret kynttilät.
>
> Niin sammuu poltto, kaipuu.
> Saa siimeen, jota pyys
> helmassa heltehen
> maan raukee kukkanen.
> Pois tuskan hetket haipuu
> siivilles, iäisyys.
>
> (Onerva 1919, 106.)

Kokevaa persoonaa ei mainita, nähtävästi koska kokemus erillisyydestä on poissa. Sanotaan vain ”Saa siimeen”, mikä on passiivintapainen ilmaus ja kokijana on jonkinlainen nolla-persoona. Tämä voi olla siimestä pyytäneen kukan kaltainen tai samastua tähän, muttei välttämättä. Erillisyyden tilalla on joka tapauksessa tuntemus sisäisen ja ulkopuolella olevan kaltaisuudesta ellei samuudesta ja kosmoksen heijastumisesta ihmissydämeen. Maininta ”aallot viihtyvät” voi tarkoittaa sekä veden että sydämen aaltoja. Kaikkiyhteisyyden elämyksen myötä sammuu kaipuu, romantikoille tyypillinen mielenvire.

Onerva on antanut runokokoelmalleen motoksi Goethen kuuluisat sanat ”Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (”Kaikki katoavainen on vain vertausta”). Tämä on Goethen tapa formuloida romantikoille ominainen näkemys, jonka mukaan ääretön ilmenee äärellisessä tai yksittäisessä. Motollaan Onerva on antanut ohjeen siitä, miten *Lyhtylasien laulun* runot tulisi ymmärtää. *Ilta*-runon ykseyselämys voidaan tulkita ihmisen äärettömyyselämykseksi, samalla kun se kytkee runon myös ekspressionismiin.

Romantiikalle tyypillisestä kaipuusta on kyse myös Elina Vaaran runossa *Puistokuja*, joka ilmestyi kokoelmassa *Satu sydämestä ja auringosta* vuonna 1925 ja jonka Raitio sävelsi samannimiseksi sävelrunoelmaksi sopraanolle ja orkesterille (op. 29, 1926, ke. 1950). Runo rakentuu kuudesta parisäkeen muodostamasta

ryhmästä, jossa kussakin kaksi säettä on riimin avulla sidostettu toisiinsa. Toisin kuin Onervan *Ilta*-runossa, hengen rauhattomuus ei Vaaran runossa ratkea:

Näin usein tuntuu: on kohtalomme kuin pitkä,
varjoisa puistotie.
Me sitä käymme, ja loputonten se hämäryyksien
halki vie.

Ah, joskus kaartuvat lehtiholvit niin vihannoi-
vina yllä pään,
ja kevätkiurujen laulu villi siell' yhtyy lähtei-
den helinään.

Ja joskus keltaiset lehdet lentävät lailla liekkien
nääntyväin.
Käy kylmä, viiltävä koillistuuli ja pilvet painu-
vat maata päin.

Mut uupumatta vain eespäin rientää on yhä
kaipaus kulkijan,
siks kunnes Kuoleman lintu laulaa ja kuultaa
kartano Kuoleman.

Yön yhden siellä me levähdämme, pois aamun
tullen jo matka on.
Ei unen ikuisen kammioihin voi jäädä henkem-
me rauhaton.

Oi ystäväni, on kohtalomme kuin pitkä, varjoisa
puistotie.
Me sitä käymme, ja loputonten se hämäryyksien
halki vie.

(Vaara 1925, 85–86.)

Runon puhuja esittää synteettisen näkemyksen ihmiselämästä jatkuvana eteenpäin rientämisenä. Puhumalla me-muodossa hän esittää visionsa yleispätevänä. Toisin kuin Koskenniemen *Kuutamolla*, jolle on ominaista klassismin loppuunsaatettu plastinen eheys ja harmonia, Vaaran runo on muotonsakin puolesta päättymätön: sen alku kertautuu lopussa merkkinä prosessin jatkumisesta, kuten romantiikan tuotteelle sopii.

Rientämisen moottorina toimivan kaipuun kohde jää Vaaran runossa salaan, ja samoin käy Mannisen runossa *Joutsenlaulua*, jossa sanotaan ainoastaan: ”Pois, pois yli aavain / on polttava kaipuu.” Tavoitteen selkiintymisen tilalla on kummassakin runossa vain symbolistinen aavistuksenomaisuus. Jos aavisteluun ei usko, Mannisen ja Vaaran runot ovat kriisin lyriikkaa.

Elina Vaara samoin kuin Lauri Viljanen kuuluivat tulenkantajiin. Nämä ovat runoutemme toinen uusromanttinen sukupolvi. Raitio on säveltänyt Viljaselta kaksi runoa, jotka sisältyvät vuonna 1938 ilmestyneeseen kokoelmaan *Näköala*

vuorelta. Kokoelman nimi tarkoittaa henkisiä näköaloja, joiden siunauksellisuus kulkee kokoelmassa punaisena lankana. *Laulu kevätyössä*, jonka Raitio sävelsi Laulu-Miehille mieskuorolauluksi (n. 1942, ke. 1952), on yksilötason esimerkki, nyt rakastumisen aiheuttamana mielialan nostatuksena. Runon kaksi ensimmäistä säkeistöä kuvailevat linnun mestarillista suoritusta aamuyössä; kaksi viimeistä säkeistöä paljastavat, että kohtauksen lumo on rakastuneen puhujan projisoimaa.

Lopuksi

Raition valikoima taiderunous on runoutta, jossa romantiikalle ominaiset piirteet ovat yleisiä. Ne esiintyvät erivahvuisina ja monin muunnelmin. Raitiota on usein puhutellut runo, joka sisältää jonkin innostavan näkökulman tai välähdyksen. Tekee mieli väittää, että kaikessa romanttisuudessaankin runo on ollut Raitiolle täyttä realismia. ”Siis olisko hän, Runoilija, vieras / todellisuuden maassa”, Lauri Viljanen (1938, 116) kysyy *Runoilija*-nimisessä runossaan, joka on kirjoitettu Aleksis Kiven 100-vuotisjuhlaan. Lausumattomana ajatuksena on, että runoilija on vähiten vieras kovassa maailmassa. Runoilija ymmärtää, että näköalattomuus nujertaa ihmisen. Runon ”kautta riemuun, katsomuksen rauhaan / rajallisuuden vaiva meissä vaihtuu”, kuten Viljanen (ibid.) runossaan asian ilmaisee, nähtävästi myös Raition omaksumassa hengessä.

Raition kirjallisesta mausta taiderunojen kohdalla puhuu se, että runo, joka on työllistänyt häntä, on kulloisenkin kokoelman parhaimmistoa ellei paras. Joukossa on helmiä kuten Tavaststjernan *Du var mig mera nära* ja Mannisen *Joutsenlaulua*. Edellä on keskitytty tasokkaisiin runoihin, mutta Raitiota työllistäneistä runoista löytyy myös heikkoja runoja kuten Kosti Raition *Sun tunnen* (yksinlaulu, 1916) ja Aukusti Simeliuksen *Iltatunnelma* (yksinlaulu, n. 1918), jotka sisältävät romantiikalle ominaisia aiheita ja kuvia. Raition urkuteoksen *Umbra beatan* (1934) mottona on Martti Raition runo, jossa kuolemantakaista tilaa luonnehditaan epämääräisin ja sovinnaisin näkymin. Ajatuksenkulku on abstraktista. Tuloksena on, että runo hahmottuu työläästi. Danten *Jumalainen näytelmä* osoittaa, ettei tuonpuoleisten tilojen kuvailun tarvitse olla vailla terävyyttä. Väinö Siikaniemi taas täyttää tulenkantajien eksotiikalla *Pyramidi*-runonsa, joka on harrastelijarunoilijan tuote. Raitio sävelsi sen sävelrunoelmaksi sekakuorolle ja orkesterille (op. 27, 1924–1925, ke. 1968). Volmari Raition *Häälaulu* – jonka Raitio sävelsi sekakuorolle *a cappella* – osoittaa toisaalta, ettei amatööri-runoilijan tuotteen tarvitse olla heikko.

Raition sävelittämien taiderunojen tarkastelu ja toisaalta yksinlaulujen kuuntelu virittivät miettimään jälkimmäisistä hahmottuvien henkilöiden sukupuolta. Ajattelematta runoilijan sukupuolta voidaan sanoa, että ainakin runon syntyaikana nimenomaan miespuolinen henkilö puhui sellaiset runot kuin *Sun tunnen*, *Tähtiyössä*, *Kuutamolla*, *Vingen*, *Du var mig mera nära* ja *Der schwere Abend*. Myös Heinen kahden runon puhujaa on perusteltua pitää miehenä. Tiedossa

olevat Raition yksinlaulujen esittäjät ovat kuitenkin olleet vain naisia. Kysymys viriää: Voiko runon ihmiskäsityksessä tapahtua jotakin, kun nainen laulaa miespuhujan osan? Perinteisesti kysymys ei ole herännyt, mutta asia olisi syytä tiedostaa. Kysymys on kiinnostava varsinkin, jos naislaulaja ottaa samastuakseen miehiseen puhujaan. Voiko tämä tietää esimerkiksi sukupuolirajojen huojuntaa? Joka tapauksessa miehet voisivat tiedostaa mahdollisuutensa Raition yksinlaulujen tulkkeina.

Kirjallisuus

Gripenberg, Bertel 1908. *Svarta sonetter*. Helsingfors: Förlagsaktiebolaget Helios.

Hannula, Ruth [s.a.]. *Det borde*. Lähteenä Väinö Raition samanniminen painettu nuotti.

Heine, Heinrich [1839]. *Buch der Lieder*. Vervollständigt herausgegeben von Otto F.Lachmann. Leipzig: Druck und Verlag von Philip Reclam jun.

Hofmannsthal, Hugo 1892. *Erlebnis*. Lähteenä Väinö Raition partituurikäsikirjoitus *Fantasia poetica*.

Koskenniemi, V. A. 1917. *Elegioja*. Porvoo: WSOY.

Lenau, Nikolaus [s.a.]. *Der schwere Abend*. Lähteenä Väinö Raition samanniminen nuottikäsikirjoitus.

Manninen, Otto 1905. *Säkeitä*. Porvoo: WSOY.

Onerva, L. 1919. *Lyhtylasien laulu ynnä muita runoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo.

Tavaststjerna, K. Aug. 1883. *För morgonbris*. Helsingfors: P. H. Beijer.

Tegengren, Jakob 1900. *Dikter*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Vaara, Elina 1925. *Satu sydämestä ja auringosta*. Porvoo: WSOY.

Viljanen, Lauri 1938. *Näköala vuorelta*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Raili Elovaara (raili.elovaara@helsinki.fi) on kotimaisen kirjallisuuden professori emirita Jyväskylän yliopistossa ja yleisen kirjallisuustieteen dosentti Helsingin yliopistossa.

Väinö Raition urkumusiikista ja ajan suomalaisesta urkukulttuurista

Ville Urponen

Väinö Raition musiikista ja sen kohtalosta on kirjoitettu suhteellisen paljon, mutta urkumusiikki on jäänyt pääasiassa käsittelyn ulkopuolelle.[1] Suomalaisen urkumusiikin kannalta Raition teokset ovat kiinnostavia muun muassa siksi, että Raitio oli ensimmäinen suomalainen säveltäjä, jonka tuotannossa useat urkuteosten nimet – esimerkiksi *Preludi, Canzone* ja *Canzonetta* – viittaavat perinteisiin urkusävellysmuotoihin. Lisäksi vaikka urkusävellysten määrä Raition kokonaistuotannossa ei olekaan suuri, muodostavat varsinkin Raition 1930-luvun urkuteokset kiinnostavan vertailukohteen säveltäjän tuon ajan muille sävellyksille. Raition urkuteoksista *Intermezzo* on nuoruusajan sävellys, *Legenda* on syntynyt Raition modernistisella kaudella 1920-luvun taitteessa, ja loput neljä urkuteosta (jos *Gaudeamusta*[2] ei lasketa mukaan), *Umbra beata*, *Canzonetta, Preludi* ja *Canzone,* syntyivät 1930-luvulla Raition säveltäessä näyttämöteoksia lukuun ottamatta lähinnä kansalliseen uusromanttiseen tyyliin. Tosin Raition viimeisen urkusävellyksen, vuonna 1939 sävelletyn *Canzonen*, on katsottava kuuluvan tyyliltään modernistisiin sävellyksiin. Pääosa Raition urkuteoksista syntyi siis viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä, jolloin suomalainen urkutaide eli muutenkin voimakasta nousukautta. Raition urkuteokset muodostavatkin kiinnostavan tyylillisen vertailukohteen ylipäätään aikakauden muille urkusävellyksille. Tarkastelen tässä katsauksessa Raition urkuteoksia ja sitä suomalaista urkumusiikillista ympäristöä, jossa hän teoksensa sävelsi.

Suomalaisen urkumusiikin ensiaskeleita

Saksasta Suomeen siirtyneiden muusikoiden ansiota oli, että suomalainen urkumusiikki ja urkutaide alkoi kehittyä 1800-luvun puolivälissä. Saksalainen vaikutus suomalaisessa kirkkomusiikkielämässä säilyikin pitkään. Yhteys alkoi mur-

[1] Raition urkuteoksista yksityiskohtaisesti ks. Urponen 2003.

[2] Todennäköisesti *Gaudeamusta* ei tarkoitettu julkisesti esitettäväksi. Janne Raitio mainitsee vuonna 1945 kirjoitetussa "Katsauksessa suomalaiseen urkumusiikkiin" Raition säveltäneen kuusi urkuteknillisesti kiinnostavaa teosta ja hän on ilmeisesti tietoisesti jättänyt *Gaudeamuksen* niiden ulkopuolelle. Hän ei myöskään lahjoittanut omistamaansa *Gaudeamuksen* käsinkirjoitettua kopiota muun Raitio-materiaalin mukana Helsingin Yliopistolle. Miksi joku on kuitenkin vaivautunut kirjoittamaan teoksesta niin huolellisen kopion, jäänee tässä yhteydessä vaille vastausta.

tua vasta 1930-luvulla, ja lopullisesti tämä side katkesi toisen maailmansodan jälkeen suomalaisten urkureiden suunnatessa katseensa yhä enemmän muualle Eurooppaan.

Myös ensimmäiset säilyneet ”suomalaiset” urkusävellykset ovat saksalaista alkuperää. Vuodesta 1842 alkaen Turun musiikkielämää merkittävästi kehittänyt Conrad Greve (1820–1851) sävelsi vähän ennen kuolemaansa kaksi urkufuugaa. Hänen tarkoituksenaan oli ilmeisesti hakea Helsingin Vanhan kirkon urkurin virkaa, minkä takia hän sävelsi nämä vaatimattomat fuugat harjoitustyönä (Tuppurainen 1977, 32). Richard Faltin (1835–1918) muutti vuonna 1869 Helsinkiin, jossa hän toimi silloisen Nikolainkirkon eli nykyisen Tuomiokirkon urkurina sekä Suomalaisen Oopperan kapellimestarina. Faltin uudisti kirkkomusiikkia ja toimi ylipäätään aktiivisesti musiikin alalla ja kehitti suomalaista musiikkia ja musiikkielämää. Vaikka Faltin konsertoi urkurina, on häneltä kuitenkin säilynyt vain muutamia pieniä kirkollisiin tarkoituksiin sävellettyjä urkuteoksia.

Ensimmäiset merkittävät suomalaissyntyiset konsertoivat urkurit olivat Lauri Hämäläinen (1832–1888) ja Oscar Pahlman (1839–1935). Hämäläiseltä on säilynyt useita urkukappaleita. Kiinnostavin on hänen ensikonsertissaan vuonna 1865 esittämä *Preludi J. S. Bachin pieneen g-molli fuugaan*, joka on ensimmäinen suomalaissyntyisen säveltäjän urkuteos (Forsman 1985, 24). Teoksen alussa Hämäläinen on soinnuttanut Bachin fuugan (BWV 578) yhdeksän ensimmäistä säveltä, mutta sen jälkeen ei teemaa kehitellä eikä siihen myöskään palata. Loppu koostuu neljästä sekvensseille rakennetusta jaksosta. *Preludi* on osa kaksiosaista vuosina 1869 ja 1874 julkaistua *Orgel-Musik för kyrkan* -kokoelmaa. Toinen Hämäläisen kokoelma *Helmivyö* vuodelta 1878 sisältää pieniä koraalialkusoittoja ja cantus firmus -koraaleja, joita voidaan pitää, kuten Folke Forsman (ibid. 26) kirjoittaa, ”uraauurtavina suomalaisessa kirkkomusiikissa”. Lähes satavuotiaaksi eläneen Turun tuomiokirkon urkurin Oscar Pahlmanin sävellykset, joista yksi on nimeltään mahtipontisesti *Sinfoninen runo*, ovat lyhyehköjä, lähinnä läpisoinnutettuja kappaleita ilman varsinaista musiikillista tai sävellyksellistä kehittelyä.

Suomalaisen urkumusiikin herääminen ja urkusonaattien vuosikymmen

Vasta Oskar Merikantoa (1868–1924) voi kutsua suomalaisen urkumusiikin isäksi. Merikanto nosti urkumusiikin arvostuksen sävellyksiensä ja esiintymisiensä kautta uudelle tasolle. Esimerkiksi vuonna 1899 Merikanto hurmasi yleisöä soittamalla *Fantasian Isänmaan virrestä* (”Oi Herra siunaa Suomen kansa”) Abraham Ojanperän ja Oskar Merikannon pääsiäiskonsertissa 4.4.1899. *Uusi Suometar* kertoo konsertista seuraavasti: ”Kun urut loppuosassa huokasiwat esille koko woimallaan tämän wirren uljaat säweleet, kun siihen yhtyiwät räiskäwät trumpetit ja mehewät pasuunat, puukojen paukkaessa, kohosi yleisö waistomaisesti pystyyn ja kirkkokonsertista syntyi sydäntä liikuttawa hartaushetki” (ks. Nuutinen 1991, 78). Merikanto oli Lauri Hämäläisen suojatti ennen siirtymistään opiskelemaan Leipzigiin, jossa hänen urkuopettajanaan oli Rudolf Papperitz.

Merikannon viitoittamaa tietä seuraten suuntasivat monet hänen oppilaistaankin jatkamaan opintojaan Saksaan ja nimenomaan Leipzigiin. Vaikka saksalainen vaikutus kuuluu Merikannon urkuteoksista, on niiden hallitsevin piirre kansanlaulumainen melodisuus. Tunnetuimmat Merikannon urkuteoksista ovat *Rukous* ja *Passacaglia*. *Rukous* on pieni kansanlaulumainen tunnelmakappale. Saksalaiseen passacaglia-perinteeseen sitoutuneen *Passacaglian* Merikanto sävelsi jouluna 1912 ilmeisesti kuuluisan italialaisen urkurin Enrico Bossin saman vuoden marraskuussa tapahtuneen vierailun innoittamana. Melodisesti rikas ja kiinnostavan loppuun nousevan kaaren luonnehtima teos on ollut sen julkaisemisesta lähtien (1918) suomalaisen urkumusiikin tärkeimpiä edustuskappaleita. Kadonneiden urkuteosten joukkoon kuuluu muun muassa opiskeluaikainen *Sonaatti*, jonka säveltäjä ilmeisesti itse hävitti.

