

Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XXVIII

Väinö Raition orkesteriteosten modernismi ja sen vastaanotto 1920-luvun Helsingissä

Hanna Isolammi

Akateeminen väitöskirja, joka Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi Metsätalon luentosalissa 2 maanantaina 17. kesäkuuta 2019 klo 12.

Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, taiteiden ja yhteiskunnan tutkimuksen tohtoriohjelma

Studia musicologica Universitatis Helsingiensis XXVIII

Päätoimittaja: Eero Tarasti

ISSN: 0787-4294

ISBN: 978-951-51-5284-8

ISBN: 978-951-51-5285-5 (PDF)

© Hanna Isolammi, 2019

Painopaikka: Unigrafia, Helsinki

Kansikuva: katkelma Väinö Raition *Antigone*-teoksen puhtaaksikirjoituksesta

The Helsinki University Faculty of Arts uses the Urkund system (plagiarism recognition) to examine all doctoral dissertations.

Tiivistelmä

Tutkimukseni tarkentaa 1920-luvun musiikillinen modernismi -käsitettä Väinö Raition (1891–1945) vuosien 1921–1923 aikana säveltämien orkesteriteosten ja niiden reseption kohdalla. Tarkasteltavia sävellyksiä ovat *Fantasia estatica* op. 21 (1921), *Antigone* op. 23 (1921–1922), *Kuutamo Jupiterissa* op. 24 (1922–1923) ja *Fantasia poetica* op. 25 (1923). Kyseiset suurelle sinfoniaorkesterille kirjoitetut sävellykset on kantaesitetty melko tuoreeltaan 1920-luvulla Helsingissä, ja niiden sävelkielestä käytetään usein termiä modernistinen.

Lähemmän tarkastelun kohteina ovat edellä mainittujen orkesteriteosten kantaesityskritiikit, joita suhteutetaan Raition omiin kirjoituksiin, 1920-luvun suomalaisen taidemusiikkikulttuurin kontekstiin, sävellysten modernistisiin piirteisiin sekä myöhemmän suomalaisen musiikinhistorian kirjoituksen vahvistamaan kuvaan Raitiosta väärin ymmärrettynä ja aikaansa edellä olleena säveltäjänä. Tutkimukseen sisältyy myös laajahko biografinen osuus, joka tuo esiin uutta aineistoa Väinö Raition sävellyksistä, esteettisistä näkemyksistä ja elämänkulusta.

Lähestyn tutkimuskysymystä aineistolähtöisesti biografisen ja (verbaalisen) reseptiohistoriallisen tutkimuksen näkökulmasta lähiluvun ja vertailevan analyysin avulla. Teosten kritiikkejä tarkasteltaessa päähuomio on arvostelijoiden käyttämässä modernistiseen musiikkiin assosioituvassa erityisterminologiassa, joka osittain eroaa nykyisin käytössä olevasta. Kritiikeissä esiintyvän modernismiin viittaavan sanaston perusteella olen poiminut parametrit – sointiväri, harmonia, tematiikka ja muoto – joita käsittelen musiikkianalyysin keinoin. Muita tutkimukseen vaikuttaneita näkökulmia ovat aate- ja mikrohistoria sekä kulttuurinen musiikintutkimus.

Tutkimuksessa esittelemäni uusi tai ennen referoimaton aineisto sekä korjaa virheellistä tai puutteellista tietoa että tarkentaa käsitystä Raition sävellysteettisistä näkemyksistä ja hänen elämänsä kulusta. Aikalaiskritiikin lähempi tarkastelu ja kontekstiin sijoittaminen osoittaa myös, että myöhemmän musiikinhistorian kirjoituksen hahmottelema kuva Raitiosta väärin ymmärrettynä säveltäjänä on lievästi vinoutunut ja perustuu yksipuolisesti musiikin modernistisista ominaisuuksista tehtyihin johtopäätöksiin kokonaiskontekstin sijaan.

Abstract

This dissertation focuses on the concept “1920’s musical modernism in Finland” and what it means in Väinö Raitio’s (1891–1945) orchestral works from 1921–1923 and their reception. The examined compositions are *Fantasia estatica* op. 21 (1921), *Antigone* op. 23 (1921–1922), *Kuutamo Jupiterissa* [Moonlight on Jupiter] op. 24 (1922–1923) and *Fantasia poetica* op. 25 (1923). The works were written for a full symphony orchestra and premiered in Helsinki in the early 1920s. Their style has often been referred to as modernist.

The more detailed analysis focuses on the reviews these aforementioned works received at their premieres. The reviews are examined in relation to Raitio’s own writings, the context of the musical life in Helsinki in 1920s, the modernist traits on the works themselves, as well as the image written music history has established of Raitio as a neglected and misunderstood composer. The dissertation also includes an extensive biographical chapter, which brings out new material about Raitio’s compositions, his aesthetic principles and his life.

The viewpoint of this dissertation is biographical and reception-historical (verbal), and the main methods used are close reading and comparative analysis. When examining the reviews of the premieres, the focus is on the special vocabulary the critics used when describing the works as modernist. Some of the words are now used in a slightly different way and have slightly different meanings. On the strength of the modernism-associated vocabulary, I have chosen the parameters – timbre, harmony, thematics and form – which I examine using music analytical methods. Besides biographical and reception history, other research approaches that have influenced this dissertation are microhistory and cultural musicology.

The new or previously not-referred-to material I bring out in this study both corrects flawed or incomplete knowledge and elaborates on the previously established picture of Raitio’s aesthetic views and his life. The close reading and contextualization of the contemporary reviews also shows that the image of Raitio as a misunderstood composer is slightly flawed, and the reasoning behind it is based mostly on the modernist features of Raitio’s works, rather than the context.

Kiitokset

Väinö Raition nimeen ja musiikkiin tutustuin ensimmäistä kertaa 16-vuotiaana, kun soitin Tampereen Konservatorion opiskelijoiden orkesterissa kolmatta huilua *Joutsenet*-kappaleessa. Muistan pitäneeni musiikkia hienona ja ihmetelleeni, miksi en ollut kuullut säveltäjän nimeä aiemmin. Myöhemmin musiikkitieteen proseminarityön aihetta etsiskellessäni seminaaria ohjannut dosentti Alfonso Padilla suosittelee suomalaisen musiikin historiaan liittyvää aihetta, ja Raition nimi muistui mieleeni. Siitä lähtien kaikki musiikkitieteen seminaarityöni sekä lopulta myös pro gradu -opinnäytteeni käsittelivät jollain tapaa Raition musiikkia. Matkan varrella aihe on kiinnostanut välillä enemmän, välillä huomattavasti vähemmän, mutta lopulta motivaatiota on pitänyt yllä muusikoiden, säveltäjien, kapellimestareiden ja muiden tutkijoiden usein spontaani reaktio heidän kuullessaan väitöskirjani aiheesta: ”Vihdoinkin joku tutkii Raitiota!” Aihetta on siis musiikkipiireissä pidetty tärkeänä, ja tutkimusprosessini lähes kymmeneksi vuodeksi venyneen jakson aikana minulta on useasti kyselty työni vaiheista ja valmistumisesta. Nyt väitöstutkimus on viimein valmis, ja on kiitosten aika.

Suurimman kiitoksen haluan antaa koko prosessin ajan ohjaajanani toimineelle dosentti Alfonso Padillalle, jonka omistautuminen opiskelijoiden tutkimustyön edistämiseksi on poikkeuksellista. Kirjoittamiini teksteihin, tutkimuksen metodologiaan ja hyviin tutkimuskäytäntöihin liittyvien arvokkaiden neuvon lisäksi hän on rohkaissut ja kannustanut jatkamaan silloinkin, kun työn mielekkyys on ollut kadoksissa. Padilla loi tutkijaseminaariinsa – ”istuntoihin” – aina rakentavalla tavalla kriittisen mutta kollegiaalisen ystävällisen ilmapiirin. Kiitän myös työtäni syksyyn 2017 asti ohjannutta dosentti Kari Kilpeläistä erityisesti hänen arkistoaineiston käsittelyyn liittyvistä kriittisistä huomioistaan, sekä Kilpeläisen jälkeen toisena ohjaajani toiminutta professori Kai Lassfolkia, tämän väitöstilaisuuden kustosta.

Väitöskirjani esitarkastajia professori Timo Virtasta ja dosentti Susanna Välimäkeä kiitän erinomaisen hyödyllisestä ja valaisevasta palautteesta sekä rakentavasta tavasta, jolla he molemmat palautteen antoivat. Välimäkeä kiitän myös suostumisesta vastaväittäjäksi väitöstilaisuuteeni. Ystävääni MuT Anna Pulkista kiitän (pitkien lounaskeskustelujen ja vertaistuen lisäksi) tämän työn musiikkianalyysiluvun tarkasta, kriittisestä ja hyödyllisestä kommentoinnista.

Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa on lukuisia tähänkin työhön vaikuttaneita henkilöitä. Professori (em.) Eero Tarastin laaja-alainen sivistys ja sydämellisyys loivat ilmapiirin, jossa koin saavani vapaasti tehdä itsenäisiä ratkaisuja tutkijana. Tarastin polveilevat, mutta aina mielenkiintoiset luennot

avarsivat lisäksi varmasti monen muunkin opiskelijan ajattelua. Kiitän lämpimästi myös säveltäjiä Harri Suilamo ja Harri Vuorta, joiden musiikinteoreettiset kurssit olivat sekä suunnattoman sivistäviä että – ehkä hiukan yllättäenkin – hauskoja. Kirjaston Jaakko Tuohiniemi ansaitsee suuret kiitokset kaikesta aineistonhankintaan ja -hallintaan liittyvästä erityisosaamisestaan ja sen auliista jakamisesta opiskelijoiden kanssa. Käsikirjoitukseni tarkasta lähiluvusta ja hyödyllisistä kommentteista kiitän tohtoriopiskelijatovereitani Merja Hottista ja (nykyisin jo FT) Lasse Lehtosta. Kiitokset lisäksi kaikille muille tutkijaseminaarin tohtoriopiskelijoille tekstieni kommentoinnista sekä kollegiaalisesta ilmapiiristä. FL Seija Lappalaista, dosentti Tuire Ranta-Meyerä ja FT Helena Tyrväistä kiitän heidän ystävällisestä asiantuntija-avustaan muutamien yksityiskohtien selventämisessä.

Suomalaisen kulttuurihistorian elintärkeänä muistiorganisaationa haluan nostaa esiin Kansalliskirjaston, jossa minulla on ollut työtila jo vuodesta 2016 lähtien. Myös suurin osa käyttämästäni aineistosta on Kansalliskirjastossa erilaisissa digitaalisissa ja fyysisissä kokoelmissa, joiden käytössä kirjaston henkilökunta on ollut korvaamattomana apuna. Arkistoaineiston tutkimisen Kansalliskirjastossa mahdollistaa erikoislukusali, jonka henkilökunta on sekä asiantuntevaa että ystävällistä ja palveluultista.

Tutkimustani rahoittaneita tahoja ovat Suomen kulttuurirahasto, Kaarlo ja Irma Koskimiehen rahasto ja Emil Aaltosen säätiö, ja tutkimuksen loppuvaiheessa Helsingin yliopiston myöntämä väitöskirjan loppuunsaattamisavustus. Ilman näiden säätiöiden ja rahastojen myöntämää taloudellista tukea tämäkin tutkimus olisi jäänyt valmistumatta.

Lopuksi haluan kiittää puolisoani Mikkoa sekä lapsiani Einoa ja Helviä kannustavasta asenteesta ja kärsivällisyydestä.

Helsingissä toukokuussa 2019,
tekijä

SISÄLLYS:

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen taustaa	1
1.2 Kysymyksenasettelu	4
1.3 Teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat sekä lähdeaineisto	6
1.4 Aiempi tutkimus 1920-luvun musiikin modernismista	11
1.5 Tutkimuksen eteneminen	15
I MUSIIKIN MODERNISMIN RESEPTIO 1920-LUVUN HELSINGISSÄ	17
2 Käsitys musiikin modernismista 1920-luvun Suomessa	18
2.1 Modernismi-keskustelua 1900-luvun alun lehdistössä	19
2.2 Käsitys 1920-luvun musiikillisen modernismin päättymisestä	32
3 Säveltäjäkoulutus ja orkesterikonserttitoiminta 1920-luvun Helsingissä	37
3.1 Säveltäjäkoulutus Helsingin Musiikkiopistossa	40
3.2 Helsingin orkesteri ja sen konserttityypit	43
3.3 Muutamia kapellimestareita	52
3.4 Helsingin orkesterin 1910- ja 1920-lukujen ohjelmiston piirteitä	59
4 Musiikkikritiikki 1920-luvun Helsingissä	63
4.1 Musiikkikritiikki instituutiona	63
4.2 Musiikkikirjoittelussa käytetystä terminologiasta	75
4.2.1 Luonnollinen–luonnonvastainen	76
4.2.2 Kansallinen–kansainvälinen	80
4.2.3 Musiikillinen ”sisältö” ja ohjelmamusiikki	87
4.2.4 Atonaalisuus ja kakofonia	91
4.2.5 Ultramodernismi ja musiikillinen vasemmisto	96
4.2.6 Sointiväri, aistillisuus ja materialismi	99
4.3 Muutamia 1920-luvulla Helsingissä toimineita musiikkikirjoittajia	103

5	Modernismi Helsingin konserteissa 1920-luvulla	117
5.1	Ulkomaisia modernistisia sävellyksiä.....	119
5.2	Suomalaisten modernistisäveltäjien reseptiosta	126
5.2.1	Ernest Pingoud	126
5.2.2	Aarre Merikanto	133
5.2.3	Elmer Diktonius, Uuno Klami ja Sulho Ranta	141
II	VÄINÖ RAITION 1920-LUVUN ALUN ORKESTERITEOKSET	147
6	Raition biografia ja teosten reseptio.....	149
6.1	Opintoaika ja varhaiset sävellykset.....	152
6.2	Sävelrunoja suurelle orkesterille.....	161
6.2.1	<i>Fantasia estatica</i> op. 21 (1921).....	167
6.2.2	<i>Antigone</i> op. 23 (1921–1922)	174
6.2.3	<i>Fantasia poetica</i> op. 25 (1923).....	188
6.2.4	<i>Kuutamo Jupiterissa</i> op. 24 (1922–23)	194
6.3	Näyttämöteosten kausi	201
6.4	Raition kuolema, muistikirjoitukset ja tarinallinen henkilökuva	223
6.5	Raition estetiikasta ja mielipiteistä	230
7	Väinö Raition 1920-luvun orkesteriteosten tarkastelua	247
7.1	Keskeisiä käsitteitä.....	248
7.1.1	Muoto.....	249
7.1.2	Motiivi, teema ja melodia.....	252
7.1.3	Sointiväri – instrumentaatio ja harmonia	257
7.2	Analyttisiä huomioita Raition 1920-luvun orkesteriteoksista.....	259
7.2.1	Partituureista.....	260
7.2.2	Raition ”ydinaihetekniikka”	266
7.2.3	Melodiat.....	279
7.2.4	Harmonia.....	289
7.2.5	Instrumentaatio	296
7.2.6	Huomioita sävellysten muodosta	301

8 Johtopäätökset.....	306
LÄHTEET:	311
a) Partituurit ja äänitteet	311
b) Arkistolähteet ja henkilökohtainen kommunikaatio	311
c) Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit	316
d) Tutkimuskirjallisuus	327

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen taustaa

1920-luku suomalaisen musiikin historiassa on monessa mielessä kiinnostavaa aikaa. Suomi oli institutionalisoitumassa vauhdikkaasti, ja itsenäistymisen sekä sitä seuranneen sisällissodan¹ jälkeinen demokraattisen yhteiskunnan aktiivinen rakentaminen tuotti tilanteen, jossa muutos ja moninaisuus vallitsivat. Taidemusiikin kentällä Jean Sibeliuksen (1865–1957) kansainvälinen menestys loi sekä mahdollisuuksia että paineita muillekin suomalaisille säveltäjille. Kuten Mäkelä (2010, 8) kirjoittaa, 1920-luvun Suomessa ensimmäistä kertaa maan musiikin historiassa säveltäjät joukkona – versus Sibelius ja häntä varhaisemmat säveltäjät yksilöinä – loivat keskieurooppalaisen taidemusiikkikaanonin kriteerien mukaista tuotantoa. Suomalainen musiikkikulttuuri ja taidemusiikki instituutioineen sen korkea-arvoiseksi miellettyinä osa-alueena kukoistivat.

Suomalaisen taidemusiikin historian suuri kertomus puhuu 1920-luvusta ”ikkunoiden avaamisen” kautena, jolloin toiset säveltäjät etsivät vaikutteita keskieurooppalaisista uusista tyylivirtauksista ja toiset puolestaan kansallisiksi koetuista aiheista. Jaottelu kahteen leiriin perustuu ainakin osittain siihen, että musiikinhistoriallisissa yleisesityksissä on niiden populaarin tietokirjatekstin luonteen mukaisesti tapana yksinkertaistaa monimutkaisia ja monitasoisia ilmiöitä. Modernistien ja traditionalistien linjat Suomen taidemusiikin historiassa ovat yleistyksiä; kuten Heiniökin (1984, 9) kirjoittaa, yksittäisiä säveltäjiä ja heidän sävellyksiään tarkasteltaessa kategorisointi näyttää riittämättömänä ja yksinkertaistavana näkökulmana. 1920-luvun tarkastelu modernistiset kokeilut sallivana erillisenä kautena edustaa Guido Adlerin perinteen mukaista hegeliläisestä kehitysajattelusta kumpuavaa tyylihistoriallista näkökulmaa, joka oli Huttusen (1993, 25) mukaan vielä 1990-luvun alussakin tavallisin (länsimaisen taide-) musiikinhistoriallisten ilmiöiden tarkastelutapa. Monien nykyisten musiikinhistoriantutkimuksen näkemysten mukaan tällainen paradigma on sekä rajoittava että tutkimusta liiaksi ohjaileva.

Tyylihistoriallinen tapa tarkastella Suomen musiikin 1920-luvun modernismia erillisenä kautena sai alkunsa jo 1930-luvun alussa, jolloin useat musiikkikir-

¹ Käytän vuoden 1918 tapahtumista termiä sisällissota yksinkertaisuuden vuoksi sekä myös, koska sota itsessään ei ole tutkimuksen aiheen kannalta niin keskiössä, että siitä käytettävien termien problematiikkaan olisi syytä puuttua tässä.

joittajat tulkitsivat kansainvälisten modernististen ilmiöiden olleen tilapäisluonteisia kokeiluja, enemmän tai vähemmän tarpeellisia sivupolkuja musiikin kehittymisen tiellä. Toisen maailmansodan jälkeen suomalaistenkin säveltäjien keskuudessa yleistynyt atonaalisuuteen ja sarjallisiin keinovaroihin perustunut niin kutsuttu toinen modernismiaalto – ja sen seurauksena suomalaiseen sävellysopeutukseen pitkäksi aikaa juurtunut modernistinen traditio – toi suhtautumiseen pahoittelevan sävyn; 1930-luvun kansallisten painotusten katsottiin tukahduttaneen kansainvälisen ja ajankohtaisen modernismin Suomessa. Taiteen edistystä korostavan modernistisen tyylihistoriallisen näkemyksen mukaisesti varhaisten modernistisäveltäjien rooli musiikin historian suuressa kertomuksessa muodostui marttyyrimaiseksi; heidän ”liian uutta” musiikkiaan ei nationalistisia pyrkimyksiä korostavalla 1930-luvulla ymmärretty, heidät ”vaiettiin syrjään” ja ”unohdettiin” (Maasalo 1969, 193; Heiniö 1984, 7; 1988, 40; Lampila 1992; Salmehaara 1996, 518; 2002, 8–9). Toisen maailmansodan jälkeisessä ilmapiirissä tällainen reaktio oli ymmärrettävä; kansalliset tendenssit erityisesti Saksassa, jonka mallin mukaisesti suomalaisenkin taidemusiikin instituutiot ja käytännöt oli rakennettu, assosioituivat hirmutekoihin johtaneisiin tiettyjen rotujen ja kansojen paremmuutta korostaneisiin ajatusmalleihin sodan aikana ja sitä ennen.

Suomalaisissa musiikinhistorioissa 1920-luvun musiikillisesta modernismista puhutaan toisinaan yhtenäisenä ilmiönä siitä huolimatta, että tutkimuksessa painotetaan modernistisiksi luokiteltujen sävellysten tyyllisiä erilaisuutta. Väinö Raitio (1891–1945), Ernest Pingoud (1887–1942) ja Aarre Merikanto (1893–1958) määritellään useimmiten pääasiallisiksi niin kutsutun ensimmäisen modernismiaallon säveltäjiksi. Heidän lisäksi samassa yhteydessä mainitaan yleensä myös Elmer Diktonius (1896–1961), Uuno Klami (1900–1961) sekä Sulho Ranta (1901–1960). Yhteistä suhtautumisessa modernisteiksi kutsuttuihin säveltäjiin on muun muassa se, että heidän tuotantonsa taiteellisesti arvokkaimpina teoksina pidetään – Uuno Klamia kenties lukuun ottamatta² – nimenomaan heidän 1920-luvulla säveltämiään modernistisiksi luokiteltuja teoksia, ja heidän siirtymisestään yksinkertaisempaan tai suomalaiskansallisia aiheita suosivaan tyyliin 1930-luvulta lähtien puhutaan toimeentulon tai isänmaallisuutta korostavan ajan ja tapojen tuottaman sosiaalisen pakon sanelemana ”kaavoittumisena” tai ”sovinnaiseksi muuttumisena” (ks. esim. Maasalo 1969, 169; 190–191; 216).

Väinö Raitio sävelsi suuren osan modernistisimmiksi luokitelluista teoksistaan 1920-luvun alkupuolella; ennen 1920-luvun puoliväliä valmistuivat muun

² Kuten Helena Tyrväinen (2013) on väitöstudiossaan osoittanut, Uuno Klami kehitti kansallisia aiheita kosmopolittiseksi tulkittuun sävelkieleen yhdistävän omintakeisen tyylin, joka otettiin Suomessa pääosin myönteisesti vastaan.

muassa tämän tutkimuksen kannalta keskeiset sävellykset. Miltei heti kuolemansa jälkeen Raitiosta alettiin puhua säveltäjänä, joka olisi ”ansainnut” enemmän huomiota ja arvostusta, ja jonka sävellyksiä sekä esitettiin että kustannettiin liian vähän. Raition ”kohtalosta” unohdettuna ja väärin ymmärrettynä säveltäjänä puhuttiin epäkohtana, joka tulisi pikimmiten korjata. (Merikanto 1945a, 184; Parland 1946a, 6; Ingman 1947, 40.) Myöhempi musiikinhistoriankirjoitus (ks. esim. Salmenhaara 1996, 111–113) on vahvistanut tätä kuvaa, mistä johtuen Raition nimi on pysynyt suomalaisen taidemusiikin kaanonissa. On siis liioiteltua puhua unohduksesta; Raition 1920-luvun tuotannosta on tiedetty, sitä on pidetty korkeatasoisena, ja sen on toivottu jatkuvasti saavan enemmän huomiota ja esityksiä. Raitio-esityksiä ei kuitenkaan juuri ollut epäilemättä osittain siksi, että kustantamattomat sävellykset olivat pitkään hankalasti luettavina käsikirjoituksina.³ Erityisesti 1990-luvulla kiinnostus Raitiota kohtaan kasvoi, ja alettiin puhua jopa ”Raitio-renessanssista” (mm. Kosk 2001; Salmenhaara 2002, 9). Myös Raition musiikin esitykset ovat lisääntyneet 2010-luvulla etenkin hänen musiikkinsa vapauduttua tekijänoikeuskorvausvelvollisuuksista vuoden 2016 alusta.

Tämä tutkimus sai alkunsa tarpeesta tarkentaa Väinö Raition kuvaa suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa. Kuva on perustunut pitkälti Raition nekrologeista lähteneeseen käsitykseen edellä aikaansa olemisesta sekä väärin ymmärretyksi ja syrjään vaietuksi joutumisesta. Alun perin tarkoitukseni oli tehdä musiikkianalyysiin painottunut tutkimus, mutta työn edistyessä havaitsemani ristiriita aikalaisaineiston ja Raition omien säilyneiden kirjeiden tuottaman henkilökuvan sekä jo mainitun musiikinhistoriankirjoituksen korostaman käsityksen Raitiosta unohdettuna ja väärin ymmärrettynä kasvoi. Tämän ristiriidan sekä löytämäni uuden biografisen aineiston vuoksi näkökulman painopiste muuttui musiikkianalyysistä reseptio- ja henkilöhistoriaan. Reseptiohistorialla tarkoitan tässä työssä nimenomaan Raition teosten verbaalista, konserttikritiikien ja mahdollisen muun aikalaiskirjoittelun kautta ilmenevää reseptiohistoriaa, en musiikillista reseptiohistoriaa, jonka lähtökohtana olisi tarkastella ”vanhempien teosten vaikutusta uudempiin” (Heiniö 1992, 44–45).

³ Nykyisin esimerkiksi tässä tutkimuksessa käsiteltyjen orkesteriteosten esitysmateriaali on vuokrattavissa joko Fennica Gehrman (*Antigone, Fantasia poetica*) tai Modus Musiikki (*Kuutamo Jupiterissa*) -nuottikustantamoista. *Fantasia estatica* on edelleen saatavilla ainoastaan käsin kirjoitettuna versiona.

1.2 Kysymyksenasettelu

Tutkimukseni arvioi uudelleen Väinö Raitioon jo 1940-luvun lopulta lähtien liitettyjä toistuvia määreitä väärin ymmärretystä, aikaansa edellä olevasta sekä unohdetusta säveltäjästä tuomalla esiin uutta biografista aineistoa ja peilaamalla sitä aikalaiskirjoituksiin ja myöhemmän musiikinhistoriankirjoituksen niiden pohjalta tekemiin johtopäätöksiin. Tätä kautta se tarkentaa monisäikeistä 1920-luvun musiikillinen modernismi -käsitettä Raition orkesterisävellysten ja niiden reseption kohdalla. Tutkimuksessa lähemmän tarkastelun kohteina ovat Raition vuosien 1921–1923 aikana säveltämien orkesteriteosten kantaesityskritiikit. Niitä peilataan Raition elämään ja omiin kirjoituksiin, sävellysten modernistisiin piirteisiin sekä suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa Raition musiikkiin liitettyihin määreisiin. Tarkasteltavia sävellyksiä ovat *Fantasia estatica* op. 21 (1921), *Antigone* op. 23 (1921–22), *Kuutamo Jupiterissa* op. 24 (1922–23) ja *Fantasia poetica* op. 25 (1923). Mainitut suurelle sinfoniaorkesterille kirjoitetut sävellykset on kantaesitetty melko tuoreeltaan 1920-luvulla Helsingissä, ja niiden sävelkielestä⁴ käytetään usein termejä moderni tai modernistinen.

Lähestyn tutkimuskysymystä pääasiassa reseptiohistoriallisen tutkimuksen näkökulmasta lähiluvun ja vertailevan tutkimuksen avulla. Teosten kritiikkejä tarkasteltaessa päähuomio on arvostelijoiden käyttämässä modernistiseen musiikkiin assosioituvassa erityisterminologiassa, josta esimerkkejä ovat muun muassa adjektiivit atonaalinen, luonnonvastainen, ulkomainen tai ulkoinen, vassemmistolainen, järkiperäinen, materialistinen tai aineellinen ja äärimmäinen sekä erilaiset kuvataiteista lähtöisin olevat ”ismit”, kuten impressionismi ja ekspressionismi. Näiden sanojen merkityksiä aikalaiskontekstissa avataan luvussa 4.2. Kritiikeissä esiintyvän modernismiin viittaavan sanaston perusteella olen poiminut parametrit – sointiväri, harmonia, tematiikka ja muoto – joita tarkastelen musiikkianalyysin keinoin luvussa 7.2. Laajemman kontekstin, tai kuten Kallala (2000, 99–100) määrittelee, 1920-luvun ”kulttuurin”, ymmärtämiseksi esittelen ja analysoin laajahkosti myös tutkimusaineiston pohjalta muodostamaani kuvaa orkestereista ja niiden toimintaolosuhteista ja kriitikoiden sekä muiden musiikkialan ”portinvartijoina” 1920-luvulla toimineiden henkilöiden esteettisistä lähtökohdista.

Modernistiseksi määritellyn musiikin 1920-luvun aikalaisreseptiota voidaan tutkia satunnaisia kirje- tai päiväkirjamerkintöjä lukuun ottamatta pääasiallisesti musiikkikirjoittelun – sekä konserttikritiikkien että musiikki- tai muissa

⁴ Sanalla sävelkieli viitataan tietylle säveltäjälle tyypilliseen ja tunnistettavaan tapaan yhdistellä musiikillisia parametreja, siis hänen musiikilliseen idiomiinsa tai tyyliinsä.

lehdissä julkaistujen muiden journalististen kirjoitusten – kautta. Tässä työssä tarkastellaan lähemmin erityisesti Raition edellä mainittujen teosten kantaesitysten jälkeisiä konserttiarvioita että muita modernismia tai Raitiota käsitteleviä sanoma- tai aikakauslehdissä julkaistuja artikkeleita, joista suurin osa ilmestyi Helsingissä 1900-luvun alkupuolella. 2010-luvun loppuun verrattuna 1900-luvun alun kirjoitukset noudattivat kuitenkin erilaisia käytäntöjä, ja niiden sanasto oli osittain erilaista kuin nykyisin. Tästä syystä erityisesti musiikkikritiikkiä tarkastellaan myös aikansa instituutiona. Kritiikki-instituution yksilöiden mielipiteisiin sidotun luonteen vuoksi esittelen myös Raition teosten reseption kannalta keskeisiä kirjoittajia ja heidän ajatusmaailmaansa sekä muita modernisteiksi luokiteltuja säveltäjiä aikalaiskritiikin silmin. Tavoitteena on luoda kokonaiskuva siitä, miten Raition modernismi otettiin julkisessa sanassa vastaan 1920-luvun Helsingissä, sekä millaisia termejä ja käsitteitä siihen liitettiin. Tässä työssä olen ottanut tarkasteluni fokukseen suomalaisessa lehdistössä käydyn modernismikeskustelun. Kansainvälinen näkökulma olisi varmasti tuonut työhöni lisää syvyyttä ja perspektiiviä, mutta jo kotimaisen aineiston suuren volyymin vuoksi kansainvälinen modernismista käyty lehtikirjoittelu on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Musiikkikritiikissä ei rajallisen palstatilan, kirjoittajan korostuneen henkilökohtaisen näkökulman ja erityisen fokuksen tiettyyn sävellykseen vuoksi kuitenkaan näyttäydy koko kuva modernismin vastaanotosta. Aikakauslehdissä musiikin modernismia käsittelevät kirjoitukset olivat puolestaan muutamia yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta näkökulma-artikkeleita ulkomaisiin säveltäjiin, referaatteja muiden maiden lehdistössä ilmestyneistä kirjoituksista tai ulkomaisten musiikki-ilmioiden esittelyä suomalaiselle lukijakunnalle. Kirjoitusten sävy on esittelevä, eikä niistä kenties poleemisen otteen puuttumisen vuoksi juuri seurannut jatkokeskustelua lehdistössä. Modernismi-ilmioista aikalaiskirjoittelun kautta muodostuva kuva jää siis yllä mainituista syistä monilta osin pirstaleiseksi.

Tutkimukseeni sisältyy myös tähän mennessä laajin Raitiosta kirjoitettu elämäkerrallinen osuus, joka tuo esiin uutta tietoa sekä hänen elämästään, ajattelutavoistaan että persoonastaan. Biografian sisällyttäminen tutkimukseen on perusteltua, koska sen esiin tuomat uudet tiedot tarkentavat Raition omaa sävellysestetiikkaa ja sen taustalla vaikuttavia asenteita sekä hänen suhtautumistaan aikansa musiikillisiin käytäntöihin ja kysymyksiin. Biografian osalta tämä tutkimus on lähteisiin pohjautuvaa perustutkimusta.

1.3 Teorettiset ja metodologiset lähtökohdat sekä lähdeaineisto

Säveltäjä- ja teoskeskeinen musiikkianalyysia ja musiikin historiaa yhdistävä tutkimus on ollut 1990-luvulle asti ehkä yleisin näkökulma suomalaisessa taidemusiikkia tutkivassa musiikkitieteessä (Moisala 2010, 73). Koska sen on katsottu vahvistavan länsimaisen taidemusiikin kaanonin, sitä on kritisoitu muun muassa musiikin autonomiaestetiikkaan perustuvaksi tutkimustraditioksi (emt., 71, 77; Heiniö 1992, 12–14). 1990-luvulta lähtien musiikin tutkimus yleensä sekä sen osana myös musiikinhistoriantutkimus on uudistunut ja laajentunut sekä tutkimuskohteiden, tarkastelutapojen että metodologisten keinojen suhteen (Kurkela 2010, 28). Tieteenalan sisäisten vastakkainasettelujen purkautuminen kriittisen keskustelun seurauksena on raikastanut myös traditiosta ponnistavaa säveltäjä- ja teoskeskeistä tutkimusta.

Se, että tutkin kansalliseen taidemusiikin kaanoniin kuuluvan, jo kuolleen valkoisen miessäveltäjän elämää ja teoksia ei tarkoita, että pitäisin edustamaani tutkimusperinnettä tai sen lähtökohtia ja näkökulmia muita parempina. Oma taustani länsimaisen taidemusiikin esittäjänä ja aktiivisena kuuntelijana on ollut ohjaamassa tutkimuskohteen valintaa ja näkökulmaa. Henkilökohtaisista mielipiteistäni ja kiinnostuksen kohteistani ei kuitenkaan muodostu periaatteita, joiden pohjalta arvottaisin musiikkia, sen tekemistä, kuuntelemista, opettamista, tutkimista tai muitakaan musiikkiin liittyviä tai liittymättömiä aktiviteetteja. Kaikenlaisen musiikin kaikenlaiselle tutkimukselle on perusteltavissa oleva paikkansa. Vaikka allekirjoitan esimerkiksi Dahlhausin (1983, 32) ja Heiniön (1984, 69) esittämän ajatuksen siitä, että taideteos on historiallisuutensa lisäksi myös esteettinen objekti – toisin sanoen nykyihminen voi mielestäni hyvin nauttia historiallisesta taiteesta ilman tietoisuutta sen historiallisesta kontekstista – en silti ajattele taideteosten olevan syntyajankohdastaan irrallisia omien sisäisten lakien ja kehityksensä tuloksena syntyneitä, vaan sekä aikansa että ennen kaikkea tekijänsä tuotteita.

Vaikka teos tai tekijä eivät nykyaikaisessa musiikinhistoriantutkimuksessa – tai arkiajattelussa – ole yksiselitteisiä käsitteitä, 1900-luvun alussa vallinneet näkemykset tekijyydestä, taiteen itseisarvosta ja teoksista ovat vaikuttaneet myös tämän tutkimuksen rajaukseen. 1900-luvun alun Suomen taidemusiikkikontekstissa teoksen tai tekijän käsitteitä ei juuri problematisoitu. Musiikkiteoksen säveltäjä oli yksilöllisyyttä ja luovan neron erityisyyttä korostavan näkemyksen mukaisesti suurempi auktoriteetti teoksen suhteen kuin esimerkiksi esittäjä tai kuulija. Kuten suurimman osan 1900-luvun alussa Suomessa vaikuttaneiden taidemusiikkialan henkilöiden, myös Väinö Raition ajattelu ja esteettiset näkemykset perustuivat romantiikan ajattelusta kumpuavaan musiikkikäsitteeseen. Raitio

piti länsimaista taidemusiikkia konventioineen ja kaanoneineen muita musiikinlajeja parempana, mikä ilmenee hänen säilyneestä kirjeenvaihdostaan ja kirjoittamistaan konserttiarvioista. Tässä työssä ei myöskään pohdita tekijyyden tai taitteen käsitteitä yleisesti, mutta Raition tai hänen aikalaistensa ajattelua esitellessäni pyrin tuomaan esiin myös heidän näkemystensä taustalla vaikuttaneita esteettisiä periaatteita.

Musiikin historian aiemman tutkimuksen tietyistä näkökulmasta ja fragmentaarisesti esiin tuomien musiikkikulttuuriimme vaikuttaneiden henkilöiden reseptio- ja mikrohistoriallinen tarkastelu luo lisäymmärrystä ja tuottaa, Helena Tyrväistä (2013, 20) mukaillen, tieteenalan ”sisäisiä korjausliikkeitä”. Tutkimani kohde on spesifi, mutta pyrin tarkastelemaan sitä sekä metodien että näkökulmien suhteen monipuolisesti. Jo itsessään sosiaalisesti rakentuneen tutkimuskohteen (s.o. mitä pidettiin modernistisena Raition orkesterisävellyksissä 1920-luvulla) ja tutkimuksen tekohetken välissä on kulunut aikaa lähes sata vuotta, mikä tietysti tarkoittaa, että tässä esittämäni tulkinta Raition musiikillisesta modernismista on niin ikään sosiaalinen konstruktio (s.o. mitä tämän kirjoittaja käsittää modernismilla tarkoitettuna Raition orkesterisävellysten yhteydessä 1920-luvulla). Sellaisena se sekä rakentuu aiemmille sosiaalisille konstruktioille että pyrkii tarkentamaan niitä, minkä lisäksi se on sekä pirstaleinen että subjektiivinen. (Risjord 2014, 48–49.) Olen tästä syystä kirjoittanut tulkintani mahdollisimman selkeästi auki, jotta oma positioni sekä siitä lähtevät tutkimusta ohjaavat näkökulmat, rajaukset ja tulkinnat tulisivat lukijalle selviksi ja mahdollisiksi kritisoida. En luonnollisestikaan väitä tulkintani Raition ajan todellisuudesta olevan ainoa mahdollinen, vaan esimerkiksi Kalelan (2000, 160–161) tapaan pidän todellisuuskäsityksiä kulttuurisidonnaisina⁵ ja siten relatiivisina. Suomalainen konsertti- tai taidemusiikkielämä⁶ ei 1920-luvullakaan ollut homogeeninen, eivätkä aikalaiset ymmärtäneet esimerkiksi käsitteitä tai niihin viittaavia termejä samalla tavalla.

⁵ Kalelan (2000, 99–100) mukaan menneisyyttä tutkittaessa on selkeämpää ajatella tutkittavaa aikakautta pikemminkin ”kulttuurina” kuin ”aikana”. Näin ollen vieraalla kulttuurilla voidaan viitata sekä maantieteellisesti että myös ajallisesti tutkijan omasta kulttuurista etäällä oleviin kulttuureihin.

⁶ Käytän tässä tutkimuksessa käsitettä musiikkielämä sen vanhahtavassa taide- ja konserttimusiikkiin sekä sen instituutioihin viittaavassa merkityksessä. Laajempi ja kattavampi käsite musiikkikulttuuri viittaisi aikakauden kaikkien musiikinlajien käytäntöihin ja merkityksiin (Moisala 2010, 76), mutta koska tämä tutkimus keskittyy nimenomaan taidemusiikkiin, suppeamman käsitteen käyttö on perusteltua. Musiikkielämä-termiä käytettiin samassa merkityksessä myös 1920-luvulla. Sen hiukan enemmän käytäntöön viittaavia rinnakkaistermejä olivat tuona aikana esimerkiksi musiikinviljely ja soitannollinen elämä.

Merkittävin tässä tutkimuksessa käytetty näkökulma on biografista ja (verbaalista) reseptiohistoriallista tutkimusperinnettä yhdistävä hybridi, joka mielestäni soveltuu yksittäisten historiallisten henkilöiden aineistolähtöiseen perustutkimukseen paremmin kuin tarkasti rajattu menetelmä, teoria tai malli. Mikrohistoriallisesta ajattelusta kumpuava näkökulma työssäni perustuu muun muassa Matti Peltosen (1999, 21, 38–39) esittämään näkemykseen mikrohistorian monimuotoisuudesta ja monikäyttöisyydestä tutkimuksen strategiana. Biografinen tutkimus ymmärretään tässä työssä siis ennen kaikkea Raition musiikin kontekstiin syvyyttä ja henkilökohtaista perspektiiviä tuovana menetelmänä. Kuten Hakosalo et al. (2014, 6) kirjoittavat, elämäkerrallisen tutkimuksen tavoitteina on kohteensa elämänkulun ja ajallisen sekä paikallisen kontekstin esiin tuomisen lisäksi myös sanoittaa niitä vaikutuksia, joita elämäkerran kohdehenkilöllä on ollut ympäristöönsä sekä mahdollisesti kohteen oman äänen ja kokemuksen näkyväksi tuominen.

Musiikkianalyysin tarkoitus on tässä tutkimuksessa toimia aikalaiskritiikin analyysille alisteisena apuvälineenä, ei pääasiallisena tutkimusmenetelmänä. Tyylihistoriallinen tutkimusperinne on vaikuttanut tähän näkökulmaan siinä mielessä, että analyysin kohteiksi olen valikoinut ”modernistiset piirteet”, jotka sävellysten kantaesitysten kritiikit määrittivät. ”Modernismi” tai ”modernistiset piirteet” eivät siis tässä tutkimuksessa ole teoreettisen analyysin käsitteistöä, vaan reseptiohistoriallisia aikalaiskritiikin määrittelemiä termejä. Olen jättänyt musiikin tulkintaan keskittyvät analyysimenetelmät – kuten vaikkapa hermeneuttisen musiikkianalyysin (ks. esim. Kramer 2011 tai Bent 2005 [1994]) – tutkimukseni ulkopuolelle ja keskittynyt tarkastelemaan Raition sävellysten teknisiä parametreja. Tämän rajauksen olen tehnyt toisaalta siksi, että musiikin merkitykseen ja sisältöön liittyvien näkökulmien monitulkintaisuus olisi paisuttanut tutkimukseni musiikkianalyyttistä osuutta suhteettoman laajaksi, ja toisaalta siksi, että sisältöjen ja niistä tehtyjen tulkintojen tematiikkaa käsitellään aikalaiskritiikin näkökulmasta laajasti luvussa 4.2.

Dahlhausin ja esimerkiksi Heiniön tutkimuksissa keskeinen rakennehistoria on myös vaikuttanut tutkimuksen lähtökohtiin ja esimerkiksi metodisen pluralismin pyrkimykseen, vaikka aiheen valinta ei olekaan rakennehistoriallinen. Kuitenkin esimerkiksi musiikkikritiikkiä ja Helsingin kaupunginorkesteria tarkastelevissa osioissa on rakennehistoriallisen perinteen vaikutteita. Musiikkikritiikin terminologiaa ja Raitioon liitettyjä määreitä pohdiskelevat osuudet ovat myös tietyiltä osin velkaa käsite- ja aatehistoriallisille tutkimusotteille (ks. esim. Heiniö 1992, 48–49).

Tutkimuksen lähdeaineistona ovat Väinö Raition Kansalliskirjastossa ja

Helsingin kaupunginarkistossa sijaitsevat partituurikäsi- ja kirjasto- ja Kansallisarkistossa säilytettävät Raition ja häneen läheisesti liittyvien muiden musiikkielämän toimijoiden henkilöarkistot, erityisesti kirjeenvaihto ja päiväkirjat, sekä Sibeliuksen Akatemian niin ikään Kansalliskirjastossa sijaitseva opiskelutietoa sisältävä arkisto. Raition omaa kirjeenvaihtoa on säilynyt vain vähän; siitä suurin osa on tulevalle vaimolle Hildur Pourulle 1930-luvun alkupuolelta Viipurista lähetettyjä lyhyitä kirjeitä. Hildur Pourun ja Väinö Raition välinen kirjeenvaihto on epäyhtenäinen, sillä osa kirjeistä (joihin säilyneissä kirjeissä viitataan) on joko hävinnyt tai hävitetty. Lisäksi Hildur Pourun kirjoittamia kirjeitä on säilynyt vain muutamia. Väinö Raitio ei tietävästi pitänyt päiväkirjaa, ja Hildur Raition päiväkirja (ks. Paasio 1980, 22–23) on hävinnyt. Muita Raition lähettämiä kirjeitä ja postikortteja on säilynyt vain muutamia yksittäisiä. Raition oman niukan kirjeenvaihdon lisäksi häneen läheisesti liittyvää kirjeenvaihtoa on säilynyt Aarre Merikannon arkistossa. Merikannon kirjeet äidilleen Liisa Merikannolle sisältävät runsaasti mainintoja myös Raitiosta ja muistakin Helsingin musiikkielämässä toimineista henkilöistä. Yksittäiset Väinö Siikanen, Sulho Rannan, Erkki Melartinin sekä Väinö Pesolan arkistoista löytyneet kirjeet ja päiväkirjamerkinnot ovat myös tuoneet lisätietoa Raitiosta.

Käsi- ja kirjastoaineiston lisäksi käytössäni on ollut runsaasti sanomalehti- ja aikakauslehtiartikkeleita, joista valtaosa on aikalaiskirjoituksia. Lehtiaineistoa olen kerännyt sekä käymällä läpi systemaattisesti aikakauslehtiä (*Suomen Musiikkilehti* sekä *Aika-* ja *Naamio* -lehdet, joihin Raitio itse kirjoitti), selaamalla mikrofilmattuja sanomalehtiä tuntemien konserttien päivämäärien ympäriltä (sekä *Suomen Sosialidemokraatin* systemaattisesti 1920-luvun osalta), että hyödyntämällä Kansalliskirjaston digitoitua sanoma- ja aikakauslehtiarkiston hakutoimintaa. Käyttämäni hakusanoja olivat keskeisten henkilö- ja teosnimien lisäksi muiden muassa luvussa 4.2 tarkemmin esitelty modernismin kritiikkiin liittyvät termit.

Elämäkerrallisena ja reseptiohistoriallisena lähdeaineistona on julkaistujen lehtikirjoitusten sekä kirjeenvaihto- ja päiväkirja-aineiston lisäksi Raition veljentyttären Kaisu Ganzin⁷ haastattelu. Journalistinen kirjoittelu, kirjeenvaihto ja haastattelut lähdeaineistoina ovat luonteeltaan subjektiivisia, ja etenkin haastatteluaineiston kohdalla pitkä ajallinen välimatka tapahtumiin asettaa aineiston luotettavuudelle omat rajoituksensa (Leskelä-Kärki et al. 2011, 21–22). Kuten Maarit Leskelä-Kärki (emt., 266) kirjoittaa: ”Olennaista historian tutkijalle on

⁷ Kaisu Ganz (s. 1920) on Väinö Raition vanhimman veljen Eino Raition tytär, jota sain haastatella Helsingin Juhlaviikkojen *Prinsessa Cecilia* -opperan konserttiversioiden esityksen jälkeisenä päivänä 18.8.2017.

tekstin historiallisuuden tunnistaminen: yhtäältä sen myöntäminen, että tekstejä ei voi palauttaa niiden autenttiseen merkitysten maailmaan ja toisaalta sen huomioiminen, että teksti on sijoitettava historiaansa.” Tai kuten Hakosalo et al. (2014, 9) kirjoittavat: “[Postmoderni lähestymistapa elämäkertatutkimuksessa] näki elämäkerralliset narratiivit minän tekstuaalisina esityksinä ja elämäkerran tutkijan konstruktiona ja yhtenä mahdollisena tulkintana kohdehenkilönsä elämästä.” Tästä syystä käytän tässä tutkimuksessa runsaasti suoria lainauksia aikalaiskirjoituksista omien tulkintojeni ohessa. Alkuperäisen tekstin esittelyn kautta pyrin tuomaan omat tulkintani ja ajatteluani mahdollisesti ohjailevat käsitteet läpinäkyviksi. Aineistosta esiin nostamani näkökulmat olen tietoisesti valinnut tuomaan esiin tarkentavia tai joissain tapauksissa kontrastoivia näkökohtia aiemman tutkimuksen vahvistamiin määreisiin ja käsitteisiin. Tulkintani vinoutumista olen kuitenkin pyrkinyt estämään siten, että tietoisesti huomioin myös aiempaa tutkimusta selkeästi vahvistavia kirjoituksia ja näkökulmia.

Musiikkianalyysin lähteinä käytän pääsääntöisesti Raition sävellysten partituureja siitä syystä, että teosten 1920-luvun esityksistä ei ole tallenteita. Mikäli tällaisia olisi ollut saatavilla, ne olisivat toimineet tutkimuksen tavoitteiden kannalta partituuria luontevampina analyysin kohteina – vaikka 1920-luvun ja 2010-luvun kuuntelijat varmasti kiinnittäisivät eri asioihin huomionsa. Kyseisten sävellysten myöhemmät äänitteet eivät palvele tätä tutkimusta yhtä hyvin, sillä kantaesitysajankohdan ja tallenteiden välisenä noin 70 vuoden ajanjaksona kuuntelutapojen lisäksi myös esityskonventiot, äänitystekniikka, kokoonpanot ja soittimet ovat muuttuneet. Käytän kuitenkin myös äänitteitä tuomaan esiin nykykuulijan perspektiivistä hahmottuvaa soivaa kuvaa sävellyksistä. Partituuriin ja huomattavasti myöhempiin äänitteisiin tukeutuminen ei tietenkään anna käsitystä siitä, miten sävellykset ovat aikanaan soineet – siitä puhumattakaan, millä tavoin aikalaisyleisö niitä hahmotti. Tästä syystä tekemäni analyysin tarkoitus ei ole luoda käsitystä Raition sävellyksistä itsessään, vaan pikemminkin toimia aikalais- ja myöhemmän vastaanoton ymmärtämistä tukevana näkökulmana. Analyysi onkin vahvasti riippuvainen edellisissä luvuissa esitellyistä ja tulkituista kritiikeistä, muusta ajan musiikki- ja esteettisestä kirjoittelusta sekä 1920-luvun orkesteri- ja esityskäytäntöjen tuntemuksesta.

Suomenkielisiä aikalaislähteitä siteeratessani käytän alkuperäisen tekstin oikeinkirjoitusta, joka joiltain osin eroaa nykykäytännöstä. Esimerkkeinä tyypillisimmistä eroista ovat muun muassa erikseen tai yhteen kirjoitetut yhdyssanat (kuten yhtäaika), diftongien, kaksoiskonsonanttien tai -vokaalien käyttö (muun muassa sanoissa tarkotus, peloittava, Parisi, ensimmäinen, homofooninen) sekä adjektiivien, kuten klassillinen tai traagillinen vanhahtavat muodot. Alkuperäisestä kirjoitusasusta poikkean säännönmukaisesti teksteissä usein esiintyvien

harvennusten kohdalla; ne olen muuttanut kurssiiviksi käytännöllisistä tekstinkäsittelyyn liittyvistä syistä. Samoin olen muuttanut teksteissä esiintyvät monen-tyyliset sitaattimerkit samanlaisiksi sekä esimerkiksi joidenkin sanomalehtien työpografian tyyliin liittyvät w-kirjaimet yksinkertaisiksi v-kirjaimiksi. [sic]-merkintää käytän ainoastaan selkeiden paino-, kirjoitus- tai asiavirheiden kohdalla. Ruotsin- tai saksankielisten lähteiden sitaattien suomennokset ovat omiani, jos lainauksen yhteydessä ei muuta mainita.

1.4 Aiempi tutkimus 1920-luvun musiikin modernismista

Suomalaisen taidemusiikin historian kirjoitettu suuri tarina on vakiintunut suomalaisesta musiikista kiinnostuneelle yleisölle pitkälti WSOY:n julkaiseman kahdeksanosaisen yleistajuisen kirjasarjan *Suomen musiikin historia* viiden ensimmäisen osan pohjalta. 1920-luvun modernismia sarjassa käsittelee Erkki Salmenhaaran (1996) kirjoittama kolmas osa *Suomen musiikin historia 3: uuden musiikin kynnyksellä*. Tämän lisäksi modernismia yleisellä tasolla on tutkinut Matti Vainio (1976a) kirjassaan *Kohti modernismia: modernismin synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltänteessä*. Vainion tutkimus on suppea, ja Salmenhaaran kirja ei puolestaan laajuutensa ja yleistajuisuutensa vuoksi voi tarkastella yksittäisiä säveltäjiä ja heidän modernistiseksi kuvailtuja teoksiaan yksityiskohtaisella tasolla. Tällainen luonnosmaisuuus koskee tietysti muitakin kuin modernisteiksi luokiteltuja säveltäjiä; suomalaisista historiallisista taidemusiikkisäveltäjistä lähinnä Jean Sibeliusa on tutkittu monesta erilaisesta näkökulmasta ja monien kansainvälisten ja suomalaisten tutkijoiden voimin.

Yleisesityksissä kuva yksittäisestä säveltäjästä jää siis väistämättä luonnokseksi, ja sitä voidaan parhaiten tarkentaa ja problematisoida pienempiin kokonaisuuksiin keskittyvissä tutkimuksissa. Esimerkiksi näin on Aarre Merikannon kohdalla tehnyt Tomi Mäkelä (1990) tutkimuksessaan *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa* analysoimalla Merikannon teoksen Konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousiseksetille ja vertaamalla sitä kuuteen muuhun samana aikana Euroopassa sävellettyyn kamarikonserttoon sekä Timo Teerisuo (1970) Merikannon *Juha*-oopperaa käsittelevässä analyttisessä väitöstudiumuksessaan. Matti Vainion väitöstudium *Diktonius: modernisti ja säveltäjä* (1976b) tarkastelee Elmer Diktoniusta säveltäjänä sekä hänen sävellystensä analyysin että kantaesityskritiikkien valossa. Modernistisen ja nationalistisen historian kirjoituksen vanhoja käsityksiä purkavaa historialliskriittistä tutkimussuuntausta edustaa Helena Tyrväinen Uno Klamin säveltäjäkuvaa tarkastelevassa

perusteellisessa väitöstutkimuksessaan *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektismi ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa* (2013). Tyrväisen väitöskirja on 2000-luvun Sibelius-tutkimusten lisäksi yksi ensimmäisiä kotimaisen musiikinhistoriankirjoituksen suuren kertomuksen mukaisia taidemusiikkisäveltäjiin liitettyjä määritelmiä purkava laaja tutkimus, ja sellaisena se toimii myös esikuvana omalle väitöskirjalleni. Pyrin siis tällä tutkimuksella omalta osaltani vastaamaan Tyrväisen (emt., 695–696) esittämään toiveeseen siitä, että suomalainen musiikinhistoriankirjoitus luopuisi 1920-luvusta puhuessaan vanhentuneista diskursseista sekä kansallisesta näkökulmasta, ja hyväksyisi säveltäjienkin kontekstiksi monimuotoisen ja kansainvälisen musiikkielämän.

Muita 1920-luvulla Suomessa toimineita modernisteiksi luokiteltuja säveltäjiä ovat yleistajuisten biografioiden muodossa tutkineet Seppo Heikinheimo (*Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*, 1985), Kalevi Aho ja Marjo Valkonen (*Uuno Klami. Elämä ja teokset*, 2000) ja Jörn Donner (*Diktonius. Elämä*, 2007), joka tosin keskittyy enemmän Diktoniuksen kirjalliseen kuin musiikilliseen toimintaan. Biografiat ovat parhaimmillaan ajankuvaa ja kontekstia tuottavia sekä helppolukuisia teoksia, mutta helpon luettavuuden – ja joissain tapauksissa myös muiden journalististen tavoitteiden – vuoksi niiden lähdeaineistoa on hankala tarkistaa. Väinö Raitiosta, Sulho Rannasta tai Ernest Pingoud’sta ei ole tehty väitöskirjatutkimusta eikä laajempia biografioita, mutta Pingoud’n omaa kirjallista tuotantoa on koottu ja suomennettu kirjaan *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta* (Pingoud et al. 1995). Ennen tätä tutkimusta laajin Raitio-biografia on Sulho Rannan (1945) toimittamassa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* -kirjassa. Raition (1945, 514–519) kirjaa varten kirjoittamassa osuudessa on kuitenkin useita vääriä vuosilukuja ja epä johdonmukaisuuksia, joita myöhempi tutkimus on muiden lähteiden puutteesta johtuen toistanut. Muun muassa näitä virheitä oikaisen tässä tutkimuksessa.

Toistaiseksi laajin Väinö Raitio -tutkimus on Ismo Lähdetien lisensiaatintyö *Tutkielma orkesterikoloristi Väinö Raition säveltäjäkuvasta* vuodelta 1993. Lähdetie esittelee reseptiohistoriallisessa tutkimuksessaan Raition säveltäjäkuvan muodostumista pääosin lehtikritiikin, nekrologien ja myöhemmän journalistisen kirjoittelun kautta. Lähdetie ehti myös tutkimustaan varten haastatella Väinö Raitiolle läheistä veljenpoikaa, urkuri Janne Raitiota (1919–1997), jolta osin tutkimus tuo esiin kiinnostavia elämäkerrallisia ja henkilökohtaisia tietoja. Lähdetiellä ei kuitenkaan ole ollut käytössä esimerkiksi Raition ja Yrjö Kilpisen (1892–1959) välistä kirjeenvaihtoa tai Väinö Pesolan (1886–1966) Raitio-haastatteluja, jotka muun muassa tarkentavat joitakin Raition itsensä väärin muistamia tietoja. Lähdetien lisensiaatintyö on painamaton ja tarkasteltavissa ainoastaan Turun yli-

opiston kirjastossa, joten se ei ole suurestikaan voinut vaikuttaa suoraan nykyiseen Raitio-käsitykseen. Lisensiaatintutkimuksen lisäksi Lähdetie on kirjoittanut muutamia Raitiota käsitteleviä artikkeleita (esimerkiksi Lähdetie 1986; 1990; 1991; 1992). Hänen tarkoituksenaan oli jatkaa tutkimustaan Raitiosta, mutta ennen aikainen sairastumisen ja menehtymisen vuoksi väitöskirja (työnimeltään *Orkesteritekstuurin kehitys Väinö Raition tuotannossa 1910- ja 1920-luvuilla*, 2003) jäi suunnitelma-asteelle.⁸

Lähdetien lisensiaattityön lisäksi Raitiosta on kirjoitettu lyhyitä esittelytekstejä, muutamia musiikkitieteellisiä pro- ja analyysiseminaaritöitä sekä kaksi pro gradua; Einojuhani Rautavaaran krohnalainen analyysi Raition oopperasta *Prinsessa Cecilia* (1951) sekä oma Raition *Antigone*-orkesteriteosta käsittelevä motiivianalyysia ja reseptiohistoriaa yhdistävä työni (2007a). *Musiikki*-lehden Raitio-teemanumerossa 4/2005 on myös julkaistu joukko eri tutkimusaloja edustavia kirjoituksia Raitiosta ja hänen musiikistaan. Kuten Klamia lukuun ottamatta muistakin modernistisäveltäjistä, myös Raitiosta on kuitenkin kirjoittanut ennen kaikkea Erkki Salmenhaara. Salmenhaaran Raitio-teksteistä välittyy vahva toive saada Raition musiikkia enemmän konsertteihin kuultavaksi, ja tästä johtuen esimerkiksi lähdevalinnat ja näkökulmat ovat värittyneitä. Epäilemättä yksi keskeinen syy värittyneeseen ja tarinalliseen kuvaan Raitiosta eräänlaisena modernismin marttyyrina on se, ettei tietoa ole helposti ollut saatavilla. Aikalaiskirjoituksia on tunnettu vähän, ja niistäkin suuri osa on muistokirjoituksia, joissa kirjoituksen tyyllilajin mukaisesti toistetaan tietynlaisia säveltäjän persoonaan ja saavutuksiin liittyviä attribuutteja.

Modernismin problematiikkaan 1970-luvun lopun kontekstissa on perehtynyt Mikko Heiniö (1984) väitöskirjassaan *Innovaation ja tradition idea*. Heiniön Carl Dahlhausin kehittämästä rakennehistoriallisesta näkökulmasta lähtevä tutkimus keskittyy suomalaisten säveltäjien esteettisiin kannanottoihin ja niiden sijoittumiseen modernismi-traditionalismi-akselille. Heiniö (emt., 9) listaa tutkimuksessaan traditionalistisiksi piirteiksi musiikissa muun muassa melodisen aspektin keskeisyyden, tonaaliset tai synteettiset asteikot ja terssirakenteiset soinnut, polyfonia- tai homofonipohjaisen kudoksen, materiaalin kertauksen ja laji-perinteeseen viittaavat muodot sekä perinteisen instrumentaation. Modernistisiksi piirteiksi Heiniö puolestaan listaa rytmin, sointiväriin ja harmonian melodiaan verrattuna vähintään yhtä tärkeän aseman, tonaalisten elementtien kaihtamisen, metriikan hahmottomuuden, kompleksisesti rakentuneet kudokset,

⁸ Jaana Lähdetie luovutti ystävällisesti käyttööni Ismo Lähdetien muistiinpanoja ja kirjoitusluonnoksia sisältävän arkiston. Tämän tutkimuksen kannalta arkisto ei kuitenkaan tuonut esiin sellaista uutta tietoa, jota ei olisi jo ollut Lähdetien lisensiaatintutkielmassa.

lajiperinteeseen viittaavien muotojen kaihtamisen tai niiden uudelleenajattelun sekä uudenlaisien sointien ja soitinkokoonpanojen tavoittelun. Samankaltaista kriteeristöä voisi soveltaen käyttää myös 1920-luvun sävellysten luokittelussa, mutta kuten Heiniö (emp.) myös toteaa, kyseessä on yleistävä alustavan kartoituksen tarpeisiin sopiva jaottelu, eikä varsinainen teoreettinen malli. Jaottelua on kuitenkin mahdollista käyttää aikalaiskritiikin modernistiseksi määrittelemän musiikin ja teosanalyysien tuottamien huomioiden peilaamisen apuvälineenä. Uudempaa modernismin ja traditionalismin problematiikkaa venäläisestä kulttuurihistoriasta ja eurooppalaisesta käsitehistoriasta käsin käsittelee Elina Viljasen (2017) monumentaalinen väitöskirja *The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*.

Oman tutkimukseni kannalta erityisen relevantteja suomalaisen musiikin historiallisia instituutioita ja ilmiöitä 1900-luvun alkupuolelta ovat Salmenhaaran lisäksi tutkineet 1900-luvun alussa vaikuttaneiden henkilöiden ja instituutioiden näkemyksiin ja aatehistorialliseen taustaan perehtynyt Matti Huttunen (1993; 2000; 2002; 2010), musiikkikritiikkiä, modernismia ja musiikin kulttuurista kontekstualisoimista tutkinut Mikko Heiniö (1984; 1988; 1992; 1994) sekä musiikkikritiikkiä kulttuurisena instituutiona tarkastellut Jukka Sarjala (1990; 1991). Musiikkioppilaitosinstituutiota perinpohjaisesti tutkinut Jukka Kuha (2017) on sekä tarkistanut ja korjannut vanhaa että tuonut esiin huomattavan määrän uutta tietoa Helsingin musiikkiopiston historiasta, ja suomalaisista kapellimestareista laajaan haastattelu- ja aikalaiskirjoitusaineistoon perustuvan kirjan kirjoittanut Vesa Sirén (2010) on tuonut esiin paljon kokemustietoa Raitionkin sävellyksiä kantaesittäneistä kapellimestareista. Raition sävellysopettajana toimineen Erkki Melartinin opettajaprofiilia ja opetusfilosofiaa on tutkinut Tuire Ranta-Meyer (2008). 1900-luvun alkupuolella Suomessa vaikuttaneiden keskeisten säveltäjien biografioita ovat lisäksi kirjoittaneet muun muassa Eila Tarasti (Helvi Leiviskän elämäkerta, 2018), Kimmo Korhonen (Selim Palmgrenin elämäkerta, 2009) ja Juhani Koivisto (Toivo Kuulan elämäkerta, 2008). Koivisto, Korhonen ja Pekka Hako ovat lisäksi kirjoittaneet useita suomalaisen musiikin historiaa, tekijöitä ja ilmiöitä valottavia arkisto- ja haastatteluaineistoon perustuvia tietokirjoja.

2010-luvun lähestyessä loppuaan suomalainen musiikinhistoriankirjoitus vaikuttaa virkeältä. Taidemusiikin osalta erityisesti uutta biografista tutkimusta on tekeillä; jo julkaistun Rautavaara-elämäkerran (Tiikkaja 2014) lisäksi valmis-teilla ovat ainakin Erik Bergmanin (Juha Torvinen), Agnes Tschetschulinin (Susanna Välimäki) Fredrik Paciuksen (Seija Lappalainen) ja Erkki Melartinin (Tuire Ranta-Meyer) elämäkerrat. Aineistolähtöistä uutta tutkimusta tuottaa jo yli kaksikymmentä vuotta toiminut projekti *Jean Sibelius Works* (ks. Virtanen et al. 2019), joka julkaisee biografiseen ja käsikirjoitusaineistoon perustuen kriittisiä editoita

Sibeliuksen kaikista sävellyksistä. Uudenlaiseen ajatusmalliin – kansallisesta musiikinhistoriankirjoituksesta mikrohistoriallista ja transnationaalista ajattelua lähenevään tutkimusotteeseen – kannustavat Taideyliopiston Sibelius-Akatemian *”Suomalainen” musiikinhistoria uudelleentulkittuna; Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luville* -tutkimusprojektin ajoittain poleemisetkin, mutta herättelevät näkökulmat (Kurkela et al. 2015). Samoin uusia tuulia suomalaisessa musiikin(historiankin) tutkimuksessa edustaa aktivistinen näkökulma, joka ”pyrkii musiikillisten toimintojen avulla puuttumaan esimerkiksi sukupuoliseen syrjintään, rasismiin ja ympäristöongelmiin sekä ylipäättään vaikuttamaan tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen liittyvien yhteiskunnallisten kysymysten yhteisölliseen ja julkiseen käsittelyyn” (Välimäki, Torvinen & Mononen 2018, 7). Tästä näkökulmasta tehtävää musiikinhistorian-tutkimusta edustavat esimerkiksi Saijaleena Rantasen työväen musiikin historiaa käsittelevät tutkimukset (ks. esim. Rantanen 2018, 74–88) sekä Susanna Välimäen ja Nuppu Koiviston (Välimäki & Koivisto 2019) 1800–1900-lukujen vaihteessa toimineiden kosmopoliittisten säveltäjänäisten elämää ja teoksia käsittelevät tutkimukset.

1.5 Tutkimuksen eteneminen

Tämä tutkimus on jaettu kahteen suurempaan kokonaisuuteen: musiikillisen modernismin kontekstiin 1920-luvulla Helsingissä ja Väinö Raitioon teoksineen. Ensimmäisessä taustaluvussa (2) pohditaan musiikillisen modernismin käsitettä yleisellä tasolla sen aikalaisteksteissä; modernismista keskusteltiin 1920-luvulla elävänä keskieuropalaisena taiteen kehityksen suuntauksena, mutta jo heti seuraavan vuosikymmenen alussa se nähtiin Suomessa loppuunsa ajautuneena tyylikautena. Kuten edellä mainittiin, tarkastelu on rajattu aineiston runsauden vuoksi suomalaiseen kontekstiin. Kolmannessa luvussa taustoitetaan kahta Raition toiminnan kannalta keskeistä instituutiota 1920-luvun Helsingissä: taidemusiikkikulttuuria ylläpitäviä laitoksia Helsingin musiikkiopistoa sekä Helsingin orkesteria ja sen keskeisiä kapellimestareita. Näitä instituutioita tarkastellaan Raition ammatillisena kasvualustana ja teosten esitysten mahdollistajina.

Musiikkikritiikkiä instituutiona ja sen piirissä toimivien henkilöiden muodostamana taidemusiikkikulttuurin vaikuttajana tutkitaan luvussa neljä. Siihen sisältyy myös musiikkikritiikin terminologiaa 1920-luvun merkityskontekstissa analysoiva osuus. Viides taustaluku esittelee modernistisen musiikin aikalais-

vastaanottoa Ernest Pingoud'n Aarre Merikannon sekä lyhyesti Elmer Diktoniuksen, Uuno Klamin ja Sulho Rannan konserttien kritiikkien kautta. Ernest Pingoud'n osuudessa tuodaan esiin myös uutta aikalaisaineistoa, jota aiempi tutkimus ei ole vielä tietääkseni referoinut.

Toinen suurempi kokonaisuus keskittyy Väinö Raitioon kahdesta eri näkökulmasta. Luvussa kuusi tarkastellaan Raition biografiaa ja hänen sävellystensä reseptiohistoriaa kronologisessa järjestyksessä. Tarkimmin analysoidaan 1920-luvun alussa sävellettyjen ja melko tuoreeltaan kantaesitettyjen sävellysten – *Fantasia estatica* op. 21 (1921), *Antigone* op. 23 (1921–1922), *Fantasia poetica* op. 25 (1923) ja *Kuutamo Jupiterissa* op. 24 (1922–1923) – kritiikkejä. Sävellykset käydään läpi niiden kantaesitysjärjestyksessä, mistä syystä *Fantasia poetican* kritiikit esitellään ennen *Kuutamoa Jupiterissa*, vaikka jälkimmäinen onkin valmistunut ensin. Luvun loppupuolella pohditaan Raition estetiikkaa hänen omien kirjoitustensa valossa sekä Raitiolle suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksen suuressa kertomuksessa muodostunutta modernismin marttyyrin roolin muotoutumista. Raition sävellyksiä tarkastellaan analyttisesti luvussa seitsemän. Analyysin tavoitteena tässä työssä on selittää ja tulkita Raition sävellyksissä aikanaan ongelmallisina pidettyjä musiikin parametrejä: tematiikkaa, sointiväriä, harmoniaa ja muotoa.

I MUSIIKIN MODERNISMIN RESEPTIO 1920-LUVUN HELSINGISSÄ

Tässä osassa tarkastellut Helsingin 1920-luvun musiikkielämän ilmiöt, henkilöt, instituutiot ja konventiot muodostavat kontekstin, jossa Raitio sävelsi, ja jossa hänen sävellyksensä esitettiin ja vastaanotettiin. Lähes sadan vuoden takaista yhteiskunnallista tilannetta ei tietenkään voi rekonstruoida sellaisena, jollaisena aikalaiset – jo itsessään heterogeeninen joukko – sen kokivat. Tässä kuitenkin pyritään tuomaan esiin ajan sosiaalisesti rakentuneita konstruktioita ja tulkitsemaan niitä nykylukijalle ymmärrettävillä määritelmillä, termeillä ja käsitteillä.

Luvussa 2 käsitellään 1920-luvun modernismiksi kutsutun ilmiön taustoja. Sen alussa määritellään, mitä modernismilla tämän tutkimuksen puitteissa tarkoitetaan. Luvun ensimmäisessä alaluvussa esitellään modernismia käsitteleviä aikalaisten näkemyksiä ja toisessa puolestaan tarkastellaan sitä, miten 1920-luvun modernismin tulkittiin jo 1930-luvulta lähtien olleen erillinen, kehitysmahdollisuuksiensa suhteen tyrehtynyt tyylillinen kausi.

Kolmannessa pääluvussa alalukuineen esitellään ensin lyhyesti Helsingin Musiikkiopisto⁹ ja Raition modernistiset teokset kantaesittänyt Helsingin kaupunginorkesteri¹⁰ sekä sen toimintaympäristön ominaisuuksia, kapellimestareita ja ohjelmistopolitiikkaa. Luvussa 4 tarkastellaan suomalaista 1900-luvun alun musiikkikritiikkiä instituutiona, sen käyttämää erityissanastoa sekä sen parissa toimineita henkilöitä, heidän esteettisiä periaatteitaan ja suhtautumistaan modernistiseen musiikkiin. Luvussa 5 puolestaan esitellään Raition kanssa samoihin aikoihin modernistista musiikkia julkisuuteen tuoneita suomalaisia säveltäjiä ja heidän teostensa reseptiota. Väinö Raition 1920-luvulla kantaesitettyjen orkesteriteosten arvostelut analysoidaan luvussa 6.

⁹ Martin Wegeliuksen (1846–1906) vuonna 1882 perustamasta Helsingin Musiikkiopisto – Helsingfors Musikinstitut’sta tuli sittemmin vuonna 1924 Helsingin Konservatorio, vuonna 1939 Sibelius-Akatemia, ja vuodesta 2013 se on toiminut nimellä Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Tässä tutkimuksessa instituutiosta käytetään alkuperäisen nimen suomenkielistä versiota. Aikalaiskirjoituksissa musiikkiopisto-sana instituution nimessä on kirjoitettu toisinaan pienellä ja toisinaan suurella kirjaimella. Väinö Raition opinnoista Helsingin Musiikkiopistossa vuosien 1911–1915 aikana kerrotaan tarkemmin alaluvussa 6.1.

¹⁰ Instituutio perustettiin vuonna 1882, jolloin sen taustaorganisaation nimeksi oli valittu Orkesterförening i Helsingfors/Helsingin Orkesteriyhdistys. Tällä nimellä organisaatio toimi vuoteen 1895 saakka, jolloin nimeksi vaihdettiin Osakeyhtiö Helsingin Filharmooninen Seura, sillä aiemman nimen katsottiin kansainvälisissä yhteyksissä viittaavan amatööriorkesteriin. Itse orkesteriin viitattiin usein joko pelkästään orkesterina tai esimerkiksi Filharmoonisen seuran orkesterina. Vuodesta 1914 lähtien orkesterin nimeksi tuli Helsingin kaupunginorkesteri. (Ringbom 1932a, 19.) Tässä tutkimuksessa orkesterista käytetään sen senhetkistä virallista nimeä tai nimenvaihdoksen yli menevästä ajanjaksosta puhuttaessa nimeä Helsingin kaupunginorkesteri.

2 Käsitys musiikin modernismista 1920-luvun Suomessa

Taiteen modernismi voidaan määritellä sekä historiallisesti että esteettisessä mielessä monella tapaa, ja käsitteellä viitataankin kontekstista riippuen eri ilmiöihin. Ennen 1800-luvun loppua sanaa moderni käytettiin yleisesti neutraalina synonyyminä sanoille uusi, nykyaikainen tai ajankohtainen. 1890-luvulle tultaessa moderni-termillä viitattiin musiikin yhteydessä jo yleisesti muodon, tonaalisuuden tai orkestroinnin suhteen perinteestä irtautuneisiin kokeellisiin, uuden ajan henkeä heijasteleviin sävellyksiin, erityisesti sinfoniseen runoon sekä suuren orkesterikoneiston ja uudenlaisten sointiväriyhdistelmien käyttöön. Modernismi-termi musiikista puhuttaessa puolestaan viittaa nykyisin tavallisimmin 1900-luvun alkupuolen erilaisiin sävellys- ja esitystyyliin sekä estetiikkoihin, joille yhteistä oli vaatimus siitä, että musiikillisen ilmaisun piti jollain tapaa heijastaa sävellyksen syntyä. Ilmiasujensa tyyllisestä kirjosta huolimatta juuri syntyä sekä suhtautuminen siihen määrittävät modernistiset suuntaukset saman ilmiön eri aspekteiksi. (Stephan 1997, 393–394; Botstein 2001.)