Suomalainen urkutaide, niin säveltäminen kuin esittäminenkin, kehittyi voimallisesti 1910-luvulla. Joitakin Merikannon pieniä kappaleita lukuun ottamatta Suomessa oli siihen asti sävelletty lähinnä kirkollisiin tarkoituksiin tehtyjä teoksia. Uusi sukupolvi kävi sen sijaan rohkeasti käsiksi suuriin muotoihin eikä Suomessa ole koskaan sävelletty niin lyhyessä ajassa niin montaa suurimuotoista urkuteosta kuin 1910-luvulla. Saksalaista vaikutusta kuvaa se, että laajojen teosten muoto oli lähes poikkeuksetta passacaglia tai sonaatti. Tähän saattoi olla myös syynä Erik Furuhjelmin (1883–1964) vaikutus. Furuhjelm oli pääasiassa saksalaisella kulttuurialueella koulutuksensa saanut säveltäjä, joka opetti monille Helsingin musiikkiopistossa opiskeleville urkureille sävellystä. Kaksi Furuhjelmin pääaineenaan urkuja soittavaa oppilasta teki ”lopputyönään” passacaglian: John Granlundin (1882–1962) *Passacaglia* kuultiin musiikkiopiston kevätnäytteessä vuonna 1915, ja John Sundberg (1891–1963) esitti oman *Passacagliansa* musiikkiopiston näytteessä keväällä 1919. Granlundin *Passacaglian* sävellaji fismolli on sama kuin Merikannon vastaavassa teoksessa, mutta vielä Merikantoa enemmän kappaleeseen on vaikuttanut J. S. Bachin *Passacaglia c-molli BWV 582*. Sävellyksen ensimmäisten muunnelmien malli on suoraan Bachilta otettu. Onnistunut soinnutus ja kiinnostavat musiikilliset ideat nostavat teoksen kuitenkin korkealle oppilastöiden yläpuolelle. Sundbergin *Passacaglia* on es-mollissa ja Granlundiin verrattuna alusta alkaen tyyliltään raskaampi ja myöhäisromanttisempi, siinä missä Granlundin teoksessa on barokkimaista tekstuurin selkeyttä. Ei liene sattumaa, että teoksista löytyy samanlaisia ideoita, merkillepantavimmin keskivaiheilla olevassa hitaassa jaksossa.

Vuonna 1913 julkaistiin Raition tulevan urkuopettajan Armas Maasalon (1885–1960) laajamittaisin urkuteos *Sonaatti* op. 5. Teos on laadittu saksalaisen Josef Rheinbergerin sonaattien mallin mukaisesti siten, että kappaleessa on kolme karakterisoivaa osaa. Osien välillä ei ole temaattista yhtenäisyyttä eikä sävellyksessä ole varsinaista sonaattimuotoa. Melankolinen ensimmäinen osa on hyvä esimerkki Maasalon melodisesta ajattelusta. Toinen osa, kehysmuotoinen scherzo kevyine äärijaksoineen, on yllättävästi ”ranskalaisinta” mitä Maasalo on uruille säveltänyt – ja jo paljon ennen vuosien 1919–1920 opintomatkaansa Pariisiin. Sonaatin päättää fuugaksi nimetty finaali, joka on muodoltaan lähinnä valefughetta.

1910-lukua voi kutsua suomalaisten urkusonaattien vuosikymmeneksi. Maasalon kanssa samoihin aikoihin sävelsivät urkusonaatin myös Viljo Mikkola (1871–1960), Fredrik Isacsson (1883–1962), Juhani Pohjanmies (1893–1959) ja John Granlund (1882–1962). Mikkola oli ensimmäinen suomalainen urkuri, joka rikkoi Suomeen vakiintuneen saksalaisen urkukulttuurin muurin opiskellen Pariisissa vuosina 1900–1901 Alexandre Guilmantin[3] johdolla (Tuppurainen 1994, 207). Mikkolan *Sonaatti* vuodelta 1916 on muodoltaan suomalaisista urkusonaateista eheimpiä. Erityisesti sen keskimmäisessä osassa kuuluu Mikkolan Pariisissa Guilmantilta ja toiselta merkittävältä ranskalaiselta urkurilta, Charles-Marie Widorilta saamat vaikutteet. Isacsson oli tuottelias säveltäjä, jonka urkutuotanto on edelleenkin laajimpia Suomessa sävellettyjä. *Fantasia-Sonaatti* vuodelta 1912 sisältää osin yllättävääkin sävelkieltä, sillä se yhdistelee sonaattimuotoa ja vapaata fantasiaa ja yhdessä osassa on teemana koraalimelodia, joskin aiheiden kehittelyä voi pitää vaillinaisena. Pohjanmies sävelsi vuosina 1916–1917 suuren, puolisen tuntia kestävän urkusonaatin. Pohjanmies opiskeli sävellystä Erkki Melartinin johdolla ja urkujensoittoa Oskar Merikannon johdolla, jolle sonaatti on omistettu. Sonaatin hidas osa *Andante grazioso* julkaistiin vuonna 1923 ja sitä onkin pidetty koko teoksen kiinnostavimpana osana. Teos alkaa hitaalla esittelyjaksolla, jota seuraa muunnelmista koostuva osa. Ensimmäinen osa, kuten viimeinenkin, sisältää paljon toistoa ja sekvenssejä. Viimeinen osa alkaa fughettana, ja teos päättyy ensimmäisen osan pääteemaan. Sonaatin tematiikka tuntuu hyvin ”suomalaiselta” – tai sen voisi sanoa edustavan ”suomalaissaksalaista urkutyyliä” painon ollessa suomalaisuudessa. Granlund sävelsi vuonna 1917 Pohjanmiehen sonaatin mittakaavaa vastaavan ensimmäinen version sonaatistaan (johon palaan myöhemmin). Myös Uskelan seurakunnan kirkkomuusikkona uransa luonut Rikhard Mäkinen (1875–1944) loi ilmeisesti samoihin aikoihin nyttemmin kadoksissa olevan urkusonaattinsa.

Raition varhaisesta urkumusiikista

Raitio aloitti urkujensoitonopiskelun Helsingin musiikkiopistossa syksyllä 1913. Koska urkuopinnot olivat hänelle sivuaine, ei häntä opettanut opiston johtava urkujensoiton opettaja Oskar Merikanto vaan Olga Tavaststjerna. Ei ole tietoa, onko vuonna 1913 sävelletty *Intermezzo* syntynyt Raition syksyllä alkaneiden urkuopintojen innoittamana vai jo keväällä ennen niitä. Verrattuna esimerkiksi edellä mainittujen ikätovereidensa urkusävellyksiin *Intermezzolle* on vaikea nimetä säveltäjää tai tyyliä, johon se kiinnittyisi. Osasyynä voi olla jo tässä Raition ensimmäisessä urkuteoksessa kuultavissa oleva säveltäjälle luonteenomainen orkestraalinen ajattelutapa. Teoksen alku on kuin jousiorkesterille kirjoitettu. Myöhemmissä melodian hienoisissa muunnelmissa on helppo kuvitella pien-

[3] Alexandre Guilmant (1837–1911) oli aikansa kuuluisimpia ranskalaisia urkureita ja toimi Pariisin konservatorion urkujensoiton professorina vuodesta 1896 alkaen.

ten aiheiden siirtyvän puhaltimelta toiselle. Jos *Intermezzoa* ei voikaan vielä pitää ns. kypsänä sävellyksenä, muistuttaa se sävelkieleltään hämmästyttävästi Raition myöhäisiä urkusävellyksiä – erityisesti *Umbra beataa* ja *Preludia*. Yhteistä Raition sekä varhaisille että myöhäisille urkusävellyksille on myös se, että tekniset vaikeudet liittyvät lähinnä sormiosatsiin. Ilmeisesti Raition pianistitaustan vuoksi tekstuuri on vaikeimmillaankin idiomaattista. Jalkiolla on kuitenkin suurimman osan aikaa yksinkertainen rooli, vaikka *Canzonessa* jalkiolla on jopa kaksiäänisyyttä.

Suomen urkumusiikille ennennäkemättömän vilkkaan vuosikymmenen vaihtuessa syntyi Raition toinen urkuteos, mestarillinen *Legenda*[4] op. 20 nro 1 (n. 1920). Se eroaa *Intermezzon* tavoin aikansa muusta urkumusiikista lähinnä orkestraalisen lähestymistapansa vuoksi. Sävellyksen esitysmerkinnästä *adagio fantastico* ja sen alkuperäisestä nimestä *Poème suurille uruille* voisi päätellä Raition ajatelleen kappaletta pienimuotoisena sinfonisena runoelmana uruille. *Legendassa* onkin Raition tuon ajan orkesteriteosten impressionistista värikyllläisyyttä. Kirjoitustapa on leveimmillläänkin läpikuultava ja kaukana Suomessa muutoin vallalla olleesta mahtipontisesta myöhäisromanttisesta urkutyylistä. Ainoa saman aikakauden *Legendaan* edes hieman tyylillisesti vertautuva suomalainen urkuteos on Isacssonin vuosina 1918/1920 säveltämä neliosainen *Katedraalissa*. Turun tuomiokirkon innoittaman sarjan kolmannessa osassa, *Yöllinen laulu,* on samanlaista impressionistista pyrkimystä hetken ja tunnelman vangitsevuuteen kuin Raition *Legendassakin*.

Sekä *Legendan* tarkka sävellysajankohta että ensiesityksen ajankohta on tuntematon, mutta teoksen oletetaan olevan opusnumeron perusteella vuodelta 1920. Mielenkiintoista ajoittamisen kannalta on se, että Raitio opiskeli Helsingin lukkari-urkurikoulussa lukuvuoden 1922–1923 (Helsingfors klockare & orgelnistskolas matrikel II 1906–1955). Sulho Rannan (1945, 520) mukaan Raitio hankki kanttorin pätevyyden koska hän ”piti ainoana elämisen mahdollisuutenaan pientä kanttori-urkurin paikkaa jossakin maaseudulla, mieluimmin Helsingin lähellä”. Raitio valmistui jo yhden lukuvuoden opiskelujen jälkeen ja sai koulusta keväällä 1923 valmistuneista parhaan päästötodistuksen ja urkujensoitosta ainoana arvosanan 10 (Helsingfors klockare & orgelnistskolas matrikel II 1906–1955). Kiinnostavaa on, että Raition urkuopettajana lukkari-urkurikoulussa oli Armas Maasalo. Tämä oli opiskellut Pariisissa vuosina 1919–1920 puolen vuoden ajan Eugène Gigout'n urkuluokalla. Vaikka Maasalokin teki lyhyet opintomatkat Saksaan vuosina 1921 ja 1925, oli hän innoittunut nimenomaan Ranskan matkastaan. Maasalon (1945, 448) mukaan hänellä oli Suomeen palattuaan monia urkujensoittoon ja musiikinopetukseen liittyviä uusia ajatuksia, mutta hän sai havaita, että ”maaperä täällä on niin toisenlainen ja perinteet niin kiinteästi entisyyteen sitovia, että aloitteet supistuivat vähään”. Tuntuisi luonnolliselta, että Raitio sai innoituksensa kaikkein impressionistisimpaan urkusävellykseensä *Legendaan* opiskellessaan urkujensoittoa juuri Maasalon – ainakin

[4] Puhtaaksikirjoitetun käsikirjoituksen etulehdellä ja ensimmäisellä sivulla on teoksen nimi kirjoitettu ruotsiksi *Legend.* Käytän tässä artikkelissa kuitenkin sen vakiintunutta suomenkielistä nimeä.

suomalaisessa urkumaailmassa frankofiiliksi luettavan urkurin – johdolla. Siten *Legendan* sävellysvuosi olisi oletettua myöhäisempi. Olisiko Raitio täyttänyt teosluettelossaan *Fantasian* kvintetille op. 19 (1920) ja orkesteriteos *Fantasia estatican* op. 21 (1921) välin vasta myöhemmin jälkikäteen *Legendalla,* antaen sille opusnumeroksi op. 20 nro 1?

Maasalon ja Sibeliuksen urkuteokset

Legendan oletetun sävellysvuoden 1920 ja Raition seuraavan urkuteoksen *Umbra beatan* sävellysvuoden 1934 välillä syntyi Suomessa hyvin vähän kiinnostavaa urkumusiikkia. 1910-luvun keskeisten teosten säveltäjien kiinnostuksen pääpaino ei tullut olemaan urkumusiikin säveltämisessä. Isacsson, Mikkola, Sundberg, Pohjanmies ja Granlund olivat kaikki paikallisesti ja osin valtakunnallisestikin tärkeitä musiikkivaikuttajia, mutta yksikään heistä ei luonut enää 1910-luvun jälkeen merkittäviä teoksia uruille. 1910-luvun tärkeistä urkusäveltäjistä ainoastaan Armas Maasalo loi jatkossakin mainitsemisen arvoisia urkuteoksia. Maasaloa velvoitti tähän perinnekin, olihan hänet valittu Oskar Merikannon seuraajaksi Helsingin Johanneksen kirkon urkuriksi tämän kuoltua vuonna 1924. Vaikka Maasalo oli mieltynyt ranskalaiseen urkutaiteeseen, kuuluu sen perintö kuitenkin vain kaukaisesti Maasalon urkusävellyksissä. Vuonna 1926 julkaistu *Deux pièces d´orgue* op. 28 viittaa nimeltään ranskalaiseen tyyliin, mutta teokseen kuuluvat kaksi kappaletta *Prélude* ja *Fantasie* ”Nyt ylös sieluni” kumpuavat suomalaisesta kansallisromanttisesta perinteestä. Sävellysten uruilta vaatima värimaailma oboe-äänikertoineen on ainoastaan viittauksenomaisesti peräisin ranskalaisen urkumusiikin sävelkielestä. Eniten ranskalaisuus kuuluukin Maasalon jo edellä mainitun urkusonaatin hitaassa osassa. Vuonna 1926 julkaistiin myös kaksi Maasalon *In memoriam* -sävellystä op. 26. *In memoriam Oskar Merikanto* oli kuultu ensi kerran Merikannon muistokonsertissa ja *In memoriam Eino Leino* runoilijan hautajaisissa. Molemmat teokset ovat Maasalon urkusonaatin ensimmäisen osan tavoin surumielisyydessään vangitsevia.

Jean Sibelius (1865–1957) sävelsi kaksi tunnetuinta urkusävellystään *Intrada* op. 111a ja *Surusoitto* op. 111b vuosina 1925 ja 1931. Ruotsin kuningasparin vierailua varten sävelletty *Intrada* on ollut yksi esitetyimpiä suomalaisia urkuteoksia sen orkesterimaisen jyhkeyden ja juhlallisuuden takia. Sibeliuksen viimeinen soitinsävellys *Surusoitto* on tehty Akseli Gallen-Kallelan hautajaisiin. Sibelius lykkäsi teoksen säveltämistä niin kauan, että lopulta hänellä oli vain pari päivää aikaa sen säveltämiseen. Ajan puutteen takia Sibelius mahdollisesti lainasi urkuteokseensa työn alla olleen kahdeksannen sinfonian materiaalia, mikä on liittänyt siihen legendaarista auraa. Erik Tawaststjernan (1988, 318) mukaan Joonas Kokkosen kysyessä Aino Sibeliukselta *Surusoiton* ja kahdeksannen sinfonian yhteyttä tämä ”vahvisti, että hänestäkin Surusoitto saattoi liittyä kahdeksanteen sinfoniaan”. Siten *Surusoitto* saattaisi olla ainutlaatuinen muistuma ilmeisesti Ainolan takkaan hävinneestä teoksesta.

Sekä Sibeliuksen *Intrada* ja *Surusoitto* että Maasalon kaksi *In memoriam* -teosta sävellettiin käyttömusiikiksi. Siten Suomessa ei ollut käyttömusiikin ulkopuolista, ts. itsenäistä urkusävellystaidetta lähes viiteentoista vuoteen. Tulevien vuosikymmenien kannalta tarkasteltuna on kuitenkin huomionarvoista se, että Taneli Kuusisto sävelsi ensimmäisen urkuteoksensa, *Pastoralen*, vuonna 1926.

Elis Mårtensonin vaikutus suomalaiseen urkumusiikkiin

1930-luvulle tultaessa oli suomalaisen sävelletyn urkumusiikin tila siis edelleen vaatimaton. Siten Uuno Klami (1936) ei osunut harhaan kirjoittaessaan vuonna 1936 Raition uusien teosten (*Umbra beata* ja *Canzonetta*) olevan "epäilemättä tervetulleita lisiä niukkaan kotimaiseen urkukirjallisuuteen". Hiljaisen alun jälkeen vuosikymmenestä kuitenkin muodostui 1910-luvun tapaan uuden suomalaisen urkumusiikin vuosikymmen. Tästä aktiivisuudesta voidaan kiittää yhtä henkilöä, Elis Mårtensonia (1890–1957), jota voidaan pitää Oskar Merikannon jälkeisen ajan suomalaisen urkutaiteen johtohahmona aina 1950-luvulle saakka. Hän toimi urkurina Helsingin kahdessa keskeisessä kirkossa, Johanneksen ja Mikael Agricolan kirkoissa, ja oli vuosikymmenien ajan keskeisin urkureiden kouluttaja ja urkuasiantuntija.[5] Tärkein syy Mårtensonin innostukselle tilata uusia urkusävellyksiä oli uusien helsinkiläisten urkujen rakentaminen ja vanhojen uudistaminen. Paavalin kirkkoon rakennettiin uudet urut vuonna 1931, Mikael Agricolan kirkkoon 1935, Luther-kirkkoon ja Sibelius-Akatemian konserttisaliin 1938. Kallion kirkon urut uudistettiin vuonna 1932, Tuomiokirkon urut 1933 ja Johanneksen kirkon urut 1936. Uusilla ja uudistetuilla uruilla pyrittiin toisaalta kompromissisoittimeen, jolla voisi soittaa kaikkien aikakausien musiikkia, mutta toisaalta soittimilla tavoiteltiin laajaa orkestraalista väriasteikkoa. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi siitä, miten Mårtensonin (1935, 78) kuvaa suunnittelemiansa Mikael Agricolan kirkon urkuja, jotka rakensi tšekkoslovakialainen Gebrüder Riegerin urkurakentamo:

> Kaikki äänikerrat, kukin erikseen ja yhteissoinnissa toistensa kanssa ovat tyhjentymätön väriasteikko, jota harvinaisin värisoinnein ja notkeasti vaihtelevin valoituksin voidaan käyttää. Näissä uruissa toteamme sen terveen ja vähän kylmähkön soinnin, joka on tunnusmerkillinen vanhimpien aikojen uruille, jotakin, joka muistuttaa jääkristalleja ja kimmeltäviä tähtiä kylmässä talviyössä. Tämä on ulkokohtainen, ulkopuolella kaikkea yksilöllistä oleva urkusointi, joka kohoaa inhimillisen tunteen ja mielialan yläpuolelle, jossa on jotakin katoamatonta kirkkautta ja saavuttamatonta ylevyyttä.

Raitio ja Mårtenson tunsivat toisensa pitkältä ajalta, he olivat opiskelleet samaan aikaan Helsingin musiikkiopistossa ja soittaneet samassa oppilaskonser-

[5] Mårtenson opetti urkujensoittoa Helsingin musiikkiopistossa ja Helsingin Kirkkomusiikkiopistossa. Vuodesta 1939 hän toimi Sibelius-Akatemian urkujensoiton professorina. (Tuppurainen 1980, 33.)

tissa Johanneksen kirkossa toukokuussa 1914 (HS 1914). Kyseinen konsertti jäi ilmeisesti Raition ainoaksi julkiseksi esiintymiseksi urkurina. Hänen esityksensä sai arvostelijoilta suopean vastaanoton. Esimerkiksi *Helsingin Sanomien* mielestä Olga Tavaststjernan viidestä konsertissa esiintyneestä oppilaasta yhdeksi pisimmälle ennättäneistä osoittautui ”hra Väinö Raitio, joka soitti musikaalisesti ja ryhdikkäästi Piuttin Pastorale ja fuugan G.A.D.E.” (ibid.). Arvosteluista voi myös päätellä, että Mårtensonia pidettiin jo tuolloin merkittävänä tulevaisuuden urkumuusikkona.

Mårtensonilla oli tärkeä rooli Raition 1930-luvun urkusävellysten synnyssä, sillä ilmeisesti hän kantaesitti ne kaikki, vaikka *Preludin* ensiesityksestä ei olekaan tietoa. Mårtenson kantaesitti tammikuussa 1936 edellisenä vuonna valmistuneilla Mikael Agricolan kirkon uruilla kaksi Raition uutta teosta: vuonna 1934 sävelletyn *Umbra beatan* (”Autuas varjo”[6]) ja todennäköisesti vuonna 1935 sävelletyn *Canzonettan*. (Myös varhaisempi sävellys *Legenda* on omistettu Mårtensonille.)[7] *Canzonettasta*[8] löytyvät kaikki Raition 1930-luvun urkusävellystyylin piirteet: kansanlaulunomainen melodia, kehysmuoto ja teoksen päättyminen codaan. Melodia on niin leimallisesti kansanlaulunomainen, ettei voi olla ajattelematta sen liittyvän vuonna 1935 vietettyyn Kalevalan riemuvuoteen. Kyseisen konsertin kolmantena suomalaisena teoksena oli Mårtensonin edellisenä vuonna Agricolan kirkon urkujen vihkiäiskonsertissa kantaesittämä Erkki Melartinin *Festliches Präludium*. Melartinin ainoaksi jäänyt urkuteos on perinteinen, nimensä mukaisesti juhlallinen urkuteos, joka konsertin ohjelmassa toimi kontrastina Raition sisäänpäinkääntyneille sävellyksille.