Musiikin modernismin käsitteeseen liittyi jo 1900-luvun alkupuolella hegeliläinen ajatus progressiivisuudesta ja musiikin kehittymisestä – merkityksessä muuttua kohti jotain parempaa – uusien, ajan henkeä kuvastavien ilmaisukeinojen kautta. Taiteen modernismiin liittyvien uudenlaisten ilmaisukeinojen aktiivisen etsimisen mahdollistajiksi ja alkusysäyksiksi on tulkittu muun muassa teollistuminen, positivismi ja tieteen empiristiset kokeilut, kaupungistuminen, yhteiskunnan eri osa-alueiden institutionalisoituminen sekä ensimmäiseen maailmansotaan johtaneet yhteiskunnalliset muutokset. (Stephan 1997, 395–396; Botstein 2001.) Vaikka modernisuudesta oli puhuttu jo Wagnerin, Mahlerin, Debussy'n, Skrjabinin ja Richard Straussin musiikin yhteydessä, varhaisen modernismin edustajiksi alettiin kuitenkin jo varhain mieltää Schönberg, Stravinsky, Busoni ja Schreker (Botstein 2001). Suomalaisessa terminologiassa tosin modernilla viitattiin toisinaan yleisesti uuteen tai nykyaikaiseen musiikkiin vielä 1930-luvullakin (ks. tarkemmin luku 4.2.5; myös Kaila 1935, 1158).

Musiikinhistoriankirjoituksessa modernismilla viitataan Suomen kontekstissa tavallisesti kahtaalle; 1900-luvun alun uusiin taiteen ilmiöihin – erityisesti ekspressionismiin – ja toisen maailmansodan jälkeisiin sarjallisiin tai kokeellisiin sävellystyyliin sekä myös näiden perillisiin, joita suomalaisessa sävellyskoulutuksessa on vaalittu. Suomen musiikin historian kirjallisissa lähteissä niin kutsutun ensimmäisen modernismin aallon pääasiallisiksi säveltäjiksi luetaan yleensä Ernest Pingoud, Aarre Merikanto ja Väinö Raitio (ks. esim Salmenhaara 2002 [1996], 8–9; 1996, 113; Vainio 1976a, 120). Samassa yhteydessä viitataan

myös kymmenisen vuotta myöhemmin syntyneisiin Uuno Klamiin ja Sulho Rantaan sekä säveltäjänä vain lyhyen aikaan toimineeseen Elmer Diktoniukseen (ks. mm. Vainio 1976a, 146–151). Edellä mainittujen säveltäjien modernistisiksi kutsutut teokset eivät muodosta tyylillisesti yhtenäistä joukkoa, vaan kullakin heistä on omanlaisensa idiomi. Näin ollen Suomen musiikin 1920-luvun modernismi reseptiohistoriallisestikaan tarkasteltuna ei ole yhtenäinen, vaan erillisistä ja erilaisista ilmiöistä koostuva ilmiö.

Nikolai Lopatnikoffin artikkelista vuodelta 1934 käy ilmi, että modernistinen musiikki ymmärrettiin monimuotoiseksi ilmiöksi Suomessa jo 1930-luvulla: ”Kaikki nämä, joilla on yhteisenä pyrkimyksenä traditsiosta irtautuminen ja liittyminen uuteen, pyrkivät eri teitä saavuttamaan päämääränsä. Nuorsuomalaisen koulun yhtenäisyydestä ei voida puhua, sikäli ovat sen edustajain tendenssit kirjavia ja toisistaan eroavia.” (Lopatnikoff 1934, 238.)¹¹ Suomessa modernisteiksi luokitellut säveltäjät eivät Ernest Pingoud’ta ja Elmer Diktoniusta mahdollisesti lukuun ottamatta edustaneet tiukan modernistista ajattelua esteettisessä tai ideologisessa mielessä, vaan määre on liitetty heidän musiikkiinsa kritiikeissä joko suoraan tai käyttämällä modernistiseen musiikkiin viittaavaa erityissanastoa. Esimerkiksi Aarre Merikanto korosti kirjoituksissaan sekä omaa että Väinö Raition esteettistä riippumattomuutta, eikä halunnut luokitella omaa sävellystyyliaan mihinkään koulukuntaan tai ”ismiin” kuuluvaksi (Merikanto 1945a, 183–184; 1945b, 582).

Koska modernisteiksi luokiteltujen säveltäjien joukosta ei voi muodostaa yhtenäistä koulukuntaa tai ryhmittymää, suomalaisen 1920-luvun musiikillisen modernismin tarkempi merkitysisältö onkin määriteltävissä ennen kaikkea säveltäjäkohtaisesti ja musiikkikritiikin modernismiin liittyvää erityissanastoa analysoimalla. Tässä työssä yksi pääkysymyksistä on avata modernismi-käsitettä Väinö Raition 1920-luvun sävellysten kohdalla.

2.1 Modernismi-keskustelua 1900-luvun alun lehdistössä

Modernismi-sanan käyttö yleistyi musiikista puhuttaessa vasta 1920-luvulla, mutta uudentyyppisistä musiikillisista ilmiöistä kirjoitettiin muita termejä käyt-

¹¹ Samalla tapaa moniin eri tyyliin viitataan myös puhuttaessa kirjallisuuden ensimmäisestä modernistipolvesta. Donnerin (2007, 183) mukaan yhteistä sen edustajille oli ainoastaan vastustus, jota heidän teoksensa saivat sekä lukijoiden, kriitikoiden että esimerkiksi palkinnoista ja apurahoista päättäneiden taholta.

täen myös 1900- ja 1910-luvuilla. Suomalaiset musiikkiin keskittyvät aikakauslehdet referoivat laajasti tilaamiensa ulkomaisten musiikkilehtien artikkeleita ajankohtaisista eurooppalaisista ilmiöistä, jotka asiayhteyden ja kielenkäytön perusteella voidaan luokitella modernismiksi. Esimerkiksi Debussyn musiikista kirjoitettiin 1900-luvun alussa paljon, ja muun muassa *Euterpe* (1902, 13) referoi ooppera *Pelléas e Mélisanden* kantaesityksen jälkeisiä negatiivisia kritiikkejä: ”Musiikkia kuvaillaan täysin melodiattomaksi, ja mikä pahempaa, täysin järjetömäksi, siinä säveltäjä on pelokkaasti välttänyt kaikkia sellaisia harmonisia yhdistelmiä, joita voidaan pitää musiikillisesti kauniina”.¹² Debussy mainittiin tavallisesti uusranskalaisen koulun edustajana, ja hänen musiikkiaan kuvailtiin sointiväriin perustuvaksi ”kaikurunoudeksi” tai ”utuiseksi, epämääräiseksi ja mystillis-symbolistiseksi” (ks. esim. *Säveletär* 1907a, 169; Klemetti 1908, 66; Madetoja 1912, 462–463). Termit viittasivat totutusta poikkeaviin sävellyksellisiin ratkaisuihin, modernistisiin piirteisiin, kuten sointivärin keskeiseen merkitykseen ja selkeälinjaisen melodian puutteeseen. Debussyn ja esimerkiksi Skrjabinin musiikkia myös kuultiin Helsingissä jo 1910-luvulla (ks. tarkemmin luku 5.1).

Lehdistön kautta Suomessa tunnettiin myös Arnold Schönbergin (1874–1951) nimi jo ennen hänen *Harmonielehrensä* (1911a) ilmestymistä, vaikka Schönbergin modernistisia sävellyksiä ei vielä Suomessa esitetty, eikä niihin tiettävästi voinut perehtyä partituuriin muodossa. Varhaisin suomenkielisestä lehdistöstä löytämäni Schönbergin uudentyyppistä musiikkia käsittelevä kirjoitus on *Sävelettärestä* vuodelta 1907. Tässä luultavasti Heikki Klemetin koostamassa ulkomaisiin lehtiin perustuvassa katsauksessa (*Säveletär* 1907b, 135) referoitiin Schönbergin sinfonian esityksen kritiikkiä, jossa teoksen kuvailtiin olevan ”alusta loppuun täydellistä hölynpölyä (kakofoniaa)”, ja yleisön kerrottiin suurimmaksi osaksi joko lähteneen pois, ”sihistäneen”, viheltäneen tai huutaneen hyi-huutoja. *Säveletär* (1907c, 219; 1909, 8) välitti Schönbergin esitysten saamia kritiikkejä suomalaislukijoille myöhemminkin. Kirjoittaja olisi todennäköisesti halunnut tarkemmin tutustua näin vahvoja reaktioita aikaan saaneisiin sävellyksiin, sillä jälkimmäisessä kirjoituksessa mainittiin kuin harmitellen Schönbergin sävellysten olevan ”tietysti käsikirjoituksina”. Vuonna 1910 *Säveletär* uutisoi Schönbergin valinnasta Wiener Musikakademien opettajaksi:

Säveltäjä Arnold Schönberg, jonka uusaikaisista uusaikaisimmat sävellykset kaikkialla, missä niitä on esitetty, ovat synnyttäneet meluavia mielenosotuksia puolesta ja vastaan, on nimitetty sävellyksen opettajaksi Wienin musiikkiakatemiaan. Tämä odottamaton nimitys

¹² ”Musiken beskrifves såsom saknande all melodi och, hvad värre är, all förnuft, i det tonsättaren ängsligt undviker alla harmoniska kombinationer som gälla som musikaliskt vackra” (*Euterpe* 1902, 13).

on, kirjoitetaan saksalaisissa lehdissä, kaikkialla herättänyt vilpittöntä kummastusta. (Säveletär 1910, 217.)

Tidning för musik julkaisi ruotsinkielisen käännöksen Schönbergin *Harmonielehren* viimeisestä luvusta ”Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge”¹³ jo ennen oppikirjan ilmestymistä painosta. Kaksiosaisen julkaisun (Schönberg 1911b; 1911c) saatesanoissa *Tidning för Musikin* toimitus kertoi Schönbergistä seuraavanlaisesti:

Ylläolevat esteettis-filosofiset pohdiskelut ovat ote eräästä luvusta uudessa harmonian oppikirjassa, jonka pitäisi pian ilmestyä painosta. Etupäässä artikkeli on laina itävaltalaisesta taidelehdessä ”Der Merkeristä”, joka kesänumerossaan omisti Arnold Schönbergille epätavallista ja hänen taiteensa olemukseen nähden huomattavaa kiinnostusta. Schönberg tunnetaan sekstetin ”Verklärte Nacht”, kahden jousikvartetin, sinfonisen runon ”Pelleas und Melisande”, muutamien ”Gurre-lieder” -laulujen y.m. säveltäjänä. Nämä kaikki sävellykset herättivät ensimmäisissä julkisissa esityksissään miltei skandaalia hipovaa vastustusta yleisön ja kriitikoiden keskuudessa. Uudemman kuuntelukerran myötä ne ovat saaneet osakseen suurempaa ymmärrystä, ja yksittäisissä tapauksissa niitä on kuvailtu jopa ”klassiseksi”. Seuraavasta voi kenties saada käsityksen omalaatuisesta harmoniikasta, joka on Schönbergin musiikissa vallankumouksellisinta. (Ks. Schönberg 1911b, 19.)¹⁴

Raition tuttavista ainakin Yrjö Kilpinen (1892–1959) oli hankkinut *Harmonielehren* vuonna 1917, sillä Kansalliskirjaston kokoelmissa on kyseisen teoksen alkupe-
räispainos, jossa on Kilpisen nimikirjoitus ja yllä mainittu vuosiluku.

Schönbergistä, hänen musiikkinsa esitysten negatiivisista arvioista ja hänen *Harmonielehrestään* siis tiedettiin suomalaisissa musiikkipiireissä jo varhain, vaikka hänen atonaalisia tai 12-säveljärjestelmällä luotuja sävellyksiään ei Suomessa vielä pitkään aikaan voitukaan kuulla. Maasalo (1980a, 124) viitanneekin

¹³ Itävaltalaisesta taidelehdessä lainattu ja ruotsinnettu artikkeli julkaistiin nimellä ”Om konstnärliga uppfostran och framtidsharmoni”, joten Schönbergin ”kuusi- ja useampiääniset soinnut” olivat käännöksessä muuntuneet muotoon ”tulevaisuuden harmonia”. Otsikointiratkaisusta voisi tulkita ruotsintajan olettaneen Schönbergin harmonioiden viittaavan musiikin kehityssuuntaan.

¹⁴ ”Ovanstående estetiskt-filosofiska reflexioner äro utdrag ur ett kapitel i en ny lärobok i harmoni, som snart torde utkomma i tryck. Närmast är artikeln ett lån ur den österriskiska konsttidskriften ”Der Merker”, som i ett sommarnummer ägnat Arnold Schönberg ett ovanligt och med hänsyn till arten av hans konst anmärkningsvärt intresse. Schönberg är känd som komponist till sextetten ”Verklärte Nacht,” två stråkkvartetter, en symfonisk dikt ”Pelleas und Melisande”, några ”Gurre-Lieder” m. m., vilka alla vid ett första framträdande inför offentligheten väckt nästan till skandal gränsande opposition hos Publik och kritik. Vid förnyat åhörande ha de mött större förståelse, och i enstaka fall ha de betecknats till och med som ”klassiska”. Om den egenartade harmonik, som är det mest revolutionära i Schönbergs musik, skall man kanske få en föreställning av det följande.” (Schönberg 1911b, 19.)

”kirjallisuus”-sanalla nimenomaan ns. toisen Wienin koulun atonaalisen ohjelmiston sävellyksiin ja niiden esityksiin toteamuksessaan ”tosiasiaksi jää kuitenkin, että sekä sanonnaltaan että näkemykseltään käänteentekevä kirjallisuus pääsi hyvin vaikeasti esille Suomessa.”

Aarre Merikannon opiskeluaikainen kirjeenvaihto Moskovasta todistaa myös, että sekä Schönberg että Skrjabin olivat tunnettuja nimiä musiikin ammattilaisten ja opiskelijoiden keskuudessa. Merikanto vaikuttaa myös olleen kiinnostunut erityisesti Skrjabinin musiikista; marraskuun alussa 1915 kirjoittamassaan kirjeessä Skrjabinin viides pianosonaatti oli hänen mielestään ”[k]auheata musiikkia – à la Schönberg” (Aarre Merikannon kirje vanhemmilleen 8.–9.11.1915), mutta jo pari viikkoa myöhemmin tultuaan pelkästään Glazunovin musiikkia sisältäneestä konsertista hän kirjoitti: ”Ennen kuulen vaikka ”kymmenet” Skrjabin’in ”Extaasit” kuin toista kertaa tätä ohjelmaa” (Aarre Merikannon kirje vanhemmilleen 21.11.1915). Saman kuun lopulla Merikanto raportoi Rahmaninovin konsertista seuraavaa:

Kamalan vaikeita vaan useammat Skrjabin’in pianokappaleet ovat. Ja meteliä on toisinaan niin että kaksi rouvas-immeistä kannettiin pyörtyneinä pois. – Eräessä kaksiosaisessa Fantasia’ssa oli toinen osa (Presto) ihmeen intresantti. Rytmillisesti hauska teema ja originellit pasaaagit tekivät mainion vaikutuksen. Kaiken kaikkiaan Rahmaninoff soitti Skrabin’iltä kaksi sonaattia, kaksi poemaa, (toinen ”Satanitsheskavo poema”) 10 preludiota ja 3 etyydiä [- -] (Aarre Merikannon kirje vanhemmilleen 30.11.1915.)

Ulkomaisista ajankohtaisista säveltäjistä, uusista musiikillisista ilmiöistä sekä erityisesti polemiikkia tai kohua aiheuttaneista kantaesityksistä kirjoitetut artikkelit olivat kuitenkin luonteeltaan reportaasimaisia, referaatteja tai käännöksiä muissa lehdissä ilmestyneistä artikkeleista, joten varsinaista jatkuvaa keskustelua ne eivät – ainakaan lehdistössä – saaneet aikaan. Huomattavaa kuitenkin on, että säveltäjät, muusikot ja muut alasta kiinnostuneet olivat tällaisen sanomalehtikatsaustoiminnan ansiosta tietoisia erilaisista modernistisiksi luokiteltavissa olevista keskieurooppalaisista musiikki-ilmiöistä, vaikka niitä ei konserteissa voinutkaan kuulla.

Taiteen modernismista erityisesti Suomen kontekstissa kirjoitettiin yleisemmällä tasolla kirjallis-taiteellisessa aikakauslehti *Ultrassa* vuonna 1922.¹⁵

¹⁵ *Ultraa* julkaistiin vain muutaman kuukauden ja seitsemän numeron (joista viimeinen oli kaksoisnumero) ajan vuoden 1922 syksyllä. Sitä seurasivat ruotsinkielinen *Quosego* ja suomenkielinen *Tulenkantajat* myöhemmin 1920-luvulla. Siinä, missä *Ultra* ruotsinkielisestä lähtökohdastaan huolimatta oli sekä suomen- että ruotsinkielisten taidepiirien keskustelufoorumi, ruotsinkielinen *Quosego* ja suomenkielinen *Tulenkantajat* näyttäytyivät toisinaan kieliriidan areenoina (Enäjärvi 1929, 45; Vainio 1976a, 39, 46).

Kaikki nuo ekspressionismit ja muut modernit ismit, mitä ne ovat muuta kuin muotihullutuksia! Niitä ei todellinen taiteilija ole koskaan seurannut. Ja mitä meillä on Euroopan villityksen kanssa tekemistä! Ei sellainen ole Suomea varten: täällä on aina hiljakseen kompuroitu omia teitä, painuttu erämaahan ja sieltäkäsinkin kuvattu luontoa ja kansaa. Näin Suomen sivistyksen valitut. Tähän tapaan kaikki mahdolliset taistelukupinät meillä sammuteaan: suletaan itsekylläisen laiskuuden suureen kaikkinelevään syliin. (Olsson 1922, 49.)

Yllä oleva suomalaisten torjuvaa suhtautumista ”moderneihin ismeihin” ruotiva sarkastinen kirjoitus on Hagar Olssonin artikkelista ”Hiljaako kaikki suuri syntyy?”, joka ilmestyi *Ultran* neljännessä numerossa. Suomenruotsalaisista kirjallisuuspiireistä lähtöisin olevaa *Ultraa* voidaan pitää sen lyhyestä ilmestymisjaksoista huolimatta merkittävänä modernistisen taiteen ilmiöiden esiintuojana sekä modernistitaiteilijoiden keskustelufoorumina ja äänenkannattajana. *Ultran* ensimmäinen pääkirjoitus (1922, 1-2) on tulkittavissa suomalaisen (kirjallisen) modernismin ohjelmanjulistukseksi:

Kuten runous, niin myös maalaus ja musiikki, koko nuorin taide on tuimaa otteita tuonne ja tänne. [- -] Mutta yhteistä on [- -] kiihko ja voima, tahto päästä irti tyhjästä muotokulttuurista ja lähemmäksi ajan taistelua ja kärsimystä. Ja kaikille yhteinen vaatimus: arvot on uudestaan arvioitava, tie auki nuorille voimille, joiden on vastattava tämän ajan runovoimasta tai runottomuudesta. [- -] Kaksi asetta on nytkin etsijöillä: kritiikillä selvittävät he älyllisesti itsellensä ja muille ajatuksensa, ja omassa taideluomisessaan seuraavat he taidevaistoansa. Tällaisia kriittistäiteellisiä nousu- ja myrskyilmiöitä on esiintynyt useita ja voidaan ne kaikki parhaiten sisällyttää ekspressionismin nimellä kehittyvään hengensuuntaan.” (Ultra 1922, 1-2.)

Yleisesti luonteenomaista *Ultran* kirjoituksille on ajan hengen muuttumisen korostus, ensimmäisen maailmansodan jälkeisen, romantiikasta ja illuusioista riisutun urbaanin nykyihmisen tarve uudentyypiselle, jäykiksi koetuista muodoista vapautuneelle kosmopoliittiselle taiteelle. Ekspressionistisiksi kutsuttujen suuntausten nähtiin täyttävän parhaiten tämän tarpeen, ja *Ultrassa* kirjoitettiinkin ekspressionismista usein lähes synonyyminä modernille taiteelle. Musiikin tai maalaustaiteen modernismista *Ultrassa* kirjoitettiin vähemmän kuin lyriikasta, proosasta ja näytelmäkirjallisuudesta, mikä onkin luonnollista, kun pääosa keskustelusta oli taiteilijoiden itsensä näkemyksiä. Teksti on kirjailijalle usein luontevampi työkalu kuin säveltäjälle tai kuvataiteilijalle.¹⁶

¹⁶ Rakel Kallion (1987, 44) mukaan kuvataiteen tilannetta voisi verrata musiikkiin; uusia suuntia arvioitiin 1900-luvun alussa kritiikeissä usein nuorten taiteilijoiden ohimenevinä tyylikokeiluina.

Modernin taiteen puolesta puhuvilla kirjoituksilla oli *Ultrassa* varsin poleeminen sävy; kansallisromanttisiin ihanteisiin pohjautuvaa tyyliä halveksittiin, ja uusien taidesuuntien puolesta puhuttiin voimakkain ja kiihkein sanoin. Esi-merkki tällaisesta kirjoituksesta on *Ultran* toisessa numerossa ilmestynyt Elmer Diktoniuksen¹⁷ artikkeli ”Muualla ja meillä,” jota siteerataan tässä laajasti, koska se antaa hyvän kuvan *Ultrassa* julkaistujen modernistisen taiteen asiaa ajaneiden kirjoitusten tyylistä:

Ihmeteltävällä taidolla ovat tämän maan runoilijat säilyttäneet neitseellisen koskemattomuutensa mitä tämän ajan ja tämän ajan runouden ymmärtämiseen ja luomiseen tulee. Liikuttavalla pietetillä hoivataan klassillisia muinaisjäännöksiä esimerkkeinä ja osviitoina, varastetaan Kalevalasta, lainataan vanhoilta kreikkalaisilta, tehdään löytöjä raamatusta. Sisällöllisesti ja tyyllillisesti. Löytyy poikkeuksia. Löytyy pieniä dekadenttiseluja jotka hymisevät maailmantuskansa ja elämänorpoutensa ja mitä heillä sattuu olemaan imelässä loppusointudeliriumissa – halpa humala sekin, ja varmasti heikkojärkisten (kuten yleisön ja palkintolautakuntien) päihin menevä. Löytyypä sellaisiakin uskalikkoja jotka ovat heittäneet pois loppusointujen kainalosauvat ja talutusnuorat – sinänsä varmaankin kuolemaa uhmaava rohkeus tässä maassa, mutta heillä ei johtuneena sisäaineen räjähdyspakosta, vaan ulkoseinien luhistumisesta, johtaen ”lyyrillisyyden” vetelimpään suohon, pehmentäen kaiken, ei koventaen. [- -] Ikkunat auki Eurooppaan päin! Se on ainoa parannuskeino. Kansallinen itsepalvelonta ja natsionalismi ovat kauniita ja kaikin puolin kunnioitettavia kapistuksia kansallismuseoissa – runoudessa ne ovat jätettävät eteiseen, sisäoven ulkopuolelle, kuten kaikki kuona. Jos ei tämän ajan runoutta voi syntyä tässä maassa, on se tuotava tänne muualta. [- -] Nurkkapatrioottisten itesäilytysvaistojen on väistyttävä kun henkinen olemassaolo on kysymyksessä. (Diktonius 1922, 24–25.)

Vaikka Diktonius viittasikin alun perin kirjallisuuteen, hänen ”Ikkunat auki Eurooppaan päin!” -huudahduksestaan muodostui myöhemmässä suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa myös 1920-luvun musiikin modernismia kuvaava slogan. Diktonius halvensi julistuksessaan sekä kansallisiin arvoihin nojaavaa taidekäsitystä että impressionismiin ja symbolismiin liitettyä lyyristä – pehmeää, naisellista – dekadenssia, ja nosti sen sijaan tavoitteeksi ”tämän ajan” kosmopoliittisen ”sisäaineen räjähdyspakosta” syntyneen kovan ja aggressiivisen taiteen. Vain viisi vuotta Suomen itsenäistymisen jälkeen Diktonius olisi siis jo ollut valmis jättämään ”nurkkapatrioottiset itesäilytysvaistot” syrjään, ja avaamaan suomalaisen taiteen eurooppalaisille vaikutteille. ”Klassillisten muinaisjäännösten” halveksunta on kovaa kieltä siihen nähden, kuinka suuri merkitys nimenomaan taiteella oli ollut kansallisen identiteetin rakennus- ja vahvistusaineena Suomen itsenäisyysprosessiin johtaneessa kehityksessä. Diktoniuksen

¹⁷ Poliittiselta näkemykseltään sosialisti ja taiteelliselta kannaltaan ”revolutionisti” Diktoniuksen musiikillisia kokeiluja esitellään luvussa 5.2.3.

suhtautumista kansalliseen taiteeseen käsitellään enemmän luvussa 4.2.2.

Diktonius kirjoitti musiikista *Ultran* lisäksi myös työväenlehtiin, muun muassa *Arbetarbladetiin*, hyvin samankaltaista taistelumetaforia ja muuta modernistiselle ajattelulle tyypillistä aggressiivista kieltä käyttäen. Diktoniuksen kirjoitukset *Arbetarbladetissa* olivat laaja-alaisia; hän julkaisi erityisesti kirjallisuuskritiikkiä sekä yleisempiä kirjallisuuteen ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin liittyviä artikkeleita, jonkin verran myös konserttikritiikkiä (erityisesti kansankonserteista vuoden 1927 lopulta lähtien), matkakirjeitä, kolumneja sekä esitteleviä artikkeleita monentyyppisistä ilmiöistä (esimerkiksi venäläisistä uskonlahkoista). Hyvä esimerkki Diktoniuksen musiikkiesseistiikan tyylistä on kirjoitus vuodelta 1916 *Työväen Joulualpumi* -nimisessä vuosikirjatyyppisessä aikakauslehdessä:

Sanotaan ettei nykyajan säveltaide pysty kuvailemaan todellista elämäniloa. Eikö juuri taistelu ole korkeinta iloa: nuoruuden voimaa ja rohkeutta käytettynä hyökkäykseen! Puhutaan nykyaikaisen säveltaiteen rappeutumisesta, humpuukista, ja unohdetaan mitä siinä on parasta: se ijäisen nuoruuden pyhä perkele! – repäsevät dissonanssit, hurja vapaus, raju voima, rohkeus ja uhkarohkeus. Se elää, sillä se taistelee! (Diktonius 1916, 95.)

Diktonius ei arvioinut Väinö Raition 1920-luvun orkesteriteosten kantaesityksiä, mutta Donnerin (2007, 86) arvosteluantologiaksi kutsumassa kirjassa *Opus 12 Musik* on arvostelu muun muassa Raition *Fantasia estatica*n esityksestä todennäköisesti vuodelta 1933.¹⁸ Diktonius (1933, 59–69) kirjoitti lisäksi edellä mainitussa kirjassaan arvostavasti sekä Pingoud’sta, Raitiosta että Merikannosta, mutta suhtautui varautuneemmin Klamiin, jota piti liian leikkisänä sekä Rantaan, jota puolestaan kutsui ilottomaksi.

Diktoniusta enemmän musiikin modernismista 1920-luvulla kirjoitti kuitenkin Ernest Pingoud. Hänen – vaikkakin yhtä korkealentoisesta ja kiihkeästä – kirjoitustyylistään puuttuu Diktoniuksen ja muiden *Ultran* vakiokirjoittajien taisteluun, kovuuteen ja väkivaltaan viittaava sävy. Pingoud’n näkemykset, mielipiteet ja esteettiset periaatteet poikkesivat useimmista muista suomalaisista säveltäjistä ja musiikkikirjoittajista. Suomeen vasta itsenäistymisen jälkeen muuttanut ja monipuolisesti Keski-Euroopassa kouluttautunut Pingoud oli todellinen kosmopoliitti. Hän oli varttunut maailmankaupunki Pietarissa, jonka taide-elämässä vaikutti 1900-luvun alussa erityisesti venäläinen symbolismi ja dekadenssi sekä Skrjabininkin musiikkiin liittyvät mystiset näkemykset (Vainio 1977, 34).

Pingoud’lla oli vahva yleissivistys sekä taiteiden että tieteiden aloilta, ja lisäksi hänen näkökulmansa musiikkiin ja modernismiin olivat laajat. Hän kirjoitti saksaksi, venäjäksi ja ruotsiksi, mutta suomea hän ei osannut. Muutamia hänen

¹⁸ Diktoniuksen *Fantasia estatica* -arviosta lisää luvussa 6.2.1.

artikkeleitaan kuitenkin julkaistiin myös suomennoksina. Ennen Suomeen emigroitumistaan Pingoud aloitti kirjallisen uransa pietarilaisessa saksankielisessä *St. Petersburger Zeitungissa* ja venäjänkielisessä *Russkaja musikalnaja gazetassa*. Hänen 1910-luvun kirjoituksensa käsittelevät uusien musiikkityylien ja -ilmiöiden lisäksi kirjallisuutta ja kirjailijoita, ja niistä välittyy sekä Pingoud'n saksalaiseen filosofiaan ja humanismiin perustuvat juuret että hänen rakkautensa uutta musiikkia kohtaan. (Salmenhaara 1995 [1988], 250.) Kalevi Ahon (1995, 11) mukaan Pingoud oli etenkin saksaksi kirjoittaessaan poikkeuksellisen taitava ja näkemyksellinen journalisti.

1920-luvulla Pingoud jatkoi kirjallista toimintaansa Suomessa. Hän esimerkiksi esitteli uuden musiikin ilmiöitä ja kirjoitti syväluotaavia musiikkiesteettisiä pohdintoja mitä erilaisimmista aiheista muun muassa *Uuteen Suomeen*,¹⁹ *Åbo Underrättelseriin*, *Svenska Presseniin*, *Nya Tidningeniin* ja *Hufvudstadsbladetiin*. Hänen aiheensa ulottuvat runoilija-, kirjailija-, taiteilija- ja säveltäjähenkilökuvista konserttiarvosteluihin, musiikin estetiikkaan ja jopa musiikkikoulutuksen uudistamiseen. Esimerkiksi vuosien 1922–23 aikana hän julkaisi eri lehdissä artikkelisarjan saksalaisesta, yhdysvaltalaisesta, ranskalaisesta ja venäläisestä uudesta musiikista ja niiden piirteistä. Pingoud käsittelee useissa kirjoituksissaan uuden musiikin estetiikkaa ja modernin taiteen vastaanoton vaikeutta. Hän myös julkaisi pohdiskelevia esseitä, kuten *Åbo Underrättelserissä* vuonna 1923 julkaistu ”Musiikillinen vasemmisto”, jossa hän arvioi Arnold Schönbergin ja Igor Stravinskyn merkitystä uuden musiikin kehitykselle:

Schönberg on ekspressionisti. Hän kohottaa musiikillisen ajatuksen, musiikillisen innoituksen yksinvaltiaaksi. [- -]

[Schönbergin teokset] ovat rohkeinta, mitä moderni musiikki on tuottanut, ne ovat ekspressionismia. Kaikki se, mitä pidetään musiikillisen rakennuksen materiaalina ja musiikillisen ajatuksen kehittelynä, puuttuu niistä: sekvenssit, toisto, symmetria ja lopuke. [- -] Schönbergin kohdalla temperamentti, sikäli kuin hänellä sellaista on, on hänen spekulatiivisen henkensä lamaanuttama, minkä vuoksi temperamentin kuulijaan tekemä vaikutuskin jää pois. Juuri tämä on luonteenomaista hänen luonteelleen [p.o. musiikilleen; alkuperäisessä tekstissä: ”Det är så karakteristiskt för hans musik”]: se kiinnostaa, muttei kiihdytä. [- -] Aivan toista maata on Stravinski. Hän on venäläinen ja on saanut perinnöksi Venäjän kansan suuren, kultivoimattoman voiman. [- -] Stravinskista on sanottu: ensin hän orkestroi musiikkinsa, sitten hän säveltää sen. Tähän paradoksiin sisältyy syvälinen totuus. Stravinski on väreihin ja musiikilliseen rytmiin nähden suurin mestari, mitä on ylipäätään ollut olemassa. [- -] Jos tarkastelee Stravinskin orkesteripartituureja, hämmästyttää [hämmästyttää] ja pettyy todetessaan, miten vähän ”musiikkia” niissä ylipäätään on – pääpaino on väreissä ja rytmisissä. Tämä musiikki edustaa primitivismiä ja kaikein [kaikein]

¹⁹ Salmenhaaran (1995, 251) tietojen mukaan *Uuden Suomen* arvostelut oli todennäköisesti käännetty saksasta tai ruotsista.

korkeimman raffinemangin yhdistelmää”. (Pingoud 1995 [1923], 177–179. Suomennos Seppo Heikinheimo.)

Kuten yllä olevasta sitaatista voidaan huomata, Pingoud suhtautui uuden musiikin ilmiöihin kriittisesti huolimatta siitä, että hän oli periaatteiltaan musiikin edistyksen – Pingoud’lla nimenomaan merkityksessä kehittyminen paremmaksi, ei muuntuminen – puolestapuhuja. Pingoud’n oman musiikin tyyllisesti lähimpinä esikuvina olivat Aleksandr Skrjabinin ekstaattiset orkesterirunoelmat, mutta suuresta ihailustaan huolimatta hän kritisoi toisinaan myös Skrjabinin musiikkia (Pingoud 1922a, 121; Salmenhaara 1995 [1988], 261–262).

Konserttiarvioissaan Pingoud käytti voimakkaita kielikuvia. Kalevi Ahon (1995, 11) mukaan “[h]än saattoi ilmaista negatiivisen mielipiteensä joskus niin murhaavia satiirisia kielikuvia käyttäen, että paljon paneteltu suomalainen musiikkiarvostelu tuntuu tähän verrattuna suorastaan pyhäkoulumaisen lempeältä”. Pingoud ei arvioissaankaan ollut periaatteellinen modernististen suuntien kannattaja; hän muun muassa suhtautui erittäin myönteisesti Leevi Madetojan (1887–1947) ja Yrjö Kilpisen sävellyksiin. Musiikkikriittikona Pingoud kirjoitti monien muiden suomalaisten konserttiarvostelijoiden tapaan useimmiten analyttisesti sekä sävellyksen piirteistä että esityksestä siitä huolimatta, että *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1922 julkaisemassaan artikkelissa ”Uusi musiikki. Sen halveksijoiden sivistyneelle osalle. I Kriitikko” (ks. Pingoud 1995 [1922], 169) hän kirjoitti musiikkikriitikon tehtävän olevan ennen kaikkea yleisön vaikutelmien dokumentoiminen. Klemetin ja Krohnin lailla myös Pingoud saattoi jostain teoksesta vaikuttuessaan intoutua runolliseen kuvailevaan ilmaisuun, poettiseen fiktion (ks. esim. Sibeliuksen neljännen sinfonian arvion sitaatti alla).

Sibeliuksen merkityksen Suomen säveltaiteelle Pingoud sijoitti laajempaan musiikilliseen kontekstiin selvemmin kuin monet muut suomalaiset aikalaiset; hän muun muassa tulkitsi Sibeliuksen vahvan statuksen ensimmäisenä kansallisesti ja kansainvälisesti menestyneenä säveltäjäksi silinä aiheuttaneen musiikillisen modernismin myöhästymisen ja heikkouden Suomessa. (Salmenhaara 1995 [1988], 258–259.) Sibeliuksen modernistisimmaksi kutsutusta sävellyksestä, neljännestä sinfoniasta, Pingoud kirjoitti *Svenska Pressenissä* vuonna 1928 seuraavan pitkän runollisen kuvauksen:

Kuulijan kannalta Sibeliuksen neljännen sinfonian nerokkaassa lennossa on jotain ahdistavaa. Tämä sinfonia on niin pitkä, kaukana kaikesta siitä, mitä kutsutaan ihmisyydeksi, niin autuaallisen sokea tälle maailmalle. Sävelkieli on niin intensiivistä ja sisäänpäin kääntynyttä, että kuulija menettää useimmiten orientoitumiskykynsä. Teoksen sanoin kuvaamatomat kauneusarvot ja -aarteet eivät paljastu ensimmäisellä kuulemalla. Tämä sinfonia ei yksinäisessä aristokratiassaan pyri voittamaan kuulijaa; se katsoo kauas pois laajoihin, va-

loisiin avaruuksiin, se on transkendentiaalinen, visionäärinen. Kaikki afektit ovat sublimoituja, musiikki leijuu ilman mitään painoa kuin valopilvi. Sinfoninen struktuuri on kaikessa näennäisessä yksinkertaisuudessaan äärimmäisen komplisoitua: syy siihen, että tämä suurenmoinen teos kenties vielä pitkiäkin aikoja pysyy epäsuosittuna. (Pingoud 1995 [1928], 211–212. Suomenenos Seppo Heikinheimo.)

Pingoud oli kriitikkona ja musiikkikirjoittajana erityinen siinä mielessä, että hän emigranttina ja maailmankansalaisena tarkasteli suomalaista musiikkielämää ja sen ilmiöitä eri näkökulmasta kuin useimmat muut suomalaisesta säveltaiteesta kirjoittaneet henkilöt. Hänellä ei ollut tarvetta korostaa suomalaiskansallisia arvoja ja aiheita taidekritiikissään, eikä hän nähnyt modernistista taidetta uhkana suomalaisen taiteen originaalisuudelle. Hänellä oli sekä näkemystä että taito kirjoittaa kiinnostavasti, ja tästä syystä onkin harmillista, ettei hän tullut arviooneeksi yhtään Raition kantaesitystä.