Seuraavat 1930-luvun merkittävät suomalaiset urkuteokset olivat Maasalon vuonna 1936 säveltämä *Tema con variazioni* op. 35 ja Raition *Preludi* vuodelta 1938. *Tema con variazioni* perustuu Maasalon omaan *Syysvirteen* (”On suvi ohi kulkenut”). Sävellys on yksi harvoja ennen toista maailmansotaa sävellettyjä virtuoosisuutta vaativia suomalaisia urkuteoksia. Voimakasta aloitusta seuraa varsinaisen teeman esittely ja neljä muunnelmaa. Tunnelma on virren sanoman mukaisesti rauhallinen lukuun ottamatta teoksen viimeistä myrskyisää variaatiota. Raition *Preludi* on musiikillisesti kaksijakoinen, sillä teoksen A-osan har-

[6] Harrastunnelmaiseen *Umbra beataan* liittyy Raition veljen, vuonna 1931 kuolleen Martti Raition kirjoittama hautajaistunnelmainen runo, joka alkaa sanoin ”Pyhä hymni mun sieluni soittimelle on sävel tää: Ikirauhaisalle oot saapunut rannalle”.

[7] Mårtensonin Raition teoksia kohtaan tuntemaan kiinnostukseen viittaa myös myöhempi Raition (1942) kirje, jossa säveltäjä kirjoittaa: ”Mårtensonin tapasin eräänä päivänä. [– –] Pyysi kovasti minua säveltämään hänelle jotakin uruille. En tiedä viitsinkö.”

[8] *Canzonettan* nuotti oli kadoksissa vuosikymmenien ajan. Marko Valtonen ja Ville Urponen nuotinsivat teoksen Elis Mårtensonin Yleisradiolle tekemästä nauhasta Urposen Väinö Raition ja Aarre Merikannon urkutuotannon kokonaislevytystä varten vuonna 2001. Vuonna 2005 *Canzonettan* käsikirjoituksesta löytyi kopio urkutaitelija Niilo Heimolan nuottijäämistöstä. Fennica Gehrman Oy julkaisee *Canzonettan* ja toisen julkaisemattoman teoksen, *Canzonen*, lähitulevaisuudessa.

moninen ja melodinen liikkumattomuus toimii jyrkkänä vastakohtana väliosan päättäväiselle liikkeelle. Tästä Raition sävelkielen staattisuudesta kirjoitti Leevi Madetoja vuonna 1928 arvostelussaan, joka koski orkesteriteosta *Kuutamo Jupiterissa* (op. 24, 1922–1923): ”Otsikkonsa mukaisesti sävelkuvaus on paikallaan pysyvää, se ei mene eteenpäin. Mutta vaikka tämä ominaisuus on tässä tapauksessa runollisesti oikeutettu, ei voine kieltää, että Raition tuotannossa tämä sävy on vallitsevana piirteenä.” (Ks. Salmenhaara 1996, 223.) Raition *Preludista* on olemassa myös varhaisempi versio nimellä *Gaudeamus*. Kehysmuotoisen teoksen alku- ja loppuosa ovat lähes yhtenevät *Preludin* vastaavien osien kanssa, mutta jälkimmäisen B-osa on huomattavasti laajempi ja musiikillisesti kehitellympi kuin varhaisemmassa versiossa.

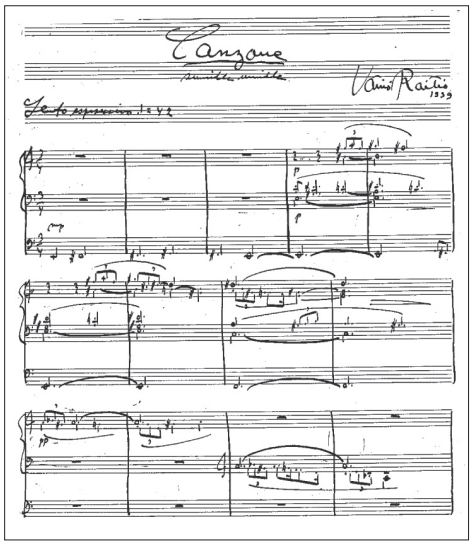
Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonsertti

1930-luvun suomalainen urkutaide huipentui Sibelius-Akatemian konserttisalin urkujen vihkiäiskonserttiin lokakuussa 1939. Se herätti jo etukäteen suurta mielenkiintoa – olivathan kyseessä Suomen ensimmäiset konserttisaliin rakennetut urut – ja ohjelmassa oli peräti kuuden suomalaisen teoksen kantaesitykset. Muun muassa *Hufvudstadsbladetissa* (6.10.1939) esiteltiin etukäteen urkuja hyvin seikkaperäisesti. Soittimen oli suunnitellut Mårtenson ja sen rakensi Mikael Agricolan kirkon urut rakentanut Gebrüder Riegerin urkurakentamo. Mårtensonin konsertissa kantaesittämät teokset olivat Raition *Canzone*, Selim Palmgrenin *Prélude funèbre*, Heikki Klemetin *Invocation*, Taneli Kuusiston *Pastorale* (uudistettu versio), Aarre Merikannon *Interludium* ja Sulho Rannan *Koraalipartita*. Palmgrenin teos on kadoksissa, mutta se saattaa olla urkusovitus vuonna 1921 julkaistusta samannimisestä pianoteoksesta. Ensiesityksen saaneet sävellykset olivat tyylillisesti hyvin erilaisia. Klemetin ja Rannan perinteisen tyylin sävellyksissä voi nähdä uusklassismin vaikutusta. Kuusiston *Pastorale* on romanttinen karaktäärikappale, jonka uudistettu versio eroaa vain vähän alkuperäisestä vuonna 1926 sävelletystä ensiversiosta.

Sävellyksellisesti kiinnostavimmat ovat Raition ja Aarre Merikannon omaperäiset teokset. Suomen musiikin historiassa usein samaan hengenvetoon Raition kanssa mainittu Aarre Merikanto (1893–1958) sävelsi vain kolme urkukappaletta: opiskeluaikaisen *Präludium und Fugen* (1913), *Interludiumin* (1939) ja säveltäjän viimeiseksi sävellykseksi jääneen, jääkäriliikkeen tilauksesta syntyneen *Andanten* (1956). Harvoin esitetyn *Interludiumin* merkittävyys perustuu ennen kaikkea omaperäiseen soinnutukseen. Melodialla on vähäinen merkitys, aivan kuten Raitionkin sävellyksissä. Merikanto laajensi teosta kolmasosan verran vuonna 1941. Myöhäisempi versio muodostaa varhaista versiota eheämmän kokonaisuuden, jossa myös Merikannolle ominainen soinnutus tulee voimakkaammin esille.

Canzone on Raition viimeinen urkuteos (ks. kuva 1). Se on fantasiamainen sävellys, jossa urkuri voi käyttää kaikkia soittimen suomia mahdollisuuksia or-

kestraalisten värien esilletuomiseksi. Kuvaavasti tämänkin teoksen alaotsikkona on "suurille uruille". Raition urkuteoksista juuri *Canzonessa* on säveltäjän motiivitekniikka viety pisimmälle. Kehysmuotoisen teoksen läpi kulkeva päämotiivi perustuu jalkion kolmessa ensimmäisessä tahdissa esittelemälle kokosävelkululle. Motiivi toistuu oikeastaan jokaisessa A-osan tahdissa erilaisina käännöksinä ja intervallisuhteita muunnellen. Motiivin toistuvuutta häivyttää värikäs ja omaperäinen harmonia. Vaikka kaikki Raition urkuteokset perustuvat enemmän hienoisille värisävyjen muutoksille kuin suurille musiikillisille eleille, on *Canzonessa Legendan* tapaan impressionistista väreilyä, joka puuttuu Raition muista 1930-luvun urkuteoksista. *Canzonen* sävelkieli onkin lähempänä Raition saman kauden näyttämöteosten "koloristista" tyyliä kuin säveltäjän 1930-luvun orkesteri- ja muiden urkuteosten perinteistä tyyliä.



Kuva 1. Väinö Raition omakätistä nuottikirjoitusta Canzoneen.

Muita suomalaisia 1930-luvun urkusävellyksiä

Edellä mainittujen lisäksi 1930-luvulla syntyi toki muitakin suomalaisia urkuteoksia. Lähinnä käsikirjoituksina on ajalta säilynyt kolmisenkymmentä teosta. Sukupuolen kannalta tarkasteltuna ainoan poikkeuksen kovin miehisessä vuosisadan alun suomalaisessa urkusävellyshistoriassa muodostaa Martha Dahl-Salonen (1909–). Dahl-Salosen kolmiosainen *Urkumusiikkia* on julkaistu omakustanteena. Sen osat, vuosina 1926, 1936 ja 1934 sävelletyt *Fantasie*, *Iltalaulu* ja *Grave (Kiirastorstai)* ovat pieniä tunnelmakappaleita. Säveltäjän opettajalleen Mårtensonille 50-vuotislahjaksi vuonna 1940 säveltämä *Juhla Preludi & Fuga g-molli* on 1800-luvun puolivälin jälkeiseen klassiseen saksalaiseen romanttiseen tyyliin sävelletty suurimuotoinen teos. Fuugan kahdeksan tahtia pitkässä tee-

massa on muistumia J. S. Bachin Fantasian ja fuugan g-molli BWV 542 fuugan teemasta.

Heikki Klemetti (1876–1953) ja Toivo Elovaara (1907–78) sävelsivät kumpikin useita pienehköjä, käyttömusiikiksi tarkoitettuja teoksia. Raition ja Aarre Merikannon sävellysten lisäksi voi 1930-luvulta nostaa esille myös Taneli Kuusiston (1905–1988) ja Väinö Haapalaisen (1893–1945) sävellykset, ja jo aiemmin mainitun, Granlundin 1910-luvun sonaatin uudistetun version. Kuusisto sävelsi pitkän sävellysuransa ensimmäisen urkuteoksen, *Pastoralen*, vuonna 1926 ja uudisti teoksen vuonna 1939. Uudistuksen myötä teos sai opusnumeron 18 ja seurakseen kaksi muuta teosta: *Interludion* ja *Johdannon ja fuugan suomalaisesta kansankoraalista "Eijaa! Jo toivoin sielu riemuitseepi"*. Opuksen kolme teosta kuvastavat Kuusiston sävelkielen kehittymistä: *Interludio* edustaa suomalaista kansallisromantiikkaa, 1920-luvulla sävelletyssä *Pastoralessa* on muistumia ranskalaisesta romantiikasta ja *Johdannossa ja fuugassa* on suomalaisuuden keskellä jo aavistus uusklassisesta tyylistä. Haapalainen julkaisi kaksi urkuteostaan omakustanteena. Ensimmäinen, kansallisromanttinen *Kaksi ostinatoa* pianolle tai uruille syntyi vuonna 1925, toinen, *Passacaglia*, vuonna 1936. Aikanaan suosittu *Passacaglia* poikkeaa muista samankaltaisista teoksista siten, että se sekä alkaa että loppuu hiljaisesti ja rauhallisesti. Teoksessa on myös regermäistä kromaattisuutta, joka puuttuu esimerkiksi Merikannon ja Granlundin passacaglioista tyystin. Erikoista on myös pitkä välijakso, joka on passacaglia-perinteestä poiketen vapaa, jopa improvisatorinen.

1930-luvun suomalaisista urkusävellyksistä on vielä mainitsematta kaksi teosta, joista toinen katsoi tulevaisuuteen, toinen menneisyyteen. Erik Bergmanin (1911–2006) ensimmäinen urkusävellys, *Passacaglia & fuga,* on vuodelta 1939. Perinteiseen muotoon ja perinteisesti käsiteltyihin variaatioihin ja fuugaan verrattuna on Bergmanin soinnutus läpi teoksen uudistuksellista. Bergmanin teokseen verrattuna on samana vuonna kantaesityksensä saanut Granlundin *Orgelsonat i b-moll* konservatiivinen sävellys. Teoksen ilmeisesti esittämätön ensiversio on peräisin säveltäjän opiskeluvuosilta 1917. Uudistetun version vuoden 1939 ensiesitykseen mennessä teos oli kokenut kaksikin radikaalia muutosta. Alkuperäisen version köyhähkö ja ohut soinnutus on muuntunut suomalaisittain ainutlaatuisen leveäksi urkusatsiksi. Parhaiten tämä näkyy sonaatin hitaassa osassa, joka on ensimmäisessä versiossa huomattavasti yksinkertaisempi. Viimeinen osa on muuttunut kolmesta osasta vähiten. Uudistamisen lopputuloksena on suomalaisen urkusävellyshistorian saksalaisvaikutteisen myöhäisromantiikan kulminaatio ja samalla päätepiste.

Urkuromantiikasta uuteen aikaan

Sibelius-Akatemian konserttisalin vihkiäiskonsertista lokakuussa 1939 muodostui suomalaisen romanttisen urkumusiikin päätös. Marraskuun 1939 lopussa syttyi talvisota, ja sodan jälkeen oli suomalainen urkumusiikkikin – voisi sanoa

vihdoin – uuden aikakauden kynnyksellä. Varsinaista lähtölaukausta uudelle ajalle saatiin kuitenkin odottaa aina vuoteen 1954, jolloin sai kantaesityksensä ensimmäinen ehdottoman moderni suomalainen urkuteos, Erik Bergmanin *Exsultate* op. 43. Bergmanin käyttämä, suomalaiselle musiikkielämälle ylipäätään uusi kaksitoistasäveltekniikka hälvensi lopullisesti suomalaisen urkumusiikin yllä levänneen kansallisromanttisen varjon. Samoihin aikoihin alkoi vahvistua myös nk. tanskalainen urkujenuudistusliike, jonka ihanteiden myötä romanttiselle musiikille sopivia urkuja hävitettiin ja tilalle rakennettiin neoklassisia, paremmin barokin musiikille sopivia urkuja. Tämä aiheutti romanttisen ja myöhäisromanttisen ohjelmiston väistymisen barokin ajan ja modernin musiikin tieltä.

Bergmanin teos oli ensimmäinen siinä suomalaisten uusien urkuteosten sarjassa, joka huipentui 1960- ja 1970-luvuilla Paavo Heinisen, Einojuhani Rautavaaran, Erkki Salmenhaaran, Jouko Linjaman, Aulis Sallisen ja Joonas Kokkosen sävellyksiin. Tie oli kuitenkin vaivalloinen. Urkumusiikillisesti aktiivisen 1910-luvun jälkeen olisi odottanut suomalaisen urkumusiikin kehittyneen seuraavalla vuosikymmenellä voimakkaasti. Olivathan edellisellä vuosikymmenellä laajoja urkuteoksia luoneet nuoret säveltäjät vielä uransa alkutaipaleella. Kuitenkin 1920-luvusta muodostui suomalaisten urkusävellysten osalta lähes vuosisadan ensimmäisen vuosikymmenen veroinen tyhjiö, joka jatkui vielä pitkälti 1930-luvulle.

Toisaalta tämä sävellyksellinen tyhjiö korostaa Raition urkuteosten asemaa. Kuvaavaa on, että Raition kuollessa vuonna 1945 oli hänen kuusi teosta käsittävä urkutuotantonsa – joka on kestoltaan yhteensä alle 40 minuuttia – Oskar Merikannon, Fredrik Isacssonin ja Armas Maasalon tuotannon jälkeen laajin Suomessa. Myös substanssinsa puolesta Raition sävellykset nousevat tarkastelussa esille. *Legendan* ja *Canzonen* vertailukohteiksi voi asettaa oikeastaan vain kymmenkunta teosta: Oskar Merikannon *Passacaglian*, Maasalon *Sonaatin* ja *In memoriam* -sävellyksen, Sibeliuksen *Intradan* ja *Surusoiton*, Haapalaisen *Passacaglian*, Granlundin *Sonat i b-mollin* ja Aarre Merikannon *Interludiumin*. Näiden teosten vertailukontekstissa Raition sävellykset poikkeavat muista (urku)sävellykselliseltä lähestymistavaltaan. Kuten Forsman (1985, 47) toteaa, Raition teokset ovat ennen toista maailmansotaa sävelletystä suomalaisesta urkumusiikista ainoina syntyneet ”polyfonisen, liturgisen ja koraaliin sidotun urkumusiikkitradition ulkopuolella”. Tradition ulkopuolisuutta leimallisempaa on se, että Raition musiikillisen ajattelun voi nähdä olleen uruillekin sävellettäessä Sibeliuksen tavoin orkestraalista. Orkesterimusiikilla on Raition tuotannossa keskeinen sija, ja hän sävelsi neljä suurta urkuteostaan 1930-luvulla nimenomaan orkesterisävellystensä lomassa. Varsinkin ne urkukappaleet, joiden käsikirjoitukseen Raitio on merkinnyt ”suurille uruille” (*Legenda, Canzone* ja *Preludi*), tuovat mieleen, että säveltäjä olisi mieltänyt urut jossain määrin paralleeliksi instrumentiksi orkesterin kanssa, jolloin kyseiset urkuteokset olisivat oikeastaan sävelletty ”suurelle orkesterille”.

Raition – kuten ylipäätään toista maailmansotaa edeltävän suomalaisen urkumusiikin – kohdalla ei siis voida vielä puhua mistään urkusävellysten suosimisesta. Tämän päivän urkureiden perusohjelmistossa on Raition ja hänen

aikalaistensa urkuteoksista oikeastaan vain Raition *Umbra beata*, Merikannon *Passacaglia* ja *Rukous*, Kuusiston *Pastorale*, Sibeliuksen *Intrada* ja satunnaisesti Maasalon teoksia, useimmiten *Tema con variazioni*. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kuten on käynyt muunkin suomalaisen taidemusiikin kohdalla, myös urkumusiikin suhteen on jo ryhdytty tuomaan esille säveltäjien unohtuneempia teoksia heidän tunnettujen sävellystensä varjosta. Yhä useampi urkuri on esimerkiksi kiinnostunut 1900-luvun alun suomalaisesta urkumusiikista ja käsikirjoitusarkistoista on nostettu tietoisuuteen kansallisesti – ja miksei paikoin kansainvälisestikin – kiinnostavia urkuteoksia.

Kiitos Ritva Haanpäälle, Liisa Luukkalalle ja Annika Perholle tekstiin liittyvistä huomioista.

Lähteet

Painamattomat arkistolähteet

Helsingfors klockare & orgelnistskolas matrikel II (1906–1955). Helsingin yliopiston kirjasto. Siba 5/56.

Raitio, Väinö 1942. Kirje Janne Raitiolle, maaliskuu 1942 (päiväys: H:ki 3.42). Helsingin yliopiston kirjasto. Coll. 592.8.

Sanomalehtiartikkelit

HS 1914. Musiikkiopiston 1:nen julkinen näyte. *Helsingin sanomat* 20.5.1914.

Klami, Uuno 1936. Eini ja Elis Mårtenson. *Helsingin Sanomat* 19.1.1936.

Palmgren, Selim 1939. Sibelius-Akademins nya orgel. *Hufvudstadsbladet* 8.10.1939.

Raitio, Janne 1945. Katsaus suomalaiseen urkumusiikkiin. *Ilta-Sanomat* 7.12.1945.

Kirjallisuus

Forsman, Folke 1985. *Suomalaiset urkusävellykset ja suomalainen urkujenrakennus.* Helsinki: Organum-Seura.

Maasalo, Armas 1945. Armas Maasalo. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 443–450.

Mårtenson, Elis 1935. Uudet merkittävät urut Suomessa. *Suomen musiikkilehti 4*: 78–79.

Nuutinen, Heikki 1991. *Johanneksen kirkko 100 vuotta 1891–1991*. Helsinki: Johanneksen seurakunta.

Ranta, Sulho 1945. Väinö Raitio. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 514–521.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958. Suomen musiikin historia 3.* Helsinki: WSOY.

Tawaststjerna, Erik 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.

Tuppurainen, Erkki 1977. Suomalaisia urkusäveltäjiä Merikannosta nykyaikaan. *Tauno Äikää. Juhlakirja 9.12.1977.* Toim. Seppo Murto. Helsinki: Organum-seura. 31–36.

— 1980. Suomen urkutaiteen kehitysvaiheita. *Pro Organo pleno. Juhlakirja Enzio Forsblomille 14.3.1980*. Toim. Seppo Murto ja Markku Heikinheimo. Helsinki: Organum-seura. 10–42.
— 1994. *Suomalaisten urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920–50*. Kuopio: Sibelius-Akatemia.
Urponen, Ville 2001. Aarre Merikanto ja Väinö Raitio. Esittelyteksti levyllä *Aarre Merikanto ja Väinö Raitio. Urkuteokset. The Complete Organ Works.* MILS 0185. 2–4.
— 2003. Väinö Raitio urkusäveltäjänä. *Urut ajassa. Juhlakirja Kari Jussilalle 1.11.2003*. Toim. Peter Peitsalo. Helsinki: Sibelius-Akatemia ja Organum-Seura ry. 69–94.

Ville Urponen (ville.urponen@siba.fi) on urkutaiteilija, joka on kirjoittanut erityisesti suomalaisesta urkutaiteesta sekä toimittanut Yleisradiolle ohjelmasarjan "Sinivalkoista urkumusiikkia". Urponen on Pohjoismaiden vanhimman urkuseuran Organum-seuran puheenjohtaja ja Organum-lehden päätoimittaja.

Väinö Raition sävellykset radiolle

Kauko Karjalainen

Ensimmäiset varta vasten Yleisradiolle sävelletyt teokset kuultiin kahdessa Erkki Melartin -illassa 17.10.1928 (*Divertimento* pienelle orkesterille) ja 31.1.1929 (trio huilulle, klarinetille ja fagotille d-molli op. 154). Kyseisten iltojen välisenä aikana oli kotimainen musiikki muutenkin vahvasti esillä radiossa. (Maasalo 1980, 27–28.) Radio-orkesterin toiminta suomalaisen uuden musiikin esittäjänä alkoi kuitenkin toden teolla, kun sen ylikapellimestariksi ja samalla Yleisradion musiikkipäälliköksi valittiin maaliskuussa vuonna 1929 Toivo Haapanen.[1] Hän alkoi järjestelmällisesti hankkia uutta soitettavaa suomalaisilta säveltäjiltä tilaamalla teoksia, joiden parituurit radio sitten osti. Siten esimerkiksi Uuno Klamin orkesteriteosten partituureista ja materiaaleista on valtaosa alusta lähtien päätynyt Yleisradion nuotistoon (Karjalainen 1993, 42).

Melartinin lisäksi Aarre Merikanto sävelsi niin ikään radiolle, ja hän myös osallistui tuotannon suunnitteluun. Tämä käy selville Merikannon kirjeistä Yleisradion johtokunnalle jo ennen Haapasen valintaa. Niistä selviää hyvin johdonmukaisesti myös ensimmäisten radiolle sävellettyjen teosten luonne. Merikanto oli lukenut *Suomen Sosiaalidemokraatista* erään orkesterimusiikin ystävän kirjoituksen, jonka innoittamana hän esitti Yleisradion johtokunnalle kilpailun julistamista uusien radio-orkesterille soveltuvien pikku kappaleiden säveltämiseksi. Merikannon mielessä oli 5–7 kappaleen orkesterisarjat. Kirjeessään Yleisradion johtokunnalle hän kirjoitti: ”Tietenkin pitäisi musiikin olla kansantajuista ja etenkin melodista, olematta silti banaalia tai vailla persoonallisuuden leimaa.” Merikanto tarjoutui itsekin ”kohtuullista palkkiota vastaan luomaan musiikkia, jota suuri yleisö ymmärtää”. Varmemmaksi vakuudeksi hän viittasi juuri palkittuun *Schott*-konserttoonsa (1924; konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousisekstetille) ja lisäsi, että ”vaikka olenkin n.k. ’moderni’ säveltäjä, luulen täydellisesti hallitsevani ’vanhankin’ suunnan”. (Merikanto 1928.)

Merikanto saikin tilauksen radiolta. Yleisradion ensimmäisen toimitus-/pääjohtajan Hjalmar Woldemar Walldénin (1928) (vuodesta 1935 J. V. Vakio) kirjeestä selviää, että sitä ennen Yleisradiolla oli ainoastaan yksi ”oma” sävellys, Erkki Melartinin *Divertimento*. Merikannon aloitteellisuus kuitenkin lopahti alkuunsa. Säveltäjä palautti saamansa ennakkomaksun korkoineen ja tilitti tuntojaan seuraavasti: ”Koska kumminkin Yleisradion järjestämässä äänestyksessä on ilmennyt, että kansan tahto on ’hanurimusiikkia’, niin katson tekeväni Teille ja itselleni palveluksen olla ärsyttämättä yleistä mielipidettä. Toiselta puolen olen kykenemätön kirjoittamaan ’siirappia’ n.s. ’suurelle yleisölle’.” (Merikanto 1929a.) Kun Walldén (1929) vastauskirjeessään ilmoitti Radio-orkesterin laajen-

[1] Toivo Haapanen (1889–1950) toimi radion musiikkipäällikkönä vuoteen 1946 saakka, jonka jälkeen hän toimi Helsingin yliopiston musiikkitieteen professorina.

nettavan kaksikymmentähenkiseksi syksyllä 1929, ilmaisi Merikanto (1929b) tyytyväisyytensä tähän kehitykseen ja lupasi palata asiaan "aikanaan".

Väinö Raition ensimmäinen "radiosävellys", *Serenadi*

Yleisradion (1926) ja Radio-orkesterin (1927) aloittaessa toimintansa Väinö Raitio oli jo Suomessa etabloitunut moderni säveltäjä. Hänen keskeisistä orkesteriteoksistaan oli tuolloin jo esitetty *Joutsenet* (op. 15, 1919, ke. 1920) ja *Fantasia estatica* (op. 21, 1921, ke. samana vuonna) sekä *Antigone* (op. 23, 1921–1922, ke. 1922). Ooppera *Jeftan tytär* (op. 30, ke. 1931) valmistui vuosina 1927–1929. Raition suhde radioon syntyi myöhemmin kuin Klamin tai Merikannon.[2] Raitio sävelsi ensimmäisen teoksensa Radio-orkesterille, *Serenadin*, vuonna 1933 palattuaan sävellyksen ja musiikinteorian opettajan toimestaan Viipurista Helsinkiin. Yleisradio lunasti teoksen joulukuussa 1933 ja kantaesityksensä se sai Haapasen johtamassa konsertissa 28.12.1933. Konsertin muut teokset olivat Robert Kajanuksen sarja jousiorkesterille ja Oskar Merikannon *Valse lente*. Raition ensimmäinen Radio-orkesterille omistama sävellys on dokumentoitu Yleisradion kantanauhalle (CDY-00667-09). Radion sinfoniaorkesteri nauhoitti teoksen Jukka-Pekka Sarasteen johdolla vuonna 1988.[3]

Joutsenet, Fantasia estatica ja *Antigone* ovat täysimittaisen orkesterin ohjelmistoa ja Helsingin kaupunginorkesterin kantaesittämiä. Radio-orkesterissa oli sen sijaan *Serenadin* valmistuessa (1933) vain 24 soittajaa. *Serenadin* puhaltimisto on harmoniamusiikin[4] tapaan pieni: kaksi huilua, kaksi klarinettia, kaksi fagottia, kaksi käyrätorvea ja kaksi trumpettia. Niitäkin Raitio on käyttänyt säästellen, pareittain ja paikoin solistisesti. Huilulla on merkittävä osuus heti kappaleen alussa tunnusomaisen melodian esittelijänä. Erityisen värin luovat sordinoitujen trumpettien hillityt mutta markantit signaalinomaiset välikkeet *pp ma en dehors*. Oman lisänsä sointiväriin luo teoksen päätöksessä cembalo, jolloin jousisto on jo vaiennut. *Serenadi* kaartuu päätökseensä sooloviulun ja cembalon duettona huilujen ja klarinettien vahvistaessa g-mollisävellajin *dolcissimo*. Sävellaji ja kahden tahdin mittainen perusaihe näyttäisivät viittaavan

[2] Melartinin, Klamin, Merikannon ja Raition lisäksi eniten 1930-luvulla radiolle sävelsivät Leevi Madetoja, Sulho Ranta ja Eino Linnala, mutta myös monet muut säveltäjät tekivät "radiosävellyksiä" (Salmenhaara 1996, 399).

[3] Äänite löytyy levyltä FT 9804, Finland Transcriptions, *Music by Sulho Ranta & Väinö Raitio*, YLE 1988.

[4] Viittaan harmoniamusiikilla tiettyyn kokoonpanoon (engl. *wind harmony*, saks. *Harmonie*, it. *armonia*), jonka runkona on kaksi klarinettia, kaksi käyrätorvea ja yksi tai kaksi fagottia. Tunnetuimmat harmoniamusiikin sävellykset on tehty oktetille (kaksi oboeta, kaksi klarinettia, kaksi käyrätorvea ja kaksi fagottia). Termiä käytetään myös viittaamaan musiikin lajiin, jolloin se sijoittuu samaan kategoriaan kuin esim. divertimento, partita, sarja ja sinfonia. (Karjalainen 2000, 91–92; Stoneham – Gillaspie – Clark 1997, 4–5). Harmoniamusiikin idea on nähtävissä myös orkesterimusiikin partituurissa, jossa käytetään edelleenkin jakoa jousi- ja harmonia- eli puhallinääniin.

takautuvasti *Fantasia estaticaan*. Toisiaan seuraavat intervallikulut g-f-g-d ja g-a-h-fis mollisointupohjineen voidaan nähdä samanlaisina ”vapaina hahmoina”, joihin Erkki Salmenhaara (1996, 215) on kiinnittänyt huomiota kirjoittaessaan *Fantasia estatican* suppeasta perusaiheesta ges-f-es-d. Pienet ydinaiheet, jotka ”liikkuvat, eroavat, muodostavat erilaisia muutaman sävelmän aihelmia”, mainitsee myös Kai Maasalo (1969, 192) vuonna 1969 kirjoittamassaan Raition sävellysten esittelyssä.

Ekstaasin tango ja groteski tanssi

Raition näyttämömusiikista siirtyi Radio-orkesterin käyttöön kaksi karakteristista tanssia. Baletti-intermezzo tai pienoisbaletti *Vesipatsas* (1929, ke. 1931) on kiinnostava tapaus. Sen kadonneen partituurin kirjoitti orkesteriäänistä uudestaan muusikko Alvar Väisänen vuonna 1972. Samoin hän kirjoitti orkesteriäänistä kokoamalla (13.4.1972) partituurin po. baletin *Danse d'extase* -numeroon. Molemmat partituurit ovat Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen nuotistossa arkistonumeroilla 561 ja 562. Tästä tiedosta kiitän Ritva Haanpäätä.

Salmenhaara (1996, 307) on viitannut Evert Katilaan, joka kantaesityksen arvostelussaan oli erityisen ihastunut juuri ”päätöstangoon”. Suomen Kansallisoopperan alkuperäisiin orkesteriääniinkään ei kuitenkaan sisälly tangoa. Niihin on jossakin vaiheessa merkitty soitettavaksi tango baletin loppupuolella harjoitusnumerosta 29 alkaen, johon siten tehdään hyppy 6. näytöksestä, harjoitusnumerosta 26. Toinen tangoon liittyvä käsinkirjoitettu merkintä orkesteriäänissä on 8. näytöksen alussa. Merkintöjen mukaan tangoa ei olisi soitettu baletin päätökseksi vaan teoksen päättävän *Danse généralén* edellä.

Tango kulkee myös nimellä *Danse D'Extase*, jonka nimisenä sen vuoden 1933 sovitus Radio-orkesterille myös tunnetaan. Raitio on omakätisesti merkinnyt tangon sovitukseksi Radio-orkesterille, ja se on kirjattu Yleisradion omistukseen 21.1.1933. Tango on merkitty *Danse D'Extasen* nimellä Yleisradion kantanauhaan *Vesipatsas*-baletin ensimmäiseksi osaksi, jolla soittaa George de Godzinskyn johtama Radion Sinfoniaorkesteri 8.6.1979. Tällä kantanauhalla ei ole muita baletin osia kuin tango. Radion Sinfoniaorkesteri nauhoitti *Vesipatsas* -baletin musiikin ensi kerran uuden, orkesteriäänistä kootun partituurin kirjoittamisen jälkeen Okko Kamun johdolla 7.6.1972. Jukka-Pekka Sarasteen johdolla RSO levytti baletin vuonna 1992 (Ondine ODE 790–2).[5]

Ooppera *Prinsessa Cecilia* valmistui 1933, ja sen kantaesitys oli 1.4.1936. Ei ole tiedossa, mistä syystä Raitio irrotti siitä erikseen *Danse grotesquen* ja sovitti sen Radio-orkesterille jo vuonna 1932. Yleisradio lunasti sovituksen 26.2.1934, ja Radio-orkesteri esitti sen ensi kerran 22.5.1934. C-mollissa kulkevassa kahden minuutin tanssissa korostuvat sordinoidut vasket, pasuunasoolot sekä pianon arpeggiot.

[5] *Vesipatsas* löytyy RSO:n Okko Kamun johdolla soittamana myös levyltä FT-9901, YLE 1999.

Musiikkia Helsingin Radio-orkesterille

Vuosina 1934–1936 Yleisradio lunasti Raitiolta kaikkiaan kahdeksan sävellystä, joista kuusi oli omistettu Helsingin Radio- tai kuten tuolloin joskus leikkisästi sanottiin (vrt. sävellysluettelo artikkelin lopussa) Raadio-orkesterille. Niistä varhaisin, *Balettikuva* (1934), viittaa jo otsikossaan säveltäjän haluun luoda tanssillista näyttämömusiikkia. Myös teoksen vivahteikas rytmin käsittely on tyypillistä Raition tyylille. Lyhyessä, 3–4 minuutin kestoisessa *Balettikuvassa* vaihtelevat tahtiosoitukset 6/8, 9/8, 4/8, 3/8, 7/8 ja 4/4. Orkesteria käytetään ekonomisesti ja kamarimusiikillisesti. Sooloviulu sekä yksittäiset ja parilliset puhallinsoolot muistuttavat ensimmäistä radiosävellystä, *Serenadia*. Sävellajikin on sama, g-molli.

Syksyllä 1934 Yleisradio lunasti omakseen *Humoreskin* (13.9.1934) ja *Marssin* (23.10.1934), joiden konserttiesityksistä ei kuitenkaan ole tietoa.[6] *Marssin* soitti kantanauhalle Erik Cronvallin johtama Radio-orkesteri vuonna 1961. *Humoreski* on oikeastaan pienen orkesterin säestämä fagottisoolo, ja fagotilla on keskeinen tehtävä myös *Marssissa*. Radio-orkesterille vuonna 1935 lunastettuja sävellyksiä ovat lyhyet orkesteriteokset *Scherzo* eli *Felis domestica* (ke. 12.3.1935), *Metsäidyllejä* (ke. 14.2.1936) sekä sarja *Kesäkuvia Hämeestä* (ke. 31.3.1936) ja sinfoninen runoelma *Neiet niemien nenissä* (ke. 24.5.1936). *Felis domestica* on aikoinaan ollut suoranainen hitti Yleisradion musiikkiohjelmissa. Maasalo (1980, 263) oli jo vuoteen 1979 mennessä laskenut sitä esitetyn 115 kertaa. Sen ensimmäisen kantanauhan soitti Erik Cronvallin johtama Radio-orkesteri 4.2.1952. Uudet versiot valmistuivat Radion Sinfoniaorkesterin toimesta vuonna 1959 Nils-Eric Fougstedtin ja 7.6.1979 George de Godzinskyn johdolla. Suomen Säveltaiteilijaliiton Fennica-LP-sarjan levy SS-8 sisältää teoksen Fougstedtin johtaman RSO:n soittamana.

Kalevalan, jonka ns. vanhan version valmistumisesta tuli vuonna 1935 kuluneeksi sata vuotta, neljäskymmenes runo on aiheena Raition Kalevalan juhlavuonna syntyneessä teoksessa *Neiet niemien nenissä*. Kalevalan juhlavuonna sen ensiesitystä ei kuitenkaan kuultu. Orkesteriäänet kyllä valmistuivat jo heinäkuun puolivälissä vuonna 1935, mutta Radio-orkesteri soitti teoksen vasta 24.5.1936 eikä silloinkaan julkisessa konsertissa (Maasalo 1980, 263).[7]

Pienoiskuvien sarjat *Metsäidyllejä* ja *Kesäkuvia Hämeestä* vastaavat toteutukseltaan sitä, mitä Aarre Merikanto oli vuonna 1928 ehdottanut haettavaksi kilpailun avulla. Teokset ovat melodisia ja persoonallisia. Hyvällä tahdolla niiden voi katsoa lisäksi olevan ”kansantajuisia”. *Metsäidyllejä* on alaotsikoltaan ”4-osainen sarja orkesterille” ja sen osat ovat *Metsäpolku*, *Metsälampi*, *Metsätähti* ja *Metsäpuro*. *Metsäpolkua* edetään verkkaisessa tempossa, g-mollissa ja fuugamaisesti. *Metsälampi*-osaa hallitsevat kahden klarinetin melodiat. Pianon

---

[6] *Marssin* kantaesitykseksi mainitaan Ritva Haanpään (2002) laatimassa Raition sävellysluettelossa Radio-orkesteri Toivo Haapasen johdolla Helsingissä 30.10.1934.

[7] *Neiet niemien nenässä* sisältyy RSO:n Pertti Pekkasen johdolla soittamana alaviitteessä 3 mainittuun äänitteeseen.

arpeggiot lujittavat sävellajia D-duuriin, joskin tekstuuri on muuten sangen moduloiva. Pienen orkesterin kamarimusiikkimainen ilmavuus ja sordinoitujen trumpettien taitekohtien markantit toitotukset ovat Raition tyylikeinoja, jotka luonnehtivat myös *Serenadia*. *Metsätähti*-osa tuntuu korostavan pysähtynyttä tunnelmaa alaspäin suuntautuvine lyhyine melodiahahmoineen, hitaine tempoineen, murrettuine sointusäestyksineen ja hiljaisine äänenpainoineen. Sävellaji, h-molli, vahvistaa koko sarjan perinteistä rakennetta I osan g-mollista II osan D-duurin kautta III osan h-molliin. Viimeinen osa, teoksen vauhdikkaasti päättävä ja loppua kohti crescendoon huipentuva *Metsäpuro* pohjautuu kromaattisuudestaan ja näennäisestä polytonaalisuudestaan huolimatta G-duuriin. Muuten osassa toistuvat samat melodiset, rytmiset ja soitinryhmäjaottelulliset vakioratkaisut, joita Raitio käyttää monissa muissakin Radio-orkesterille säveltämissään teoksissa.

Kesäkuvia Hämeestä on kuusiosainen sarja pienelle orkesterille. Osat ovat *Vanhassa puistossa*, *Kesäyö*, *Paimenlaulu*, *Punahattaroita*, *Venelaulu* ja *Kukkien kuningatar* orkesterille ja sooloviululle. *Punahattaroita*-osalla ei sisällöllisesti näytä olevan yhteyttä säveltäjän samannimiseen pianokappaleeseen, joka kuuluu kokonaisuuteen *Neljä värirunoelmaa pianolle* (op. 22, 1922). Radion Sinfoniaorkesteri soitti sarjan Yleisradion kantanauhalle 22.3.1975 de Godzinskyn johdolla. Viulusoolon soitti Jorma Rahkonen.[8]

Yleisradion nuotistossa on viisi Raition käsikirjoitusta vuosilta 1909–1919 (ks. artikkelin lopussa oleva luettelo Yleisradion nuotiston Raitio-käsikirjoituksista). Näistä varhaisimman, *Danse macabren* (1909) Raitio sovitti Radio-orkesterin tarpeisiin vasta vuonna 1935, ja se oli ”tarkoitettu vain studiossa esitettäväksi”. Käsikirjoituksiin sisältyy myös kaksi *Pastorale*-nimistä sävellystä. Varhaisempi (1914) on alaotsikkonsa mukaisesti tarkoitettu ”Pienelle orkesterille”. Partituurin loppuun säveltäjä on kirjoittanut seuraavan saatteen:[9]

> H.V.
>
> Haapalainen soitti minulle. Lähetän nämä pienet kappaleet[.] Ne olen aikoinani musiikkiopistossa sovittanut omista pianokappaleistani. Jos voit niitä: S’il vous plait!
>
> Tuus Raitio
>
> P.S. Stämmoja ei ole, sillä näitä ei ole vielä esitetty.