Raitiosta Pingoud kirjoitti kuitenkin jonkin verran muissa yhteyksissä. *Ultrassa* ilmestyneessä artikkelissaan ”Kansallinen musiikki” hän (Pingoud 1922b, 37) mainitsi Raition esimerkkinä kansallisten arvojen ulkopuolelle pyrkivistä suomalaissäveltäjistä. Kuusi vuotta myöhemmin Pingoud (1928a, 232) kirjoitti *Nya Argus* -lehteen kotimaista uutta musiikkia käsittelevän artikkelin, jossa hän esitteli muutamia suomalaisen musiikin ”äärimmäiseen etuvartioon” (*yttersta förposterna*) kuuluvia säveltäjiä. Tässä kirjoituksessaan Pingoud luonnehti Raition tyyliä slaavilaisorientoituneeksi impressionismiksi, ja kuvaili Raition sointiväriä äärimmäisen hienovaraiseksi, joskin Pingoud’ n mielestä Raition teoksissa linja usein hukkuu sointivärien noustessa etualalle. Hän myös analysoi Raition valitsevan mielellään runollisia luonnoksia teostensa motiiveiksi kirjoittamatta silti varsinaista ohjelmamusiikkia. Samassa yhteydessä Pingoud kuvaili Aarre Merikannon tyylin olevan Raition tapaan koloristista, mutta räikeämpää ja kirkuvampaa. Pingoud’ n mukaan Merikannon itsekritiikki toisinaan pettää, mutta lahjakkuutta ja kehityspotentiaalia hän kuitenkin katsoi Merikannolla olevan. Uuno Klamin säveltäjänkehitykseen Pingoud suhtautui kirjoituksessaan toiveikkaasti. Artikkelin seuraavassa osassa Pingoud (1929, 46) luonnehti Sulho Rannan – jota siis ei edellisten kolmen tapaan luokitellut ”etuvartioon” kuuluvaksi – tyyliä tietyllä tapaa eksoottiseksi, mutta myös monotoniseksi. Ruotsinkielisistä kirjoittajista Pingoud’ n ja Diktoniuksen eräänlaisena perillisenä voidaan pitää kirjailijanakin ”vahvasti Diktoniuksen ’oppipoikaa’” (Elomaa 2011, 280) Ralf Parlandia (1914–1995), joka musiikkikritiikissään ja muissa kirjoituksissaan puhui 1920-luvun modernististen sävellysten puolesta erityisesti 1940-luvulta lähtien.

Kuten säveltäjänäkin, Sulho Ranta aloitti myös musiikkikirjoittajan uransa

vakaumuksellisena modernistina. Hän kirjoitti 1920-luvun lopulla ja 30-luvun alkupuolellakin useita modernismia selittäviä ja puolustavia kirjoituksia erityisesti *Tulenkantajat*-lehteen. Ranta pyrki kirjoituksissaan edistämään erityisesti Väinö Raition ja Aarre Merikannon musiikin arvostusta ja tuntemusta. Pingoud'n Ranta jätti usein kirjoituksissaan huomiotta, mikä saattaa olla osoitus siitä, että Ranta ei – useiden muiden aikalaisten tapaan – mieltänyt Pingoud'ta aidosti suomalaiseksi. Esimerkiksi *Tulenkantajat*-artikkelissaan "Quo usque tandem?", jossa ei myöskään Pingoud'ta mainittu, Ranta (1929a, 351) kirjoitti: "Raition ja Merikannon [-] tuotanto on saatava esille. [-] On köyhäintodistus maamme musiikille aina vain näyttää ulkomaalaisille samaa 'kansallista romantiikkaa' uudestaan ja uudestaan vuosikymmenestä vuosikymmeneen". Myös aikaisemmin samana vuonna samassa lehdessä ilmestynyt lyhyt artikkeli "Muutama miete musiikista" toisti osittain samaa aihepiiriä, mutta tässä kirjoituksessa Ranta myös pyrki selittämään modernismia lukijoilleen vetoamalla siihen, että "[j]onkun sävelteoksen 'uudenaikaisuus' riippuu melkein yksinomaan niistä (ajallisista ja paikallisista) olosuhteista, missä se esitetään ja miten se esitetään", ja että kolmi-sointukin oli "kaikki kaatava keksintö silloin kun terssiä pidettiin 'epäpuhtaana intervallina'" (Ranta 1929b, 125).

Tulenkantajat-artikkeleiden lisäksi Ranta toi suomalaisia modernistisäveltäjiä tutuksi myös *Suomen Musiikkilehdessä* 20-luvun lopulla julkaistussa artikkelissaan "Muutamia uusinten suuntain suomalaisia säveltäjiä" sekä samassa lehdessä 30-luvun alkupuolella ilmestyneessä artikkelissa "Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta". (Ranta 1927, 187–188; 1932, 118–122, 127.) 1920-luvun kirjoitustensa valossa Ranta näyttäytyy Pingoud'n – ja Schönbergin – hengenheimolaisena; hänen kirjoituksissaan ja omissa teoksissaan näkyy usko siihen, että kromatisoituminen on musiikin kehityksen luonnollinen seuraus, sekä siihen, että yleisö vähitellen tottuisi dissonoivaan sävelkieleen. Rannan esteettiset näkemykset suuntautuivat kuitenkin 1930-luvun kuluessa pois päin ekspressionismista ja kohti duuri–molli-tonaalista sävelkieltä ja uusasiällisuutta (Huttunen 1993, 160–161). 1930-luvun lopulta lähtien hänen musiikkikritiikeistään sekä myöhemmistä musiikkia koskevista muista kirjoituksistaan voi huomata hänen pitäneen useiden aikalaistensa tapaan 1920-luvun modernismia ohimenevänä ilmiönä, sivupolkuna musiikin kehityksen tiellä.

Kapellimestari ja musiikin tutkija Toivo Haapanen (1889–1950) oli korkeasti koulutettu asiantuntija, joka Arvi Kivimaan (1974, 145–146) mukaan tajusi esimerkiksi Aarre Merikannon ja Väinö Raition musiikin merkityksen ennen niin

kutsuttua yleistä mielipidettä. Toivo Haapanen profiloituikin suomalaisen uuden musiikin kantaesittäjänä erityisesti toimiessaan Radio-orkesterin²⁰ ylikapellimestarina vuosina 1929–1950 ja Yleisradion musiikkipäällikkönä vuosina 1929–1946. Hänet muistetaan Suomen musiikin historiassa lisäksi myös Helsingin yliopiston musiikkitieteen dosenttina ja professorina ja musiikin historian tutkijana, jonka kirjaa *Suomen säveltaide* (1940) voidaan Matti Huttusen (1993, 106) mukaan pitää ensimmäisenä ja yli viidenkymmenen vuoden ajan ainoana täysimittaisena Suomen musiikin historian esityksenä. Huttusen (emt., 105) mukaan Haapasen historiankäsitelmä oli ennen kaikkea nationalistinen, ja Karttunen (2002, 26–27) kirjoittaa Haapasen ”suomalaislinjan” sekä työskentelyn kotimaisten muusikoiden ja säveltäjien esiin saamiseksi näkyneen erityisesti myös hänen toiminnassaan Yleisradiossa. Edellä mainittujen lisäksi Haapanen toimi myös Ylioppilaskunnan Soittajien kapellimestarina. (Huttunen 1993, 105.)

Haapasen kirjoittajaprofiili on analyyttinen ja objektiivinen hänen esitellessään aikansa ilmiöitä, ja musiikkikriittikkona hän oli yksi avarakatseisimmista. Hän pyrki selittämään uusia ilmiöitä ja suhteuttamaan suomalaisten modernistien teoksia laajempaan kontekstiin. Esimerkiksi Ernest Pingoud’n ensimmäisestä konsertista Suomessa vuonna 1918 Haapanen kirjoitti huomattavasti ymmärtäväisemmin kuin useimmat muut suomalaisarvostelijat – tosin hänkään ei kritiikittä sulattanut Pingoud’n kaikkia teoksia, vaan piti tämän tuotannon kvaliteettia epätasaisena (ks. esim. Haapanen 1919a). Kriitikotoimintansa lisäksi Haapanen kirjoitti vuoden 1926 alusta lähtien *Suomen Musiikkilehden* esittelyjä Helsingin konserteissa lähiaikoina esitettävistä ohjelmistoista. Vuosikerran ensimmäisessä numerossa selitetään tämän uuden tavan vastaavan Keski-Euroopassa yleistä tapaa kirjoittaa konserttiohjelmiin esittelyjä sävellyksistä (SML 1926, 3). Näiden ohjelmistokatsausten lisäksi Haapanen kirjoitti analyyttisiä artikkeleita ajankohtaisista musiikillisista ilmiöistä ja tapahtumista sekä aktiivisesti edisti modernististen musiikkiteosten esityksiä (ks. esim. Haapanen 1925a, 1–2; 1925b, 57–58).

Haapanen johti suuren osan Raition teosten kantaesityksistä. Johtamansa *Antigonen* hän myös arvosteli, tosin ei varsinaisessa konserttikritiikissä, vaan pikemminkin modernin musiikin ”apologiassaan”, jonka syntymiseen osin todennäköisesti vaikutti *Antigonen* kantaesitys ja sen päivälehti-arvostelu. Haapasen näkemyksiä *Antigonestä* tarkastellaan lähemmin luvussa 5.3, mutta edellä maini-

²⁰ Nykyisin Radion Sinfoniaorkesteri. Vuonna 1927 perustetussa yhtyeessä soitti aluksi vain kymmenen muusikkoa. Toivo Haapasen aloittaessa orkesterin ylikapellimestarina soittajamäärä oli kaksinkertaistunut. (Karttunen 2002, 20; 26.)

tussa kirjoituksessa hän analysoi modernististen sävellysten merkitystä suomalaiselle musiikkielämälle:

Ajattelakoonpa mitä tahansa musiikin uusimmista suunnista, niiden ajautumisesta äärimmäisyyden umpikujaan tai toisaalta siitä keinovarojen rikastuttamisesta, mitä ne saattavat tuottaa, tällaiset ilmiöt suomalaisessa säveltaiteessa – joiden todellista arvoa ei hevin yhden esityksen perusteella voida määritellä – osoittavat joka tapauksessa, että siinä on elinvoimaista pyrkimystä, ettei nykyaika riennä ohitsemme jättäen meidät kuivettumaan pelkkään entisen ihailuun. (Haapanen 1923, 61.)

Haapanen siis näki uudet tyyli ja niiden kokeilun suomalaisessa kontekstissa musiikkielämää eteenpäin vievänä ja sen elämää ylläpitävänä asiana. Hyvänä esimerkkinä Haapasen objektiivisesta ja tutkijamaisesta kirjoitustavasta on esimerkiksi hänen *Suomen Musiikkilehteen* vuonna 1926 kirjoittamansa esittely Helsingin kaupunginorkesterin tulevasta ohjelmasta:

Klassillisen sinfonian perinnäistä muotoa – jolle myöhempiä aikainakin puhtaasti sinfoninen tuotanto yhä pohjaltaan rakentuu – on monella tavalla uudemmassa musiikissa pyritty muuntelemaan ja edelleen kehittämään. Puhutaan sinfoniaprobleemista uudemmassa musiikissa, ja kun luovan säveltaiteen korkein tunnussana on ollut persoonallisuus, on helposti ymmärrettävää, että probleemin ratkaisu hyvin suuresti on vaihdellut eri säveltäjillä. [- -] [Suomessa on] sävelletty sinfonioita ja muita sinfonisia orkesteriteoksia silmiinpistävän runsaasti esim. kamarimusiikkiin ja oopperaan verrattuna. (Haapanen 1926a, 147.)

Haapanen tuo kirjoituksessaan esiin sekä sinfonian aseman arvostetuimpana sävellysmuotona Suomessa että sinfonisen musiikin muotorakenteiden uudistamispyrkimykset. *Uuteen Suomeen* samana vuonna kirjoittamassaan katsauksessa ”Uusinta suomalaista säveltaidetta” Haapanen (1926b) esitti ensimmäisen maailmansodan toimineen käännekohtana suomalaisessa musiikissa. Sotaa ennen suomalaisessa musiikissa vallitsi Haapasen mukaan tyyllinen yhtenäisyys, jonka ”huomattavimpana yhdistävänä piirteenä on se kalevalainen ja kansallinen henki, jota Sibeliuksen alkuajan teokset niin voimakkaasti lietsoivat säveltaiteelliseen ilmapiiriimme”. Sodan jälkeen suomalainen musiikki oli Haapasen mukaan pirstaloitunut kahteen ääripäähän:

Vasta viimeisinä vuosina ja hieman myöhästyneinä ovat säveltaiteen yleismaailmalliset äärimmäisyyssuunnat varsinaisesti tunkeutuneet esille suomalaisessa säveltaiteessa. Vastakkaisena äärimmäisyytenä on toisaalla aivan ”populäärisen”, kansanomaisen tai salonkivahtaisen musiikin säveltäminen, ja äärimmäisyyksien ohella ja välillä kamppailee yksilöllisyys epäkiitollista, joskin kunniaakasta taisteluaan. (Haapanen 1926b.)

Uudenaikaisten tyylien Haapanen katsoo tulleen Suomeen ”voimakkaiden ulkomaalaisten vaikutteiden” ansiosta, erittelemättä kuitenkaan tarkemmin, millaisista

vaikutteista hänen mielestään on kyse. Muusikko- ja säveltäjäkunnan kosmopoliittisuuden vuoksi musiikilliset vaikutteet ja niiden kiertäminen Euroopan (ja maailman) eri maissa eivät luonnollisestikaan rajoittuneet 1920-luvullakaan pelkästään ”yleismaailmallisiin äärimmäisyssuuntiin”, vaan vaikutteet levisivät musiikin itsensä (sekä sen kirjoitetussa että esitetyssä muodossa) lisäksi myös musiikista kirjoitetuina teksteinä, musiikkialalla toimivien henkilöiden kokemuksina ja näkemyksinä sekä musiikki-instituutioina ja rakenteina.

Kuten edellä kirjoitetusta selviää, Suomessa oltiin tietoisia erilaisista muiden maiden modernistisista ilmiöistä, uusia tyylejä edustavista säveltäjistä ja teoksista. Modernismiin liittyvät artikkelit olivat musiikin osalta enimmäkseen yksittäisiä ilmiöitä, säveltäjiä tai teoksia esitteleviä, eikä niissä ennen 1920-lukua juuri pohdiskeltu modernismin olemusta yleisemmin. 1920-luvulta lähtien, erityisesti *Ultra-* ja *Tulenkantajat* -aikakauslehdissä modernismista kirjoitettiin poleemiseen ja taistelumetaforia vilisevään tyyliin. Termit ”moderni” tai ”modernisti” liitettiin musiikkikritiikeissä ja muissa musiikkia käsittelevissä artikkeleissa tiettyihin säveltäjiin tai heidän teoksiinsa, jolloin käsitteen sisältö muodoistui kussakin tapauksessa hiukan erilaiseksi. Tästä syystä se, mitä 1920-luvun Suomessa ymmärrettiin modernismiksi musiikissa, muodostuu tyyllillisesti moninaiseksi ja moniselitteiseksi käsitteeksi.

2.2 Käsitys 1920-luvun musiikillisen modernismin päättymisestä

Suomalaisesta suhtautumisesta kotimaisen musiikin 1920-luvun modernismiin sen aktiivisimman kauden aikana on vaikea saada tarkkaa kuvaa, koska uusista suuntauksista ei syntynyt yleistä ja jatkuvaa keskustelua tuona aikana. 1930-luvulla sekä poliittisen että kulttuurisen ilmapiirin alettua korostaa kansallisia arvoja yhä enemmän, 1920-luvun moderniin säveltaiteeseen suhtauduttiin jo ohi menneenä ilmiönä. Esimerkiksi Uuno Klami (1930, 43) kirjoitti *Tulenkantajissa*: ”Nykyisin kuulee usein puhuttavan paluusta vanhaan. Se on väärin. Yksinkertaistuminen ja selkeentyminen ei merkitse paluuta vaan kehitystä. [- -] Tuo atonalismin aika oli vain osana kehityksessä eikä mikään täyttymys.” Klami viittaa kirjoituksessaan myös Raitioon ja Merikantoon:

On meilläkin kaksi miestä, jotka ovat auttaneet uutta suomalaista musiikkia enemmän kuin yleensä tahdotaan tunnustaa: Väinö Raitio ja Aarre Merikanto. Oltakoonpa heidän tuotantonsa elinvoiman suhteen myötä tai vastaan, niin ei voi olla muuta kuin yhtä mieltä siitä, että he ovat tehneet jälkeen tuleville suuren palveluksen. Heitä on kiittäminen siitä, että kymmenen viimeksi kuluneen vuoden aikana tiesimme, mistä oli kysymys. Ilman heitä musiikkimme olisi paljon harmaampaa. (Klami 1930, 43.)

Klami ei maininnut kirjoituksessaan Pingoud'ta, mitä voidaan pitää jälleen yhtenä osoituksena suomalaisten suhtautumisesta Pingoud'hun ei-suomalaisena säveltäjänä, vaikka hän vuoteen 1930 mennessä oli asunut ja työskennellyt Suomessa jo yli kymmenen vuotta. Merikannon ja Raition musiikista Klami kirjoitti objektiivisuuteen pyrkien; kuten atonaalisuuden, jonka Klami kirjoitti "vapauttaneen musiikin", hän katsoi myös Raition ja Merikannon 20-luvun tuotantojen olleen tärkeä, mutta jo päättynyt vaihe uuden musiikin kehityksessä. Klamin puhe kehityksestä on osoitus siitä, että antiromanttisen modernistisesta ajattelustaan huolimatta myös Klami käsitti musiikin tyyliuutoksen kehityksenä kohti jotakin korkeampaa ("täyttymys") päämäärää.

Taneli Kuusisto (1965 [1932], 255) pohti samaa asiaa vuonna 1932 – tosin muistaen mainita myös Pingoud'n: "[n]äin 30-luvun perspektiivistä asioita tarkastellen näyttää selvältä, että Raitio, Merikanto ja Pingoud esiintyessään vuosikymmenen, puolitoista sitten edustivat päättyvää, loppuunsa kehittyvää tyylikautta". Seuraavana vuonna Kuusisto julkaisi *Musiikkitieto*-lehdessä kolmiosaisen uusimpia musiikillisia ilmiöitä perinpohjaisesti esittelevän artikkelisarjan, joista ensimmäisessä hän (Kuusisto 1933a, 5) tarkasteli uuden musiikin ilmiöitä objektiivisesta näkökulmasta peilaten ilmiöitä historiallisen kontekstin kautta. Vallitsevana uuden musiikin suuntana Kuusisto (emt., 6) piti 1930-luvun alussa antiromanttista, uusklassista tyyliä: "Suunta on nyt pois romantiikasta, pois ohjelmallisuudesta, pois sävelrunoilusta, pois tunteellisuudesta, pois soinnun ja soinnin yksinvallassa, suunta on kääntynyt absoluuttisesti musikaaliseen, tunteen kohtuullisuuteen, musikaalisen muodon ankaruuteen, melodiaan, polyfoniaan."

Artikkelisarjansa kolmannessa ja viimeisessä osassa Kuusisto (1933b, 38) niin ikään viittasi 1920-luvun musiikillisiin kokeiluihin etsikkoaikana, joka oli 1930-luvulle tultaessa päättymässä, klassisten arvojen saadessa säveltäjien työssä jälleen enemmän sijaa:

Loimmepa katseemme mille suunnalle tahansa nykyhetkenä, voimme todeta yhteisen pyrkimyksen päästä jälleen lujalle perustalle Debussyn, Schönbergin ja sodan jälkeisestä haipuilemisesta. Se säveltäjäpolvi, joka kymmenkunta vuotta sitten astui julkisuuteen, alkaa nyt vasta löytää uuden ajan tunnuksset, ja kuvaavaa on, että tällä välin ei ole astunut esille uutta säveltäjäpolvea sen enempää muualla Euroopassa kuin meillä täällä Suomessakaan. (Kuusisto 1933b, 38.)

Kiinnostavaa on, että Kuusisto tässä kirjoituksessaan joko niputtaa Klamin ja Rannan kymmentä vuotta aiemmin "julkisuuteen astuneeseen" säveltäjäpolveen tai sivuuttaa heidät kokonaan. Raition, Merikannon ja Pingoud'n 1920-luvun sä-

vellykset selvästi asettuvat Kuusiston kirjoituksessa ”sodan jälkeisen hapuilemisen” kategoriaan. Vuonna 1940 ilmestyneissä kahdessa *Musiikkitieto*-lehden painnassa Kuusisto (Eero 1940a, 70; 1940b, 102–103) esitti ajatuksensa aiempaa poleemisemmin, mutta näissä pakinoissa hänen pääajatuksenaan oli Raition, Merikannon ja ”viimeiseksi tätä kohtalokasta vaihetta edeltäväksi nimeksi” kutsumansa Klamin jälkeen esiin tulleen säveltäjäpolven ”joutuminen hukkaan”, koska vallitseva taidekäsitys korosti ”omintakeisuutta” säveltäjän käsityötaidon kustannuksella. Syyllisiksi Kuusisto (Eero 1940b, 102) mainitsi ”yleisen käsityksen”, musiikkikriitikoiden asenteen sekä osittain myös sävellysopetuksen. Rantaa hän (emp.) kutsui ”rajatapaukseksi”.

Aarre Merikanto (1936a, 106) itsekkin kirjoitti samaan tapaan *Musiikkitieto*-lehden artikkelissaan ”Mihin suuntaan voimme olettaa tulevan orkesterimusiikin kehittyvän”: ”Klassisismi, romantiikka, impressionismi, expressionismi, atonalismi ja uus-asiallisuus ovat suurin piirtein jo takanamme (puhumme teosten luomisesta, emme niiden esittämisestä) ja kansallinen suunta vähin kaikkialla vallalla”. Atonaaliseksi ja ekspressionistiksi 1920-luvun teoksissaan kutsuttu Merikanto piti tätä ainakin orkestroinnin kannalta hyvänä asiana, sillä hänen mielestään edellisenä vuosikymmenenä orkesterin kokoa ja sointiväripalettia oli paisutettu suhteettoman suureksi.

Toivo Haapanen (1940, 145) oli 1930-luvun päätyttyä Kuusiston ja Merikannon kanssa samoilla linjoilla: ”1920-luvun vallankumouksellisin modernismi kuituikin itse asiassa jo varsin ahtaitten artististen piirien taiteeksi löytämättä paljonkaan vastakaikua laajoissa kerroksissa, joiden sävelellisenä ravintona on ollut pääasiallisesti jazz- ja ’schlager’-musiikki”. Kirjassaan *Sävelten valo ja varjoja* myös Sulho Ranta kuvaili suomalaisten modernistisäveltäjien ”kääntymistä” kohti kansallisuutta korostavaa, uusklassista tai uusromanttista sävelkieltä:

Sanottakoon näistä musiikin radikaalisista virtauksista niin meillä kuin muuallakin mitä tahansa, sitä ei koskaan voida kieltää, että ne rikastuttivat musiikin keinoja paljon. Nimenomaan musiikin värikyvyys muuttuu tekijäksi, jota ei enää voida unohtaa, vaikka klassillinen, horisontaalinen viivojen musiikki myöhemmin saakin enenevää merkitystä. Meidän modernistiemme kääntymisen takaisin kansalliseen päin tapahtuu jokseenkin tuskattomasti. Jonkinlaisena käännekohtana voidaan ehkä pitää Kalevalan 100-vuotisjuhlia, joiden yhteydessä melkeinpä kaikki huomattavimmat suomalaiset säveltäjät palautuvat, tietenkin omine keinoineen, siihen aihepiiriin, joka 1890-luvulla merkitsi suomalaiselle kansalliselle musiikille kaikkein tärkeintä voimanlähdettä.²¹ [- -] kansallinen aines on kuitenkin

²¹ Tosin esimerkiksi Aarre Merikannon kirjeenvaihdosta vanhempiensa kanssa käy ilmi, että hän oli kiinnostunut *Kalevalasta* sävellystensä inspiraationa niinkin varhain kuin vuonna 1915 (Aarre

saanut hyvin määrävän aseman. (Ranta 1946a, 79.)

Suomalaisen musiikin 1920-luvun modernismi näyttääkin 1930- ja 40-luvun alkupuolen kirjoitusten perusteella käsitetyn yksittäiseksi, vain noin kymmenen vuotta kestäväksi ilmiöksi, jonka edustajat Suomessa kaiken lisäksi eivät tyylisensä erilaisuuden vuoksi muodostaneet yhtenäistä joukkoa.

Toisen maailmansodan jälkeen useat suomalaiskirjoittajat ryhtyivät pohtimaan 1920-luvun modernismia hiukan eri näkökulmasta; näkökulman muutoksen myötä tilapäisluonteisen kauden nähtiinkin olleen 1930-luvun ja 1940-luvun alun. Muun muassa Ralf Parland (1946a, 3) ja Olavi Ingman (1947, 39–40) pitivät 1920-luvulla syntynyttä modernistista musiikkia arvokkaana taiteena, joka oli 1930-luvun ja 1940-luvun alkupuolen aikaan tietoisesti vaiettu syrjään. Parland kirjoitti vuoden 1946 *Kuva*-lehden numerossa 11 kiihkeään sävyyn siitä, kuinka historia toistaa itseään modernien säveltäjien kohtaloissa ja tivasi syitä siihen, miksi Rannan, Merikannon, Raition ja Pingoud'n sävellyksiä ei vielä kukaan esitetä. Parlandin tekstissä esiintyvätkin myöhemmän musiikinhistorian kirjoituksen toistamat sanat ja ajatukset väärinymmärretyistä ja aikaansa edellä olleista säveltäjistä, joiden nerokkaan tuotannon kansallismielinen "ajan henki" lyhytnäköisesti tukahdutti: "Kolmekymmentäluku oli reaktion, henkisen pelkuruuden kausi. Nyt kun me jälleen voimme puhua vapaasti kerettiläisestä modernistisesta taiteesta, on velvollisuutemme hyvittää sitä, mitä silloin laiminlyötiin" (Parland 1946a, 3). Vuoteen 1946 mennessä sekä Raitio että Pingoud olivat jo kuolleet, mutta Parlandin huolena oli, etteivät Aarre Merikanto ja Sulho Ranta joutuisi kokemaan samaa unohduksen kohtaloa. Hän lopetti kirjoituksensa haasteenomaiseen kysymykseen: "täytyykö modernin säveltäjän ensin tulla valituksi manalle menneiden akatemiaan ennen kuin hänet huomataan ja esitetään?" Vallitsevan ymmärtämättömyyden Parland katsoi kuitenkin ennen kaikkea olevan kriitikoiden puutteesta johtuva seikka: "Luulisin, että modernin musiikkimme suuri tragedia on ollut se tosiseikka, että meiltä viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana on puuttunut ajastaan tietoisia, kauaskatseisia kynänkäyttäjiä – sellaisia miehiä kuin Eino Leino ja Gus Mattson, kulttuuriarvostelijoita sanan varsinaisessa mielessä" (emp.).

Olavi Ingman (1947, 39–40) reagoi Parlandin artikkeliin *Musiikki*-lehdessä. Vuonna 1947 ilmestyneessä kirjoituksessaan Ingman sanoi yhtyvänsä Parlandin mielipiteisiin, mutta jatkoi vertaamalla Suomen konservatiivista musiikkielämää muihin maihin: "[t]osiasia on, että modernistinen suuntaus jatkuu edelleenkin ja

Merikannon kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 30.11.1915). Kuitenkin "tyylillisestä palaamisesta entisille maille" sekä kolmisoinnun oikeutuksesta hän kirjoitti vuonna 1933 (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 1.7.1933).

täysin elinvoimaisena – muualla, ei meillä.” Ingmanin mielipide oli, että Suomen musiikkielämän kehitys on vaarassa, jos 20-luvun modernismia ei tunneta eikä tunnusteta, sillä onhan kehityksen kannalta välttämätöntä tuntea myös taiteen lähihistoriaa. Lisäksi hän arveli, että nopeasti tapahtuneen taiteen estetiikan murroksen ”lopullinen kypsyminen ja seestyminen” tulisi viemään runsaasti aikaa.

Oikein käsitettynä on siis modernisuus, ajankohtaisuus taiteen elinehto. [- -] ja niin kauan kuin ajan hengen sisäisten latautumien purkautuminen jatkuu, ei taidekaan voi lakata etsimästä uusia ilmaisukeinoja uudelle sisällölle. Kullakin aikakaudella on oma psyykensä ja taiteen tehtävänä on kuvastaa sitä. [- -] Ja mikä on tapahtunut, on tapahtunut peruuttamattomasti. Käsitteemme tonaliteetista, harmoniasta ja rytmistä ei Schönbergin jälkeen voi olla sama kuin ennen häntä. (Ingman 1947, 40.)

Ingmanin ja Parlandin näkökulma muodostui pohjaksi, jolle suomalainen myöhempi musiikinhistoriankirjoitus perusti käsityksensä 1920-luvun modernismista. Useiden muusikoiden, kapellimestareiden ja musiikintutkijoiden 1980-luvulta lähtien julkaisemat modernismimyönteiset kirjoitukset eivät kuitenkaan usein realisoituneet soivaan muotoon. Osasyynä tähän voidaan pitää myös sitä, ettei esimerkiksi Raition, Pingoud’n tai Merikannon teoksista moniakaan ollut kustannettu. Käsikirjoitus- tai puhtaaksikirjoitusmuodossa olevat partituurit ja äänilehdet olivat hankalasti saavutettavissa. Puhe siitä, kuinka 1920-luvun modernistiset sävellykset pitäisi saada useammin esitetyiksi, onkin jatkunut 2010-luvun lopulle asti.

3 Säveltäjäkoulutus ja orkesterikonserttitoiminta 1920-luvun Helsingissä

1900-luvun vaihteesta 1920-luvulle tultaessa suomalainen yhteiskunta oli käynyt läpi useita dramaattisia muutoksia. Autonomian kumoutuminen, venäläistämistoimet, voimakas inflaatio, ensimmäinen maailmansota, Venäjän vallankumous ja Suomen irtautuminen Venäjästä sekä itsenäistymistä seurannut sisällissota mullistivat suomalaista yhteiskuntaa lyhyessä ajassa valtavasti. 1900-luvun alun myrskyisät ajat näkyivät luonnollisesti myös suomalaisessa musiikkielämässä; esimerkiksi vuonna 1911 osana venäläistämistoimia Suomen senaatti päätti lakkauttaa kulttuurilaitosten tukemiseen tarkoitettua määrärahaa seuraavalle vuodelle, mikä vaikutti muun muassa Helsingin Musiikkiopiston sekä Helsingin Filharmonisen Seuran orkesterin toimintaan rajusti. Ensimmäisen maailmansodan syttyminen aiheutti puolestaan sen, että saksalaiset ja muut keskieurooppalaiset muusikot,²² jotka muodostivat huomattavan osan suomalaisten orkestereiden soittajistosta, kutsuttiin takaisin kotimaihinsa. Tästä seurasi sekä soittajapula että yleinen orkestereiden taitotason lasku, sillä kotimaisia ammattitasoisia muusikoita ei ollut vielä tarpeeksi konserttien pitämiseksi samankaltaisina. (Marvia & Vainio 1993, 351–352.)

Vesa Kurkelan (2014, 21) mukaan koulutettuja muusikoita oli keskieurooppalaisilla työmarkkinoilla niin paljon, että kilpailu pakotti monet hakeutumaan töihin Euroopan reuna-alueiden maihin, joissa musiikkikulttuuri ja muusikkokoulutus olivat vielä nuoria ja vakiintumattomia. Kurkelan näkemystä tukee muun muassa se, että monissa 1920-luvun *Muusikerilehdissä* – Muusikkojen liiton jäsenlehti – valiteltiin sitä, että ulkomaisista muusikoista Suomeen hakeutuivat ainoastaan ne, jotka eivät olleet tarpeeksi hyviä keskieurooppalaisiin orkestereihin. Tästä ilmiöstä huolimatta ulkomaisten taidemusiikkia soittavien ammattimuusikoiden taso keskimäärin oli korkeampi kuin Suomessa koulutettujen²³ tai amatöörien, joita monet suomalaisorkesterit 1910- ja 1920-luvuilla usein käyttivät ammattisoittajiston vahvistuksena. Orkesterin muusikoiden sekä musiikkiopiston ulkomaalaisten opettajien maasta poistumisen lisäksi ensimmäinen maail-

²² Jukka Kuha (2017, 367) kirjoittaa Robert Kajanuksen palkanneen suurimman osan Helsingin Orkesteriyhdistyksen soittajista Saksasta. Vesa Kurkela (2014, 21) puolestaan toteaa, että vaikka Suomessa toimi ammattimuusikoita huomattavan monista eri Euroopan maista, heitä yleensä kutsuttiin saksalaisiksi.

²³ Tosin suomalaisia muusikoita hakeutui ulkomaille oppiin myös runsaasti. Osa heistä varmasti myös jäi soittamaan keskieurooppalaisiin orkestereihin.

mansota ei kuitenkaan muilla tavoin merkittävästi rajoittanut kyseisten kulttuurilaitosten toimintaa Raition opiskeluaikana 1911–1915. Vain pari vuotta myöhemmin Suomen irtautuminen Venäjältä sen sijaan vaikutti erityisesti Helsingin musiikkielämään dramaattisesti.

Ennen itsenäistymistä Helsinki oli toiminut erinomaisena välietappina kansainvälisille artisteille, joiden Euroopan-kiertueilla metropoli Pietari oli ollut keskeinen matkakohde. Suuriruhtinaskunta-aikaan Helsingissä konsertoivat useat ajan kuuluisimmista virtuooseista, ja orkesterisodan vuosina 1912–1914 Helsingissä vierailivat muun muassa sellaiset nimekkäät kapellimestarit kuten Vasili Safonov, Sergei Vasilenko, Aleksandr Glazunov, Johan Halvorsen ja Oskar Fried, sekä myöhemmin 1910-luvulla Glazunovin lisäksi esimerkiksi puolalainen Grzegorz Fitelberg ja Pietarissa syntynyt britti Albert Coates. Myös useat kansainväliset viulu-, piano- ja sellovirtuoosit, kuten Jacques Thibaud, Misha Elman, Leopold Auer, Fritz Kreisler, Wilhelm Stenhammar, Teresa Carreño, Pablo de Sarasate, Aleksandr Siloti, Teresina Tua, Eugène Ysaÿe, Sergei Rahmaninov, Willy Burmester, Pablo Casals ja Cecilia Hansen esiintyivät 1800-luvun lopun tai 1900-luvun alun Helsingissä. (Haapanen 1928, 130; Ringbom 1932a, 107–114; Marvia & Vainio 1993, 330; Lappalainen 1994, 147–150.)

Itärajan sulkeuduttua kaupungissa ei enää ollut vastaavanlaista vetovoimaa. Toivo Haapanen kirjoitti 1920-luvun lopulla *Suomen Musiikkilehdessä*:

Jos vertaa nykyisiä musiikkioloja aikaan noin 15–20 vuotta sitten, ei voi olla huomaamatta – monenlaisen edistyksen ohella – taantumusta eräässä suhteessa, nimittäin ulkomaisten taiteilijain vierailuissa. Kaikkein parhaitten, maailmanmainetta nauttivien esittävien taiteilijain konsertit eivät entiseen aikaan suinkaan olleet harvinaisia. Päinvastoin voi sanoa, että Suomessa saatiin kuulla jokseenkin kaikkia yleismaailmaallisia [sic] esittävän taiteen suurmestareita. [- -] Täll[a]isten suurmestarien konsertit ovat sitä vastoin sodanjälkeisinä vuosina käyneet silmiinpistävän harvinaisiksi, ja nyt on jo olemassa kokonainen polvi nuorempia maailmankuuluisuuksia, joista ei kukaan koskaan ole käynyt täällä. (Haapanen 1928, 130.)

Itsenäistymistä seurannut sisällissota keskeytti Helsingissä sijaitsevien musiikki-instituutioiden toiminnan pariksi kuukaudeksi kevään 1918 aikana. Punaisten vallattua Helsingin, kaupungin porvaristo kieltäytyi yhteistyöstä uuden hallinnon kanssa, ja virkakoneistot – orkesteri ja musiikkiopisto mukaan lukien – lopettivat toimintansa hetkellisesti. Vaikka instituutioiden varsinainen toimintakatkos oli lyhyt, musiikkielämän kehityksen kannalta sisällissodan vaikutus oli

kuitenkin mittava, etenkin kun se päättyi valkoisten saksalaisavustuksella saavuttamaan voittoon. Musiikki-instituutioiden saksalaiset juuret²⁴ olivat jo valmiiksi vahvat, ja itsenäistymisen aikaan suomalaisten kulttuurielämän toimijoiden saksalaisihailu oli entisestään voimistunut. Esimerkiksi tammikuussa 1918 ennen sisällissodan syttymistä pidetyssä akateemisessa itsenäisyysjuhlassa Helsingissä korostettiin Suomen tarvitsevan Saksan apua ja saksalaisten kulttuurista tukea itsenäisyyden säilyttämiseksi ja isänmaallisuuden malliksi (Kolbe et al. 2008, 112–113). Saksan häviö ensimmäisessä maailmansodassa hillitsi jo pian suomalaisten yleistä saksalaissuuntautuneisuutta (Hentilä, ks. Jussila et al. 2000, 121), mutta musiikki-instituutioissa ja erityisesti luovan säveltaiteen esteettisissä ja teknisissä käytänteissä saksalaiseksi kutsuttu keskieurooppalainen malli on tunnetusti säilynyt Suomessa yleisimpänä nykypäivään asti.