Toinen *Pastorale* (1934) osoittautui käyttökelpoisemmaksi: se oli Radio-orkesterin ohjelmistossa kymmeniä kertoja julkisessa konsertissa 3.10.1934 tapahtuneen ensiesityksensä jälkeen (Maasalo 1980, 61, 263, 274).

---

[8] Tapiola Sinfoniettan (joht. Tuomas Ollila) Raitio-levytys vuodelta 2003, *Queen of Flowers* (ODE 975-2) sisältää *Kesäkuvia Hämeestä* sekä monia muita artikkelissa mainittuja teoksia (*Tango*, *Danse grotesque*, *Humoreski*, *Felis Domestica* (*Scherzo*), *Metsäidyllejä* ja *Neiet niemien nenissä*).

[9] Saatteesta ei selviä vastaanottaja eli kuka tarkoitettu ”hyvä veli” oli. Varhaisempi *Pastorale* on sovitus samannimisestä pianokappaleesta, joka kuuluu kokonaisuuteen *Kesäidyllejä* op. 4 (nro 2).

Luettelo Yleisradion nuotistossa olevista Väinö Raition käsikirjoituksista

Teos	Sävellysvuosi	Arkistonro
Danse macabre Sovitus H:gin Radio-orkesterille Merk.: Radion oma 13.9.35 Tarkoitettu vain studiossa Esitettäväksi.	*1909*	*2881*
Menuetto orkesterille	*1913*	*2289*
Tanssi pienelle orkesterille	*1913*	*2289*
Pastorale pienelle orkesterille	*1914*	*2290*
Joutsenien laulu (Joutsenet) Sävelrunoelma orkesterille op. 15	*1919*	*3326*
Danse grotesque Oopperasta *Prinsessa Cecilia* H:gin Raadio-orkesterille sov. 1932 Merk.: Radion oma 26.2.34		*2853*
Serenadi Helsingin Radio-orkesterille	*1933*	*2769*
Tango Sovitus H:gin Radio-orkesterille Merk.: Radion oma 21.1.33		*2821*
Balettikuva H:gin Raadio-orkesterille Merk.: Radion oma 26/3 34	*1934*	*2852*
Pastorale H:gin Radio-Orkesterille Merk.: Radion 16/4	*1934*	*2880*
Humoreski H:gin Raadio-orkesterille Merk.: Radion 13/9 34	*1934*	*2960*
Marssi H:gin Raadio-orkesterille Merk.: Radion oma 23/10 34	*1934*	*2961*
Neiet niemien nenissä Sinfoninen runoelma H:gin Radio-orkesterille Merk.: Radion oma 2/5 35	*1935*	*2988*
Scherzo (Felis domestica) H:gin Radio-orkesterille (1935) Merk.: Radion oma 24.1.35	*1935*	*3000*
Kesäkuvia (Hämeestä) 6-osainen sarja pienelle orkesterille Merk.: Radion oma 4/10 35	*1935*	*2986*
Metsäidyllejä 4-osainen sarja orkesterille Merk.: Radion oma 26/11 35	*1935*	*2990*
Notturno viululle ja orkesterille Merk.: Radion 2/3 39	*1938*	*3548*
Preludi orkesterille Merk.: Radion oma 25.4. 38.	*1938*	*3424*

Idylli Orkesterille Merk.: Radion oma 25.4.38	*1938*	*3425*
Valssi orkesterille Merk.: Radion 2/3 39	*1939*	*3562*
Kissan kehtolaulu Orkesterille Merk.: Radion (maalisk. 1940)	*1939*	*3964*
Metsäruusu Runoelma pienelle orkesterille Merk.: Radio 23.10.41	*1941*	*3652*
Valse mignonne Orkesterille Merk.: Radio 23/10 -41	*1941*	*3654*

Lähteet

Painamattomat arkistolähteet

Merikanto, Aarre 1928. Kirje Yleisradion johtokunnalle 16.12.1928. Yleisradion arkistot, Yleinen kirjeenvaihto, vuodet 1927–1945. ELKA, Mikkeli.

— 1929a. Kirje Suomen Yleisradiolle. Merkitty vastaanotetuksi 13.5.1929. Yleisradion arkistot, Yleinen kirjeenvaihto, vuodet 1927–1945. ELKA, Mikkeli.

— 1929b. Kirje Hjalmar Woldemar Walldénille 16.5.1929. Yleisradion arkistot, Yleinen kirjeenvaihto, vuodet 1927–1945. ELKA, Mikkeli.

Walldén, Hjalmar Woldemar 1928. Kirje Aarre Merikannolle 21.12.1928. Yleisradion arkistot, Yleinen kirjeenvaihto, vuodet 1927–1945. ELKA, Mikkeli.

— 1929. Kirje Aarre Merikannolle 15.5.1929. Yleisradion arkistot, Yleinen kirjeenvaihto, vuodet 1927–1945. ELKA, Mikkeli.

Kirjallisuus

Haanpää, Ritva 2002. Väinö Raition sävellykset. Internet-materiaali osoitteessa http://www.fimic.fi (2.5.2006).

Karjalainen, Kauko 1993. Uuno Klamin sävellykset radiolle. *Symposion Uuno Klami*. Toim. Erkki Salmenhaara. Uuno Klami -seuran julkaisuja 3. Helsinki: Uuno Klami -seura. 42–66.

— 2000. Harmoniamusiikin hittejä hakemassa. *Musiikin Suunta* 3: 91–99.

Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.

— 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä*. Jyväskylä: Yleisradio.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia 3. 1907–1958*. Helsinki: WSOY.

Stoneham, Marshall – Jon A. Gillaspie, Jon A. – David Clark 1997. *Wind ensemble sourcebook and biographical guide*. Westport: Greenwood Press.

FT Kauko Karjalainen (kauko.karjalainen@nbl.fi) väitteli Leevi Madetojan oopperoista Helsingin yliopistossa 1991. Hän on opettanut Jyväskylän ja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksissa ja ollut Suomen Akatemian tutkijana. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen toiminnanjohtajana hän toimi 1977–86 ja Kansainvälisen musiikkiarkistojen liiton (IAML) radio- ja orkesterijaoston puheenjohtajana 1996–2002 toimiessaan Yleisradion nuotiston esimiehenä. Karjalainen on myös Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen perustaja ja ensimmäinen puheenjohtaja.

Väinö Raition *Joutsenet* – motiivi- ja muotoanalyyttisiä huomioita

Hanna Isolammi

Vuonna 1919 valmistunut orkesteriteos *Joutsenet* (op. 15)[1] on Väinö Raition ehkä soitetuin ja tunnetuin teos. Se kantaesitettiin 4.2.1920 Raition toisessa sävellyskonsertissa, jossa Helsingin kaupunginorkesteria johti Robert Kajanus. Konsertin – joka uusittiin kokonaisuudessaan 19.2.1920 – ohjelmassa oli *Joutsenten* lisäksi vuonna 1917 valmistunut neliosainen jousikvartetto (op. 10) sekä sinfonia g-mollissa (op. 13) vuodelta 1919. Jean Sibeliuksen elämäntyön myötä Suomeen juurtuneesta sinfonian erityisestä arvostuksesta huolimatta sävellyskonsertin kriitikot eivät keskittyneet kirjoittamaan Raition ensimmäisestä ja ainoaksi jääneestä sinfoniasta, sillä *Joutsenet* kiinnosti arvostelijoita enemmän kuin sovinnaisempaan tyyliin sävelletty sinfonia. Raition sävellyskonsertti sai runsaasti huomiota lehdistössä, sillä monisanaisten arvostelujen lisäksi konserttia mainostettiin jonkin verran myös etukäteen. Myös uusintakonsertti sai osakseen paljon huomiota ja lehtikirjoittelua. (Lähdetie 1993, 80–81.)

Sävellyskonserttia arvioitiin lähes yksinomaan positiivisin sanoin. Huomiota kiinnitettiin muun muassa nuoren säveltäjän ammattitaitoon ja omaperäiseen ilmaisuun, jossa sointivärin huomattiin olevan tärkeässä asemassa. Monet kriitikot mainitsivat *Joutsenten* impressionistisen ja ranskalaisvaikutteisen yleistunnelman. Muun muassa Leevi Madetoja (1920) kirjoitti *Helsingin Sanomien* arvostelussaan 5.2.1920:

> Ohjelman toinen teos, säwelrunoelma orkesterille O. Mannisen runon mukaan, oli ilahduttawa todistus säweltäjän jo pitkälle kehittyneestä soitinnustaidosta. Se oli tosin sekä sisällöltään että ulkopuwultaan aiwan ”ranskalainen”, mutta se oli joka tapauksessa wäkewästi tunnelmallinen ja ehyt säwelmaalaus, kunniaksi nuorelle säweltäjälleen.

Muutkin kriitikot kirjoittivat *Joutsenten* yhteydessä ranskalaisuudesta ja impressionismista, mikä on kiinnostavaa, koska vuonna 1920 Raitio ei ollut käynyt vielä kertaakaan Ranskassa. Selitys impressionistisiin vaikutteisiin voi kuitenkin olla se, että Raitio Moskovassa opiskellessaan mitä luultavimmin kuuli sekä ranskalaista että venäläistä sointivärimusiikkia.

---

[1] Ismo Lähdetien (1993, 80) mukaan *Joutsenten* opusnumero on peräisin Kai Maasalon laatimasta Raition teosten luettelosta. Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuonna 1937 kustantamassa partituurissa opusnumeroa ei ole. Sitä ennen teosta oli esitetty kolmella eri nimellä. Sävellys kantaesitettiin nimellä *Sävelruno orkesterille*, ja 1920-luvulla muutamassa konsertissa se oli saanut nimekseen *Ui merta ne unten* teoksen mottona olevan Otto Mannisen runon ensimmäisen säkeen mukaan. Partituurin ilmestyttyä teoksen nimeksi vakiintui *Joutsenet*. (Salmenhaara 1996, 103.)

Joutsenissa mahdollisesti ilmeneviä venäläisiä vaikutteita eivät kriitikot maininneet. Myöskään Sibeliuksen *Tuonelan joutseneen* tai ylipäänsä karelianismissa (tai symbolismissa) esiintyneeseen joutsen-aiheeseen teosta ei mottorunosta huolimatta rinnastettu. Ranskalaisvaikutteiden lisäksi *Joutsenia* luonnehdittiin yhtäältä romanttiseksi luonnonkuvaukseksi, runolliseksi, maalailevaksi, tunnelmalliseksi ja muodoltaan ehjäksi mutta toisaalta toivottiin lisää melodiaa – sointivärin katsottiin teoksessa korvanneen melodian kokonaan –, psykologista juonijännitettä ja "lennokkuutta" yleisilmeeseen. Kantaesityksen arvioissa teosta ei pidetty mitenkään erityisen modernina, mutta saman vuoden loppupuolella sitä jo kuvailtiin "uusimmaksi suomalaiseksi orkesterimusiikiksi". Kaiken kaikkiaan Raitio sai *Joutsenistaan* alusta lähtien lähes yksinomaan kiittäviä arvioita, hänelle ennustettiin menestystä tulevaisuudessa ja häntä pidettiin erittäin lupaavana kykynä. (Lähdetie 1993, 81–88; Salmenhaara 1996, 104.)

Kai Maasalo (1969, 189) kirjoitti 50 vuotta *Joutsenten* syntymän jälkeen, että siinä "Raition orkesteri saa ensi kerran impressionistisen soinnin ja harmonia vapautuu tavanomaisuuden siteistä. Melodia ja rakenne liittävät 'Joutsenet' kuitenkin vielä traditioon". Raitio (ks. Raitio & Ranta 1966, 106) itse oli Maasalon kanssa samoilla linjoilla todetessaan *Joutsenten* edustavan "siirtymävaihetta rohkean uudenaikaisuuden piiriin". Erkki Salmenhaaran (1996, 104–105) mukaan teoksen "ranskalainen tyylivirike on silti ilmeinen", joskin hän myös arveli Raition jollain tapaa yhdistäneen Moskovassa mahdollisesti kuulemiensa Skrjabinin ja Debussyn tyylivaikutteita.

Joutsenten mottona on Otto Mannisen (1872–1950) symbolistinen runo *Joutsenlaulua*, jota on kutsuttu yhdeksi vuosisadan alun suomalaisen symbolismin parhaista saavutuksista. Raition sävellyksen painetussa partituurissa runo ranskalaisine käännöksineen on kuitenkin otsikoitu nimellä *Joutsenet* (ks. runon teksti Raili Elovaaran katsauksessa *Musiikin* tämän numeron sivuilla 69–83). Mannisen runon on tulkittu olevan vertauskuva runon synnystä tai "ihmishengen pyrkimyksen hauraudesta yleensä" (Hakkarainen 1981, 5), ja siitä ovat inspiroituneet Raition lisäksi myös säveltäjät Lauri Ikonen, Sulho Ranta ja Eino Linnala.

Joutsenia esitettiin myöhemmin muihin Raition teoksiin nähden verrattain useasti; kantaesityksen ja sen uusinnan jälkeen teos soitettiin samana vuonna vielä kaksi muutakin kertaa. *Joutsenet* on lisäksi edustanut suomalaista musiikkia Frankfurt am Mainin nykymusiikkijuhlilla (1939), Pohjoismaisilla musiikkipäivillä Tukholmassa (1942) sekä Unkarissa ja Wiesbadenissa (1943). (Lähdetie 1993, 80–88; Hakkarainen 1981, 3.) Sävellys on levytetyin Raition teoksista, sillä siitä on olemassa neljä eri tulkintaa (ks. Antti Häyrysen katsaus *Musiikin* tämän numeron sivuilla 117–124).

Musiikillinen materiaali ja aiheet

Raition *Joutsenissa* ei ole mielekästä puhua melodiasta perinteisessä mielessä. Jos ajattelemme melodian olevan, kuten Alexander L. Ringer (1980, 118) kir-

joittaa, "tietyn kulttuurin konventioiden ja pakotteiden määräämä", oli tämä "tietty kulttuuri" *Joutsenten* syntyaikoihin 1920-luvun vastikään itsenäistyneessä Suomessa valtavirraltaan kansallisromanttinen, minkä estetiikkaa *Joutsenten* ei voida tematiikkansa tai nelisointuihin perustuvan harmoniansa puolesta sanoa edustavan. Romanttisen musiikin teemat tai melodiat ovat esimerkiksi yleensä pitkiä, kun taas Raition 1920-luvun sävellysten aiheet ovat pääosin lyhyitä ja fragmentaarisia – *Joutsenten* pisin teema on kahden 6/4-tahdin mittainen. Raition sävelkieltä luonnehtii lisäksi se, että aiheet siirtyvät suhteellisen muuttumattomina (kehittelemättöminä) soittimelta tai soitinryhmältä toiselle.

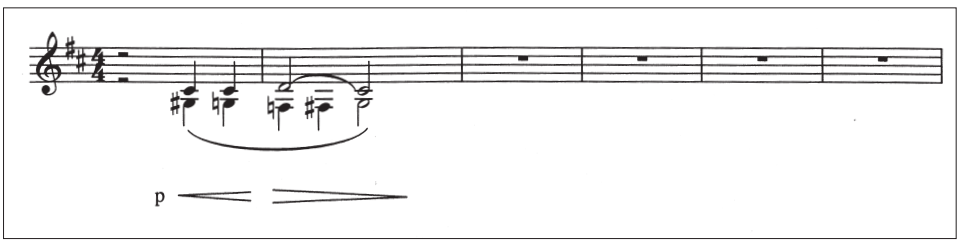
Selkeästi profiloitunut rytmi tai rytmikkyys ei ole *Joutsenissa* keskeisessä asemassa. Sen sijaan teosta hallitsevat hitaat tempot sekä temponvaihdokset, joita tässä noin kahdeksan minuutin teoksessa on yhteensä 14, mistä seuraa yleiskuvan rytmis-tempollinen epäyhtenäisyys. Teos välttää terävästi erottuvia rytmikuvioita, ja hämärtää hidasta pulssia säestysäänissä kulkevilla nopeilla kuvioilla. *Joutsenissa* on yksi ainoa rytmisesti selkeästi profiloitunut, daktyylien hallitsema kohta (t. 54–60). Yksittäisistä rytmikuvioista trioli saa tärkeimmän aseman, sitä esiintyy sekä nopeana että hitaana, ja se on läsnä koko teoksen ajan mainittua rytmisesti erottuvaa kohtaa lukuun ottamatta. Myös pisteellinen kuvio (pisteellinen kahdeksasosa yhdistettynä joko kuudestoistaosaan tai kolmaskymmeneskahdesosapariin) osoittautuu tärkeäksi, joskaan sitä ei ilmene lainkaan teoksen alkupuolella.

Joutsenten kokoonpano on tavanomainen myöhäisromantiikan orkesteri,[2] mutta jousisoittimet eivät toimi orkesterin runkona klassis-romanttisen soitinnustradition konvention tapaan. Soitinryhmiä käytetään melko tasapuolisesti, ja varsinkin puupuhaltimet ja käyrätorvet ovat vähintään yhtä merkittävässä, jolleivät merkittävämmässäkin roolissa kuin jouset. Puupuhaltimilla on teoksessa paljon sekä temaattista että säestyksellistä soitettavaa, ja vaskisoittimista eritoten käyrätorvi ja trumpetti ovat solistisesti tärkeässä asemassa. Lyömäsoittimet (patarummut, isorumpu, lautaset, tamtam, triangeli ja celesta) soittavat enimmäkseen tremoloita ja muita sointiväriä luovia efektejä. Vain muutamasti lyömäsoittimia käytetään iskua korostamassa. Celestalle on kirjoitettu nopeita, nuottikuvassa solistisilta näyttäviä juoksutuksia, jotka eivät kuitenkaan kuulokuvassa erotu muusta tekstuurista. Myös jousistoa käytetään taustavärin luomiseen; suurimmaksi osaksi jousisto toimii värin ja harmonian antajana puhallinten ollessa ensisijaisia solisteja. Useimmiten jousisoittimet soittavat pitkiä ääniä ja hitaita kulkuja tremolossa, mutta etenkin alttoviuluilla ja selloilla on myös samantapaisia liikkuvia, sointiväriä tuottavia juoksutuksia kuin celestallakin. Tuttikohdissa melodiaa jousista soittavat useimmiten alttoviulut 1. ja 2. viulujen soittaessa kontrapunktiääniä tremolossa. Teoksen loppupuolella (kaikkien muiden paitsi kontrabassojen) jousisektioiden äänenjohtajat soittavat kuitenkin lyhyehköt soolo-osuudet.

[2] Jousiston lisäksi orkesterissa on kolme huilua (ei piccoloa), kaksi oboeta ja englannintorvi, kaksi klarinettia ja bassoklarinetti, kolme fagottia, neljä käyrätorvea, kolme trumpettia, kolme pasuunaa ja tuuba, patarummut, isorumpu, lautaset, tamtam, triangeli ja celesta.

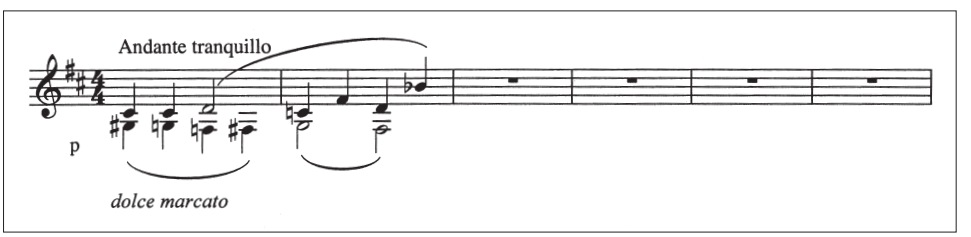
Vaikka teos on tonaalinen, sen harmonia ei ole funktionaalista; siinä ei esimerkiksi ole funktionaaliselle harmonialle tyypillisiä vahvoja kadensseja eikä duuri–molli-tonaalisuutta tai kolmisointuja juurikaan löydy. Sävellyksessä on ainoastaan yksi taite, jossa on selkeä sävellaji – h-molli. Sävellystä värittävät pehmeät, purkautumattomat dissonanssit, jotka pehmeytensä vuoksi tavallaan menettävät tehonsa nimenomaan dissonansseina. *Joutsenet* on harmoniansa puolesta oivallinen esimerkki impressionistisesta sointivärimusiikista.

Ensimmäinen *Joutsenissa* esiintyvä tärkeä aihe, jota kutsun *päämotiiviksi* on hyvin yksinkertainen ja lyhyt. Originaalimuodossaan se koostuu kahdesta toistuvasta neljäsosasävelestä, joita seuraa puolinuotin pituinen ääni sekuntia tai terssiä korkeammalla, jonka jälkeen palataan lähtöääneen. Päämotiivilla on originaalimuotonsa lisäksi seitsemän erilaista variaatiota, joista viisi on melodisia ja kaksi säestyksellisiä. Variaatioiksi olen luokitellut ainoastaan motiivin rytmiset muunnelmat. Päämotiivi esiintyy ensimmäisen kerran originaalimuodossaan teoksen ensimmäisessä ja toisessa tahdissa 1. klarinetin soittamana. Taustalla on tällöin 2. klarinetin soittama kiinteä vastaääni. (Ks. nuottiesimerkki 1.)



Nuottiesimerkki 1 (tahdit 1–2): Päämotiivi ja sen vastaääni.

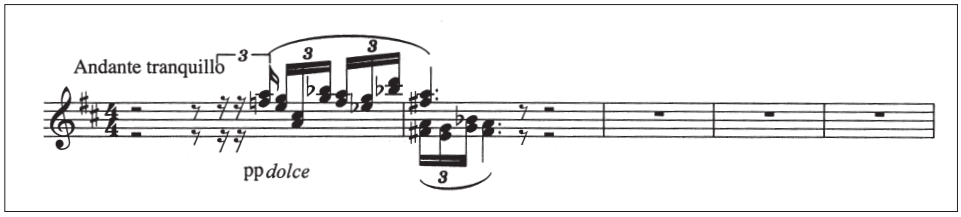
Ensimmäistä päämotiiviesiintymää seuraa heti sen ensimmäinen, pidennetty variaatio 3. huilun ja englannintorven unisonona, jolloin vastaääni on niin ikään unisonossa 1. klarinetilla ja alttoviuluilla. (Ks. nuottiesimerkki 2.)



Nuottiesimerkki 2 (tahdit 3–4): Päämotiivin ja vastaäänen pitkä versio.

Originaalimuodossaan tai pidennettynä variaationa päämotiivi esiintyy teoksessa kaiken kaikkiaan 19 kertaa. Nämä päämotiivin versiot ovat hyvin samankaltaiset, eikä pidennetty variaatio esiinny teoksessa lainkaan ilman edeltävää originaalia. Teoksen alkupuolella päämotiiviin liittyy usein sama kiinteä vastaääni, mutta lopun motiiviesiintymistä vastaääni puuttuu.

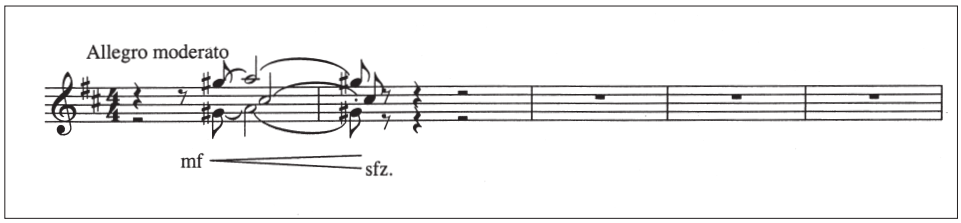
Päämotiiviin kuuluu kiinteästi teoksen alkupuolella myös ns. vastausaihe. Ensimmäistä kertaa päämotiivin vastaus esitellään 1. ja 2. huilulla ja 1. ja 3. käyrätorvilla tahdeissa kaksi ja kolme. (Ks. nuottiesimerkki 3.)



Nuottiesimerkki 3 (tahdit 2–3): Päämotiivin vastausaihe.

Vastausaihe on varsinaista motiivia muuntuvampi eikä se koskaan esiinny ilman edeltävää tai samanaikaista päämotiivia. Se kulkee suurimmaksi osaksi nopeissa kuudestoistaosa-trioleissa mutta esiintyessään poikkeuksellisesti yhtä aikaa päämotiivin kanssa (t. 49 ja 60) se on muuttunut kuudestoistaosakuluksi, joka kehittyy itsenäiseksi vuoropuheluksi päämotiivin diminuutio-variaation kanssa.

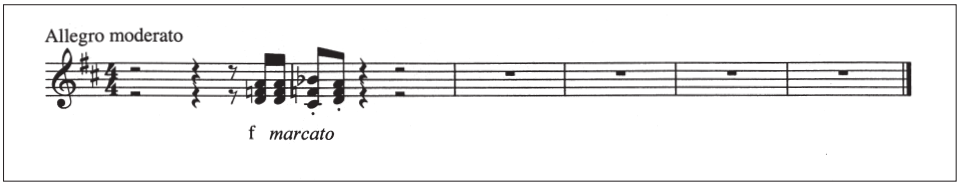
Päämotiivin toinen variaatio esiintyy ensimmäisen kerran tahdissa 49 trumpettien soittamana. Originaalimuodossa esiintyneet kaksi ensimmäistä neljäsosanuottia ovat tässä variaatiossa muuttuneet yhdeksi kahdeksasosaksi, jota seuraa puolinuotti pientä sekuntia ylempää ja jälleen paluu lähtöääneen. (Ks. nuottiesimerkki 4.)



Nuottiesimerkki 4 (tahti 49): Päämotiivin toinen variaatio.

Tämä karaktääriltään päämotiivin originaalimuodosta selkeästi poikkeava variaatio toimii vastauksena myöhemmin esiteltävälle kolmannen aiheen variaatiolle. Myös alkuperäinen päämotiivin vastausaihe on tässä variaatiossa mukana mutta muuntuneena kuudestoistaosanuotein liikkuvaksi. Vastausaihe esiintyy tässä poikkeuksellisesti yhtä aikaa variaation kanssa, koska variaatio on itsekin vastausaiheen asemassa. Hillityissä nyansseissa esiintyvän originaalimuotoisen päämotiivin ja melkein samanlaisen ensimmäisen variaation tunnelma on rauhallinen. Toinen variaatio on sen sijaan tunnelmaltaan kiihkeä, ja trumpettien esittämänä ja *crescendon* kera se eroaa karaktäärinsä puolesta selkeästi päämotiivin originaalista ja ensimmäisestä variaatiosta. Tämä aihe esiintyy teoksessa vain kolme kertaa.

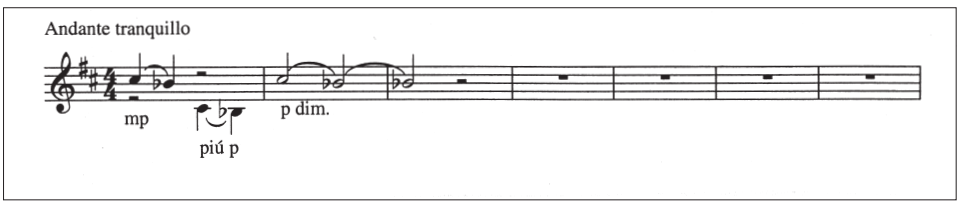
Päämotiivin kolmas variaatio on diminuutio originaalimuodosta. Se esiintyy ensimmäistä kertaa tahdeissa 54–55 trumpettien soittamana (ks. Esimerkki 5).



Nuottiesimerkki 5 (tahti 54–55): Päämotiivin kolmas variaatio.

Tämä variaatio on toisen päämotiivin variaation lailla tunnelmaltaan eteenpäin menevä ja kiihkeä, mitä korostavat aika-arvojen lyhentymisen lisäksi myös staccatot ja *marcato*-merkintä. Diminuutio-variaatio on päämotiivin variaatioista ainoa, jota kehitellään pidemmälle. Tosin päämotiivin säveltasojen suhteita ei kehittelyssä ole enää nähtävissä, sillä kehittely kohdistuu vain rytmiin.

Neljäs ja viides variaatio ovat teoksen lopussa esiintyviä päämotiivin lyhennelmiä. Näissä variaatioissa kohotahtimaiset originaalimuodon kaksi ensimmäistä neljäsosaa ovat jääneet pois. Tämän lisäksi ensin ilmestyvä neljäs variaatio on viidennen diminuutiomuoto.[3] Päämotiivin originaali on esiintynyt tässä teoksen loppujaksossa hiljaisina sooloina vaihdellen trumpetin, klarinetin, oboen, englannintorven ja käyrätorven välillä tahdeissa 86–92. Tahdissa 93 trumpetti esittää neljännen variaation klarinetin toistaessa sen heti oktaavia alempaa, jonka jälkeen trumpetti vielä soittaa viidennen variaation yksinään. (Ks. Esimerkki 6.)

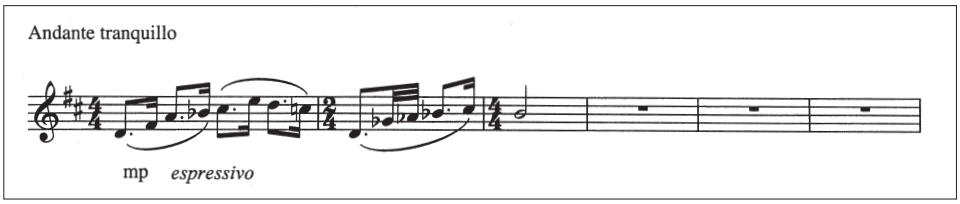


Nuottiesimerkki 6 (tahti 93–95): Päämotiivin neljäs ja viides variaatio. Neljäs on viidennen diminuutiomuoto.

Kuudes ja seitsemäs päämotiivin variaatio ovat jousisoittimilla esiintyviä tremolosäestyksiä, joissa säveltasosuhteet noudattavat päämotiivin hahmoa mutta joita ei kuulon perusteella muusta tekstuurista erota. Nämä päämotiivin säestysvariaatiot osoittavat, miten Raitio on pyrkinyt luomaan teokseen yhtenäisyyttä käyttämällä samaa materiaalia sekä temaattisten (”melodisten”) että säestyksellisten elementtien rakennusaineena.

[3] Luokittelen neljännen variaation viidennen diminuutioksi sen sijaan, että kutsuisin viidettä neljännen augmentaatioksi, koska viides variaatio noudattaa aika-arvojensa puolesta päämotiivin originaalia.

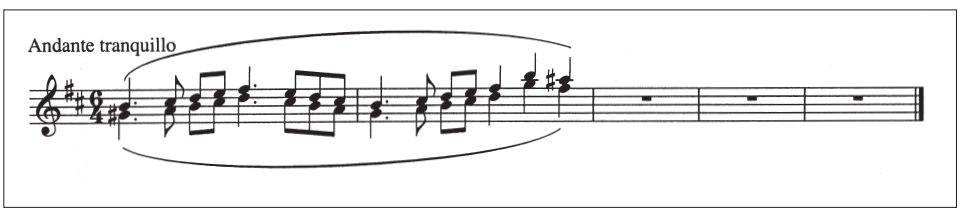
Joutsenissa esiintyvä toinen tärkeä aihe on hahmoltaan ja pituudeltaan edellä käsiteltyä pääaihetta jäsentyneempi. Tämä *pisteelliseksi teemaksi* kutsumani aihe esiintyy ensimmäisen kerran tahdissa 26 englannintorven, 1. trumpetin ja alttoviulujen esittämänä (ks. esimerkki 7).



Nuottiesimerkki 7 (tahti 26–28): Pisteellinen teema.

Tahdista 26 alkaa jakso, jossa ei juuri muuta esiinny kuin pisteellistä teemaa erilaisten taustavärien kera. Ensimmäisen esiintymän jälkeen teema siirtyy oboen ja fagotin kautta klarineteille ja 1. käyrätorvelle, ja tämän jälkeen aletaan valmistella Raition musiikille tyypillistä orkesterinousua kohti kolmatta keskeistä aihetta. Pisteellinen teema esiintyy kokonaisuudessaan ainoastaan tahdeissa 26–31, eikä sitä kehitellä tai varioida millään tavoin. Vähäisestä esiintymisestään huolimatta teema ei ole vähemmän tärkeä kuin päämotiivi. Sen lisäksi, että se hahmottuu kuuntelijalle merkitykselliseksi aiheeksi, se myös luovuttaa karakteristisia piirteitään ns. yhdistelmäaiheeksi kutsumalleni aiheelle.

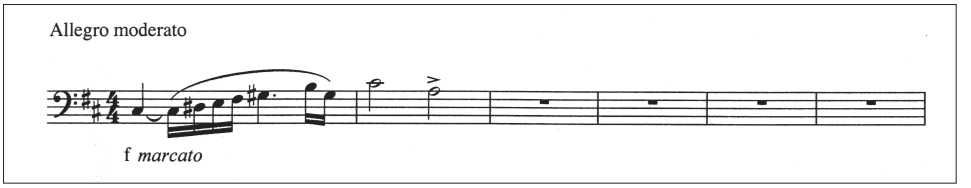
Teoksen kolmas keskeinen aihe, jota kutsun *kaarimaiseksi teemaksi*, on niin ikään päämotiivia painokkaammin profiloitunut ja osoittautuu kolmesta tärkeästä aihelmasta merkityksellisimmäksi siinä mielessä, että sitä teos kehittelee eniten. (Ks. esimerkki 8.)



Nuottiesimerkki 8 (tahti 33–34): Kaarimaisen teeman originaalimuoto.

Päämotiivilla on variaatioita runsaimmin, mutta ne esiintyvät aina sellaisinaan ilman kehittelyä. Kaarimaisen teeman originaalimuoto esiintyy *Joutsenissa* kaksi kertaa ja esiintymät ovat lähestulkoon identtiset (vain soitinnuksessa ja artikulaatiossa on eroja). Se mikä joutuu teoksessa kehittelyn alle, on tämän kaarimaisen teeman variaatio (ks. esimerkki 9).

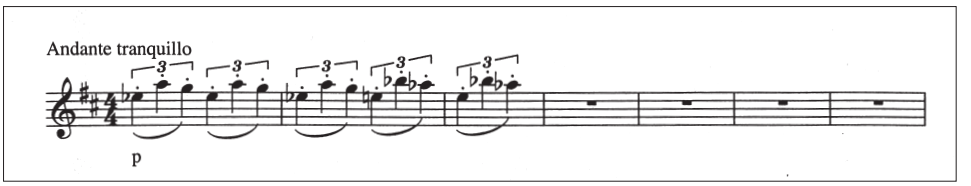
Variaatio, joka on myös hieman sukua pisteelliselle teemalle, esiintyy ensimmäistä kertaa tahdissa 48, ja tässä kohdassa sille toimii vastauksena päämotiivin toinen variaatio yhdessä vastausaiheensa kanssa. Jakson jälkeen teos lähtee kehittelemään kaarimaisen motiivin variaatiota ensin imitaatiossa itsensä



Nuottiesimerkki 9 (tahti 48–49): Kaarimaisen teeman variaatio.

kanssa (t. 65–68) ja heti sen jälkeen hieman muunneltuna (t. 69–73) siten, että jousisoitinten peräkkäisinä sooloina esiintyvän kaarimaisen teeman variaation kanssa yhtä aikaa soi joko trumpetin tai käyrätorven soittama päämotiivin originaalimuoto. Tämän jälkeen tahdista 73 alkaen seuraa vielä eräänlainen variaatio kaarimaisesta teemasta toimien nousuna ja johdantona tahdissa 80 alkavalle saman teeman originaaliversion toiselle esiintymiselle. Tämän originaalin kertauksen jälkeen kaarimaista teemaa ei enää esiinny.

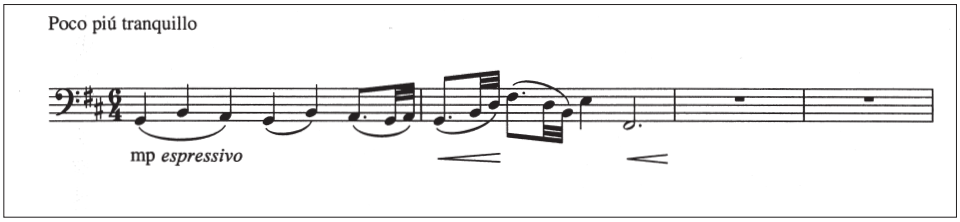
Edellä käsittelemieni kolmen aiheen lisäksi *Joutsenissa* esiintyy joukko erilaisia, hieman vähemmän tärkeitä aiheita, joista monet ovat sukua toisilleen niin, että niiden luokittelu erillisiksi aiheiksi tai aiheiden variaatioiksi on hankalaa ja epämielekästä. Päämotiivin vastausaiheen lisäksi itsenäisiksi aiheiksi luokiteltavia ovat kuitenkin *hitain triolein liikkuva* aihe, hitaan triolin ja pisteellisen teeman *yhdistelmäaihe*, *ylöspäin kulkeva* aihe, *rauhoittumisaihe* ja erilaiset *tapettiaiheet*. Hitain triolein kulkeva aihe esiintyy ensimmäisen kerran jo tahdeissa 5–7 celestalla sekä 1. ja 2. huiluilla unisonossa (ks. esimerkki 10).



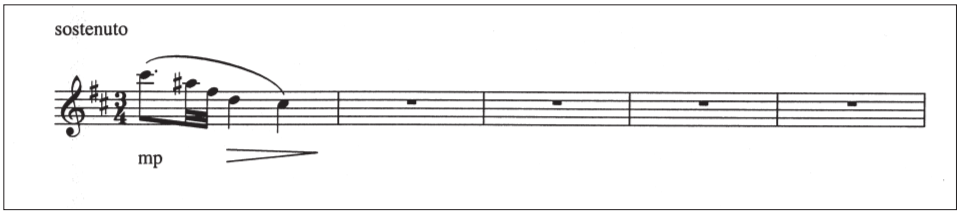
Nuottiesimerkki 10 (tahti 5–7): Hitain triolein kulkeva aihe.

Tämän jälkeen se seuraa diminuutiomuodossa käyrätorvilla tahdeissa 31–32, jotka ennakoivat ja valmistavat nousua ennen kaarimaisen teeman tuloa. Sekä hitaita että nopeita trioleita on *Joutsenissa* muutenkin runsaasti; muun muassa päämotiivin vastaus sekä myöhemmin esiteltävät tapettiaiheet koostuvat useimmiten nopeista trioleista. Trioliaiheen alku augmentoituna ja yhdistettynä pisteellisen teeman rytmiin muodostaa *yhdistelmäaiheeksi* kutsumani ja teoksen lopun kannalta tärkeäksi osoittautuvan aiheen (ks. esimerkki 11).

Kuten kaarimainen teemakin, jolle yhdistelmäaiheen originaalimuoto toimii jonkinlaisena vastauksena, tämä aihe originaalimuodossaan esiintyy vain kaksi kertaa; tahdeissa 35–36 ja 82–83 soitinnuksen ollessa kummallakin kerralla vaski- ja kontrabassovoittoinen. Yhdistelmäaihe osoittautuu tärkeäksi ennen kaikkea pisteelliseltä teemalta vaikutteita saaneen loppunsa takia. Aiheen lopun rytmiä ryhdytään kehittelemään, ja lopulta siitä muotoutuu *loppumotiivi*, jonka augmentaatioon teos päättyy (ks. esimerkki 12).



Nuottiesimerkki 11 (tahti 35–36): Yhdistelmäaihe.



Nuottiesimerkki 12 (tahti 39): Loppumotiivi.

Tapettiaiheiksi kutsun usein nopeasti liikkuvia, nuottikuvan perusteella soololta tai ainakin temaattisesti painolliselta näyttäviä sävelkulkuja, jotka eivät kuitenkaan kuulokokemuksessa juurikaan erotu itsenäisinä muun orkesteritekstuurin keskeltä ja jotka siten luovat pikemminkin taustaa ja sointiväriä teokseen. Tapettiaiheita esiintyy eritoten huiluilla, celestalla, selloilla, alttoviuluilla ja viuluilla ja ne rakentuvat usein nopeista trioli-, kuudestoistaosa- tai kolmaskymmeneskahdesosakuvioista. Nuottikuvan perusteella tapettiaihe saattaa muistuttaa päämotiivin vastausaihetta mutta se eroaa tästä funktioltaan; vastausaiheen on tarkoitus erottua temaattisesti, mutta tapettiaihe toimii sointivärinä taustalla.