Sisällissodan aikana propaganda vahvisti stereotyyppisiä käsityksiä ja erityisesti punaisten (vasemmisto, bolševismiin liittyvä kansainvälisyysajattelu, Venäjä-Neuvostoliitto sekä uskonnon merkityksen väheneminen) ja valkoisten (oikeisto, sivistyneistön isänmaallisuus, kansallinen identiteetti, kristillisuus sekä Saksan kulttuurinen ja sotilaallinen tuki) vastakkainasettelua. Valkoisten voitettua sisällissodan suomalaisen sivistyneistön ja porvariston kulttuurinen oma-kuva rakentui entistä vahvemmin saksalaiselle pohjalle. Bolševismin pelko, punaisten demonisoiminen ja ryssäviha olivat 1920-luvun Suomessa voimissaan, ja valkoinen Suomi haluttiin nähdä ”lännen etuvartiona”, jonka taide haki esikuvansa Saksasta, antiikista ja kristillisyydestä. (Kolbe et al. 2008, 156–162; Hentilä, ks. Jussila et al. 2000, 113–114.) Suomalaisista 1900-luvun alkupuolella toimineista säveltäjistä ja musiikkikriitikoista valtaosa oli taustaltaan valkoista sivistysporvaristoa, kuten olivat myös Raitio ja muut modernisteiksi luokitellut säveltäjät Elmer Diktoniusta lukuun ottamatta. Erityisen kiinnostavaksi tämä sisällissodan jälkeinen asetelma tekee modernistiseksi kutsutun taiteen aikalaiskritiikin ja sen kielenkäytön (tästä tarkemmin alaluvussa 4.2).

Vaikeista oloista huolimatta Suomen musiikkielämän voidaan kuitenkin sanoa kasvaneen, vakiintuneen ja laajentuneen huomattavasti 1910-luvun aikana. Paljon uusia yhdistyksiä perustettiin; esimerkiksi Suomen Säveltaiteilijain Liiton perustava kokous pidettiin 11.11.1917, ja samana vuonna perustettiin myös Suomen Muusikkojen Liitto (nimellä Muusikeriliitto). Mykkäelokuva yleistyi Suomessa myös 1910-luvulla, mikä tarkoitti uudenlaisen työnkuvan syntyä muusi-

²⁴ Kurkelan (2014, 19, 21) mukaan tosin kyseessä ei ollut varsinaisesti saksalainen tai edes saksankielinen, vaan keskieurooppalainen ”universaali superkulttuuri”, jonka instituutiot olivat kehittyneet kosmopoliittiselta pohjalta jo keskiajalta lähtien. Muusikot ja akateemikot erityisesti matkustelivat ja opiskelivat laajasti Euroopassa levittäen käytäntöjä ja vaikutteita.

koille, samoin gramofonien yleistyminen lisäsi musiikin kuuntelua ja mahdollisesti laajensi myös konserttien yleisöpohjaa. (Marvia & Vainio 1993, 289–301; Huttunen 2002, 385.) Yhteiskunta niin musiikki- kuin yleisessäkin mielessä oli kuitenkin edelleen 1920-luvulla murroksessa; tasavalta oli nuori, ja kansa sisälissodan seurauksena kahtiajakautunut.

3.1 Säveltäjäkoulutus Helsingin Musiikkiopistossa

Noin kaksikymmenvuotiaan Väinö Raition aloittaessa opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa vuonna 1911 opisto oli ehtinyt toimia jo melkein kolmenkymmenen vuoden ajan. Instituution toiminta oli siis ehtinyt vakiintua, vaikkakin Jukka Kuhan (2017, 335) mukaan opetustarjonta oli ensimmäisten vuosikymmenien ajan painottunut pianonsoittoon ja teoreettisiin aineisiin orkesterisoitinten jäädessä oppilasmääriltään pieniksi. Perusteluksi solististen oppiaineiden vähäisyydelle Kuha (emt., 362) mainitsee vuonna 1885 Helsingin Filharmoonisen seuran orkesterin yhteyteen perustetun Käytännöllisen Orkesterikoulun, joka oli Kuhan (emt., 369) sanoin ”orkesterisoittajia kouluttava musiikkialan ammattikoulu”.²⁵ Se vastasi nimensä mukaisesti Robert Kajanuksen (1856–1933) perustaman sinfoniaorkesterin tarpeeseen saada lisää kotimaisia koulutettuja orkesterimuusikoita. Kuha on osoittanut, että käytännölliseen orkesterimuusikoiden koulutukseen keskittyvästä periaatteestaan huolimatta Käytännöllisellä Orkesterikoululla oli suuri vaikutus Suomen musiikkielämän toimijoihin laajemminkin. Koulussa annettiin opetusta muun muassa sävellyksessä ja musiikin teoriassa, opettajina esimerkiksi Jean Sibelius ja Ilmari Krohn (1867–1960), ja useat ajan musiikkialan monitoimijat, kuten Heikki Klemetti (1876–1953), Armas Launis (1884–1959), Toivo Haapanen, A. O. Väisänen (1890–1969), Väinö Pesola, Lauri Ikonen (1888–1966) muiden muassa saivat koulutuksensa Käytännöllisessä Orkesterikoulussa. Toisiaan täydentävistä tehtävistä huolimatta Kajanuksen Käytännöllisen Orkesterikoulun ja Martin Wegeliuksen (1846–1906) perustaman musiikkiopiston välillä oli kuitenkin jatkuvasti kärhämää esimerkiksi valtionrahoitusten jakoon tai henkilökuntaresursseihin liittyen. (Emt., 383–389.)

Martin Wegelius oli suunnitellut oppilaitoksensa opetustarjonnan Leipzi-

²⁵ Tämän lisäksi puhallinsoittajia koulutettiin yleisesti armeijan soittokunnissa. Käytännöllinen Orkesterikoulu oli toiminnassa vuoteen 1914 – orkesterisodan päättymiseen ja Helsingin kaupunginorkesterin kunnallistamiseen – asti, jolloin suuri osa sen opiskelijoista siirtyi Helsingin Musiikkiopiston oppilaiksi. (Kuha 2017, 335; 387.)

gin Konservatorion mallin mukaiseksi, sillä sitä pidettiin 1800-luvun loppupuolella Suomessa yhtenä maailman parhaista, ja useat suomalaiset muusikot ja musiikkielämän vaikuttajat – muiden muassa Wegelius itse – olivat opiskelleet siellä. Leipzigin Konservatoriossa oli sen alkuajoista lähtien panostettu musiikin yleissivistävien ja teoreettisten aineiden opetukseen. Näiden painoarvo tuli siis Helsingin Musiikkiopistossakin merkittäväksi myös soitinopiskelijoilla, ja aivan erityisesti musiikin teoriaa pääaineenaan opiskelevilla. Sekä Wegelius, Raition opintojen ajan rehtorina toiminut Erkki Melartin (1875–1937) että myös Raition toinen sävellyksenopettaja Erik Furuhjelm (1883–1964) painottivat musiikin teoreettisista aineista erityisesti kontrapunktin hallintaa. (Kuha 2017, 68; 340–342; Ranta-Meyer 2008, 30.)

Raition opintojen aloitus ajoittui poliittisesti ja taloudellisesti vaikeisiin aikoihin; venäläistämistoimet ja niin kutsutut yöpakkaset vaikeuttivat suomalaisten kulttuuri-instituutioiden toimintaa erityisesti vuonna 1912, koska sekä Kajanuksen orkesterin että Wegeliuksen musiikkiopiston valtionavustukset oli edellisenä vuonna päätetty lakkauttaa. Orkesterin kohdalla tätä avustusten lakkauttamisesta seurasi Kajanuksen kohua aiheuttanut ”pokkurointimatka” Pietariin ja sitä seurannut orkesterisodaksi kutsuttu konfliktitilanne, joita tarkastellaan lähemmin seuraavassa alaluvussa. Musiikkiopiston talouden pelasti Ranta-Meyerin (2008, 49) tutkimuksen mukaan uuden oppilas- ja maksukategorian – yksityisoppilaiden – perustaminen, erään yksityishenkilön lahjoittama huomattava avustus, sekä opettajien vapaaehtoinen palkaton työ. Ranta-Meyerin (emp.) mukaan opettajat työskentelivät palkatta tai pienensivät tuntikorvauksiaan ”solidaarisuudesta musiikkiopistoa ja Melartinia kohtaan sekä ilmeisesti myös passiivisen vastarinnan osoituksena Venäjän mielivaltaisia toimia vastaan.” Musiikkiopistoa pidettiin itsenäistymistä edeltävinä vaikeina aikoina ilmeisesti niin tärkeänä ja arvokkaana instituutiona, että sen selviytymisen eteen oltiin valmiita tekemään uhrauksia.

Raition opiskeluaikana, vuosina 1911–1915, sävellyks ei ollut yhdenkään opiskelijan pääaine, mutta sävellystunneilla kävivät useimmat musiikin teoriaa pääaineenaan opiskelevat henkilöt. Teorian ja sävellyksen opettaja oli useimmiten sama, Raition kohdalla samana syksynä opiston rehtorin paikan vastaanottanut Erkki Melartin.²⁶ Melartin toimi pääasiassa suomenkielisten teoriaopiskelijoiden vastuuhenkilönä ja opettajana ruotsinkielisten ollessa Erik Furuhjelmin oppilaita. Ranta-Meyerin siteeraaman kirje- ja aikalaiskirjoitusaineiston valossa

²⁶ Tuire Ranta-Meyer (2008, 46–48) on useisiin kirjelähteisiin tukeutumalla osoittanut, että Melartin otti musiikkiopiston johtajan paikan hiukan vastahakoisesti vastaan, vaikka häneen jo tuolloin (36-vuotiaana) liitettiin taitavan ja näkemyksellisen pedagogin määreet ja vaikka opiston perustaja Martin Wegelius oli ennen kuolemaansa nimenomaan toivonut Melartinista seuraajaansa.

Melartin oli poikkeuksellisen pidetty sekä persoonana että opettajana, ja hänen avarakatseinen oppilaidensa yksilöllistä musiikkimakua kunnioittava pedagoginen näkemyksensä mahdollisti opiskelijoille mitä erilaisimpia tyylikokeiluja. Melartinilla oli ”aikaansa nähden modernit pedagogiset näkemykset. Hän sai sekä tuloksia aikaan että hyvää palautetta oppilailtaan ja ympäristöltään, mutta kykeni näkemään itsensä vastaanottavana osapuolena opettaja–oppilassuhteessa” (Ranta-Meyer 2008, 47). Tämän lisäksi Melartin verkostoitui kansainvälisesti ja seurasi aktiivisesti keskieurooppalaisia taideilmiöitä. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915; Dahlström 1982, 110–111; Ranta-Meyer 2008, 56–62.)

Helena Tyrväinen (2013, 693) on osoittanut Melartinin vaaliman yksilöllisyyttä korostavan ja koulukunnista vapaan opetusideologian olleen kansainvälisessä vertailussa poikkeuksellinen. Samaa todistaa Nikolai Lopatnikoffin (1934, 238) kirjoittama *Suomen Musiikkilehdessä* julkaistu teksti, jossa hän oletti uuden suomalaisen musiikin tyyllillisen moninaisuuden olevan nimenomaan Melartinin omien eklektisten tyylikokeilujen ja kosmopoliittisen olemuksen ansiota. Melartin antoi oppilaidensa toteuttaa yksilöllisiä näkemyksiään ottamatta ylimmän auktoriteetin kantaa heidän tyyllisiin tai musiikkiesteettisiin valintoihinsa. Tällainen pedagoginen asenne mahdollisti mitä erilaisimpien sävellystyilien samanaikaisen syntymisen ja harjoittamisen Melartinin oppilaiden keskuudessa. Jos Melartin olisi ollut opettajana autoritäärisempi ja luonut oman koulukuntansa, 1900-luvun alun taidemusiikin tyylien moninaisuus olisi mahdollisesti jäänyt Suomessa huomattavasti vähäisemmäksi, sillä suurin osa tulevista säveltäjistä opiskeli juuri Melartinin johdolla. Oppilaistaan Melartinilla oli erityisen läheinen suhde Elmer Diktoniuksen, Ilmari Hannikaisen, Arvo Laitisen (1893–1966) ja Helvi Leiviskän (1902–1982) kanssa. Ystävyysyhteys poliittisilta näemyksiltään niinkin vastakkaisten henkilöiden kuin sosialisti Diktoniuksen (Donner 2007) ja äärioikeistolaisen Laitisen (Salmenhaara 1996, 487–488) kanssa vahvistaa kuvaa Melartinista poikkeuksellisen avarakatseisena henkilönä. Ranta-Meyerin (2008, 71) mukaan Melartin ”pystyi luomaan ympärilleen niin luottamuksellisen ja intiimin tunnelman, että hänen seurassaan melkein unohti johtajan ja oppilaan tai opettajan ja oppilaan välisen eron.”

Musiikkiopiston tilat olivat koko Raition opiskeluajan Unioninkatu 20:ssä sijainneessa kolmikerroksisessa rakennuksessa,²⁷ josta konservatorioksi muutettu instituutio muutti vuonna 1931 opistoa varten rakennettuun taloon Pohjoi-

²⁷ Tämä rakennus purettiin 1950-luvun alussa, ja nyt sen tilalla on vuonna 1956 rakennettu toimisto- ja liiketilakiinteistö.

sella Rautatienkadulla (nykyinen Sibelius-Akatemian R-talo). Helsingin Musiikkiopiston varhaisvaiheista kattavan ja perusteellisen kuvan antaa Jukka Kuhan väitöstutkimus *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969* (2017). Raition opintoja Helsingin Musiikkiopistossa käsitellään tarkemmin luvussa 6.1.

3.2 Helsingin orkesteri ja sen konserttityypit

Useissa Suomen kaupungeissa oli aktiivinen musiikkielämä ja enemmän tai vähemmän vakituisia orkesterikonsertteja jo 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Ensimmäinen maailmansota ja saksalaisten sekä muiden keskieuropalaisten muusikoiden lähteminen Suomesta vaikeuttivat kuitenkin orkestereiden toimintaa 1910-luvun puolivälistä lähtien. Ammattitaitoisia kotimaisia muusikoita ei ollut tarpeeksi, joten orkestereita lakkautettiin tai niiden toiminta ja kokoonpano supistuivat huomattavasti. 1920-luvun puoliväliin mennessä lähes kaikkien Suomen kaupunkien orkestereiden valtionavustukset oli ensimmäistä maailmansotaa ja Suomen itsenäistymistä seuranneen taloudellisen ahdingon vuoksi lakkautettu, ja orkesterit olivat joutuneet lopettamaan toimintansa. Käytännössä 1920-luvun alussa ainoa suurempia kokoonpanoja vaativan musiikin esittäjä oli Helsingin kaupunginorkesteri. (Isacsson 1923, 26.)

Väinö Raitio muutti Helsinkiin Filharmonian seuran orkesterin ja kaupungin konserttielämän kannalta mullistavaan aikaan. Suomen senaatin päätös lakkauttaa kulttuurilaitosten vuosittaiset avustukset vuonna 1911 johti Robert Kajanuksen aikanaan paheksuttuun Pietarin matkaan,²⁸ jonka seurauksena puo-

²⁸ Robert Kajanus teki orkesterin avustusten lakkautuspäätöksen vuoksi matkan Pietariin, jossa hänen tarkoituksensa oli epävirallisesti tavata kenraali August Langhoff, Suomen silloinen ministerivaltios sihteeri, ja keskustella tämän kanssa Suomen taidelaitosten huonontuneesta tilanteesta. Kajanus keskusteli asiasta lopulta jopa ministeripresidentti (senaikainen nimitys pääministerille) Vladimir Kokovtsovin kanssa, joka puolestaan antoi Kajanuksen selonteot edelleen Suomen kenraalikuvernööri Franz Albert Seynille. Seyn julkisti asian Suomen lehdistössä, ja Kajanus joutui suomalaisten perustuslaillisten sekä itsenäisyysaktivistien silmissä huonoon valoon. Hänen matkansa tulkittiin nöyrystelynä ja vallanpitäjien mielistelynä, ja joissain kirjoituksissa se rinnastettiin jopa maanpetokseen. Avustus orkesterin toimintaan kuitenkin järjestyi. Musiikkilautakunta puolestaan päätti antaa orkesterin johdon edelleen yhden henkilön käsiin, mutta Kajanus ei tässä kohden voinut tulla kysymykseen, sillä hänen maineensa oli edellämäinintun ”pök-kurointimatkan” vuoksi huono. Tehtävä annettiin Georg Schnéevoigtille, mutta suuri osa muusikoista kieltäytyi soittamasta muiden kuin Kajanuksen johdolla, mistä syystä Schnéevoigt puolestaan joutui palkkaamaan soittajansa lähinnä ulkomailta. Kiistan aikana vuosina 1912–1914 Helsingissä toimi kaksi sinfoniaorkesteria. (Ringbom 1932, 33–41; Marvia & Vainio 1993, 289–302.)

lestaan alkoi niin kutsuttu orkesterisota. Tämän alkujaan itsenäistymispyrkimykseen liittyneen, mutta sittemmin myös henkilö- ja kielipoliittiseksi laajentuneen riidan aikana (1912–1914) Helsingissä toimi kaksi kilpailevaa sinfoniaorkesteria. Kajanuksen jo vuonna 1882 perustamaa Filharmonoonisen seuran orkesteria alettiin kutsua Kotimaiseksi orkesteriksi, ja sen soittajisto olikin etupäässä kantasuomalaisia. Kajanus myös sai taakseen valtaosan suomalaisista säveltäjistä, ja pyrki profiloitumaan nimenomaan kotimaisen musiikin esittäjänä. Kotimaisen orkesterin taloutta hoidettiin valtionlainan, arpajaistulojen sekä lopulta senaatin vuonna 1913 myöntämän avustuksen turvin. Suomenkielinen ja -mielinen lehdistö tuki vahvasti Kotimaista orkesteria ja Robert Kajanusta. Georg Schnéevoigtin (1872–1947) johdolla toiminut, vuonna 1912 perustettu Helsingin Sinfoniaorkesteri palkkasi valtaosan muusikoistaan ulkomailta, mutta myös Schnéevoigt alkoi osoittaa kiinnostusta suomalaista musiikkia kohtaan. Ruotsinkielinen ja maltillinen suomenkielinen lehdistö tukivat näyttävästi Schnéevoigtin orkesteria. Helsingin Sinfoniaorkesteri toimi Helsingin kaupunginvaltuuston musiikkilautakunnan alaisena, ja kaupungin vuosittaisen avustuksen varassa. Kielipoliittisista ja itsenäistymispyrkimyksiin liittyvistä syistä vuosien 1912–1914 välisen ajan konserttiarvot ovat suorastaan räikeän puolueellisia (Marvia & Vainio 1993, 332).

Orkesterisodan aika vilkastutti Helsingin konserttielämää huomattavasti, sillä konsertteja järjestettiin lähes kaksinkertainen määrä edellisiin vuosiin verrattuna. Raitiolla oli näin ollen opiskeluaikanaan mahdollisuus kuulla normaali-tilannetta runsaammin orkesterimusiikkia – tosin ei ole säilynyt tietoa siitä, missä konserteissa hän mahdollisesti opiskeluaikanaan kävi. Kajanuksen ja Schnéevoigtin orkesterit kilpailivat yleisöstä nimekkäillä solisteilla ja kiinnostavilla mutta joskus jopa päällekkäisillä ohjelmilla. Tilanne oli kuitenkin kummankin orkesterin talouden kannalta pitkällä aikavälillä kestävä, sillä esimerkiksi vuoden 1912 joulukuussa Helsingissä oli vain hieman yli 160 000 asukasta, eikä yleisöä riittänyt tarpeeksi kaikkiin konsertteihin (s.n. *Tilastollisia tiedonantoja* 18., 1914). Reilun kahden vuoden ”sotimisen” jälkeen molemmat orkesterit lakkautettiinkin, ja vuonna 1914 perustettiin kokonaan uusi instituutio, Helsingin kaupunginorkesteri, joka kunnallistettiin lopullisesti vuonna 1919. Sitä johtamaan palkattiin yhtäläisin ehdoin sekä Robert Kajanus että Georg Schnéevoigt, joilla kummallakin oli oma konserttisarjansa. Schnéevoigt muutti kuitenkin jo vuonna 1916 pois Suomesta, jolloin Kajanus jäi Helsingin kaupunginorkesterin pääasialliseksi kapellimestariksi. (Marvia & Vainio 1993, 289–313; 330; 391.)

Helsingin kaupunginorkesterin tärkein ja arvokkain konserttimuoto oli 1900-luvun alussa sinfoniakonsertti. Niitä oli orkesterin ohjelmassa vuosittain 7–

12 kappaletta, ja ne toimivat konserttikauden runkona ja taiteellisesti kunnianhimoisimpina valiokonsertteina. Sinfoniakonsertit pidettiin 1920-luvulla Helsingin yliopiston juhlasalissa, ja ne johti useimmiten Robert Kajanus. Ne noudattivat tavallisesti vakiintunutta rakennetta, jossa ennen väliaikaa esitettiin alkusoitto tai muu yksiosainen orkesteriteos ja solistikonsertto, ja väliajan jälkeen sinfonia. Konserttien ohjelmassa oli eniten klassisen ja romantiikan ajan sävellyksiä sekä Sibeliusta, mutta jonkin verran barokkiajan musiikkia, muutamia uusia suomalaisia sävellyksiä, sekä uutta ulkomaista, pääasiassa myöhäisromanttista musiikkia esitettiin myös. Uusia suomalaisia sävellyksiä soitettiin eniten säveltäjien itsensä järjestämissä ja kustantamissa sävellyskonserteissa sekä Suomen Säveltäjäliiton vuosikonserteissa (joista lisää tämän alaluvun loppupuolella). (Ringbom 1932, 101–128; Marvia & Vainio 1993, 393.)

Vakituisen sinfoniakonserttisarjan lisäksi järjestettiin myös ylimääräisiä sinfoniakonsertteja, jotka tosin eivät ainakaan säveltäjä Lauri Ikonen mukaan houkutelleet tarpeeksi yleisöä oikeuttaakseen olemassaolonsa:

Nämä ylimääräiset sinfoniakonsertit eivät muuten vastaa tarkoitustaan. Ne eivät vedä yleisöä, jolle sinfoniakonserttien vakainainen sarja hyvästi riittää. Helsinki kaipaa orkesterikonserttien välimuotoa sinfoniakonserttien ja kansankonserttien väliltä, jotka jälkimäisetkin useimmiten ovat vain sinfoniakonserttien uusintoja. Mutta uudensalille, entisten helpotajien konserttien tapaisille orkesteri-illoille tarvittaisiin myös uusi konserttisali. (Ikonen 1923a, 27.)

Ikonen puuttui kirjoituksessaan 1920-luvun musiikkikirjoittelussa usein toistuvaan teemaan: kunnollisen ja helposti lähestyttävän konserttitalin puutteeseen Helsingissä. Yliopiston juhlasalin, jossa sinfoniakonsertit pääasiassa pidettiin, ajateltiin olevan liian juhlava kansankonserteille tai kansansinfoniakonserteille. Juhlasali oli myös sekä yleisön että akustiikan kannalta ongelmallinen; esimerkiksi yleisö- ja orkesterilämpötilat (sekä vartioituneet lämmitetyt vaatesäilytystilat) puuttuivat, istumapaikat olivat numeroimattomia, ja puoliympyrän muotoinen sali sekä orkesterin sijoittuminen epäsymmetrisesti salin oikealle laidalle vaikuttivat lisäksi akustiikkaan epäedullisesti. Kuulijoita saliin mahtui noin 700, joista 350 permannolle ja loput lehtereille. Edellä mainittujen lisäksi salissa oli myös seisomapaikkoja noin sadalle hengelle. (Lappalainen 1994, 17–18.)

Toivo Haapasen kirjoitus kuvaa 1920-luvun konserttitilannetta – ja samalla kulttuurielämän toimijoiden kansanvalistusajattelua²⁹ – oivallisesti:

²⁹ Kurkelan (2010, 27) mukaan kansallisuusaatteeseen liittynyt kansanvalistusajattelu tähtäsi korkearvoisena pidetyn keskieurooppalaisen klassisen musiikin kaanonin juurruttamiseen kiinteäksi osaksi suomalaista musiikkikulttuuria.

Kymmenkunta vuotta sitten oli pääkaupungin musiikkiyleisöllä tarjona kolmenlaisia orkesterikonsertteja, sinfoniakonsertteja, helppotajuisia konsertteja ja kansankonsertteja. Nykyään annetaan vain sinfoniakonsertteja sekä kansankonsertteja, joissa viimeainituissakin toisinaan on sinfoninen ohjelma (kansansinfoniakonsertit). Kehitys on vienyt siihen, että ”populäärikonsertit”, välimuoto vaativien sinfoniakonserttien ja alkuaan aivan kansanomaisiksi tarkoitettujen kansankonserttien välillä, ovat kokonaan jääneet pois käytännöstä. Tämä on kai ensi sijassa johtunut huoneistovaikeuksista ja myöskin siitä, että orkesterin on useana iltana viikossa avustettava oopperassa. [- -]

Näyttää siltä, että on jäänyt liian suuri juopa toisaalta varsinaisten valiokonserttien ja toisaalta kansankonserttien välille. Edellisten ohjelmat ovat sinfonisia, edustuen musiikkielämämme ylintä astetta, ja niiden pääsyliput suhteellisen kalliita, jälkimäiset taas ovat tunnin kestäviä pieniä päiväkonsertteja, joiden ohjelman tulee olla mahdollisimman kansantajuinen. [- -] Musiikkielämän kannalta olisi entisen tapaisten helppotajuisten konserttien suuri merkitys siinä, että ne ennen kaikkea olisivat omansa herättämään harrastusta musiikkiin ja kasvattamaan musiikkiyleisöä. Niissä saisi vähäisestä maksusta kuulla taiteellisesti arvokkaita, vaikkakaan ei puhtaasti sinfonisia ohjelmia, ja musiikinopiskelijoille ja musiikin harrastajille ne tarjoaisivat kuultavaksi juuri sitä ulkomaista ja kotimaista musiikkia, joka niin sanoaksemme kuuluu musikaaliseen yleissivistykseen. (Haapanen 1925b, 57.)

Haapanen, kuten moni muukin ajan musiikkikirjoittaja piti sinfonista musiikkia ”musiikkielämämme ylimpänä asteena”, joka oli leimallisesti sivistyneistön ja ylempien yhteiskuntaluokkien kiinnostuksen kohde. Haapanen ei pohdiskellut esimerkiksi edullisempien pääsylippujen mahdollisuutta niin sanotun tavallisen kansan houkuttelemiseksi konsertteihin, vaan näki yleisön kasvattamisen ”taiteellisesti arvokkaissa, vaikkakaan ei sinfonisissa” konserteissa avaimena työväenluokan musiikkikiinnostuksen herättämiseksi. Fennomanian perinteen ja aitosuomalaisen aatteen mukaisesti taide nähtiin myös sivistämisen välineenä, ja erityisesti sisällissodan jälkeen kahtia jakautunutta kansaa pyrittiin aktiivisesti yhtenäistämään muun muassa työväenluokan sivistystasoa nostamalla sekä muiden tasa-arvoistavien yhteiskunnallisten uudistusten kautta (mm. Blåfield 2018).

1920-luvulle tultaessa niin kutsutut populäärit konsertit³⁰ oli jo lakkautettu sopivan konserttihuoneiston puutteen, orkesterin suuren työtaakan sekä muunlaisen viihteen yleistymisestä johtuneen yleisökadon vuoksi. Osittain populäärejä korvaamassa olivat jo mainitut kansan(sinfonia)konsertit, joita alettiin järjes-

³⁰ Populäärikonsertit olivat iltatilaisuuksia, joissa yleisö istui pöytien ääressä nauttien virvokkeita ja seurustellen. Näiden konserttien pääsyliput olivat edullisia, ja ohjelma koostui kevyestä klassisesta ja pienimuotoisesta musiikista. Tavoitteena oli fennomanian perinteen mukainen kansan sivistäminen. Kuriositeettina mainittakoon, että kapellimestari johti konsertit kasvot yleisöön päin. (Marvia & Vainio 1993, 227–229.)

tää jo vuonna 1908. Näiden lyhytkestoisten, lippuhinnoiltaan edullisten ja päi- väsaikaan järjestettyjen konserttien funktio oli pääasiassa sivistyksellinen, ja niitä pidettiinkin Helsingin kaupunginorkesterin saaman kunnallisen tuen ehtona. Kansansinfoniakonserteissa esitettiin useimmiten edellisen sinfoniakonsertin päänumero ja sen lisäksi jokin solistiesitys tai lyhyt orkesteriteos. Kansankonserteissa puolestaan – silloin, kun ohjelma ei ollut sinfoniakonsertin osittainen uusinta – soitettiin helppotajuista kevyttä klassista, mutta aiemmista populääreistä poiketen ne järjestettiin konserttitilassa eikä ravintolassa. 1920-luvun loppupuolella niissä alettiin esittää jonkin verran uudempaa suomalaista musiikkia, esimerkiksi Aarre Merikannon ja Uuno Klamin teoksia (Linnala 1928a, 232). Kajanus ei juurikaan kansankonsertteja³¹ johtanut, vaan näissä tilaisuuksissa orkesteria johtivat aloittelevat kapellimestarit tai esimerkiksi konserttimestari, jotka näin saivat kapellimestari- ja ohjelmistokokemusta. (Haapanen 1925b, 57; Ringbom 1932a, 66.) Kansakunnan yhtenäistämiprojektin osoituksena voidaan pitää orkesterin 50-vuotishistoriikin kirjoittaneen Ringbomin (emp.) näkemystä, jonka mukaan kansankonserttien merkitys demokraattisessa yhteiskunnassa oli tavattoman suuri.

Suomalaisen luovan säveltaiteen kannalta yksi tärkeimmistä Helsingin kaupunginorkesterin konserttimuodoista 1910- ja 1920-luvuilla oli sävellyskonsertti. Nämä tilaisuudet eivät kuuluneet orkesterin johdon ja Helsingin kaupungin musiikkilautakunnan suunnittelemiin varsinaisiin konserttisarjoihin, vaan olivat yksityisiä. Säveltäjillä oli mahdollisuus vuokrata Helsingin kaupunginorkesteri suhteellisen edullisella hinnalla avustamaan itse järjestämässään konserteissa. Kapellimestarin vuokra ei kuulunut sopimukseen, joten useimmissa tapauksissa säveltäjä itse johti teoksensa. Väinö Raitio ei kuitenkaan itse toiminut kapellimestarina yhdessäkään kolmesta sävellyskonsertistaan, vaan niistä ensimmäisen (2.3.1916) ja toisen (4.2.1920; uusinta 18.2.1920) johti Robert Kajanus ja kolmannen (16.11.1921) Toivo Haapanen. Samalla tapaa vakiintuneesta käytännöstä poikkesi myös Uuno Klami, joka ei myöskään johtanut omia sävellyskonserttejaan (Tyrväinen 2013, 401).

Jean Sibeliuksen musiikille omistettiin vuosien 1914–1929 välisenä aikana kokonaiset 23 konserttia, joista suurin osa (11 kappaletta) oli Helsingin kaupunginorkesterin vakiosarjaan kuuluvia sinfoniakonsertteja. Sibeliuksen sävellyskonsertit – niin yksityiset kuin vakio-ohjelmaankin kuuluneet – muodostuivat varsinaisiksi suomalaisen musiikin juhlatilaisuuksiksi, ja ne olivat niin suosittuja, että osa uusittiin joskus jopa kaksi kertaa. Sibeliuksen teoksia toki esitettiin paljon

³¹ Vainion (Marvia & Vainio 1993, 400) mukaan Kajanus kuitenkin halusi aina johtaa kansansinfoniakonsertit itse.

myös osana muidenkin konserttien ohjelmia. Sibeliuksen jälkeen eniten sävellyskonsertteja 1910- ja 1920-lukujen aikana järjesti Ernest Pingoud (5 konserttia), ja hänen jälkeensä Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja Armas Järnefelt (3 konserttia kukin), Heino Kaski ja Selim Palmgren (2 konserttia), sekä Uuno Klami, Bengt von Törne, Ilmari Krohn, Lauri Ikonen, Leevi Madetoja, Otto Kotilainen, Armas Maasalo, Felix Krohn, Viljo Mikkola, Väinö Pesola, Alfred Anderssen ja A.J. Tenkanen, jotka kukin järjestivät yhden sävellyskonsertin vuosien 1914–1929 välisenä aikana. Näiden lisäksi myös Pietarin³² konservatorion rehtori Aleksandr Glazunovilla, joka esiintyi useasti myös kapellimestarina, oli 1900-luvun alkupuolella peräti viisi omaa sävellyskonserttia Helsingissä. (Lappalainen 1994, 143; Marvia & Vainio 1993, 367–368.) Vuonna 1917 Leevi Madetojan aloitteesta perustettu Suomen Säveltaiteilijain Liitto järjesti myös vuosittain marraskuussa konsertin, jossa tuotiin esiin uusinta suomalaista musiikkia. Raition teoksista muutamia kantaesitettiin näissä konserteissa, mutta sävellyskonserttien tapaan niidenkin yleisömäärät olivat pieniä.

Suomalaisen musiikin kannalta sävellyskonsertti-instituutio oli epävirallisuudestaan huolimatta huomattavan tärkeä; näiden konserttien kautta esiteltiin yleisölle melko tuoreeltaan runsaasti uutta kotimaista orkesteriohjelmistoa. Huttunen (2002, 393) luonnehtii sävellyskonsertteja myöhemmin 1920-luvulla toimintansa aloittaneen Radio-orkesterin tilausten ohella todellisiksi kulttuuri-teoiksi. Vainio (Marvia & Vainio 1993, 375–376) puolestaan on sitä mieltä, että säveltäjien itsensä ja omilla varoillaan järjestämät konsertit sekä Säveltaiteilijain liiton vuosikonsertit olivat ainoastaan ”kompensaatiota” siitä, että musiikkilautakunta ja Helsingin kaupunginorkesterin johto suhtautuivat niin torjuvasti nuorten suomalaisten säveltäjien teoksiin vakituisissa konserttiohjelmissa. Uuden taidemusiikin marginalisoitumisesta johtuen tämänkaltainen argumentti on vakiintunut ohjelmistoista käytävään keskusteluun; jo Raition ajoista lähtien orkestereiden ja oopperatalojen on ollut pakko pohtia lipputuloloja tuovan tutun ja turvallisen vanhemman musiikin sekä yleisöä vain vähän houkuttelevan uuden ohjelmiston esittämisen balanssia. Sävellyskonserttien ja Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonserttien kritiikeissä toistuvatkin useasti valittelut siitä, että yleisöä oli ollut paikalla vain vähän.

Yleisön vähäisyydestä uuden musiikin konserteissa kirjoittivat monet 1920-luvulla muun muassa *Suomen Musiikkilehdessä*. Yleisökadon vaivatessa konsertteja, kuulijoita toisinaan houkuteltiin paikalle nimekkäiden solistien avulla. Arvo

³² Kaupungin nimi oli vuoteen 1924 asti Petrograd, ja tämän jälkeen Leningrad vuoteen 1991. Tässä tutkimuksessa siitä kuitenkin käytetään nimeä Pietari selvyiden ja nimen vakiintuneisuuden vuoksi.

Laitisen *Iltalehdessä* kirjoittaman vuodatus kuvaa tilannetta vuonna 1924, jolloin pianovirtuoosi Ignaz Friedmanin (1882–1948) maine oli ollut houkuttimena yleisölle Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertissa:

Ensiksi, kiitos ja kunnia mestari Friedmanille, joka jalomielisesti antoi kuulun nimensä ja soittonsa maamme säveltaiteilijajärjestön asiaa auttamaan! Vähemmän tehokas apu ei näytä saavankaan viehätetyksi ”kansaa” rientämään näihin marraskuukausittain palautuviin merkkitilaisuuksiin, sillä nähtävästi ne ovat yleisessä tajunnassa muodostuneet sellaiseksi musiikilliseksi sylkyastiaksi, johonka kotimaiset sävellysuutuudet ovat kuin omiaan upottaviksi, toinen toisensa jälkeen. (Laitinen 1924.)

Vähäisiin yleisömääriin kiinnittivät huomiota lisäksi muun muassa Lauri Ikonen (1923b, 89) ja Toivo Haapanen (1925a, 1–2), jonka mukaan yleisökatoa oli tosin sävellyskonserttien lisäksi muissakin taidemusiikkikonserteissa. Haapasen mukaan tämä johtui ainakin osittain viihteen, kuten elokuvissa käynnin lisääntymisestä. Matti Vainio (Marvia & Vainio 1993, 398) tulkitsee konserttikävijöiden määristä tehtyjä tilastotietoja niin, että 1920-luvulla tapahtunut yleisömäärien lasku johtuisi taloudellisesta nousukaudesta. Ensimmäisen maailmansodan ja Suomen itsenäistymisen aikoihin yleisö oli Vainion tulkinnan mukaan enemmän kiinnostunut henkisistä ja taiteellisista harrastuksista, kun taas materialistiset seikat veisivät ihmisten pääasiallisen huomion taloudellisesti turvallisina aikoina. Vainio ei kirjassaan esitä lähteitä tulkintansa perustaksi.

Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmistopolitiikasta päättäneet tahot – 1920-luvulla pääasiassa Robert Kajanus – suhtautuivat periaatteessa myönteisesti uuden musiikin tunnetuksi tulemistä parhaiten edistävään vaihtoehtoon, eli perusohjelmiston joukkoon konserttikohteisesti integroituihin nykysävellyksiin. Kajanuksen omin sanoin:

On aivan toista suurissa konserttikesköksissä, joissa on monta orkesteria. Siellä voidaan esittää uusia sävellyksiä, vaikkapa vain jokunen kussakin. Siten niitä saadaan enemmän esille. Jos teen täällä sen, että esitetään pelkästään uutta kotimaista musiikkia, niin ei edes se vähäinen yleisömäärä, mikä nyt käy konserteissa, tule sinne. Oman uuden musiikin esittäminen on mahdollista vain vanhojen vetävien numeroiden ohella. (Suomalainen 1952, 212.)

Käytännössä Helsingin kaupunginorkesterin vakiokonserttien ohjelmissa esille tulleesta uudesta kotimaisesta musiikista valtaosa oli Sibeliuksen lisäksi Madetojan, Melartinin, Kuulan ja Palmgrenin teoksia. Modernistisempia tyyliuuntia edustavat sävellykset kantaesitettiin pääasiassa sävellyskonserteissa ja Säveltaiteilijain liiton vuosikonserteissa sekä kamarimusiikin osalta Helsingin Musiikkiopiston iltamissa.