Trioleista koostuvien tai niihin pohjautuvien aiheiden lisäksi *Joutsenissa* on vielä ns. *ylöspäin liikkuva aihe*, joka ilmenee useimmiten etuheleinä tai nopeina juoksutuksina ylöspäin. Tämä erilaisiin muotoihin muuntuva aihe toimii lähes poikkeuksetta ilmentämässä nousua johonkin *Joutsenten* huippukohdista. Ylöspäin liikkuvalle aiheelle päinvastainen on *rauhoittumisaiheeksi* kutsumani aihelma, joka esiintyy usein huippukohtien jälkeen, kun orkesterin pauhu rauhoittuu ja nyanssit hiljenevät. Rauhoittumisaihe ilmenee lähes poikkeuksetta alaspäisenä liikkeenä.

Muodon hahmottuminen

Joutsenten muodosta on tehty kolme erilaista tulkintaa. Varhaisimman, Maasalon (1969, 197–199) lyhyen ja suhteellisen ylimalkaisen analyysin mukaan *Joutsenet* on sonaattimuotoinen, joskaan se ei noudata kaikkein koulumaisinta kaavaa.[4] Maasalon (ibid. 197) ”pääteemaksi” nimittämä aihe on lyhykäisyydessään pikemminkin motiivi kuin varsinainen teema; Raition ”keskikauden” tyyliä

luonnehtii ylipäätään epätemaattisuus. Maasalon klassis-romanttisen tradition näkökulma on ylipäätään epäsopiva Raition impressionistiseen teokseen. Tarja Hakkarainen (1981) on tarkastellut Mannisen mottorunon ja Raition sävellyksen suhdetta pohjaten tarkastelunsa osin Maasalon analyysiin. Hakkaraisen (1981, 10) mukaan ”vastaavuuksia muodossa ei tunnu löytyvän” mutta että ”silti alku ja loppu ovat samankaltaisia: rauhallinen tempo, utuisuus ja lopun hiljaisuus”. Erkki Salmenhaaran (1996, 105) mukaan *Joutsenten* muoto on ”vielä tonaalisesti sulkeutuva”. Salmenhaara kuitenkin kritisoi Maasalon näkemystä: Raition teoksessa ”poeettinen prinsiippi on selvästi sonaattiprinsiippiä merkityksellisempi”, ja Raitio on ennen kaikkea sävelrunojen, ei sonaattimuotoon perustuvien sinfonioiden säveltäjä. Salmenhaaran (ibid.) mukaan teoksen muotoa jäsentävätkin paremmin säveltäjän omat merkinnät – 20 harjoitusnumeroa, jotka osuvat pääasiassa kohtiin, jossa tekstuuri, tempo tai tahtiosoitus muuttuu, sekä teoksen kaksi kaksoisviivaa – kuin sinfoniatraditioon kuuluva sonaattimuodon periaate. Sävellyksen fragmentaarisesta luonteesta johtuen se voitaisiin jakaa taitteisiin useammallakin tavalla.

Joutsenet alkaa kymmenen tahtia kestävällä päämotiivin ja sen vastausaiheen esittelytaitteella (a), jonka jälkeen seuraa yhtä pitkä, lähinnä erilaisista sointiväriaiheista koostuva välike (w). Välikkeen jälkeen palataan nyt viisi tahtia kestävään päämotiivin ja vastausaiheen dominoimaan taitteeseen (a). Nämä kolme päämotiivin esittelevää taitetta muodostavat ensimmäisen suuremman musiikillisen kokonaisuuden (A), joka kestää tahtiin 25 asti. Tämän jälkeen esitellään uutta materiaalia – pisteellinen teema (b). Tätä teemaa esitellään yhtäjaksoisesti kuuden tahdin ajan, jonka jälkeen seuraa lyhyt yhden tahdin välike (w). Pisteellisen teeman esittelevä kokonaisuus (B) kestää tahdista 26 tahtiin 32, jonka jälkeen tahdista 33 alkaa uusi kokonaisuus (C), jossa esitellään kaarimainen teema ja sen vastauksena toimiva yhdistelmäaihe (c). Tähän yhteensä yhdeksän tahtia kestävään osioon liittyy myös välike, joka koostuu yhdistelmäaiheen loppuosan kehittelystä. C-osion jälkeen palataan A:n lyhennettyyn (kuusi tahtia) kertaukseen A1, johon sisältyy päämotiivin (a) lisäksi myös pisteellisen teeman (b) elementtejä.

Tämän sulkeutuvan pienmuodon (A – B – C – A1) jälkeen seuraa tahdissa 47 ensimmäinen kaksoisviiva ja uusi suurempi osio, C1. Tässä osiossa esitellään kaarimaisen teeman variaation (c) ja päämotiivin variaation (a2) vuoropuhelu (ca2), joka toistuu kaksi kertaa siten, että esiintymien väliin on sijoitettu päämotiivin diminuutiomuodon (a1) kehittely. Kun loppuun vielä lisätään välike, C1-osio kestää kokonaisuudessaan 17 tahtia. Tahdista 65 alkava seuraavakin osio (C2) kehittelee kaarimaisen teeman variaatiota neljä tahtia kestävän imitaation (ci) ja samanpituisen kyseisen variaation ja päämotiivin originaalimuodon päällekkäisen esiintymän (ca) keinoin. Osioon liittyy vielä niin ikään kaarimaisesta teemasta johdettu orkesterinousu (cn) ja tahdin mittainen välike. C2-osion jälkeen, tahdista 80 tahtiin 85 kerrataan osio C hieman lyhennettynä (välike kestää

[4] Maasalon (1969, 197–199) mukaan teoksen ”rakenne lähtee sonaattimuodon pohjalta. Teemat ovat aiheen mukaisesti pehmeän runolliset, ja orkesterissa hallitsevat vaaleat sointisävyt”.

tällä kertaa vain tahdin) ja lopulta koko teos päättyy 13 tahtia pitkään osioon A2, joka koostuu päämotiivin peräkkäisistä originaalimuodoista (a), päämotiivin lyhennelmästä ja sen diminuutiosta sekä loppumotiivin augmentaatiosta (b1). Näin ollen muodoksi hahmottuu A – B – C – A1 – C1 – C2 – C – A2.

Kuulokuvan perusteella *Joutsenista* hahmottuu kolme orkesterituttina soitettua voimakasta huippukohtaa, joista kaksi äärimmäistä (C) ovat lähes samanlaiset ja joista keskimmäinen (C1) sijoittuu kutakuinkin heti teoksen keskikohdan jälkeen. Sekä alku että loppu, jotka toistavat ennen kaikkea päämotiivia, ovat nyansseiltaan hiljaisia, joskin A-osioon sisältyy pieni crescendo ja diminuendo.

Joutsenten muotoa voidaan kuvailla kirjainsymbolein A – B – C – A1 – C1 – C2 – C – A2 (ks. kaavio 1). Teos on kuitenkin fragmentaarisuudessaan, impressionistisuudessaan (esim. vahvojen kadenssien puute), epäfunktionaaliselta harmonialtaan ja runsaine yksityiskohtineen varsin moniselitteinen, joten muunkinlaiset analyysit ovat mahdollisia. Halutessaan teoksen kolme tärkeintä aihetta (päämotiivi, pisteellinen teema ja kaarimainen teema) voidaan toki rinnastaa sonaattimuodon pääteemaan, sivuteemaan ja lopputeemaryhmään, mutta kuten kaikessa klassis-romanttisesta traditiosta poikkeavassa musiikissa, rinnastus on tehtävä vähintäänkin soveltaen. Edelleen sonaattimuotoa mukaillen *Joutsenissa* on sekä kehittely- että kertausosiot. Kuitenkin sonaattimuototulkintaa vastaan puhuvat muun muassa teemojen luonteet: pääteemaksi nimitettävä aihe ei ole itsessään edes teema, ja lopputeemaryhmäksi luokiteltava aihe, jota teos kehittelee eniten, osoittautuu kaikkein yhtenäisimmäksi teoksen teemoista. Salmenhaaran mainitsemien Raition teoksille tyypillisiä piirteitä koskevien argumenttien lisäksi myöskään kuulokuva ei vahvista sonaattimuotoista tulkintaa. Impressionistiselle musiikille tyypillisen mottorunon kautta voitaisiin myös rakentaa kiinnostavia ohjelmallisia tulkintoja teoksesta.

	A	B	C	A1	C1	C2	C	A2
Tahdit	1–25	26–32	33–42	43–47	47–64	65–79	80–85	86–98
Taitteet	a–w–a	b–w	c–w	a–b	ca2–a1–ca2–w	ci–ca–cn–w	c–w	a–b1

Kaavio 1. Joutsenten muotorakenne.

a = taite, jossa esiintyy pääasiallisesti päämotiivin originaalimuoto ja ensimmäinen variaatio
a1 = taite, jossa esiintyy pääasiallisesti päämotiivin diminuutiomuoto
b = taite, jossa esiintyy pääasiallisesti pisteellinen teema
b1 = taite, jossa esiintyy pääasiallisesti loppumotiivi
c = taite, jossa esiintyy pääasiallisesti kaarimainen teema
ca = taite, jossa kaarimaisen teeman variaatio ja päämotiivi esiintyvät yhtä aikaa
ca2 = taite, jossa kaarimaisen teeman variaatio saa vastauksekseen päämotiivin toisen variaation
ci = taite, jossa imitoidaan kaarimaisen teeman variaatiota
cn = taite, jossa kaarimaisen teeman variaatiolla toteutetaan nousu kohti kolmatta huippukohtaa
w = välike, jossa on hyvin vähän tai ei ollenkaan kolmen tärkeimmän aiheen esiintymiä

Lähteet

Nuotti- ja äänitemateriaali

Raitio, Väinö 1937 [1919]. *Joutsenet* op. 15. [Orkesteripartituuri.] Helsinki: Suomen Säveltaiteilijain Liitto.

— 1992 [1919]. *Works for Orchestra*. Radion Sinfoniaorkesteri, Jukka-Pekka Saraste. Ondine ODE 790-2. [Tallenne on vuodelta 1988.]

Kirjallisuus

Hakkarainen, Tarja 1981. Väinö Raition orkesteriteoksen "Joutsenet" suhde Otto Mannisen runoon "Joutsenlaulua". Julkaisematon proseminaarityö, Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.

Lähdetie, Ismo 1993. *Tutkielma orkesterikoloristi Väinö Raition säveltäjäkuvasta*. Julkaisematon lisensiaatintyö. Turun yliopisto, Musiikkitiede.

Maasalo, Kai 1969. Väinö Raitio. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY. 189–208.

Madetoja, Leevi 1920. Wäinö Raition säwellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 5.2.1920.

Raitio, Väinö & Ranta Sulho 1966 [1945]. Väinö Raitio. *Suomen säveltäjiä II*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 103–109.

Ringer, Alexander L. 1980. Melody. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 12*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan. 118–127.

Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä, 1907–1958, Suomen musiikin historia 3*. Helsinki: WSOY.

Hanna Isolammi (hanna.isolammi@helsinki.fi) on musiikkitieteen opiskelija ja huilunsoiton opettaja. Hän valmistelee pro gradu -työtään Väinö Raition Antigone-*orkesteriteoksesta*.

Väinö Raitio äänilevyllä

Antti Häyrynen

Suomalaisen taideäänilevyn historia on pitkä mutta kivinen. Ensimmäiset askeleet otettiin 1900-luvun alussa, ja vaikka tuolloin tuotanto painottui ajan laulajatähtien levytyksiin, ohjelmistossa oli paljon aivan uutta musiikkia. Äänilevy koettiin alkuun liian arvokkaaksi välineeksi "puhtaalle" viihdemusiikille. Niinpä valtaosa uusista teoksista lukeutui taidemusiikin säveltäjien – esimerkiksi Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon, Armas Järnefeltin, Tuula Kuulan ja Erkki Melartinin – keveämpinä pidettyihin teoksiin, jotka olivat vain vuoden tai pari vanhoja. Ennen Suomen itsenäistymistä suurella yleisöllä oli siten hyvä tilaisuus tutustua suomalaisiin säveltäjiin. Jälkeenpäin varhaisia suomalaisia soitin- tai orkesterimusiikin levytyksiä on pidetty vähäisinä ja puutteellisina, mutta tosiasiassa suurimuotoisempia teoksia ei muuallakaan levytetty pitkiin aikoihin – lähinnä kehittymättömän tallennusteknologian vuoksi. Ensimmäinen sinfonia-äänite, Beethovenin viides sinfonia, ilmestyi Berliinin filharmonikkojen ja Arthur Nikischin tulkitsemana vasta vuonna 1913.

Suomen itsenäistymisen jälkeen suomalaisen musiikin äänitetuotanto väheni huomattavasti, ja kun kotimainen äänilevyteollisuus 1920-luvun lopulla jälleen elpyi, taidemusiikki jäi ohjelmistosta miltei kokonaan pois. Äänilevyn merkitys taidemusiikin levittäjänä ja dokumentoijana oli kuitenkin jo Suomessakin tuolloin ymmärretty. Tämä käy ilmi Suomen valtion vuonna 1930 kustantamista, englantilaisen Columbia-yhtiön levyttämistä Sibeliuksen ensimmäisestä ja toisesta sinfoniasta Robert Kajanuksen johdolla. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun jokin valtio kustansi äänilevyjä.

Mustapaitojen marssi

Väinö Raition musiikkia löytyy yhdeksältätoista kaupalliselta äänilevyltä, joista vain kaksi äänitettä on omistettu kokonaan Raition teoksille. Raition elinaikana ainoastaan yksi hänen teoksistaan ilmestyi äänilevyllä – se tosin kahdesti vuonna 1935. Kyseessä on aikakaudesta ja sen hengestä kertova kuriositeetti, mutta samalla julkaisuun liittyy säveltäjän modernististen pyrkimysten näkökulmasta tragikoomisuuttakin: kyseessä on vuonna 1933 valmistunut, Raition Isänmaalliselle Kansanliikkeelle säveltämä fasistinen *Mustapaitojen marssi* yksiääniselle joukkolaululle ja pianolle (myös mieskuorolle) (ke. 1934). Kappale syntyi todennäköisesti tilauksesta Eino-veljen ja laulun sanat kirjoittaneen Heikki Asunnan kanssa, ja luultavasti myös enemmän heidän aloitteestaan kuin säveltäjän sisäisestä tarpeesta – yleisesti ottaen Raitio oli epäpoliittinen henkilö. Silti *Mustapaitojen marssi* oli ainoa soiva dokumentti Raitiosta ja hänen musiikistaan yli

kahdenkymmenen vuoden ajan. IKL:n Kauppa Oy:n myymät kaksi levytystä lienevät olleen kohtalainen myyntimenestys, ja myös marssin nuotit menivät kaupaksi 1930-luvulla. (Levytiedoista ks. luettelo katsauksen lopussa.)

Nämä varhaiset Raitio-levytykset ovat nykykuulijalle tuntemattomia, sillä uusintapainoksia tai CD-versioita *Mustapaitojen marssista* ei ole tehty. Yleisradion äänitearkistosta kappale löytyy, mutta levy on ollut jatkosodan päättymisestä alkaen esityskiellossa, eikä sitä ole sensuurin purkamisen (1972) jälkeenkään radiossa juuri kuultu. Tempoltaan laahaava ja jokseenkin "mölähtelevä" levytys tuskin voi vedota kuulijaan muin kuin kyseenalaisin ideologisin perustein. Uusnatsismin herääminen Suomessa 1990-luvulla on kuitenkin luonut Raition joukkolaululle tiettyä kysyntää, ja Heikki Asunnan verenkarvainen sanoitus on nykyään löydettävissä muun muassa internetistä: "Ylös miehet miehiset rintamaan, ylös valppaat vartijat maamme! Tätä kansaa orjaksi kaupataan, itä ei saa tahrata saastallaan, lumenvalkoista valtikkaamme!"

Joutsen

Raition 1920-luvun modernistinen tuotanto jäi vaille kattavaa reseptiota: eräitä keskeisiä teoksia ei esitetty lainkaan, ja useimmat pääteoksista kuultiin vain kantaesityksissä. Konservatiiviset kriitikot luonnehtivat toistuvasti säveltäjän modernistisia pyrkimyksiä "vasemmistolaisuudeksi" tai "bolshevismiksi", mutta *Mustapaitojen marssi* sittemmin ehkä muutti näitä luonnehdintoja.

Reseptiohistoriallinen näkökulma ei tavoita sitä tosiasiaa, että vaikka Raition musiikkia ei juuri esitetty, tietoisuus hänen merkityksestään asiantuntijapiireissä kasvoi kuitenkin koko ajan. Esimerkiksi Einojuhani Rautavaaran (1951) tarttuessa Raition *Prinsessa Cecilia* -ooperaan pro gradu -tutkielmassaan vuonna 1951 hänellä saattoi olla vain satunnaisia kokemuksia Raition musiikin esityksistä. Samoin Suomen Säveltäjät ry:n käynnistäessä Fennica-sarjan levytykset 1950-luvulla (koko projekti kesti vuodesta 1952 vuoteen 1967) Raitio sai levysarjassa keskeisen aseman. Fennica-sarjan levytyksiä on kritisoitu eri näkökannoilta (ks. Salmenhaara 1995, 108–119), ja vaikka ilmeisiä puutteita siinä oli, levysarja tarjosi kuitenkin ensimmäisen poikkileikkauksen suomalaisesta taidemusiikista. Teknisistä ja muista puutteistaan huolimatta Fennica-levysarja on keskeinen dokumentti niin esityshistoriallisesti kuin valmistusajankohtansa taiteellisten ja taidetta popularisoivien pyrkimysten kuvastajana. Olisikin toivottavaa, että valtaosa sarjan levytyksistä saatettaisiin myös nykykuulijoiden ulottuville.

Raitiota edusti Fennica-sarjassa kolme levytystä: Jussi Jalaksen johtama sävelrunoelma *Joutsenet* op. 15 (1919, ke. 1920) (Finlandia-orkesteri, Fennica SS-2, 1956), Nils-Eric Fougstedtin johtama orkesteriteos *Felis domestica* (*Scherzo* 1935, ke. 1935) (Radion sinfoniaorkesteri, Fennica SS-8, 1959) sekä Urpo Pesosen johtama sarja *Neljä hämäläistä kansanlaulua* sovitettuna jousiorkesterille (1934, ke. 1934) (RSO, Fennica SS-13, 1967). Aiheellisesti on todettu, että levysarjassa sivuutettiin Raition, kuten muidenkin modernistien, radikaali 1920-luvun tuo-

tanto, mutta edistysaskel aikaisempiin levytyksiin nähden oli huomattava. Tallennetut esitykset kertovat, että Raition musiikki oli uutta paitsi yleisölle, enimmäkseen myös soittajille.

Joutsenista on muodostunut Raitio-levytysten suosikkisävellys, josta oli 1990-luvulle tultaessa tehty jo neljä tallennetta. Tallenteiden kautta voikin tarkastella esitystradition muutoksia. Jalaksen edellä mainitusta Fennica-sarjan tulkinnasta (1956) kuuluu romanttisen orkesterikulttuurin vaikutus, emotionaaliset alleviivaukset ja jousien portamentot. Okko Kamun johtama Radion sinfoniaorkesterin tulkinta *Joutsenista* julkaistiin vuonna 1978 Teoston 50-vuotisjuhlia varten tehdyllä Fennica Nova -sarjan levyllä (Fennica Nova feno 2, *Aarre Merikanto – Väinö Raitio*) eli Suomen Säveltäjät olivat jälleen Raition musiikin esittämistä edistämässä. Samalla levyllä olevat Paavo Berglundin johtamat Radion sinfoniaorkesterin esitykset sävelrunoelmasta *Kuutamo Jupiterissa* (op. 24, 1922–1923, ke. 1928) ja sopraanolle ja orkesterille sävelletystä sävelrunoelmasta *Puistokuja* (op. 29, 1926, ke. 1950), jossa solistina lauloi Taru Valjakka, toivat Raitio-kuvaan uusia ulottuvuuksia. Tätäkään levyä, jolla mainittujen Raition teosten lisäksi kuullaan Aarre Merikannon orkesterilaulu *Ekho* (sol. Irma Urrila) ja toinen viulukonsertto (sol. Ulf Hästbacka), ei ole saatavilla CD-formaatissa. Levyä voi pitää todisteena siitä, että Raition modernististen sävellysten merkitys ja luonne tiedostettiin 1970-luvulle tultaessa. Levyn *Joutsen*-tulkinta, joka on peräisin levyn julkaisuvuotta varhaisemmalta vuodelta 1972, korostaa teoksen dramaattista hahmottumista ja lyyrisyyttä.