Edellä mainittujen omien konserttien, sävellyskonserttien sekä Säveltaiteilijain liiton konserttien lisäksi Helsingin kaupunginorkesterin työnkuvaan kuului vielä huomattava määrä avustustehtäviä. Tällaisia olivat muun muassa Pohjoismaiset musiikkijuhlat,³³ yksityiset solisti- tai muistokonsertit, kirkko-, juhla-, hyväntekeväisyys- ja promootiokonsertit, Suomen Messujen konsertit sekä avustaminen oopperan ja erinäisten teattereiden esityksissä. (Ringbom 1932a, 57–68.) Orkesterin työmäärä oli näin ollen 1900-luvun alussa valtava. Kaupunginorkesterin pitkäaikainen klarinetisti Kusti Aerila (1876–1954) muisteli *Muusikko*-lehden haastattelussa 1900-luvun alun työaikoja:

Alkuaikoina ei työaikaa ollut määrätty. Harjoiteltiin ”milloin ja missä vain”, kuten välikirjassa [työsopimuksessa] sanottiin. Esimerkiksi konsertin jälkeen voitiin mennä oopperaharjoituksiin. Kun täällä [Helsingissä] oli vierailuva oopperaseurue, oli päivällä oopperaharjoitus, illalla konsertti, jonka jälkeen vielä harjoitus oopperaa varten. Ruotsalaisessa Teatterissa voi harjoitus viedä koko yön. Tehtäväämme kuului soittaa sielläkin. Teatteri sai näet kaupungilta määrärahan orkesterin palkkaamiseen. Jos ei ollut musiikinäytelmää, soitimme väliaikamusikkia. (Arppe 1949, 10.)

Oopperaesityksiä oli 1910- ja 1920-luvuilla tavallisesti kolmesti, joskus jopa viidesti viikossa, minkä lisäksi myös musiikinäytelmä- ja operettiesitykset veivät huomattavan osan orkesterin ajasta. Aikaa meni myös paikasta toiseen siirtymiseen, sillä orkesterilla ei ollut vakituisia harjoitustiloja, vaan niitä vuokrattiin eri paikoista ympäri kaupunkia. Kusti Aerilan (emp.) mukaan soittimet siirrettiin paikasta toiseen orkesterin vahtimestari Malkin vetämissä kärryissä, ja myöhemmin autolla tai hevosen vetämissä rattaissa.

Vaikka yhä enemmän aikaa vievä ooppera- ja teatterityö koettiin muusikoiden keskuudessa toisarvoiseksi sinfoniakonsertteihin verrattuna, kyseiset avustustehtävät olivat orkesterin talouden kannalta kuitenkin välttämättömiä. Ooppera- ja teatterisoitoista saaduilla tuloilla (orkesterin vuokra) orkesterin oli mahdollista pyörittää tappiollista sinfoniakonserttiohjelmistoa. (Marvia & Vainio 1993, 400–401.) Kaupunginorkesterin ylityöllisyyteen tarttui muun muassa Leevi Madetoja *Helsingin Sanomissa* jo vuonna 1917:

Orkesteri on pitkät ajat melkein joka ilta ollut avustamassa teattereissa [- -] usein jaettuna kahteen teatteriin samana iltana. Käsittäkseni ei sinfoniaorkesterin työtapaa saa tällaiseksi vakiintua. Ymmärtää kyllä, että orkesterin käyttäminen teatterisoittoihin on taloudellisesti erittäin edullista, ja tätä seikkaa kai orkesterin johtomiesten, s.o. musiikkilautakunnan, ta-

³³ Vuonna 1888 perustetun festivaalin suomenkielinen nimi on tällä hetkellä Pohjoismaiset musiikkipäivät. 1920-luvulla tapahtumasta kuitenkin puhuttiin pohjoismaisina musiikkijuhlina.

holla pidetäänkin ratkaisevana. Mutta tämän puolen asiassa ei pitäisi mitenkään tulla määräväksi; kaupunginorkesteri on musikaaliselle sivistyksellemme siksi tärkeä laitos, että sen toimintaa ohjattaessa ei liikeperiaatteille saisi antaa liian suurta merkitystä. (Madetoja 1917a.)

Madetoja korosti kirjoituksessaan orkesterin ja sen esittelemän musiikin sivistävää merkitystä sekä musiikinopiskelijoille että ns. suurelle yleisölle, ja ehdotti orkesterin kokoa kasvatettavaksi niin, että vaikka osa muusikoista työskentelisivikin teattereissa, olisi mahdollista järjestää myös esimerkiksi kamariorkesterikonsertteja samanaikaisesti. Erillisen teatteriorkesterin perustamista Madetoja ei kirjoituksessaan maininnut, vaan pitiärkevimpänä ratkaisuna nimenomaan orkesterin koon kasvattamista. Helsingin teatteriorkesteri aloitti toimintansa vuoden 1931 alusta, ja Suomalainen Ooppera sai oman orkesterinsa vasta 1963. Tässä työssä käsiteltävien Raition teosten kantaesitysaikaan Helsingin kaupunginorkesterin koko oli vakiintunut 69 vakituisesti palkatuksi soittajaksi. (Marvia & Vainio 1993, 391–393; 400.)

Yllä mainitun kaltainen tiivis työtahti tarkoitti luonnollisesti sitä, ettei uusia sävellyksiä ehditty harjoitella kovin perusteellisesti, eikä esimerkiksi Raition kompleksisten partituurien opetteluun ja sointivärien hiomiseen todennäköisesti käytetty kovin paljon aikaa. Tosin, kuten Matti Huttunen (2002, 379–380) huomauttaa, 1900-luvun alussa esityksiltä ei odotettu samankaltaista teknistä virheettömyyttä kuin nykyisin. Sävelpuhtauden osalta samaa todistaa Toivo Haapasen kirjoitus *Säveletär*-lehdessä:

[Sävelpuhtaus, [- -] jostakin syystä on osoittautunut erittäin herkäksi kinan aiheeksi käytännöllisten musiikkimiesten kesken. Tämä erimielisyys ei sentään liene mahdoton selittää. Kysymyshän on siitä, missä määrin musiikkia esitettäessä on pyrittävä hienompaan sävelpuhtauteen kuin tavallisimmat soittimet ja perinnäinen musiikinteoria edellyttävät. Vastausten erilaisuus riippuu – paitsi enemmästä tai vähemmästä asiantuntemuksesta – myös siitä, millä esittävän musiikin alalla vastauksenantajat työskentelevät. On ensiksikin luonnollista, että pianon- ja urkujensoittajat, joiden omat soittimet eivät tarjoa mitään vallinnan varaa, yleensä suhtautuvat välinpitämättömästi koko asiaan. Luonnollista on myös, että esim. orkesterimusiikissa, missä voimakkaat soitinvärit tehokkaasti peittävät melkoisia puhtausvikoja, yleensä tyydytään ylimalkaiseen, summittaiseen puhtauteen. (Haapainen 1918, 20–21.)

Huttusen (2002, 386) mukaan juuri 1920–30 -lukujen aikana, kenties osittain modernistisen musiikin seurauksena, vähitellen syntyi suuremman teknisen tarkkuuden ja partituuriuskollisuuden vaatimus. Muusikon näkökulmasta klassisromanttinen perusohjelmisto selkeine rakenteineen ja tonaalisine harmonioineen on varmasti ollut helpommin omaksuttavissa nopealla harjoitusaikataululla kuin soitinvärien, rytmikan, muodon ja tonaalisuuden suhteen totutusta poikkeavat

modernistiset sävellykset. Tällaiset teokset olisivat myös vaatineet ajan tavasta poikkeavan pidemmän harjoitusperiodin soidakseen säveltäjän aikomalla tavalla. Esitysten suurpiirteisyys ja siitä johtunut sekava kuulovaiikutelma saattavatkin olla osasyitä siihen, että aikalaisyleisö ei käynyt uuden musiikin konsertteja kuuntelemaan.

3.3 Muutamia kapellimestareita

Helsingin kaupunginorkesterin perustaja ja kapellimestari Robert Kajanus oli edelleen 1920-luvulla yksi merkittävimmistä hahmoista Suomen musiikkielämässä. Georg Schnéevoigtin siirryttyä Ruotsiin vuonna 1916 Kajanus jäi Helsingin kaupunginorkesterin pääasialliseksi kapellimestariksi koko 1920-luvun ajaksi. Sävellys- ja kansankonsertteja lukuun ottamatta hän myös johti valtaosan orkesterin konserteista 1920-luvulla. Kajanuksella oli Huttusen (2002, 361) tutkimuksen mukaan vaikeuksia hallita detaljeja, mutta hänen kokonaisnäkemysensä ja dramatiikan tajunsa toi esityksiin elävyyttä ja voimakasta tunnelmaa. Hän suosi enimmäkseen hitaita tempoja, eikä suorastaan hyväksynyt ulkoa johtamista. Kajanukselle läheisimmät säveltäjät, joiden musiikkia hän kaikkein mieluiten johti, olivat Beethoven ja Sibelius. (Suomalainen 1952, 198–202; Sirén 2010, 164.) Leevi Madetoja (1916) luonnehti Kajanusta kapellimestariksi, joka ”ei johda tuodakseen itsensä esille, vaan tehdäkseen esitettävälle teokselle oikeutta, antaakseen kuulijalle todellisen ja puhtaan kuvan säveltäjästä.” Jo Madetoja mainitsi Kajanuksen erityisen aseman Sibeliuksen teosten tulkitsijana.

Uudempaan musiikkiin – Sibeliusta lukuun ottamatta – Kajanus suhtautui avoimen varauksellisesti, mistä syystä häntä usein syytettiin vanhoillisuudesta. Vuonna 1930 hän esimerkiksi oli antanut haastattelun tanskalaiselle *Politiken*-lehdelle, jota *Uusi Suomi* lainasi. Kajanus totesi haastattelussa:

On kovaa tulla vanhaksi ja nähdä Carl Nielsenin ja Sibeliuksen lopettavan ajanjakson, jonka mukana itsekkin on elänyt. Musikaalinenkin kehitys on aaltoliikettä. Me olemme olleet aallon harjalla ja painumme nyt laaksoon. Uudesta musiikista prof. K oli sitä mieltä, että siinä ei tapahdu mitään ja siitä puuttuu individualismi. Aikakaudellemme kuvaavaa on, että ei puhuta säveltäjästä, vaan sävelrunoilijasta. (US 18.6.1930.)

Kajanuksen elämäkerran kirjoittaneen Yrjö Suomalaisen siteeraamassa puheessa 1920-luvun alusta Kajanus näyttäytyy varsinaisena modernismin vastustajana:

”Meidän bolshevistisena ajanamme ei tietenkään taide, joka on niin herkkä kaikille henkisille liikunnoille, ole välttänyt tartuntaa. Tämän on voinut todeta sekä maalauksessa, musiikissa että kirjallisuudessa. Alussa uusille profeteoille soi osaaottavan hymyn, mutta kun

heitä kuulee julkisesti ylistettävän ja näkee ihmisten lankeavan loveen ihailusta (falla i ex-tas), ei tee enää mieli nauraa, vaan ihminen luvalla ja lievimmin sanoen suuttuu joutues-saan toteamaan tabula rasan kaikessa, mitä nimitetään esteettiseksi käsitteeksi. Sellaista on valitettavasti sattunut meilläkin, ja joutuu ihmettelemään sitä herrojen taidebolshevikkien puuttuvaa johdonmukaisuutta, kun he itsepäisesti antavat tuotteilleen tuon kauniin nimen Taide, ja kun he esim. nimittävät kakofoniaa sinfoniaksi. Miksei heitetä syrjään myös van-hoja nimiä ja nimityksiä! Silloin musiikkia rakastava yleisökin jakaantuisi kahteen puolueeseen: sinfonian harrastajat ja kakofonian harrastajat – ja tilanne olisi selvä. Herrasväki ehkä ihmettelee, miksi minä juuri nyt viivyn tällaisissa luonnottomuuksissa (abnormite-ter), mutta siihen on syynä vastakohtavaikutus, ja juuri tätä nykyisen käsite- ja makuhäm-mennyksen taustaa vasten Sibeliuksen musiikkia on tarkasteltava, tai oikeammin sanot-tuna, kuunneltava, jotta se tulisi täysin arvostetuksi, ja jotta ymmärrettäisiin sen erinomainen merkitys juuri nykyisin.” (Suomalainen 1952, 212–214. Käännös ruotsista todennäköi-sesti Suomalaisen oma.)

Kajanus kuitenkin Suomalaisen (emt., 212) mukaan seurasi uudemman musiikin kehitystä ja toisinaan myös suostui johtamaan nuorempien säveltäjien musiikkia. Esimerkiksi Väinö Raition teoksia Kajanus johti sekä hänen sävellyskonserteis-saan, että myöhemmin 1920-luvulla muissakin konserteissa. Robert Kajanuksen arkistossa on säilynyt yksi Raition hänelle lähettämä kirje (1917a), jossa Raitio pyysi rahapulassaan Kajanusta ottamaan edellisenä vuonna valmistuneen pia-nokonsertton sinfoniakonsertin ohjelmaan. Kajanus oli siis ainakin vielä 1910-lu-vun lopulla suhtautunut niin ystävällisesti ja kannustavasti Raitioon, että tämä rohkeni lähestyä arvovaltaista professoria tällaisella pyynnöllä:

K. K. Herra Professori!

Pyytäisin täten kysyä Herra Professorilta, ettekö haluaisi johtaa pianokonserttiani jossain Sinfonia konsertissa. Kuten Herra Professori muistanee, on se vasta yhden kerran esitetty, ja luulen senvuoksi, että sen [sic] kannattaisi vielä soittaa. Olisin erittäin kiitollinen jos Herra Professori saisi sen mahtumaan samaan Sinfonia konserttiin, jossa Sinfoninen Balla-dini, josta viime keväänä oli kanssanne puhe, tulee mahdollisesti esitettäväksi. Erittäin tärkeää minulle olisi, että nämä teokseni tulisivat esille jo syyskuussa. Olen nim. nykyään sangen tukalassa taloudellisessa asemassa, ja koska aikomukseni on yrittää syksyllä hom-mata Helsingistä rahalainaa, niin olisi näiden teosten esittäminen minulle siinä arvaamat-toman suurena apuna. – [Pianisti Ernst] Lingolle olen asiasta kirjoittanut ja luulen että hän kernaasti suostuu sen soittamaan. Luottaen siihen suureen ystävällisyyteen, jota Herra Professori on minulle niin auliisti osoittanut, toivon hartaasti, että Herra Professori voisi pyytämäni asian järjestää minulle suotuisaan suuntaan. Suurimmalla kunnioituksella Väinö Raitio. (Väinö Raition kirje Robert Kajanukselle 23.7.1917.)³⁴

³⁴ Kajanus otti Raition toiveen huomioon siinä mielessä, että pianokonsertto esitettiin vuoden 1917 syyskauden kuudennessa sinfoniakonsertissa (6.12.1917), mutta samassa konsertissa ei kuitenkaan soitettu kirjeessä mainittua *Sinfonista Balladia*, vaan Sibeliuksen kolmas sinfonia ja Suru-marssi Wagnerin *Götterdämmerung*-oopperasta (Madetoja 1917b).

Kajanus johti myös esimerkiksi Stravinskyn *Tulilinnun* vuonna 1924 sekä Honegerin *Pacific 231:n* vuonna 1926, joten aivan ehdotonta hänen kieltäytymisensä modernistiseksi luokiteltavissa olevan uuden musiikin johtamisesta ei ollut.

Aarre Merikannon äidilleen vuonna 1932 lähettämästä kirjeestä käy ilmi, että vanhemmiten Kajanuksen kuulo oli jo huomattavasti heikentynyt, minkä lisäksi hänen suhtautumisensa uuteen musiikkiin muuttui iän myötä negatiivisemmaksi:

Kunpa jo vihdoinkin hoksaisi jättää paikkansa! Mies joka ei kuule, mitä semmoinen voi enään kapellimestarina toimia! Hän jos kuka, aivan jarruttaa nyk. menolla kehityksen kulkua, tarjoamalla aina vanhaa ja homehtunutta ja niin kovin, kovin harvoin uutuuksia, puhumattakaan kotimaisista teoksista! Mies on tehnyt suuren työn, mutta nyt sokeudessaan on repimässä rikki työnsä hedelmiä sillä, ett'ei tunne, eikä tahdo tuntea nykyaikaa ja uusia tuulahduksia, vaan istuu tomuuttuneessa ullakkokamarissaan kuin mikäkin vanhoillisuuden symboli! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannelle 4.5.1932.)

Kajanus eläköityikin sitten vuoden 1932 syyskaudella, ja kuoli seuraavana vuonna.

Uuteen musiikkiin painottuvien Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonserttien johtamisen Kajanus jätti yleensä nuoremmalle kollegalleen Toivo Haapaselle, josta kehkeytyi sekä Kaupunginorkesterin että myöhemmin Radio-orkesterin johtajana uuden musiikin esittämisen specialisti. Vuonna 1924 musiikkitieteestä tohtoriksi väitellyt Haapanen oli sympaattinen ja tarkka harjoittaja, jonka esitykset olivat Taneli Kuusiston (1965, 278) mukaan ”affektipitoisista ja subjektiivisista tulkinnoista vapaita, viime piirtoa myöten harkittuja ja huoliteltuja, näin silloinkin kun hän ilmeisen haltioituneena johti orkesteriaan”. Sulho Ranta oli samoilla linjoilla:

Haapasen johtajaprofiilin selkeys voi joskus viedä kuulijan ajatukseen: mitään varmasta kuvasta poikkeavaa ei tulle näkyviin. Sitä iloisempaa, kun tuo kuva ei olekaan stereotyyppi, vaan joka kerta uudestaan luotu. Haapaseen johtajana liitetään liian usein piirteitä tiedemiehestä. Myös analyytikko eläytyy! (Ranta 1942, 28.)

Haapanen edisti uransa aikana uutta kotimaista taidemusiikkia myös Ylioppilaskunnan Soittajien johtajana ja sittemmin vuodesta 1929 lähtien Yleisradion musiikkipäällikkönä ja Radio-orkesterin kapellimestarina (Sirén 2010, 298–308). Kuten edellä luvussa 2 jo esitettiin, Haapanen oli kapellimestaritoimintansa lisäksi aktiivinen musiikkikirjoittaja.

Aarre Merikannon kirjeenvaihdossa Haapanen mainitaan useaan otteeseen 1930-luvulta lähtien. Esimerkiksi 12.5.1930 päivätyssä kirjeessä Merikanto eritelti, millaisin ehdoin Haapanen osti häneltä sävellyksiä Radio-orkesterille ja kertoi tutustuneensa Haapaseen paremmin:

Toissapäivänä kävin Radiossa tekemässä toht. Haapasen kanssa ”kaupat” selviksi. Olin itse kirjeessä toivonut 150 mkaa [vuoden 2018 rahassa hiukan alle 50 euroa] kappaleelta ja sen sainkin.* [kirjeen yläreunassa ylösalaisin: *Säveltäjälle jää kustannusoikeus ja sitä paitsi Teosto perii ja maksaa joka esityksestä] Siis 10 kappaletta à 150mk. = 1500mk. [- -] Toht. Haapanen ehdoitti lähempää tuttavuutta [- -] (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 12.5.1930.)

Haapanen oli myös Merikannon (kirje Liisa Merikannolle 16.1.1934) mukaan johdantanut ilmaiseksi Raition ja Merikannon yhteiskonsertin vuoden 1934 tammi-kuussa. Merikannon kirjeenvaihdossa ei yllä siteerattuja kirjeitä lukuun ottamatta mainittu Haapasen musiikillisia tai musiikkipoliittisia näkemyksiä, mutta 28.12.1934 päivätystä kirjeestä saa käsityksen, että Haapasen nationalismissa oli kansallissosialistisia sävyjä:

Haapanen ja Kilpinen vetävät yhtä, en usko että olen kurssissa heidän silmissään, hehän edustavat taantumusta ja jotain nazismin tapaista meikäläisissä oloissa. Esim. K:ta [mahdollisesti Klemettiä, jonka riitoja Kilpisen kanssa kirjeen alkuosa käsitteli³⁵] sanovat kommunistiksi!! Mutta kun juutalainen Rosenberg (ruotsal. säveltäjä) oli täällä Kungliga Teaterin kanssa, piti Kilpinen hänelle teekutsut kuten kait olen jo kertonut. Pokataan sinne, pokataan tänne kun ei olla varmoja kestääkö nazismin tyrannius Saksassa, saati leviääkö se muualle! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 28.12.1934.)

Merikannon tulkinta Haapasen kansallissosialismisympatioista on todennäköisesti liioiteltu, sillä toisin kuin Kilpisen tai Laitisen (esim. Salmenhaara 1996, 487; 495) kohdalla, Haapasesta kirjoitetuissa teksteissä kansallissosialismin tematiikkaa ei ole käsitelty. Toivo Haapasen poika, viulisti Tuomas Haapanen kertoi häntä haastatelleelle Vesa Sirénille (2010, 309), ettei hänen isällään ollut minkäänlaisia ”poliittisia intohimoja”. Luultavimmin Haapanen, kuten esimerkiksi Raitio, Ranta tai Merikanto itsekin edustivat ajalleen ja yhteiskuntaluokalleen tyyppillistä valkoisesta taustasta kumpuavaa oikeistolaista, mutta ei äärioikeistolaista poliittista kantaa.

Virtuoosikapellimestarina tunnettu viipurilaissyntyinen Georg Schnéevoigt oli alun perin sellisti, joka oli saanut koulutuksensa muun muassa Kajanuksen käytännöllisessä orkesterikoulussa ja Leipzigin konservatoriossa.

³⁵ Klemetti suhtautui Kilpisen musiikkiin erittäin kielteisesti. Polemiikki, johon Merikanto kirjeessään viittaa, koski Klemetin (Spectator 1934, 115–117; Klemetti 1934) *Suomen Musiikkilehdessä* ja *Uudessa Suomessa* julkaisemiin artikkeleihin ja konserttiarvioon, joihin Toivo Haapanen (1934), Kilpistä puolustaen, vastasi niin ikään *Uudessa Suomessa*. Polemiikista on perusteellisesti ja runsain sitaatein kirjoittanut Salmenhaara (1996, 494–499).

Hän johti aikanaan useita nimekkäitä orkestereita ympäri maailman ja vieraili 1920-luvulta lähtien Helsingissäkin melko säännöllisesti. Henkilönä Schnéevoigt aiheutti närää suomalaisissa musiikkipiireissä orkesterisodan aikana ja sen jälkeenkin; esimerkiksi *Suomen Musiikkilehdessä* vuonna 1924 ilmestyi kirjoitus³⁶ ”Georg Schnéevoigt Amerikassa. Tekee karhunpalveluksia synnyinmaansa musiikille”, jossa referoitiin Schnéevoigtin *Musical America* -lehden haastattelijalle antamia lausuntoja suomalaisesta musiikista. Schnéevoigt oli kaikesta kotimaassaan harjoittamasta suomalaisen musiikin promootiosta huolimatta sanonut Siibeliuksen olevan ”käytännöllisesti katsoen ainoa suomalainen säveltäjä”, ja että kaikki muut ovat ”toista luokkaa”. Tätä lausuntoa *Suomen musiikkilehden* kirjoituksessa luonnollisesti suuresti paheksuttiin, erityisesti, koska Schnéevoigt oli itse myöntänyt, ettei ollut täysin perillä uudemman suomalaisen musiikin tilanteesta. (SML 1924a, 62–63.)

Kajanuksen eläköidyttyä vuonna 1932 Schnéevoigt sitten valittiin – tosin ei silloinkaan ilman pienimuotoista etukäteisskandaalia – Helsingin kaupunginorkesterin johtajaksi. Ennen johtajan valintaa Schnéevoigt oli muun muassa lehtihaastattelussa kritisoinut kaupunginorkesterin aiempaa ohjelmistopolitiikkaa ylimieliseen sävyyn. Hän toimi kaupunginorkesterin johtajana vuoteen 1940 asti. Seija Lappalaisen (1994, 192) tutkimuksen mukaan Schnéevoigt oli tiukka mutta innostava harjoittaja, ja Helsingin kaupunginorkesterin tekninen taso kohosikin 1930-luvulla Schnéevoigtin tultua sen johtajaksi.

Aarre Merikannon kirjeenvaihdosta löytyy useita mainintoja Schnéevoigtista, jota Merikanto moitti muun muassa liiaksi orkesterin intendenttinä tuolloin toimineen Pingoud’n vaikutuksen alla olevaksi (kirje Liisa Merikannolle 2.9.1933). Schnéevoigt vaikutti myös heti orkesterin johdon saatuaan muutaneen suhtautumistaan uuden musiikin esittämiseen; hän oli julkisesti moittinut Kajanuksen ohjelmistopolitiikkaa vanhoilliseksi (Lappalainen 1994, 192), mutta Merikannon kirjeen mukaan:

³⁶ *Suomen Musiikkilehdessä* ilmestyneen kirjoituksen tekijä on epäselvä. Kirjoituksen lopussa, ikään kuin kirjoittajan nimen kohdalla on Leevi Madetojan pieni kasvokuva sekä kuvateksti ”Leevi Madetoja. Eräs ’toisen luokan’ säveltäjämmme. Vertaa kirjoitus Georg Schnéevoigtista.” Kirjoituksen Leevi Madetojaa ja hänen musiikkiaan käsittelevästä osiosta kuitenkin syntyy vaikutelma, että kirjoittaja olisi joku muu kuin Madetoja itse, mahdollisesti tuolloin vastaavana toimittajana ollut säveltäjä Lauri Ikonen. Salmenhaaran (1987, 214) mukaan kirjoitus on Evert Katilan, ja ilmestynyt alun perin *Helsingin Sanomissa*. Katilan kirjoitus on kuitenkin referaatti *Suomen Musiikkilehden* kirjoituksesta, ja ilmestynyt tämän jälkeen. Katilan (1924a) kirjoituksessa lukee muun muassa: ”Suomen Musiikkilehti’, joka asiasta kertoo, lisää sattuvia huomaautuksia, joihin kehoitamme tutustumaan (lehden juuri ilmestynyt 4:s numero).” Katila ei myöskään säännöllisesti kirjoittanut *Suomen Musiikkilehteen*.

Ei se G.S. [Schnéevoigt] pitänyt mitä lupasi kun pyrki tänne, nim. että täällä ollaan Kajuksen ansiosta aivan takapajulla kaikesta uudesta, mutta väntas håll kun hän pääsisi tänne, niin tulisi toista! On kuin ihminen, saadessaan jonkin vak. viran heti muuttuisi rutivanhoilliseksi kaikessa ja suorastaan kaiken uuden pilkkaajaksi! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 9.11.1935.)

Aikaisemmakin kirjeessään Merikanto kritisoi Schnéevoigtia siitä, ettei tämä omasta halustaan esittänyt uutta suomalaista musiikkia:

[Schneevoigt] sanoi ett'en minä ota (säveltäjiltä) partituureja, (siis omasta tahdostaan) vaan kun täytyy ett'eivät rupeaisi huutamaan!! ei ole mairittelevaa hänelle! Tottahan hänen pitäisi ja juuri omasta aloitteestaan esittää ja tukea kotimaansa säveltäjiä, eikä vaan esittää siksi, ett'eivät nyt vallan vinhasti alkaisi huutamaan! [- -] Kyllä hänen esiintymisessään on [- -] jotain ylimielistä ja väheksyvää kaikkia meitä suomal. sävelnikkareita kohtaan. (ehkä Sibaa ja Klamia lukuunottamatta, mutta kyllä tilaisuuden tullen hekin saavat kuulla kunniansa!) Hänellä on luonteessaan paljon intressanttia, mutta ehkä enemmän jotain poistyöntävää. (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 28.11.1934.)

Orkesterin ohjelmistoista päättäneiden tahojen kritisoiminen liian vähäisistä uuden musiikin esityksistä on toki teoksiaan esille haluavan nykysäveltäjän kannalta luonnollista. Kajanus, Schnéevoigt ja Pingoud ovat kuitenkin joutuneet miettimään orkesterikonserttien kannattavuutta myös lipunmyynnin näkökulmasta. Uusi modernistiseksi määritelty musiikki ei 1920- ja 1930-luvuillakaan vettänyt konserttisalia täyteen, ja muun muassa tästä syystä ohjelmistoissa oli pakko pitää yleisön suosikkiteoksia. Uuden musiikin vaatima harjoitusaika sekä esimerkiksi valmiiden äänilehtien tai selkeästi luettavan partituurin puuttuminen on todennäköisesti myös vaikuttanut uuden musiikin esitysten määrään.

Kaikesta kritisoinnistaan huolimatta Merikanto kuitenkin antoi myös kiintoisan todistuksen siitä, miten säveltäjäkin saattoi oppia paljon Schnéevoigtin tavasta harjoittaa orkesteria:

Schnéevoigt johti hyvin muunnelmat ja teki jo harjoituksissa oivallista, todella ponnekasta työtä! Ei auta kieltää, paljon sitä oppii hänen harjoituksissaan, esim. jousien kaarista, legatosta ja staccatosta ja puhaltimilla ynnä muista, näöltään pienistä mutta seurauksiltaan mitä tärkeimmistä teknillisistä asioista. Kyllä hänellä on tavaton kokemus, monien vuosien kuluessa hankittu ja koottu vastaisia tarpeita varten. Ettäs sen kun sieltä ammentaa kuhunkin eri situationiin! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 5.12.1934.)

Raition kirjeissä Schnéevoigt mainitaan ainoastaan kerran: hän ei ollut yhden harjoituskerran jälkeen "saanut hyvin menemään" *Joutsenet*-sävellystä (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 16.2.1932).

Kajanuksen, Haapasen, vierailijoiden ja omissa konserteissaan kapellimes-

tareina toimineiden säveltäjien lisäksi 1920-luvulla Helsingin kaupunginorkesteria johtivat ajoittain Heikki Klemetti, jonka erityisalaa olivat suomenkielisten orkesterisäestyksellisten kuoroteosten esitykset, oopperan kapellimestari Franz Mikorey (1873–1947), joka silloin tällöin johti myös sinfoniakonsertteja, Bengt Carlson (1890–1953), jonka vastuualueena olivat ruotsinkieliset orkesterisäestykselliset kuoroteokset, sekä Karl Ekman (1869–1947), Leo Funtek (1885–1965), Leevi Madetoja, Erik Furuhjelm ja Selim Palmgren (1878–1951), jotka johtivat omien teostensa lisäksi silloin tällöin myös muita konsertteja. 1920-luvulla Helsingin kaupunginorkesteria johtaneista vierailevista kapellimestareista suurin osa oli Pohjoismaista tai Baltiasta. (Ringbom 1932, 114–126.) Raition sävellyksiä johtivat myöhemmin lisäksi Viipurissa Boris Sirpo³⁷ (1893–1967) sekä Helsingissä Martti Similä (1898–1958).

Raition 1930-luvun kirjeistä löytyy vain muutamia mainintoja hänen teoksiaan johtaneista kapellimestareista sekä Helsingin kaupunginorkesterista. Vuonna 1931 – *Jeftan tyttären* ja *Vesipatsaan* kantaesitysten alla – hän kirjoitti myönteisesti Sirposta mutta moitti Helsingin kaupunginorkesterin tasoa ja epäili Martti Similän kapellimestarinkykyä:

Viimeisessä Radio-lehdessä ylistetään Sirobin ”Nocturneni” esitystä. Jos hän johtaisi oopperani, niin se kuuluisi varmasti siltä, miltä sen pitäisi kuulua. Nyt saan tyytyä vain jonkinlaiseen irvikuvaan. En olisi ikinä voinut uskoa, että Helsingin orkesteri on vajonnut niin kurjaan tilaan. On vähän ikävää ajatella, että sellaiset suutarit saavat mielin määrin tarvella musiikkiani. Kunpa he saisivat pian itselleen tarmokkaan ja taitavan johtajan. (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 22.11.1931.)

Viulistina Helsingin kaupunginorkesterissa uransa aloittaneen Boris Sirpon voidaan sanoa nostaneen 1920- ja 1930-luvuilla Viipurin musiikkiopiston ja orkesterin taitotasoa huomattavasti. Sirpolla oli myös Helsingin kaupunginorkesteria johtaneisiin kollegoihinsa verrattuna enemmän aikaa harjoittaa uutta musiikkia, mistä seikasta Raitio antaa kirjeessään todistuksen:

Ei ollut ihme ettei Schneevoigt saanut hyvin menemään ”Joutsenia”. Ensinnäkin se on vaativa ja vaikea teos ja toiseksi S. harjoitti sitä vain yhden ainoan kerran. Sirob harjoitti sitä täällä kokonaisen kuukauden ja se menikin aivan erinomaisesti. Katila kiittää Schneevoigtin esityksiä, Klemetti moittii. Ota heistä selvä! (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 16.2.1932.)

Raition mainitsema yksi harjoituskerta oli sekä orkesterin työmäärästä että

³⁷ 1920- ja 30-luvuilla Sirpo käytti nimeä Sirob. Alkuperäiseltä nimeltään hän on Wolfson. Hänet tunnetaan kenties parhaiten viulisti-lapsitähti Heimo Haiton (1925–1999) opettajana.

Schnéevoigtin taidokkuudesta johtuen luultavasti tavanomainen käytäntö. *Jout-senet* – vaikka onkin esimerkiksi *Antigoneen* tai *Fantasia estaticaan* verrattuna selkeästi hahmottuva teos – ei kuitenkaan lukuisine temponvaihdoksineen ja hienovaraisine sointiväriyhdistelmineen ole näin vähäisten harjoitusten jälkeen todennäköisesti kuulostanut siltä, miten Raitio oli sen ajatellut soivan. Kirjesitaatista näkyy myös, kuinka Raitio suhtautui musiikkikriitikoihin: ”ota heistä selvä!”.

Raition suhtautuminen Martti Similään muuttui *Jeftan tyttären* ja *Vesipatsaan* esitysten jälkeen positiivisemmaksi. Kun *Vesipatsas* otettiin Pohjoismaisten musiikkijuhlien ohjelmaan vuonna 1932, hän toivoi sen johtajaksi nimenomaan Similää: ”Pelkään vain, että ukko Kajanus tulee johtamaan. Jos Similän Martti saisi sen johtaa, niin se menisi jollakin tavoin” (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 19.4.1932). Kajanusta Raitio (1945, 107) myöhemmin kertoi arvostaneensa suuresti, mutta vuonna 1932 – vain vuotta ennen kuolemaansa – 76-vuotias maestro lienee ollut rytmikkään *Vesipatsaan* vaatiman energiatason suhteen vähemmän toivottava johtaja.

3.4 Helsingin orkesterin 1910- ja 1920-lukujen ohjelmiston piirteitä

Helsingin kaupunginorkesterin ja sitä edeltäneiden orkestereiden vakiokonserttien ohjelmisto oli 1910- ja 1920-luvuilla pääasiassa klassisromanttinen; Sibeliuksen lisäksi Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Grieg, Tšaikovski ja Wagner olivat esillä säännöllisesti ja usein. Beethoven oli Robert Kajanuksen – ja helsinkiläisyleisön – suosikkisäveltäjä, ja hänen musiikkiaan kuultiinkin miltei jokaisen sinfoniakonsertin ohjelmassa. Klassisen ja romanttisen ohjelmiston lisäksi myös barokkiajan teoksia, erityisesti Bachin musiikkia, soitettiin paljon, ja Georg Schnéevoigtilla oli käytäntönä tuoda jokaisessa konsertissaan esiin jokin Suomessa ennen esittämätön teos. (Ringbom 1932a, 107–114; Marvia & Vainio 1993, 332.)

Yksipuoliseksi koettu ohjelmisto kuitenkin puhutti suomalaista musiikkikenttää; useissa kirjoituksissa 1920-luvulla konserttiohjelmistoon toivottiin lisättävän monipuolisuutta ja (kotimaisia) uusia sävellyksiä. Esimerkiksi Lauri Ikonen harmitteli taloudellisista, ei taiteellisista lähtökohdista laadittuja konserttiohjelmistoja *Suomen Musiikkilehdessä* vuonna 1923:

On sanottu, että Helsinki ainakin Kööpenhaminan jälkeen on pohjoismaiden vilkkain konserttikaupunki. Ulkomaalaisilla kuuluisuuksilla ja eräillä esittävän musiikin kotimaisilla valioilla, sekä yksityisillä että kuoroilla, onkin täällä taattu menestyksensä, mutta yleensä

on konserttien antaminen Helsingissä huolestuttavaa. Itseensä kaupunginorkesteria myöten. Sen sinfoniakonserttien kannattavuus on täydellisesti riippuvainen niissä vierailevista ylläsanotunlaisista solisteista, joiden varaan sentähden on nojaututtava. Ja varsinaisen orkesteriohjelman suhteen on katsottava, ettei se häiritse eteviksi tunnettujen solistien houkutusta. Aivan kuin viekkaukella saadaan ohjelmaan joskus pujotetuksi joku merkittävämpi uutuus, mutta mikään varma suunnitelma yleisön sinfonisen käsityksen ajanmukaiseksi laajentamiseksi ei ole voinut tulla kysymykseen. Nuotit ovat kalliita ja tappion uhka on suuri! [- -] Että suhde on kylmin kotimaiseen orkesterimusiikkiin – lukuunottamatta ehkä Sibeliusta [- -] – lie sanomatta selvää. (Ikonen 1923b, 89.)

Ikonen osoitti kirjoituksessaan syyn yksipuoliseen ohjelmistoon olevan ennen kaikkea orkesteria rahoittavan tahon, ja kansanvalistusperinteen mukaisesti vetosi yleisön sivistämiseen uusien sävellysten esitysten puolesta puhuessaan. Useat muutkin musiikkikirjoittajat valittelivat Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmistopolitiikan yksipuolisuutta. Ikonen artikkelia seuraavana vuonna *Uudessa Suomessa* julkaistiin katkeransävyinen suomalaisten muusikoiden kirjoittamaksi merkitty mielipide:

Helsingin Kaupunginorkesterin johto on äskettäin julkaissut ohjelmistonsa tälle syys-soitantomaukelle. Siinä on tietysti Beethovenia, on Glazunow, Strauss, Berlioz ym. ulkomaista, on pari vanhempaa sävellystä Sibeliukselta ja Rapsodia Madetojalla [sic], mutta missä ovat meidän muut orkesterisäveltäjämme, varsinkin nuoremmat heistä? [- -] Niinpä nyt taas tämä nuorempi polvi säveltäjistämme, [- -] on nähtävästi tarkoituksella taas näistä tilaisuuksista syrjäytetty. [- -] Tässä ei auta vetoaminen siihen, että nuorilla muka on Säveltaiteilijaliiton toimeenpanemissa vuotuisissa konserteissa tilaisuus saada esille teoksiansa, sillä se tylyys, jota Kaupunginorkesterin johto on nuorempaa sävellystaidettamme kohtaan jo vuosikautia osoittanut, on nähtävästi vaikuttanut sen, että yleisökin on ruvennut noita nuorten konserteja vieromaan. (Suomalaisia musiikkereita 1924.)

Kirjoituksessa syytetään ohjelmistopolitiikasta päättäviä tahoja tarkoituksellisesta nuorten säveltäjien teosten syrjimisestä ja yleisön opettamisesta vieromaan nykymusiikkia, mutta näin pahansuovasta asenteesta tuskin kuitenkaan oli tosiasiassa kyse. Teatterisoittojen ja muiden avustustöiden jälkeen orkesterille jäävä harjoitusaika oli todennäköisesti liian vähäinen uuteen ohjelmistoon perehtymistä varten, ja tässä mielessä ennestään tuttujen teosten pitäminen ohjelmiston runkona oli ymmärrettävä ratkaisu. Lisäksi paine konserttien lipputulojen lisäämiseksi todennäköisesti ohjasi ohjelmistopolitiikkaa suosimaan yleisölle jo entuudestaan tuttuja ja heidän kiinnostustaan herättäviä teoksia.

Lauri Ikonen tekemässä haastattelussa Robert Kajanuksen 70-vuotispäivän johdosta Kajanus toi julki lähtökohtaisen varautuneisuutensa ”uudempia sävellyksellisiä tyyliyrkimyksiä” kohtaan ja perusteli uuden musiikin ohjelmistovalintojaan ”korvavoimisteluna” ja yleisön harmonisen tajun laajentamisena:

[Kajanus] huomautti, etteivät uudemmat sävellykselliset tyyliyrkimykset tosin missään häntä aivan tyydyttä, mutta että niiden soinnullisilla kokeiluilla ”korvavoimisteluna” kyllä on ollut kehittävä merkityksensä sekä säveltäjiin itseensä että yleisöönkin nähden. Myöskin meillä Suomessa, missä uudenaikaisia sävelteoksia järkevän valinnan mukaan on koetettu esittää, on ollut huomattavissa kuulijain harmonisen tajun selvää avartumista. Pelkkänä itsetarkoituksena ja etenkin sävellajituntua horjuttavassa mielessä (atonalisuus) piti prof. Kajanus kuitenkin musiikin soinnullisen aineksen ylenpalttista ärsyttämistä sairaloisena taipumuksena, joka Euroopassa onneksi jo on ohimennässä. (Ikonen 1926, 176.)

Kajanus siis näki ainakin Ikosen haastattelun perusteella modernistisen musiikin esittämisen eräänlaisena sivistävänä tai pedagogisena toimintana. Mitä Kajanus mahdollisesti tarkoitti ”järkevällä valinnalla”, voidaan ainakin osittain tulkita hänen ohjelmistovalinnoistaan; esimerkiksi Arnold Schönbergin tai hänen oppilaidensa atonaalisen kauden teoksia ei Helsingissä esitetty, mutta modernistisina pidettyjä Skrjabinin tai ranskalaisten sointivärisäveltäjien teoksia kylläkin. 1920-luvulla atonaaliseksi³⁸ mielletyn musiikin tyylin jälkeen uusimpana suuntauksena 1920-luvun lopulta lähtien levinnyt uusi asiallisuus tai neoklassismi näyttäytyi Kajanukselle paluuna terveeseen musikaalisuuteen.

Sulho Rannan (1927, 188) mielestä uusien sävellysten esiin pääseminen Suomessa ei ollut helppoa, mutta hänen näkemyksensä mukaan tämä johtui ennen kaikkea siitä, ettei tuolloin ollut Helsingin kaupunginorkesterin lisäksi muita suuria sinfoniaorkestereita, jotka uusia teoksia olisivat voineet esittää. Tämä oli Rannan mukaan valitettavaa erityisesti, koska ”uusinten suuntain säveltäjäin päätuotanto on ymmärrettävästi juuri orkesterialalle suuntautunut”. 1920-luvun lopulla Ranta kuitenkin jo näki kiinnostuksen lisääntymisestä kertovia merkkejä. Orkestereita alettiin jälleen perustaa myös muihin kaupunkeihin. ”[M]eikäläiset musiikkiolot toistaiseksi vielä niin vähän tarjoavat tilaisuutta uudempien mannermaisten virtausten seuraamiseen”, kirjoitti Martti Turunenkin (1929, 271) Stravinskya tyypillisenä modernin säveltaiteen edustajana esitelleessä artikkelissaan vuonna 1929. *Suomen Musiikkilehdessä* ilmestyi vielä vuonna 1934 kiinnostava suomalaista musiikkielämää kansainvälisestä näkökulmasta tarkasteleva kirjoitus, jossa Nikolai Lopatnikoff (1934, 237) tulkitsi maantieteellisen sijainnin ja siitä johtuvien ulkomaisen uuden musiikin hankkimisen vaatimien kustannusten olevan osasy siihen, että uusimmat säveltaiteelliset ilmiöt eivät olleet tulleet Suomessa yhtä vallitseviksi kuin Keski-Euroopassa.

Suomen maantieteellinen eristyneisyys tuskin vaikutti ratkaisevasti tietoisuuteen uuden taidemusiikin trendeistä ja henkilöistä, sillä suomalaiset säveltäjät, kriitikot ja kapellimestarit tutustuivat uusiin musiikkityyleihin opiskelemalla

³⁸ Atonaalisuus-käsitteestä 1920-luvun kontekstissa lisää alaluvussa 4.1.

ulkomailla ja tutkimalla partituureja. Lisäksi aktiivinen katsaus- ja referaattitoiminta aikakaus- ja sanomalehdistössä toi lukijoilleen tietoa Keski-Euroopan uusimmista musiikillisista ilmiöistä ja kiinnostavimmista henkilöistä (ks. mm. Heikinheimo 1985, 62; Kurkela 2010, 40). Toisaalta puolestaan Toivo Haapanen (1918b, 156) kirjoitti Ernest Pingoud'n ensimmäisen sävellyskonsertin arvostelussaan, että "[o]lemme eläneet siksi erillämme suuren maailman viimeisistä suunnista musiikin alalla, että aito-uudenaikainen sävellyskonsertti on musiikkielämässämme harvinainen ja mielenkiintoinen tapaus". Erillään viimeisimmistä musiikillisista suuntauksista oloon syynä on kuitenkin Haapasen itsensäkin mielestä suomalaisen nuoremman säveltäjäpolven oma kiinnostumattomuus uudenaikaisista sävellystyyleistä – siis ennen Pingoud'n ensikonserttia vuonna 1918.

Vaikka säveltäjät ja muut musiikkialan ammattilaiset perehtyivät uusiin ulkomaisiin musiikillisiin ilmiöihin ulkomaanmatkojensa lisäksi sekä lehdistön että partituurien tutkimisen kautta, soivaan kuvaan näistä ilmiöistä ei kovinkaan usein voitu Suomessa tutustua. Sen sijaan suomalainen nykymusiikki oli melko säännöllisesti edustettuna Helsingissä 1920-luvulla sävellyskonsertti-instituution ja Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonserttien kautta, joskin se yllä siteerattujen kirjoitusten valossa tuli varmasti useimmissa tapauksissa vain pienen yleisöosan tietoisuuteen. Sävellysohjelmat ja säveltäjät todennäköisesti kuitenkin kävivät aktiivisesti juuri näitä konsertteja kuuntelemassa.

4 Musiikkikritiikki 1920-luvun Helsingissä

Pääasiallisesti ammatikseen kirjoittavia musiikkitoimittajia ei vielä *Helsingin Sanomien* Evert Katilaa (1872–1945) lukuun ottamatta ollut montaa Suomessa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Musiikista kirjoittivat sivutyönään etupäässä säveltäjät ja muusikot – Heiniön (1984, 15) tutkimuksen mukaan 1800-luvun jälkipuolelta lähtien ”säveltäjä, joka ei kirjoittanut, oli itse asiassa poikkeus”. Erityisesti taidemusiikin konserttiarvioiden kirjoittaminen oli pitkälti säveltäjien käsissä; suuri osa 1900-luvun alkupuolen suomalaissäveltäjistä toimi ainakin tilapäisesti musiikkikriitikoina lisäansioita saadakseen. Säveltäjien apurahajärjestelmä ja valtion taiteilijaeläkkeet olivat 1900-luvun alussa tosin jo olemassa, mutta myönnetty summat yksistään olivat sen verran pieniä, että toimeentuloa oli hankittava myös muista lähteistä. Tekijänoikeustuloja ei vielä 1920-luvun alkupuolella ollut mahdollista saada, sillä Säveltäjien tekijänoikeustoimisto Teostory perustettiin vasta vuonna 1928,³⁹ ja kesti aikansa, että esityskorvauksien maksaminen tuli yleiseksi käytännöksi.

Tullakseen taloudellisesti toimeen säveltäjät siis työskentelivät 1900-luvun alussa usein musiikkialan monitoimihenkilöinä; musiikkikirjoittelun lisäksi osa heistä toimi kapellimestareina tai kuoronjohtajina, esiintyvinä muusikoina tai eri musiikki-instituutioiden hallinto- tai opetustehtävissä. Musiikkikriitikoina työskennelleiden säveltäjien asiantuntemus ei ollut pelkästään teoreettista laatua, vaan kumpusi omakohtaisesta musiikin luomisesta. (Heiniö 1984, 17–18; 1988, 49; Sarjala 1990, 38–39.) Säveltäjä ja alttoviulisti Bengt Carlsonin (1918) kirjoittamasta Ernest Pingoud’n konsertin kritiikistä käy myös ilmi, että toisinaan konsertteja arvioivat jopa kyseisessä konsertissa orkesterissa soittaneet muusikot.

4.1 Musiikkikritiikki instituutiona

Taidemusiikkikritiikillä oli helsinkiläisten päivälehtien sivuilla jo vakiintunut asema 1920-luvulle tultaessa; tärkeimpiä konsertteja arvottavat kirjoitukset olivat pitkiä ja perusteellisia, ja kaupunginorkesterin konserttien, kuorokonserttien,

³⁹ Teosto ry:n perustamisen taustalla oli edellisenä vuonna voimaan tullut uusi ”laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin” sekä Suomen liittyminen kansainväliseen Bernin yleissopimukseen kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamisesta (Teosto 2018).

opperan ja yksittäisten taiteilijoiden sooloresitaalien lisäksi jopa Helsingin Musiikkiopiston julkisista oppilasnäytteistä kirjoitettiin sanomalehdissä. Helsingissä 1920-luvulla ilmestyneitä musiikkikritiikkejä julkaisseita päivälehtiä olivat muun muassa *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Uusi Suomi*, *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Svenska Pressen* sekä iltapäivälehdet *Iltalehti* ja *Iltasanomat*. Päivälehtien lisäksi kritiikkejä julkaistiin myös *Suomen Musiikkilehdessä*, joka oli 1900-luvun alun merkittävin musiikkikirjoituksia julkaissut aikakauslehti⁴⁰ Suomessa. Lehdessä esiteltiin eri maiden nykysäveltäjiä ja musiikillisia ilmiöitä, referoitiin sekä koti- että ulkomaisten säveltäjien ja muusikoiden muissa lehdissä ilmestyneitä haastatteluja, ilmoitettiin tulevista kantaesityksistä – joskus jopa valmistuneista uusista teoksista – sekä vuoden 1926 alusta alkaen esiteltiin analyttisesti Helsingin tulevaa konserttiohjelmistoa etukäteen. Konserttien ohjelmalehtisissä ei 1920-luvun Suomessa vielä julkaistu teosesittelyjä, ja *Suomen Musiikkilehden* (SML 1926, 3) palstan kirjoitettiin vastaavan Keski-Euroopassa yleistä tapaa esitellä konserteissa kuultavat teokset ohjelmalehdessä. *Suomen Musiikkilehden* kritiikit ilmestyivät useamman konsertin käsittävänä katsauksena kuukausittain.

Arvi Kivimaan (1974, 142) muistelmien mukaan kritikoilla oli tapana istua yhdessä muiden musiikkialan henkilöiden kanssa Yliopiston juhlasalin toisella parvekkeella. Samantapainen muistelu löytyy *Suomen Sosialidemokraatista*, johon Jouko Kunnas oli haastatellut lehden pitkäaikaista arvostelijaa Väinö Pesolaa:

Siihen aikaan sinfoniakonsertit pidettiin kaikki Yliopistolla. Siellä oli kuten nytkin kaksi parvekettä, mutta orkesteri soitti kulmauksessa, toisen parvekkeen alla, joten yleisö istui kyljittäin ja osaksi selinkin orkesteriin. Tätä lähinnä orkesteria olevaa eräs säveltäjä kutsui suuruudenhullujen parvekkeeksi. Siellä istui mm. Sibelius, joka muuten usein kesken kaiken pistäytyi auditoriossa eli luentosalissa, ihmisarka kun jo silloin oli. Siellä nähtiin edelleen Selim Palmgren, Evert Katila, Otto Kotilainen ja myöhemmin Leevi Madetoja. Heistä Palmgren siirtyi sittemmin alas saliin. Vastakkaisella parvekkeella istui yksinään (arvostelijana) Pesola. Hän edusti Työmiestä, iltapäivälehteä, ja vuodesta 1913 Suomen Sosialidemokraattia. (Kunnas 1956.)

Myös Kivimaa (1974, 142) kutsui parvekettä ”suuruudenhullujen lehteriksi”, joten ilmeisesti nimitys oli aikanaan yleisestikin käytössä musiikkialan henkilöiden keskuudessa. Kunaan (1956) kirjoituksessaan haastattelema⁴¹ yliopiston

⁴⁰ Suomen Muusikkojen Liiton (silloisen Muusikeriliiton) julkaisema *Muusikerilehti* oli myös merkittävä musiikkialan foorumi 1920-luvulla, mutta järjestölehden luonteen mukaisesti sen sisällön pääpaino ei ollut taiteellisissa vaan yhteiskunnallisissa musiikkialaan ja muusikon työhön liittyvissä ilmiöissä.

⁴¹ ”Haastattelu” saattaa tosin olla myös kirjoittajan keksintöä. Kunnas käytti kyllä lainausmerkkejä, mutta kirjoituksen tyylistä johtuen ei voi olla varma, onko vahtimestaria todellakin haastateltu, vai onko kyseessä kirjoittajan tekstinsä elävöittämiseksi lisäämä tyylikeino.

vahtimestari kertoi, että arvostelijoiden tapana oli keskustella keskenään esityksistä ja esiintyjistä käytävällä väliajalla ja konsertin jälkeen. Lappalainen (1994, 167–168) myös arvelee eräiden tutkimiensä arvioiden samankaltaisen kielenkäytön perusteella kriitikoiden keskustelleen keskenään esityksistä ja sävellyksistä sekä niiden herättämistä ajatuksista. Väinö Pesola kuitenkin päiväkirjansa mukaan vältteli musiikista keskustelemista toisten arvostelijoiden kanssa. Hän myös perusteli istumistaan muista ”musiikkimiehistä” erillään:

Yliopistolla musiikkipomot keräytyvät orkesterin päälliselle lehterille. En viihdy siellä. Siellä on huonompi akustiikkakin kuin vastaisella ja sitäpäitse [sic] on musiikkimiehistä paljon ”huonosti näkijöitä”,⁴² kuten esim. 2 Hannikaista. En myöskään pidä edes musiikkimiesten kesken musiikin jaarittelusta. Puhuttakoon muusta, saahan itsekukin musiikista ilmankin tarpeekseen. Vältän siis viisasten seuraa ja viihdyn vastaisella lehterillä tavallisten ihmisten parissa. (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 14.4.1919.)

Konserttikriitikit julkaistiin pääsääntöisesti heti konserttia seuraavana päivänä, mistä syystä arvostelijan työ oli kiireistä. Heikki Klemetti kertoo muistelmissaan, millaista konserttiarvostelijan arki oli 1900-luvun ensi vuosikymmeninä:

Täytynee puhua mateeriasta myöskin, koska se oli minun, niinkuin oli ja on sen pahempi kaikkien meidän arvostelijapoloisten jonkinlainen *conditio sine qua non*. [- -] Musiikkiarvostelija on yksi yhteiskunnan valjuimpia kanssaosallisia siinä suhteessa. [- -] Mene joka ilta joka paikkaan, ellet voi mennä kahteen paikkaan, kolmeen paikkaan yhtäaikaan, hommaa jostakin siihen hätään apulainen, vaikka kukaan ei tahtois tulla, siitä kun sai melko valjun kannikkaisen ja pianaikaa haukut palkkaa. Lähteä kotoa viimeistään 1/2 8, jos konsertti alkoi klo 8, istua siellä lähemmä 10. tarkkaavaisena, kolta toimistoon, kyhätä siellä jossakin sopessa missä tilaa sattui olemaan, tuntonsa mukaan arvostelu, jonka kirjoittaminen luonnollisesti kesti sinne yli 11., lähde sitten kotiasi, tule sinne aikaisintaan 1/2 12, istu mielesi tasapainoon, mene maata siinä yhtä käydessä – – Tästä kaikesta saat niin järkyttävän tulon, että tulisit juuri ja juuri elämään jos sinulla olisi kolme tällaista virkaa ja joka päivä matkassa! (Klemetti 1949, 210–211.)

Vaikka Klemetin kirjoitus on todennäköisesti ainakin hiukan liioiteltu, siitä käy kuitenkin ilmi, että kriitikon palkkiot olivat työn määrään ja kiireeseen nähden pienet. Ajan tapa myös oli, että arvostelijat tutustuivat uusien sävellysten partituureihin etukäteen ja kävivät harjoituksia seuraamassa ennen esitystä. Aarre Merikannon (kirje Liisa Merikannolle 18.3.1935) kirjeenvaihdosta käy ilmi, että joskus arvioita kirjoitettiin suorastaan harjoitusten perusteella, kun arvostelijan

⁴² ”Huonosti näkijöillä” Pesola viittaa päiväkirjoissaan usein toistuvaan tematiikkaan; eri henkilöiden arvoasemaa – ”nökkimisjärjestystä” – viestittiin ainakin Pesolan mukaan tervehtimistövoilla. Korkeampiarvoisiksi itsensä kokevilla henkilöillä oli mahdollisuus olla huomaamatta vähempiarvoisiksi katsomiaan.

oli oltava konsertin aikaan toisaalla.

Säveltäjien toimiminen kriitikoina oli arvioiden rehellisyyden näkökulmasta ongelmallinen asetelma, ja käytäntö jakoikin mielipiteitä 1920-luvun alkupuolella. Ernest Pingoud'n (1995 [1922], 167) mukaan Suomen musiikkiarvostelutilanne oli Keski-Eurooppaan verrattuna siinä mielessä ihanteellinen, että kriitikoiden voitiin luottaa olevan asiantuntevia musiikkialan ammattilaisia, eikä "musteentuhrijoita, joilla ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa, mutta jotka saavat leipänsä tältä mukavalta laitumelta". Pingoud piti siis säveltäjien ja muusikoiden toimimista kriitikoina hyvänä asiana ainakin asiantuntemuksen suhteen. Oiva Talvitie (1930, 63–64), verratessaan toisiinsa suomalaista ja saksalaista musiikkikritiikkiä journalistiselta kannalta, tuli hiukan erilaiseen lopputulokseen musiikkikirjoittamisen ammattimaisuudesta kuin Pingoud. Talvitien mukaan Suomeen pitäisi yliopistotasaisen kirjoituskoulutuksen avulla luoda ammattikriitikoiden – siis nimenomaan ammattimaisten kirjoittajien, ei säveltäjien tai muusikoiden – joukko, jotta musiikkikritiikkien ja muidenkin musiikkikirjoitusten journalistinen taso nousisi. Talvitie tosin tarkoitti pääasiassa Helsinkiä pienempien kaupunkien⁴³ lehdistöä, jossa "[t]oimitukset saavat iltamyöhällä suoria painokuntoon lähes analfabeettien kirjoittajien 'arvosteluja'."

Musiikkikirjoitusten kirjalliseen tasoon lienee Sulho Rantakin (1929b, 125) viitannut todetessaan, että: "Meidän musiikkielämämme ei tarvitse tällä hetkellä kirjoittellevia musiikkimiehiä vaan musiikkikirjailijoita". Laulaja Annikki Uimosen kirjeestä Sulho Rannalle löytyy kiinnostava näkemys helsinkiläisten versus pienempien kaupunkien musiikkiarvostelijoista:

Minun vanha kokemukseni jo on että eritoten maaseutulehdet ovat siinä suhteessa surkulteltavan ikäviä [Uimonen puhuu tässä siitä, että kritiikissä oli ainoastaan mainittu tietyt sävellykset esitetyiksi, eikä itse teoksia tai esityksiä oltu varsinaisesti arvioitu]. En ymmärrä säästävähkö niiden arv. arvostelijat kaikki superlatiivinsa haudantakaisen elämänsä sulostuttajiksi vaiko seuraavaan incarnationiin mutta nirsuja ne siinä suhteessa ovat. (Helsingissä taaskin arvostelijamme ovat erinomaisen etevä diplomaatteja siis väärällä alalla...) (Annikki Uimosen kirje Sulho Rannalle 13.1.1932.)

Uimonen viitannee helsinkiläiskriitikoiden diplomaattisuudella juuri haluttomuuteen sanoa kollegoidensa teoksista mitään negatiiviseksi kannanotoksi tulkittavissa olevaa. Pienemmissä kaupungeissa arvostelijat ilmeisimmin eivät olleet yhtä asiantuntevia eikä heillä ollut niin sanotusti omaa lehmää ojassa. Uimosen näkemyksen tukena on myös Väinö Pesolan päiväkirjaansa Ernest Pingoud'n

⁴³ Turku ja Viipuri, todennäköisesti myös Tampere toimivat musiikkikritiikin suhteen paljolti kuten Helsinki, eli niissä musiikkikriitikot olivat yleensä muusikoita tai säveltäjiä tai muuten tunisivat alan käytäntöjä.

ensikonsertin jälkeen kirjoittama merkintä, jota siteeraan tässä kokonaisuudessaan:

Pingoud on täysi mullistaja. Ensi harjoituksessa sain kovan päänsäryn, toisessa vähemmän, kolmannessa oli hermosto karaistunut ja itse konsertissa kuunteli jo kappaleita mielenkiinnolla, miltei myös jotain oppiakseen. Silti en lopultakaan päässyt siitä mielialasta, että P:n musiikissa on suorastaan paljon luonnotonta ja teennäistä, joka tulee kuolemaan. Tärkeämmät ovat siinä ehdottomat uuden elämän idut, joitten kehkeytymistä tulevaisuuden musiikissa on hauska seurata. Julkinen arvostelu on ollut hapuileva. Kun on tiedetty P:n korkea sivistystaso ja kun täällä on vähän kuultu todellista "uudenaikaista", on arvostelu koetellut kiittääkin mahdollisimman runsaasti. H.S:iin [*Helsingin Sanomat*] ei tullut lainkaan arvostelua. Lehteä oli konsertissa edustamassa "kilttityylinen" O.K. [Otto Kotilainen] joka parooni von K:n ja minun suureksi iloksi tukki korvansa tavallista "paksumissa" paikoissa. Hän oli kirjoittanut kiukuissaan perin kirpeän arvostelun, mutta arvostelun valmistuttua oli malttanut mielensä ja kieltänyt sen painattamisen. Näin jäi H.S. kokonaan ilman arvostelua. Hauska oli havaita epäroimista U.S:nkin [*Uusi Suometar*] mielissä. H. ei uskaltanut, vaan antoi työtä Ikoselle. Tämä lupasi kirjoittaa, mutta seuraavana päivänä näinkin lehdessä Y. Kilpisen luovailevan arvostelun. Itse kirjoitin Auraan, missä tingin paljon alkuperäisistä mielipiteistäni. (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 23.11.1918.)

Pesolan merkinnästä voidaan tulkita, että yksityiset mielipiteet Pingoud'n musiikista olivat negatiivisempia kuin julkiseen sanaan lopulta painetut. Pingoud'n korkean sivistystason ja perusteellisen musiikillisen tietämyksen vuoksi kriitikot ovat saattaneet tuntea epävarmuutta omien mieltymystensä suhteen; uutta kohtaan ei haluttu ottaa vielä liian voimakasta kantaa. Pesolan kirjoituksesta näkyy myös se, kuinka perusteellisesti hän perehtyi ainakin joihinkin uusiin sävellyksiin ennen konserttia; hän oli ennen konserttia seurannut peräti kolmea harjoitusta.

Pingoud'n oma, *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1922 ilmestynyt kirjoitus "Uusi musiikki. Sen halveksijoiden sivistyneelle osalle. I Kriitikko", tarkasteli musiikkikritiikkiä erityisesti uusien musiikillisten ilmiöiden näkökulmasta. Kirjoituksessaan Pingoud hahmotteli erilaisia kriitikkotyyppejä, muun muassa taidehistorioitsijaksi ja tuomariksi nimeämänsä arvostelijan, joka "mittaa ja vertaa uutta ilmiötä vanhaan" ja päättyy useimmiten pinnallisiin ja keinotekoiisiin kompromisseihin. Toisen, negatiiviseksi analyttikoksi nimeämänsä arvostelijatyypin Pingoud kuvaili aiheuttavan uuden taiteen tekijälle useimmiten vain harmia:

Hän analysoi (niin tekevät useimmat kriitikot), hän kiinnittää huomiota kielteisiin puoliin (myönteiset puolet hän mieluummin sivuuttaa vaieten), hän on vitsejä (miksi olisi?), hän on asiastaan varma (mitä muutakaan hän voisi olla?), hän antaa koko kokemuksensa tykistön puhua tulista kieltään (kokemuksen, joka on koottu kaduilla ja kujilla), hän antaa

vakuuttelukykynsä ryöppyjen puhua (ne ovat painomustetta ja paperia). Kurinalaisten iskuryhmien lailla suuntaavat hänen painokirjaimensa murhaavan iskunsa taiteilijan vapiusevaa kukkatarhaa vastaan. Voitto on hänen; hänestä tulee triumfaattori, ja välinpitämättömällä liikkeellä hän viskaa taiteilijan päänahan ruumishuoneeseen. (Pingoud 1995 [1922], 166. Suomennos Seppo Heikinheimon.)

Pingoud'n sarkastinen kirjoitus voisi hyvin kuvailla eräänlaista suomalaisen modernismivastaisen musiikkikriitikon prototyyppiä; esimerkiksi Lauri Ikosen ja jotkut Heikki Klemetin Pingoud'n omista sävellyksistä – tai vaikka Sulho Rannan ensikonsertista – kirjoittamat arviot sopivat tähän kuvailuun hyvin.

Negatiivisen analyytikon variaatio Pingoud'n luokittelussa on positiivisesti kuvaileva, ja tällainen kriitikkotyyppi on kirjoittajan mukaan henkilönä arvokkaampi, mutta yleisön mielestä usein negatiivista analyttikkoa pitkästyttävämpi. Suurin osa Suomessa 1920-luvulla Helsingissä toimineista musiikkikriitikoista voidaan luokitella tällaisiksi positiivisiksi kuvailijoiksi, paitsi äityessään toisinaan negatiivisesti analysoimaan. Kuten edellä mainittiin, kriitikkejä kirjoittaneet henkilöt olivat säännöllisesti myös itse kritiikin kohteina joko esittävinä tai luovina taiteilijoina. Tästä syystä suomalainen musiikkikritiikki nimenomaan suomalaisista sävellyksistä tai etabloituneista kotimaisista esittäjistä puhuttaessa oli useimmiten sävyltään positiivista ja kollegiaalisen kannustavaa – diplomaattista, kuten Annikki Uimonen edellämainitussa kirjesitaatissa luonnehti. Ulkomaisia uusia sävellyksiä ja aloittelevia taiteilijoita arvosteltiin huomattavasti kriittisemmin.

Pingoud (1995 [1922], 167–169) myönsi kirjoituksessaan, että kriitikoita tarvitaan, mutta heidän tehtävänään pitäisi olla pikemminkin yleisön reaktioiden kuvaaminen kuin sävellysten analysointi ja arvostelu. Väitteensä hän perusteli näkemyksellä, ettei yleisö joukkona erehdy taideteoksen arvosta, eikä se myöskään tarvitse yksityiskohtaisia analyyseja tai kriitikoiden mielipiteitä pystyäkseen vastaanottamaan taidetta:

Yleisön mielipiteen kuunteleminen ja sen ilmaiseminen on tavattoman vaikea, mutta suuri ja kaunis tehtävä. Tässä tulee mielestäni se piste, jossa kuvaan astuu kritiikki, joka ei ole enää kritiikkiä. Suuri yleisöjoukko ei milloinkaan erehdy uuden taideilmiön suuruudesta ja vahvuudesta (nero ymmärretään väärin aina vain kritiikin ja järjestäytyneen klikin takia). (Pingoud 1995 [1922], 169. Suomennos Seppo Heikinheimon.)

Artikkelisarjansa seuraavassa, yleisöä käsittelevässä osassa⁴⁴ Pingoud (1995

⁴⁴ Artikkelisarjan toinen osa, "Uusi musiikki: Sen halveksijoiden sivistyneelle osalle. II Yleisö." julkaistiin *Hufvudstadsbladetissa* 10.9.1922. Kolmas osa, "III Orkesteri, johtaja, solisti, agentti" julkaistiin seuraavan vuoden puolella, 26.2.1923.

[1922], 169–172) perusteli edellä mainittua näkemystään tarkemmin. Hän esitti, että yleisön ”massan” suuressa joukossa yksilölliset arvoarvostelmat sulautuvat, ja joukon reaktio esitettyyn sävellykseen on täten eräänlaiseen yksittäisten mielipiteiden keskiarvoon perustuva arvio teoksesta. Kriitikot julkaistessaan konsertin jälkeen yksittäisen subjektiivisen mielipiteen dominoivat esityksen reseptiota ainoana dokumentoituna ja julkisena näkemyksenä – ja koska kriitikot ovat musiikin ammattilaisia, heidän mielipiteensä perustuvat ajatustyöhön pikemminkin kuin intuition ja naiivin avoimeen mieleen, jollaista Pingoud arvosti, ja jollaisen hän esitti yleisöllä joukkona olevan. Yleisössä säveltäjä löytäisikin hänen käsityksensä mukaan ”oikeudenmukaisimman ja etevimmän” liittolaisensa.⁴⁵ Teosten analyysit olisivat hänen mukaansa kuitenkin hyödyllisiä, mutta niitä tulisi julkaista ainoastaan musiikin ammattilaisille tarkoitetuissa lehdissä (Pingoud 1995 [1922], 168).

Lauri Ikonen (1927a, 147) – siitä huolimatta, että itse oli aktiivinen musiikkiarvostelija – ei suhtautuisi kriitikoiden näkemyksiin turhan vakavasti, sillä ”päivälehtien musiikkiselostukset kirjoitetaan yhden kuuleman perusteella, yömyöhällä heti esitysten jälkeen ja enemmän tai vähemmän satunnaisen mielialan vallassa”. Ikonen kirjoitus on reaktio vuonna 1927 Tukholmassa pidettyjen Pohjoismaisten musiikkijuhlien jälkeiseen suomalaislehdistössä nousseeseen kokuun: ruotsalainen musiikkikritiikin ”paha poika” Wilhelm Peterson-Berger (1867–1942) kirjoitti musiikkijuhlien suomalaisohjelmasta kirpeän sarkastisen arvion, jota referoitiin tuotuneeseen sävyyn suomalaislehdissä. Ikonen koetti kirjoituksellaan tyynnyttää närkästyneitä suomalaisia, sillä ohjelman yleisömenestys oli ollut hyvä. Hän muistutti, että kritiikillä on merkitystä ainoastaan silloin, kun paikalla ollut yleisö on kriitikon kanssa samaa mieltä. Ikonen siis kirjoituksensa perusteella luotti yleisön kykyyn muodostaa käsityksensä itsenäisesti; hän ei Pingoud’n tapaan ottanut huomioon ristiriitaa ja epäilyä, joka esitykseen innostuneesti suhtautuneelle kuuntelijalle saattaa tulla, kun hän päivälehdestä lukee asiaan perehtyneen ammattilaisen kirjoittaman kielteisen arvion.

Tuoreeltaan musiikkijuhlilta takaisin saapunut Ikonen (UA 1927a) kertoi *Uuden Auran* haastattelussa pitävänsä Peterson-Bergerin kirjoitustyyliä *Dagens Nyheter* -lehden ”tunnettuna sensatsioonina”, joka oli räätälöity lehden myyntilukujen kasvua ajatellen. Samassa haastattelussa Kajanus luonnehti Peterson-Bergeriä ”itserakkaaksi” ja ”taitavaksi sommittelemaan ilkeyksiä paperille”. Niin ikään *Uuden Auran* (UA 1927b) muutamaa päivää aikaisemmin haastattelemat

⁴⁵ Lyhyen elämäkerran Pingoud’sta *Suomen säveltäjiä* -kirjaan kirjoittanut Andrej Rudnev (1945, 493) on samaa mieltä ainakin mitä tulee Pingoud’n omaan musiikkiin: ”yleisö vastaanotti hänen uudet teoksensa ihastuneemmin kuin virallinen arvostelu”.

Aarre Merikanto, Väinö Raitio ja John Sundblad kuittasivat Peterson-Bergerin tyrmäävän arvostelun ”ilkeämielisyydestä johtuvana ’haukkumisena’”, josta he eivät omien sanojensa mukaan välittäneet.

Pohjoismaisten musiikkijuhlien arvostelukohun yhteydessä myös Yrjö Kilpinen määritteli taidearvostelijan tehtävän:

Haluaisimme kernaasti, että arvostelu on asiallista ja pätevää sekä että arvostelijat tutustuisivat teoksiin, joista heidän tulee kirjoittaa, eivätkä yksinomaan rajoittuisi pintapuoliseen moittimiseen tahi kiittämiseen. Arvostelijan tulee etsiä teoksesta ennemminkin ansioita kuin vikoja. Jos arvostelu on negatiivinen, niin kohteliaisuus vaatii ainakin asiallisuutta. Sitäpaitsi taiteesta on kirjoitettava taiteellisella tavalla. Arvostelijoiden tulee osoittaa kunnioitusta ja hienotunteisuutta taiteen harjoittajia kohtaan. Meidän mielestämme Saksa on tässä suhteessa paras esimerkki. (HS [Katila, Evert] 1927a.)

On mahdollista, että Kilpisen näkemys olisi ollut erilainen, jos hän olisi jossain toisessa kontekstissa pohdiskellut musiikkikriitikon tehtäviä, mutta kohteliaisuuden vaatimus negatiivistenkin arvioiden yhteydessä kuvaa myös hyvin tapaa, jota useimmat helsinkiläiset musiikkikriitikot noudattivat. Kiinnostavaa joka tapauksessa on, että Kilpinen nosti saksalaisen musiikkiarvostelun käytännöt ”parhaaksi esimerkiksi” siitä, miten konserttiarvioita tulisi kirjoittaa. Tässä suhteessa Kilpisen ja Pingoud’n mielipiteet ovat vastakkaisia; Pingoud’han nimenomaan moitti keskieurooppalaisia musiikkikriitikoita asiantuntemuksen puutteesta (Pingoud 1995 [1922], 167). Vuoden 1927 Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla oli yksi ainoa keskieurooppalainen musiikkiarvostelija, saksalainen *Allgemeine Musikzeitungin* kirjoittanut musiikkieteilijä ja arvostelija Max Unger (1883–1959), joka piti nimenomaan Suomen osuutta musiikkijuhlien tärkeimpänä ja antoisimpana (HS [Katila, Evert] 1927b). Kilpisen haastattelun ja Ungerin arvion referaatin välissä oleva aika on kuitenkin miltei kolme viikkoa, eikä Kilpinen välttämättä haastattelulausuntoa antaessaan ole ollut tietoinen Ungerin näkemyksistä.