Merkittävin muutos *Joutsenien* myöhemmissä levytyksissä ei ole niinkään tulkinnallinen kuin esitys- ja äänitystekninen: 1990-luvun Radion sinfoniaorkesteri (Ondine ODE 790-2, 1992; joht. Jukka-Pekka Saraste, *Väinö Raitio*) ja Lahden kaupunginorkesteri (BIS-CD-575, 1991; joht. Osmo Vänskä, kokoelmalevyllä *Finlandia – A Festival of Finnish Music*) ovat selvästi edeltäjiään täsmällisempiä instrumentteja. Lahden kaupunginorkesterin esitys on lyyrinen ja verkkainen, Radion sinfoniaorkesteri taas tuntuu korostavan sitä "maskuliinista tahtoelementtiä", luonnehdintaa, jonka avulla Raition tyyliä on joskus pyritty pitämään erillään impressionismin leimasta.

Kokoomateoksia ja kokonaislevytyksiä

Yksittäisten taiteilijoiden mielenkiinnon ansiosta myös pienimuotoisempia Raition teoksia on päätynyt levylle. Folke Forsman on levyttänyt *Umbra beatan* (1934) uruille vuonna 1981 (Finlandia Records FA 325, *Finnish Organ Music 3*), ja levytys on julkaistu uudelleen vuonna 1991 CD-muodossa suomalaisen urkumusiikin kokoelmassa *Lux Aeterna – Finnish Organ Music Collection* (FACD 700). Valitettavasti tämä levytys hautajaisissa usein soitettavasta teoksesta on muiden Finlandia-levymerkin julkaisujen tavoin hautautunut Warner-konsernin arkistoihin.

Raition kaikki urkuteokset ilmestyivät levylle vuonna 2001 Mils Musiikki Oy:n julkaisulla, johon on koottu Raition ja Aarre Merikannon urkusävellykset (*Aarre Merikanto & Väinö Raitio – Urkuteokset*, MILS 0185). Ville Urponen soittaa levyllä Turun Martinkirkon urkuja. *Umbra beatan* lisäksi levyllä on Raition *Gaudeamus*, *Intermezzo* (1913), *Legenda* (op. 20 nro 1, n. 1920), *Canzonetta*, *Preludi* (1938) ja *Canzone* (1939), joiden ansiosta Raitiota on pidettävä keskeisenä urkusäveltäjänä Suomen musiikin historiassa. *Canzonettan* päätyminen levylle ei ollut aivan yksinkertaista: sävellyksen materiaali on kateissa ja ainoa lähde oli Elis Mårtensonin 1950-luvulla tekemä radionauhoite.[1]

Sopraano Ritva Auvisen ja pianisti Pentti Koskimiehen levyttämä Raition yksinlaulu *Tähtiyössä* (op. 5 nro 1, n. 1915) julkaistiin vuonna 1972 Kangasniemen Osuuspankin julkaisemalla Otto Mannisen runoihin pohjautuvalla LP-levyllä Kangasniemellä syntyneen runoilijan 100-vuotisjuhlintaan liittyen (LPOP-1000, *Musiikkia Otto Mannisen runoihin*). Matti Hyökin johtaman mieskuoro Laulu-Miesten vuonna 2001 julkaistulla kokoomalevyllä esittämät kaksi Raition laulua Lauri Viljasen runoihin, *Ilta* ja *Laulu kevätyössä* (1942, ke. 1952), ovat säveltäjältä tärkeä panos Suomessa suosittuun mieskuorolaulujen genreen (LMCD-101, kokoomalevy *Keinutan kaikua*). Ondine Oy:n vuonna 2002 julkaisemassa kamarimusiikkiantologiassa *A Century of Finnish Chamber Music* (ODE 984-25) Helena Juntunen tulkitsee pianisti Eveliina Kytömäen kanssa neljä Raition yksinlaulua (*Juninatt* op. 5 nro 5, *Ljuset flämtar* op. 5 nro 4, *Kuollut hetki* op. 11 nro 3 ja *Kuutamolla* op. 28 nro 1), tallennettuna Kuhmon Kamarimusiikkijuhlien konsertista. Samana vuonna sopraano Sävy Nordgrén levytti pianisti Esa Nordgrénin kanssa *Tähtiyössä* sekä yksinlaulut *Matkan varrelta*, *Sun tunnen* ja *Kuutamolla* (op. 28 nro 1) (ENCD-01).

Nykykuulijalle Raition musiikista antaa kattavimman kuvan jo edellä *Joutsenten* yhteydessä mainittu Jukka-Pekka Sarasteen ja Radion sinfoniaorkesterin Ondinelle vuonna 1992 tekemä levytys, joka oli ensimmäinen kokonaan Raition musiikkiin keskittyvä äänite (ODE 790-2, 1992). Teosvalikoima – orkesterirunoelma *Fantasia poetica* (op. 25, 1923), orkesteriteos *Fantasia estatica* (op. 21, 1921), *Joutsenet*, balettimusiikki *Vesipatsas* (1929) ja orkesterirunoelma *Antigone* (op. 23, 1921–1922) – keskittyy Raition keskeisimpään tuotantoon, ja julkaisun tekninen taso vastaa nykyajan vaatimuksia. Levy tarjoaa oikeastaan ensimmäistä kertaa mahdollisuuden Raition keskeisten orkesteriteosten laajempaan tarkasteluun ja vertailuun soivassa muodossa.

1990-luvulla Raition musiikki on tullut yhä enenevissä määrin myös osaksi erilaisia kokoomalevyjä. Esimerkiksi kansanlaulusovituksia on levyttänyt niin ammattiorkesteri (Keski-Pohjanmaan kamariorkesteri levyllä *Hullu Sakari*, Tactus Oy TA 8110, joht. Juha Kangas 1934–1935) kuin opiskelijaorkesterikin (Päijät-Hämeen konservatorion kamariorkesteri Päijät-Hämeen konservatorion levyllä PHK-CD-101, joht. Esa Heikkilä). Missään kolmesta kansanlaulusovitusten levytyksessä (edellä mainittujen lisäksi RSO:n aiemmin mainittu Fennica-sarjan levy SS13) ei ole jostain syystä luotettu säveltäjän omien sarjojen kokonaisuuksiin

[1] Raition urkuteoksista tarkemmin ks. Ville Urposen katsaus *Musiikin* tämän numeron sivuilla 84–97.

vaan niistä on laadittu erilaisia omia koosteita. Myös Raition *Elegia* viululle ja pianolle (1911) on päätynyt suomalaista pienimuotoista viulumusiikkia esittelevälle levylle (*Finnish Violin Miniatures*, Finlandia 544212, 1993, Kaija Saarikettu, viulu ja Raija Kerppo, piano).

1990-luvun Raitio-levytyksistä on vielä mainittava *Finland Transcriptions* -sarja, joka on Yleisradion valmistama ei-kaupallinen levysarja ja joka tehtiin Yleisradion kantanauhoista yhdysvaltalaisen John F. Berkyn tilauksesta amerikkalaisia paikallisradioita varten (tiedot levyistä ks. luettelo katsauksen lopussa). Ideana oli esitellä suomalaista musiikkia Yhdysvaltojen ns. suomalaisalueilla eli seuduilla, jonne on aikoinaan muuttanut suomalaissiirtolaisia. Nyt jo lopetetun sarjan levyjä ei voi ostaa tai tilata mistään, mutta ne ovat kuunneltavissa muun Sibelius-Akatemian kirjastossa ja Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa.

2000-luvun Raitio-äänitteet

Uuden vuosituhannen Raitio-levytykset käynnisti Savonlinna-kvartetin Mils Musiikki Oy:lle vuonna 2000 levyttämä Raition jousikvartetto g-molli (op. 10, 1917) (MILS0075). Myös tätä äänitettä on tukenut Suomen Säveltäjät ry. Väinö Raitio -rahastostaan. Kyseessä on ensimmäinen Raition keskeisestä kamarimusiikista tehty äänite ja se laajentaa kiinnostavasti kuvaa pitkälti orkesteriin keskittyneen säveltäjän tuotannosta. Raition pianokvinteton levyttäminen olisi tämän jälkeen entistä tarpeellisempaa.

Ondine julkaisi vuonna 2003 uuden Raitio-levyn *Queen of Flowers* (ODE 975-2, Tapiola Sinfonietta, joht. Tuomas Ollila), jonka teokset edustavat säveltäjän 1930-luvulla omaksumaa ”kevyempää” linjaa. Teosten tyylikirjo on laaja: joissakin tansseissa erottuu ranskalaiseen Les Six -ryhmään viittaavia populäärejä tyylialluusioita (*Tango* [1931], *Danse grotesque* (1932]), jotkut sivuavat salonkiromantiikkaa (*Valssi* [1939], *Humoreski* [1934], *Idylli* [1938]) ja esimerkiksi *Kesäkuvissa Hämeestä* (1935) ja *Metsäidylleissä* (1935) impressionistiset sävyt yhdistyvät kansallisromantiikkaan.

Levylle valikoitujen kappaleiden kansanomaisen ilmeen ja säästeliään orkestraation syynä on kokoonpanoltaan pieni Radio-orkesteri, joka tilasi 1930-luvulla paitsioon joutuneilta modernisteilta uusia teoksia, jotka oli tarkoitettu radioitaviksi suurelle yleisölle sekä matinea- ja populaarikonsertteihin.[2] Levyllä oleva *Scherzo* eli *Felis domestica* (1935), jonka nimen voisi suomentaa vaikka ”koti-” tai ”kesykissaksi”, on Raition tunnetuimpia ja soitetuimpia teoksia. Siitä on olemassa myös edellä mainittu ja nyt jo historiallisena pidettävä Fougstedtin ja Radion sinfoniaorkesterin Fennica-sarjan äänite vuodelta 1959. Kalevalan juhlavuodelle 1935 valmistunut sinfoninen runoelma *Neiet niemien nenissä* hyödyntää *Konevitsan kirkonkellot* -sävelmää ja ”karjalaisia” aiheita. Ondine julkaisi levyn uudelleen 20-vuotisjuhlasarjassaan vuonna 2005.

[2] Ks. Kauko Karjalaisen katsaus *Musiikin* tämän numeron sivuilla 98–104.

Vaikka Raition musiikin levytystilanne on 2000-luvulle tultaessa edistynyt, edelleen on levyttämättä useita keskeisiä teoksia kuten esimerkiksi sinfonia g-molli (op. 13, 1918–1919, ke. 1920), orkesterirunoelma *Nocturne* (op. 17, 1920, ke. 1921), sävelrunoelma sekakuorolle ja orkesterille *Pyramidi* (op. 27, 1924–1925, ke. 1968), konsertoivat teokset, pianoteokset ja monet yksinlaulut. Myöskään orkesteriteoksesta *Kuutamo Jupiterissa* (op. 24, 1922–1923, ke. 1928) ei ole saatavilla äänitettä CD-formaatissa.

Yleisradion kantanauhoista – joista joitakin on mahdollisuus kuunnella Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa – käy ilmi, että verraten monista Raition teoksista on olemassa jonkinlainen tallenne. Oopperoista *Jeftan tytär* (op. 30, 1929, ke. 1931) ja *Lyydian kuningas* (1937, ke. 1955) on nauhoitteet, ja sinfoniasta löytyy Martti Similän johtama konserttitaltionti vuodelta 1959. Radionauhojen perusteella muun muassa George de Godzinsky on johtanut runsaasti Raition musiikkia.

Äänilevyjen tekninen tuottaminen on nykyisin niin helppoa, että olisi kulttuuripoliittisesti perusteltua pyrkiä siihen, että suomalaisten säveltäjien – kuten esimerkiksi Raition, Ernst Pingoud'n tai heitä jo paremmin dokumentoidun Aarre Merikannon – keskeinen tuotanto olisi saatavilla soivassa muodossa. Raition musiikki on saanut äänilevyllä sijaa hitaasti, eikä mitään Aarre Merikanto -tyyppistä uudelleenarvioinnin ja vastaantoton "renessanssia" ole tapahtunut. Säveltäjän musiikkia on yksinkertaisesti esitetty liian vähän. Yksi syy tähän voisi olla Raition orkesteriteosten soinnilliset piirteet, joita voisi verrata Alexandr Skrjabinin, Ernst Pingoud'n tai Karol Szymanowskin ekspressiiviseen instrumentaalisuuteen "henkisine" sisältöviitteineen ja joita ehkä on pidetty musiikkikulttuurissamme vieraampana kuin esimerkiksi Merikannon "karumpaa" instrumentaatiota. Raition musiikki on alkanut saada enemmän huomiota konserteisssa, levytyksissä ja tutkimuksessakin vasta viimeisen viidentoista vuoden aikana. Raition musiikki ja sen syvempi tutkiminen voisi tuoda uusia näköaloja suomalaiseen kulttuuriin ja suomalaisen musiikin historiaan kansallisesti hyvin kiinnostavalta ajanjaksolta.

Väinö Raition musiikki äänilevyllä

Orkesterimusiikki:
Mustapaitojen marssi
Sanat: Heikki Asunta
Mustan Karhun Yhtye / Eino Raitio, joukko yliop-
pilaita
Odeon A 228316 (1935)

Mustapaitojen marssi (sov. A. Robertsson)
SVK:n Soittokunta / Lauri Näre
Odeon A 228316 (1935)

Fennica-sarja 1953-67 (Suomen Säveltäjät ry.):
Joutsenet op. 15
Finlandia-orkesteri / Jussi Jalas
SS-2
Felis domestica
Radion sinfoniaorkesteri / Nils-Eric Fougstedt
SS-8
Neljä hämäläistä kansanlaulua (kooste)
Radion sinfoniaorkesteri / Urpo Pesonen
SS-13

Kuutamo Jupiterissa op. 24
Radion sinfoniaorkesteri / Paavo Berglund

Puistokuja op. 29
Taru Valjakka / Radion sinfoniaorkesteri / Paavo Berglund

Joutsenet op. 15
Radion sinfoniaorkesteri / Okko Kamu
Fennica Nova (1978)

Viisi hämäläistä kansanlaulua (1934–1935):
Illalla sillalla sinisellä (3. sarja: 4)
Hulivili hurja (2. sarja: 2)
Olut se on kaljan kaltaista (4. sarja: 1)
Miks minun armahani (4. sarja: 2)
Raitin ristillä vartoilee (4. sarja: 3)
Keski-Pohjanmaan kamariorkesteri / Juha Kangas (levyllä *Hullu Sakari*, Tactus Oy TA 8110)

Joutsenet op. 15
Lahden kaupunginorkesteri / Osmo Vänskä
BIS-CD-575 (1992, levyllä *A Festival of Finnish Music*)

Fantasia poetica op. 25

Fantasia estatica op. 21

Joutsenet op. 15 > (myös Ondine ODE 863-2, *Finnish Orchestral Favourites*)

Vesipatsas

Antigone op. 23
Radion sinfoniaorkesteri / Jukka-Pekka Saraste
Ondine ODE 790-2 (1992)

Kuusi hämäläistä kansanlaulua (kooste):
Näsijärvi se lainehtii (2. sarja: 1)
Hulivilihurja (2. sarja: 2)
Olut se on kaljan kaltaista (4. sarja: 1)
Miksi minun armahani (4. sarja: 2)
Raitin ristillä vartoilee (4. sarja: 3)
Mehän oomme suomalaiset tarkka-ampujat (4. sarja: 4)
Päijät-Hämeen konservatorion kamariorkesteri / Esa Heikkilä
PHK-CD-101 (1996, Päijät-Hämeen konservatorio)
FT-9804 (Finland Transcriptions, Music by Sulho Ranta & Väinö Raitio, YLE 1998)

Neiet niemien nenissä
Radion sinfoniaorkesteri / Pertti Pekkanen (1985)

Sinfoninen balladi op. 9
Radion sinfoniaorkesteri / Atso Almila (1985)

Serenadi
Radion sinfoniaorkesteri / Jukka-Pekka Saraste (1988)
FT-9901 (YLE 1999)

Joutsenet op. 15
Radion sinfoniaorkesteri / Okko Kamu (1972)

Vesipatsas
Radion sinfoniaorkesteri / Okko Kamu (1972)

Fantasia poetica op. 25
Radion sinfoniaorkesteri / Jukka-Pekka Saraste

Kuutamo Jupiterissa op. 24
Radion sinfoniaorkesteri / Sakari Oramo (1995)

Valssi
Humoresque
Idylli
Tango
Scherzo (*Felis domestica*)
Danse grotesque
Valse mignonne
Neiet niemien nenissä
Kesäkuvia Hämeestä
Metsäidyllejä
Tapiola Sinfonietta / Tuomas Ollila
ODE 975-2 (2003, levyn otsikko *Queen of the Flowers*)

Kamari-, soitin- ja vokaalimusiikki:
Tähtiyössä op. 5/1
Sanat: Otto Manninen
Ritva Auvinen, sopraano, Pentti Koskimies, piano
LPOP-1000 (Levyllä *Musiikkia Otto Mannisen runoihin*, Kangasniemen Osuuspankki, 1972)

Umbra beata
Folke Forsman, urut
(lp-levyllä *Finnish Organ Music 3*)
Finlandia FA325 Finlandia (1982)
julkaistu myöhemmin levyllä *Lux Aeterna, Finnish Organ Music Collection*, Finlandia FACD 700 (1991)

Elegia
Kaija Saarikettu, viulu, Raija Kerppo, piano
(levyllä *Finnish Violin Miniatures*)
Finlandia 544212 (1993)
Jousikvartetto (g-molli) op. 10
Savonlinnan jousikvartetti (Mihail Pitelman, 1. vl, Maria Sidorkina, 2. vl, Emil Langbord, vla, Tatjana Dihtjar, vcl)
MILS0075 (2000)

Intermezzo
Gaudeamus
Umbra beata
Legenda op. 20/1
Preludi
Canzonetta
Canzone
Ville Urponen, urut
MILS0185 (2001, levyllä *Aarre Merikanto & Väinö Raitio: Urkuteokset*)

Ilta
Laulu kevätyössä
Laulu-Miehet, joht. Matti Hyökki
LMCD-101 (2001, LM-Collection, levyllä *Keinutan kaikua*)

Matkan varrelta
Tähtiyössä op. 5 nro 1
Sun tunnen
Kuutamolla op. 28 nro 1
Sävy Nordgrén, sopraano, Esa Nordgrén, piano
ENCD-01 (2002, muina säveltäjinä Karte, Pingoud, Ranta, Respighi, Marttinen, Karjalainen ja Segerstam)

Juninatt op. 5 nro 5
Ljuset flämtar op. 5 nro 4
Kuollut hetki op. 11 nro 3
Kuutamolla op. 28 nro 1
Helena Juntunen, sopraano, Eveliina Kytömäki, piano
Ondine ODE 984-25 (2002, kokoelmalevyllä *A Century of Finnish Chamber Music*)

Kirjallisuus

Rautavaara, Einojuhani 1951. *Prinsessa Cecilia (5-näytöksinen ooppera, säveltänyt Väinö Raitio, libretto Huugo Jalkasen).* Laudaturtyö, Helsingin yliopisto, Musiikitiede. Humanistisen tiedekunnan kirjasto, Vironkadun kirjasto.
Salmenhaara, Erkki 1995. *Säveltäjänä Suomessa*. Helsinki: Otava.

Antti Häyrynen (antti.hayrynen@pp.inet.fi) toimii vapaana musiikkitoimittajana Helsingissä (esim. Rondo) ja on kirjoittajana keskittynyt teosesittelyjen laatimiseen eri konsertinjärjestäjille.