Heikki Klemetti (1930a, 33) kritisoi arvostelijoiden ja säveltäjien kesken valitsevaa kollegiaalista yhteen hiileen puhaltamista, joka hänen mukaansa johtaa liian varovaisiin ja jopa epärehellisiin arvioihin: ”Monien ulkomaisten, auktoriteettienkin, lausumaan nähden meidän ankarimmatkin arvostelumme ovat pelkkää jalanraavintaa ja kohteliaisuutta”. Klemetin (emt., 34) näkemys kriitikon tehtävästä onkin ”että asia sanotaan arvostelussa niin kuin se on, sopimattomasti ei

tietenkään, mutta totuudesta poikkeamatta, oli kysymyksessä kuka oli.”⁴⁶ Lausumansa valossa Klemetti piti mahdollisena, että arvostelija voi löytää arvostelutavasta esityksestä tai sävellyksestä ”totuuden”, ja kertoa sen sitten yleisölle kiistattomana faktana. Muistelmissaan Klemetti (1949, 201–211) ruoti suomalaista musiikkikriittikäytäntöä ja omaa rooliaan siinä kuvaavan otsikon ”Hitonmoinen kuvaelma monessa raivokkaassa kohtauksessa” alla. Hän kirjoitti lahjontayritysten ja nimettömien haukkumakirjeiden olleen ajan tapa, ja tulkitsti sen johtuneen kirjoittajien selkärangan puutteesta:

Mistä saattoi johtua yllämainittu, täytyy jo sanoa, hysteerinen mieliala ja käyttäytyminen? Arvosteluelämän rappeutuneisuudesta, saattaa suoraa päätä vastata. Oli arvostelijoita, jollakin aika terävä kynäkin, sujuva tyyli ja kekseliäs sanonta yleensä, mutta arvostelumoraali täysin ala-arvoinen. [- -] Oli joitakin tapauksia, jolloin todistettavasti lahjukset, jos ei juuri selvä raha, mutta erinäiset koristeet ja nautintoaineet sanelivat arvostelun suunnan. Oli moraalisesti rämetytty niin, että eristäytyminen sakista eli ”klikistä” merkitsi vainoa, väärin kirjoittamista, jos oli itse esiintyjä, taikkapa häväistystä hienommassa ja karkeammassa muodossa. (Klemetti 1949, 204.)

Maija-Liisa Näsänen (2008, 292) siteeraaman, laulaja Abraham Ojanperän tuttavalleen Berliinistä vuonna 1895 lähettämän kirjeen perusteella musiikkikriitikoiden ”ostaminen” oli tosin ajan tapa muuallakin kuin Suomessa, ainakin vielä 1800-luvun lopulla.

Muistelmissaan Klemetti (1949, 210) kiteytti näkemyksensä musiikkiarvostelijan tärkeimmistä ominaisuuksista: ”Hänellä pitää olla, pitäisi olla tietoa, taitoa, kokemusta, kynä, *moraalia*, ja niin auktoriteettia.” Kirjoittamiensa arvioiden perusteella Klemetti toteutti konserttiarvioissaan rehellisyyden ja suorasanaisuuden periaatetta, mistä syystä hänelle muodostui maine ”ilkeänä” musiikkikriitikona – tämä maine vakiintui suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa toistuvissa luonnehdinnoissa. Suomalaisen 1900-luvun alun musiikkikriitikin kontekstissa Klemetti saattaakin vaikuttaa negatiiviselta, mutta tämä johtuu pitkälti muiden kriitikoiden kollegiaalisesta kohteliaisuudesta. Rehellisyyden lisäksi Klemetin mukaan yksi kriitikon tärkeimmistä tehtävistä oli kuvailla uusia sävellyksiä yleisölle kuunnellessa syntyneitä mielikuvia käyttäen (Linjama 1966, 9, 11). Hänen kirjoituksensa ovatkin värikkäästä kielestään ja mainitusta suorasukaisuudesta johtuen viihdyttävää lukemista.

Sulho Ranta ei Klemetin tapaan nähnyt oman selustan turvaamisesta johtu-

⁴⁶ Suomalaisen musiikkikriitikin rehellisyys ja laatu olivat Klemetille tärkeitä asioita jo yli kaksikymmentä vuotta aikaisemmin; hän kirjoitti *Säveletär*-lehdessä vuonna 1906 pitkälti samansisältöisiä argumentteja sisältävän artikkelin (Klemetti 1906, 132–133).

vaa liiallista kohteliaisuutta musiikkikritiikin objektiivisuuden puutteen suurimmaksi ongelmaksi, vaan hänen mukaansa objektiivinen kritiikki ei olisi mahdollista siksi, että arvioita kirjoittavat säveltäjät mittaavat toistensa teoksia väistämättä omien sävellystensä mukaisesti. Tällöin kriitikon omat esteettiset mieltymykset muodostuvat objektiivisuuden esteeksi. Ajatus siitä, että objektiivisuus musiikkikritiikissä ylipäätään olisi mahdollista, paljastaa myös Rannan ajattelun taustalla olevan oletuksen löydettävissä olevasta "totuudesta". Toisin kuin Pinguoid tai Ikonen, jotka yllä siteerattujen kirjoitustensa perusteella pitivät konserttiarviota yhden henkilön hetkellisenä mielipiteenä, Klemetti ja Ranta painottivat kriitikon asiantuntija- ja auktoriteettiasemaa "totuuden" kertojina. Ranta myös tulkitsi säveltäjien työskentelyn musiikkikritikoina toisarvoiseksi toiminnaksi, jota he harjoittivat, koska se oli välttämätöntä taloudellisen toimeentulon turvaamiseksi. Toisin sanoen Ranta epäili säveltäjien kirjoittaman musiikkikritiikin laatua. Hän tosin itse kertoi pitäneensä arvioiden kirjoittamisesta, mutta Ranta oli kin poikkeuksellisen kirjallinen säveltäjä:

Musiikista kirjoittaminen pakottaa syventämään käsityksiä koko säveltaiteesta. Se pakottaa täsmälliseen kannanottoon. Joskus, eikä vallan harvoin, arvostelun kirjoittaminen – ainakin minun mielestäni – on hauskaa, hyvinkin hauskaa. Kun vain, kuten kaikessa luovassa työssä, löytää sen motiivin, alkusolun, sirkkalehden, josta kaikki kasvaa. (Ranta 1946a, 188.)

Rannan (emt., 187) mukaan konserttiarvion tekee kiinnostavaksi arvostelijan kirjallinen taito sekä havaintojen osuvuus. Negatiiviset arviot saattavat olla hänen mukaansa ihastuttavia "keskitetyn julmuutensa" vuoksi, mutta kiitävien arvioiden kohdalla Ranta luonnehtii hyvän kriitikon "muuttuvan työnsä ääressä runoilijaksi". Rannalle kriitikon tärkein ominaisuus oli hänen rakkautensa musiikkia kohtaan (emp.).

Aarre Merikanto korosti taideteoksen arvostelijassa herättämän tunnereaktion ja sen pohjalta muodostuvan mielipiteen subjektiivisuutta tehdessään selkoa käsityksestään musiikkikritiikin suhteen *Työväen Musiikkilehdessä* vuonna 1945:

[M]itä on taiteessa muka syventyminen silloin kuin se koskee toisen teoksen arviointia? Arvostelijahan [- -] ilmaisee vain oman hetkellisen mielipiteensä. Sanon "hetkellisen", sillä kyllä olen sitä mieltä, että samaankin teokseen voi jopa eri päivinä suhtautua erilailla. [- -] Voidaan kylläkin syventyä esim. taideteoksen teknilliseen moitteettomuuteen, mutta ei sen sydämen sykintään, sillä sehän on tunne, joka tämän ratkaisee. Siksi arvostelijan ammatti on enemmän kuin vaikea, se on mahdoton yksinkertaisesti, jos tällä tarkoitetaan mahdollisimman oikeamielisen ja puolueettoman "tuomion" julistamista! Mutta silti sillä on oma tärkeä ja välttämätön tehtävänsä, kunhan aina muistamme, että ihminen on ja pysyy ihmisenä, eikä pysty muuhun kuin lausumaan oman hetkellisen mielipiteensä, joka, jos ei nyt vaihtelekaan päivästä toiseen, niin jotenkin varmasti ainakin vuodesta toiseen.

(Merikanto 1945c, 93.)

Musiikkitieteilijä, säveltäjä ja musiikin teoreetikko Ilmari Krohn (1951, 55–56) puolestaan piti musiikkikriitikon tärkeimpänä tehtävänä yleisön kasvatusta: ”Päämääränä on siis toisaalta rakkauden ja ymmärtämyksen herättäminen taiteeseen ja sen ilmiöihin eikä tuomioitten langettaminen, paitsi jos se on juuri kasvatukseen nähden välttämätöntä.” Nuorten säveltäjien teoksia arvioidessaan Krohn ulotti kasvatuksellisen näkökulman myös säveltäjän omaan työhön ja kehitysmahdollisuuksiin. Hänen pääasiassa myötätuntoiset ja analyttiset kriittikkinsä sisälsivät usein myös säveltäjälle tarkoitettua ohjeistusta. Krohn edellytti arvostelijoilta kannanottojen asiallista perustelua, pyrkimystä objektiivisyyteen sekä avomielistä, kannustavaa ja rehellistä asennetta arvosteltavia kohtaan. Hän kritisoi suomalaista tapaa julkaista musiikkikriitikit heti konserttia seuraavana päivänä, sillä se johti hänen mukaansa hätiköityihin ja yksipuolisiin kannanottoihin. (Emt., 54.) Krohnin lisäksi myös Evert Katilalla ja Karl Ekmanilla oli tapana antaa nuorille säveltäjille neuvoja.

Ralf Parland (1946b, 3) oli kirjoituksessaan ”Miksi modernia säveltaidettamme niin vähän ymmärretään?” sitä mieltä, että syy muun muassa modernistisäveltäjien unohtamiseen johtui aikaansa seuraavien taidearvostelijoiden puutteesta. Hän siis kritisoi suomalaisia musiikkiarvostelijoita epäajankohtaisuudesta. Vaikka uusien sävellysten esityksiä pääsikin Suomessa kuulemaan vain satunnaisesti, alan toimijat kuitenkin seurasivat musiikki- ja sanomalehtien sekä ulkomailla oleskelevien säveltäjien lähettämien julkaistujen kirjeiden kautta muun musiikkimaailman tapahtumia. Varsinaisesta tiedonpuutteesta tämä epäajankohtaisuus siis tuskin johtui. Esimerkiksi Uno Klami kirjoitti Evert Katilasta:

Oitis kävi selville, että hän on lukeneimpia ja laajatietoisimpia musiikintuntijoita mitä oloissamme voi ajatella. Kiinteästi hän seurasi esim. ulkomaalaisten, lähinnä ruotsalaisten, saksalaisten, ranskalaisten ja englantilaisten lehtien arvosteluita ja musiikkia koskevia artikkeleita. Niin ikään hänen kirjastonsa kasvoi tasaisesti alan uusilla, eri maissa ilmestyneillä julkaisuilla. Katilan leikekokoelmaa ja kirjastoa voikin hyvällä syyllä pitää allaan esimerkillisenä ja mallikelpoisena. (Klami 1959.)

Musiikkialalla kriitikoina toimineet henkilöt olivat tietoisia keskieurooppalaisista uusista virtauksista ainakin kirjallisten lähteiden perusteella, mutta harva suomalaissäveltäjä kuitenkaan harjoitti tyylikokeiluja modernismin hengessä omassa tuotannossaan. Säveltäjien valinta olla omaksumatta uusia suuntauksia olikin todennäköisesti pikemminkin esteettinen kannanotto kuin tietämättömyydestä johtuva kapea-alaisuus, johon Parland tuntuu kirjoituksessaan ainakin kriitikoiden kohdalla viittaavan.

Täytyy lisäksi muistaa, että modernismin (torjuvasta) reseptiosta kirjoitettaessa kritiikin kritiikki näyttäytyy usein kategorisoivana ja provokatiivisena. Todellisuudessa useat kansallista aiheistoa ja romanttista sävelkieltä omissa teoksissaan suosivat säveltäjät, kuten esimerkiksi Leevi Madetoja, Ilmari Krohn tai Heikki Klemetti, arvioivat myönteisesti Väinö Raition ja etenkin Uuno Klamin totutusta poikkeavia teoksia. Objektiivisuus tuskin voi arvosteluissa yleensäkin toteutua, mutta ainakin Raition ja Klamin musiikin kohdalla aikalaisarvostelijat kyllä kykenivät arvostamaan teoksia, joiden tyyli poikkesi heidän omastaan. Musiikkilehdistöä seuraamattoman yleisön suhtautumiseen modernismia kohtaan kaupunginorkesterin klassisromanttisesti painottunut ohjelmisto sen sijaan lie-nee vaikuttanut paljonkin. Tässäkin on tosin muistettava, että sekä Pingoud'n että Klamin sävellykset saivat lehtikirjoitusten perusteella myös yleisön innostu-maan.

Suomalaista musiikkikritiikkiä vuosina 1918–1939 lisenasiatintyössään tutkinut Jukka Sarjala (1990, 74–75) luokittelee suomalaisen 1900-luvun alun musiikkikritiikin kahteen vallitsevaan tyyliin: poeettiseen fiktion ja analyttiseen kuvailuun. Jälkimmäinen kirjoitustyyli, joka Sarjalan (emp.) mukaan oli huomattavasti yleisempi, vaati kirjoittajaltaan musiikin teoreettista tuntemusta, mikä luonnollisesti säveltäjä-kriitikoiden kohdalla helposti toteutui. Analyysin avulla kriitikot kiinnittivät huomiota säveltäjän käsityötaitoon ja sävellystyön eri osa-alueiden, kuten muodon rakentamisen, harmonian tai orkestroinnin hallintaan. Sarjalan (emt., 199–201) mukaan suomalaiset 1920-luvulla toimineet musiikki-kriitikot edustivat formalistista käsitystä musiikin absoluuttisuudesta, mistä syystä analyysi oli tyypillisin konserttikritiikin kirjoitustapa. Toisaalta voidaan myös ajatella, että tämä lähtökohta oli käytännöllinen kollegoidensa teoksista kirjoitettaville säveltäjille myös siinä mielessä, ettei analyttisessä tekstissä välttämättä tarvinnut ottaa selkeästi kantaa sävellyksen esteettisiin arvoihin.

Ajan tapa oli myös, että säveltäjät antoivat uusien teostensa partituurit arvostelijoille etukäteen, jotta nämä pystyisivät paremmin tutustumaan sävellykseen analyysin avulla. Erityisesti uusien sävellysten kantaesityksissä arviot käsitelivät teoksen rakennetta sekä debytoivan tai nuoren säveltäjän sävellysteknistä käsityötaitoa. (Huttunen 1993, 12–13; Pulkkinen 1961, 142; Salmenhaara 1987, 147; Sarjala 1990, 133.) Tunne-estetiikkaan (*Ästhetik der Empfindsamkeit*) pohjautuvaa poeettista fiktiota puolestaan kirjoitettiin, koska analyysin voitiin katsoa olevan lukijoita vieraannuttava kirjoitustyyli. Musiikillisen sisällön esteettinen analysointi poeettisin kielikuvin oli Dahlhausin (1983b, 16–17) mukaan erityisesti 1800-luvun ilmiö, mutta se oli vielä Raition 1920-luvun teosten kantaesityskriittikien aikaan Suomessa yleinen kritiikin tyyli. Poeettinen fiktio musiikkikriti-

kin tyylikeinona oli Suomessa tavallinen nimenomaan klassisromanttiseen musiikin kaanoniin kuuluvien – ja Sibeliuksen sekä muiden etabloituneiden suomalaissäveltäjien – teosten arvioissa sekä oikeastaan lähes kaikissa Heikki Klemetin kirjoittamissa teksteissä. Runolliset mielikuvat ja metaforat houkuttelivat analyysia enemmän sellaisia lukijoita, joilla ei ollut musiikkialan teoreettista koulutusta. Klemetin kielellisesti värikkäät arviot olivatkin esimerkiksi Ilmari Krohnin opettavaisia analyysija suosituimpia. Poeettisen fiktion pääasiallinen tarkoitus Sarjalan (emt., 74) mukaan oli kiinnittää lukijan huomio arvokkaana pidetyn sävelteoksen kuulijassa herättämiin tunteisiin. Sarjala tulkitsee tämän johtuvan musiikin autonomiaestetiikan vahvasta asemasta suomalaisen taidemusiikin traditiossa; hän (emt., 56–57) arvelee, että 1900-luvun alkupuolella Helsingissä toimineiden ”kriitikoiden musiikillinen arvomaailma ja käsitykset musiikista perustuivat nk. klassisromanttisen musiikintaidetiikan periaatteisiin,” koska he olivat vuonna 1900 syntyneitä Uuno Klamin lukuun ottamatta ikänsä puolesta ehtineet kasvaa konserttimusiikin traditioon ennen musiikillisen modernismin syntyä. Tosin musiikkikritiikkejä tarkasteltaessa Klamin – tai häntä vuotta nuoremman Sulho Rannan – kirjoittamien tekstien ei voi tulkita suuresti eroavan vanhempien kollegoiden kirjoituksista kritiikkien sisältöjen tai tyylien suhteen. Tyyliä puolesta joukosta eniten erottui Heikki Klemetti.

4.2 Musiikkikirjoittelussa käytetystä terminologiasta

1920-luvulla musiikkia ja sen eri osa-alueita kuvaamaan syntynyt terminologia oli erilaista kuin se, jota nykyisin yleisimmin käytetään. Jotkin termit, kuten atonaalisuus olivat uusia, ja siksi niillä viitattiin mitä erilaisimpiin ilmiöihin. Lisäksi tiettyjä spesifejä musiikkitermejä käytettiin hyvin erityyppisessä kontekstissa ja merkityksessä kuin mihin ne myöhemmin vakiintuivat, sikäli kuin koskaan vakiintuivat.⁴⁷ Toisaalta taas osaa 1920-luvun kritiikkisanaston keskeisestä termistöstä käytetään nykyisessä musiikkikirjoitustermistössä harvoin. Raition 1920-luvun orkesterisävellysten ja muun modernistisen musiikin reseption ymmärtäminen edellyttää myös ajankohdan kielellisen kontekstin erittelyä – kuten Heiniö (1992, 7) kirjoittaa: ”Mitä kauempaa – historiallisesti ja/tai maantieteellisesti –

⁴⁷ Monet peruskäsitteet, kuten vaikkapa tonaalisuus tai atonaalisuus, voidaan nykyisinkin rajata eri tavoin – ja jotkut musiikintutkijat puolestaan peräänkuuluttavat näiden termien uudelleenmäärittelyä varsin erityyppiseen käyttöyhteyteen kuin mihin ne ovat aikojen kuluessa enemmän tai vähemmän vakiintuneet.

teksti on noudettu, sitä enemmän kontekstuaalista tietoa on sen tulkinnassa tarjottava lukijalle”. Seuraavissa alaluvuissa selvitetään muutamia 1920-luvun modernististen sävellysten kantaesityskritiikkien yhteydessä ilmeneviä termejä ja niiden 1920-luvun merkityksiä.

4.2.1 Luonnollinen–luonnonvastainen

Termipari luonnollinen–luonnonvastainen kuului tärkeimpiin musiikin taiteellista arvoa määrittäviin käsitteisiin 1900-luvun alun suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. Termit liittyvät toisaalta vahvasti riemannilaiseen musiikin ”ikuisten luonnonlakien” ideaan, jonka mukaan ”musiikin historia on sen vähittäistä löytymistä, mikä luonnossa on jo annettuna” (Heiniö 1984, 28). Ikuisilla luonnonlaeilla perusteltiin ennen kaikkea funktionaalista duuri–molli-tonaalista harmoniaa ja dissonanssien purkautumista konsonanssiin. Yleistäen siis luonnolliseksi kutsuttiin sellaista musiikkia, jossa ilmeni selkeitä toonikallisia keskuksia, ja jossa sävelsuhteiden hierarkia ja harmonia noudattivat vakiintuneita kadenssaalisia funktioita. Toisaalta luonnollisella viitattiin myös romantiikan ajalta peräisin olevaan käsitykseen sävellyksen syntymisestä spontaanina ja intuitiivisena (versus konstruoina ja älyllisesti pohdiskeltuna) tapahtumana (emt., 101). Luonnollinen–luonnonvastainen-termiparin taustalla vaikuttaakin oletus siitä, että intuitiivisesti syntyneet (siis sellaisiksi tulkitut) sävellykset olivat luonnollisempia ja siten parempia, kuin rationaalisen suunnittelun perusteella rakennetut. Heiniö (emt, 98) puhuuakin rationalismista ja intuitionismista säveltämisen oleluksen liittyvinä ajattelumalleina. Ajattelutapa viittaa musiikin ymmärtämiseen kielenä, kuten esimerkiksi modernistisen musiikin tunnettu vastustaja Henry Pleasants (1955, 93) kirjoitti vielä 1950-luvun puolivälissä verratessaan tonaalista ja atonaalista musiikkia: “[t]odelliset kielet eivät ole tehtyjä. Ne kehittyvät ihmisten tarpeesta kommunikoida toistensa kanssa”.

Luonnollinen tai luontoperäinen -termit olivat poikkeuksetta positiivisia määreitä 1900-luvun alun teoksen tai säveltäjän arvoa pohtivassa musiikkikirjoittelussa, ja rationalismiin viittaavat vastakohtaiset termit puolestaan negatiivisia. Luonnollisuus-termi liittyi 1920-luvun musiikkikritiikissä nimenomaan romantiikan ajan individualistisesta maailmankuvasta periytyvään ajatukseen sisäisestä pakosta luovasta nerosäveltäjästä sekä siihen kiinteästi linkittyvään originaalisuuden ideaan. Luonnonvastaiseksi sen sijaan usein kutsuttiin ei-tonaalista musiikkia tai tietoisesti konstruoiduksi tulkittua musiikkia. Luonnonvastaisen sanan rinnalla miltei samassa merkityksessä käytettiin myös termejä koulukuntamainen, järki- tai älyperäinen, keinotekoinen ja spekulatiivinen.

Käsitys tonaalisen musiikin luonnollisuudesta kukoisti Suomessa erityisesti Ilmari Krohnin kirjoitusten ansiosta. Krohn (1916, 47; 52) uskoi Hugo Riemannin tapaan duuri-molli-tonaalisuuden perustuvan luonnosta löytyviin luku-suhteisiin, kuten esimerkiksi yläsävelsarjaan ja kielen värähtelyn fysikaalisiin, mitattavissa oleviin ominaisuuksiin. Hän selittikin tonaalisen musiikin luonnollisuutta (versus atonaalisen tai ei-tonaalisen musiikin luonnonvastaisuutta) yläsävelsarjan sävelsuhteiden perusteella, mutta ohitti yläsävelsarjassakin ilmenevät dissonoivat sävelsuhteet arvottamalla (duuri-molli-tonaalisen) melodian kuulohavaintoa ohjaavaksi musiikilliseksi tekijäksi:

Vasta yhteisen tonaalisuuden liittämän säveljärjestön [sävellajin] jäsenenä pääsevät sävelet taiteelliseen tarkotusperäisyyteensä. Silloin peittyä ja unohtuu yläsävelsarjan vaikuttama epäsointuisuus; huomio ei kiinny siihen lainkaan, kun havaitsemisen etualalle astuvat tonaalisen säveljärjestön eri sävelten keskinäiset suhteet. [- -] Sävelten melodinen järjestys on välttämättömyyden voimalla vaikuttavien taiteellisten lakien alainen. [- -] Tästä joudumme siihen tärkeään lopputulokseen, että säveltaiteen sisäinen muodostus perustuu reaalisuuteen yhtä objektiivisesti kuin muittenkin taiteitten. Niinpä ei musiikin esteettinen vaikutus ole mitään pelkkää satunnaista "soivien muotojen leikkiä",⁴⁸ kuten on väitetty, vaan siinä ilmenevät ne olemuksen pohjasuhteet, jotka vallitsevat kaikkea, mitä ihminen voi tajuta, tuntea tahi aavistaa. (Krohn 1916, 49; 51; 59.)

Krohnin mukaan myös moodit (kirkkosävellajit) tai jopa aasialainen pentatoniikka on palautettavissa duuri- tai molliasteikkoihin sekä harmonisiin perusfunktioihin:

Rohkenemme siis olla sitä mieltä, että kaikkien aikojen ja kansojen yksiääninen melodiikka perustuu samoihin tonaalisiin lakeihin kuin nykyinen moniääninenkin musiikkimme, vaikka nämä lait ovat ainoastaan länsimailla ja vasta viime vuosisatoina tulleet teoreettisesti täysin tajutuiksi." (Emt., 74.)

Näkemyks edustaa 1900-luvun alun Suomen tyypillistä eurosentristä maailmankuvaa; vaikka Krohn olikin jossain määrin perehtynyt esimerkiksi intialaiseen klassiseen musiikkiin, hän näki sen lainalaisuuksien ja teorianmuodostuksen korkea-arvoisimpana pitämänsä länsimaisen taidemusiikin tradition valossa.

Toisin kuin Ilmari Krohn, jolle musiikin luonnollisuus oli matemaattisesti todennettavissa oleva asia, Heikki Klemetti tukeutui subjektiiviseen kokemukseen musiikin luonnollisuuden määrittelyssä. Klemetti ei myöskään rajoittanut tonaalisuuden käsitettä pelkästään duuriin ja molliin, vaan määritteli moodit ja muiden musiikkikulttuureiden säveljärjestelmät tonaalisiksi (Lampila 1995, 155).

⁴⁸ Krohn viittaa tämän sitaatin kohdalla Eduard Hanslickin *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) -traktattiin.

Luontoperäinen oli yksi Klemetin kirjoitusten keskeisimmistä – jollei peräti keskeisin – käsitteistä. Luonnollinen musiikki tarkoitti Klemetille ennen kaikkea sel-laista musiikkia, joka miellyttää kuulijan korvaa. Hän ei tosin kirjoituksissaan ot-tanut kantaa näkemyksensä subjektiivisuuteen vaan esitti mielipiteensä yleisesti pätevänä huomiona, ikään kuin olisi olemassa yksi oikeanlainen tapa kokea mu-siikin miellyttävyys tai epämiellyttävyys. Hänen käsityksensä mukaan henkilön musikaalisuus – jonka hän tulkitsee olevan kumuloituvasti perinnöllinen omi-naisuus⁴⁹ – määrittää hänen mahdollisuutensa tuottaa luonnollista musiikkia (Huttunen 1992, 27).

Erityisesti Klemetin tapauksessa luontoon viittaavilla termeillä saattoi olla myös romanttisen puhdas ja idealisoitu alkuvoima-luontoon viittaava merkitys, joka oli kansallisen heräämisen ja identiteetin yksi keskeinen perusta. Klemetti suhtautui torjuvasti sävellysmetodeihin ja -teorioihin, joten hänelle luonnolli-suus musiikissa tarkoitti ennen kaikkea spontaanisti syntynyttä musiikkia – toi-sin sanoen Klemetin tulkintaa spontaanisti syntyneen kuuloisesta musiikista. Klemetin termistöissä luonnonvastainen tarkoittikin usein teoreettista, laskelmoi-tua tai keinotekoisia. (Huttunen 1993, 91, 95; Sarjala 1990, 154.) Luonto ja siihen liittyvät metaforat olivat vahvasti esillä myös Klemetin kirjoittamissa konsert-tiarvioissa. Hän edusti suomalaisten 1900-luvun alun musiikkikriitikoiden jou-kossa erityisesti poeettista fiktiota, ja hänen teksteissään luontometaforat sekä muut ihmisen toimintaan ja elinympäristöön liittyvät rinnastukset olivat yleisiä. Tämä teki Klemetin kirjoituksista helppoa ja kiinnostavaa luettavaa, sillä yleisesti ymmärrettävissä olevien metaforien avulla musiikin teoreettista sanastoa tunte-matonkin lukija saattoi saada mielikuvan siitä, mitä hän kirjoituksessaan tar-koitti.

Päinvastoin kuin Krohn ja Klemetti, Ernest Pingoud ei pitänyt konsonans-seja luonnonlakien mukaisena musiikillisena ilmiönä, vaan hänen mukaansa korva vaatii konsonanssia ainoastaan tottumuksen vuoksi:

Korva, joka ei ole vielä tottunut moderneihin sointuihin, pitää liian vahvasti mukana soivia yläsäveliä ”epäpuhtaina”, koska ne aiheuttavat dissonanssin. Tunnen kuitenkin halua ky-syä: onko nykyään olemassa vielä dissonansseja? Eivätkö yläsävelet viittaakin siihen, että on jo aika katkaista siteet vanhaan perinteeseen? Moderni musiikki on kasvattanut meitä tässä katsannossa, yleisön valtaosa alkaa jo kuulla dissonanssin yksin- tai kaksinkertai-sena, jopa kolminkertaisena pidätyksenä, ts. konsonanssin ennakointina. Tässä tapauk-sessa korva vaatii eteenpäin pyrkivien pidätysten jatkamista konsonanssiin. Luulen kui-

⁴⁹ Klemetin käsityksen mukaan musikaalisuus, tai hyvä sävelkorva, on kehittynyt muusikko-suvuissa vähitellen siten, että musiikin harrastaminen kerryttää musikaalista kykyä vanhemmilla lapsille (=hankittujen ominaisuuksien periytyminen) (Huttunen 1992, 27).

tenkin, että varsin pian koittaa aika, jolloin korva ei enää pyri konsonanssiin, koska kysymyksessä on pikemminkin perinne kuin luonnon välttämättömyys. (Pingoud 1995 [1910], 86. Suomennos Seppo Heikinheimo.)

Pingoud ei näin ollen edustanut riemannilaista näkemystä musiikin ikuisista luonnonlaeista, vaan uskoi Schönbergin tapaan jo vuonna 1910 dissonanssin emansipaatioon, joka on asteittaisen kromatisoitumisen tulosta. Pingoud'n mukaan ajan myötä myös ihmiskorva kehittyisi ja tottuisi dissonanssipitoiseen sävelkieleen. Tosin hän (Pingoud 1995 [1923], 178) myös luonnehti Schönbergin olevan "spekulatiivisen henkensä lamauttama", eli Pingoud'lle Schönberg edusti älyllisesti (s.o. ei luonnollisen spontaanisti) musiikkia rakentavaa säveltäjätyyppejä.

Schönberg-kritiikistään huolimatta Pingoud'n ajattelu kuitenkin edustaa käsitystä tonaalisuuden vähittäisestä evoluutiosta. Samaan tapaan puhui yli kolmekymmentä vuotta myöhemmin myös Ralf Parland (1946b, 3) aloittaessaan modernistisen musiikin arvostuksen peräänkuuluttamisen toisen maailmansodan jälkeen: "Kauneus taiteessa ei merkitse samaa kuin makeus sokerissa, joka pysyy samana aistimuksena vuosituhansien halki. [- -] Tunnettu on vanha väärinkäsitys, että kolmisointu sinänsä on kaunis, mutta riitasointu ruma. Pitäisi huomata, että kysymyksessä on kaava ja tottumus."

Luonnollisuus-argumenttia käytettiin 1920-luvun suomalaisessa musiikkikritiikissä selkeästi kahdenlaisen musiikin hyväksynnän oikeutuksena: tonaalisen ja toisaalta myös kriitikoiden hyväksi ja arvokkaaksi harkitseman ei-tonaalisen musiikin. Esimerkiksi Raition teosten kohdalla kriitikot usein toivat esiin, että musiikki oli modernistisuudestaan huolimatta syntynyt "sisäisestä pakosta, ilman teennäisyyttä" (Krohn 1921), se ei ole "moderneimmillaankaan vieroittavassa mielessä spekulatiivista" (Ikonen 1921) tai se on "kokonaan sydämellä - ei päällä - kirjoitettu" (Kaarina [Paalanen, Esteri] 1936, 25). Raition musiikki toisin sanoen oli hyväksyttävää ja luonnollista huolimatta sen ei-tonaalisuudesta.

Raitio myös itse käytti luonnollisuus-termiä samaan tapaan kuin suurin osa muista ajan kirjoittajista; hän kutsui esimerkiksi Sulho Rannan musiikkia aivoista tulleeksi, kun Leevi Madetojan *Juha*-oopperan musiikin hän katsoi olevan "voimakkaasti omaperäistä, sillä se pursuaa luonnon ehtymättömistä ja salaperäisistä lähteistä" (Raitio 1935a, 24). Raitio myös korosti luonnon merkitystä inspiraationsa lähteenä: "musiikkini kuvaa luontoa ja inspiroituu siitä" (HBL 1944). Tosin Raitiokin sai osansa koulukuntamusiikki-kritiikistä *Antigonen* kantaesityksen arvioissa.

Raitiota enemmän luonnonvastaisuudesta tai spekulatiivisuudesta puhuttiin Sulho Rannan, Aarre Merikannon ja Elmer Diktoniuksen teosten kohdalla.

Esimerkiksi Ilmari Krohn (1922) kutsui Merikannon *Ekhon* ja *Syyssonetin* lauluäänten kulkua ”vastenluontoiseksi”. Tässä yhteydessä Krohn viittaa tosin myös laulajien tottumukseen esittää tonaalisesti eteneviä melodioita. Tonaalisesta äänenkuljetuksesta poikkeavat sävelkulut voitiin kokea vaikeiksi toteuttaa, ja siten niiden herkästi tulkittiin myös olevan ihmisäänelle luonnottomia, jollei peräti mahdottomia laulaa. Raitio itse (ks. Ingman 1931) uskoi tällaisten duuri-molli-tonaalisuutta noudattamattomien melodioiden olevan harjoituksen kautta opittavissa, vaikka säestyksestä ei saisikaan tukea laululle.

4.2.2 Kansallinen-kansainvälinen

Kansallisuudesta, kotimaisuudesta ja suomalaisuudesta puhuttiin musiikin yhteydessä paljon – olihan suomalainen kansallisvaltio ja suomalaisen kansan niin kutsuttu virallinen identiteetti suurelta osin rakennettu taiteiden ja erityisesti Sibeliuksen musiikin avulla. Taustalla oli ainakin osaksi J.G. Herderiltä juontuvan ”kansanhengen” käsitteeseen ja Hegelin filosofiaan nojaava kansallisuusaate, jonka oppi-isänä Suomessa oli J.V. Snellman. (Huttunen 2010, 61.) Muun muassa vakaumuksellinen fennomaani Heikki Klemetti kirjoitti useissa artikkeleissaan nimenomaan suomenkielisen musiikkielämän puolesta. Jo kymmenen vuotta ennen Suomen itsenäistymistä *Sävelletär*-lehdessä julkaistussa kirjoituksessaan ”Vähän ’natsionalismia’” Klemetti (1907, 124) peräänkuulutti suomenkielisiä oopperaesityksiä, vokaalimusiikkiesityksiä ja musiikinopetusta: ”Kosmopoliittisuus ei siis voi olla meidän menettelymme määrääjä [- -] Meille musiikinharjoittajille ja harrastajille kuuluu suomenkielisen kulttuurin vaaliminen musiikkialalla”. Kansanmusiikkiaiheiden ja suomenkielisten laulutekstien lisäksi tosin Klemetti ei myöskään juuri eritellyt piirteitä, joita voitaisi pitää suomalaisina esimerkiksi instrumentaalimusiikissa.

Sulho Ranta puolestaan kuvasi kansallisten aiheiden ja Sibeliuksen merkitystä suomalaiselle musiikkielämälle maailmansotien välisenä aikana artikkelissaan vuodelta 1946:

1920-luku pysyi ainakin suurissa maissa [- -] taiteeltaan täysin kansainvälisenä. Vain siellä, missä pienemmissä oloissa ponnisteltiin oman, itsenäisen musiikin ja muidenkin taiteiden jatkuvan elossapysymisen puolesta, myös kansallisilla piirteillä oli merkitystä. [- -] meillä, pienen maan tavoin, kansallinen musiikki säilyttää merkityksensä koko kahden maailmansodan välisen ajan. Vanhemmat säveltäjämme jatkavat sitä vankkumatta, nuorempien etenkin 1920-luvun alkupuolella liittyessä kuitenkin uusiin virtauksiin ja suuren mestarimme Sibeliuksen tietysti pysyessä uskollisena omalle ylhäisen persoonalliselle tyylilleen. (Ranta 1946b, 3.)

Kansallisia arvoja ilmentävä musiikki – mitä se käytännössä tarkoittikaan – oli fennomanian ja itsenäisyyspyrkimysten pohjalta erityisesti suomenkielisen, taustaltaan valkoisen sivistysporvariston hanke, jota käytettiin sekä kansakunnan identiteetin vahvistamiseen että kansanvalistus- ja -sivistystyöhön.

Vesa Kurkela (2010, 24–40) on huomauttanut kansallismielisen ajattelun taidemusiikkia koskevassa kirjoittelussa jatkuneen 2010-luvulle asti, mutta aivan erityisen vahvasti se vaikutti 1900-luvun alkupuolella suomalaisen taidemusiikkialan henkilöiden toiminnan taustalla. Tämä tietysti näkyi kaikessa ajan musiikkikirjoittelussa, mistä syystä musiikkikritiikin sanaston tärkeimpiä käsitteitä olivat kansallinen ja kansainvälinen erilaisine synonyymeineen. Suurin osa suomalaisista 1900-luvun alun musiikkikritikoista ja muista musiikkikirjoittajista piti kansallista sävyä musiikissa arvokkaana asiana, johon säveltäjien oli hyvä pyrkiä ollakseen aidosti yksilöllisiä ja arvostettavia.

Kansallisten aineiden todentaminen musiikin ominaisuuksista on vaikea, jollei mahdoton tehtävä, mutta Huttusen (2010, 61) mukaan sellaisina pidettiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa muun muassa kalevalaisuutta, kansanmusiikin kaltaisuutta sekä kansan tuntojen ja suomalaisen luonnon kuvailua. Konkreettisenä esimerkkinä musiikin kansallisesta ominaisuudesta voidaan mainita myös esimerkiksi ”Bis” Waseniuksen (1918a) kirjoittama Leevi Madetojan toisen sinfonian kantaesityskritiikki, jossa hän luokitteli miksolyydisen sävellajin tuovan teokseen erityisen suomalaisen tunnelman.

Musiikin kansallisesta omintakeisuudesta puhuttaessa erityisasemassa oli osin tahtomattaankin Jean Sibelius, jonka asema aikalaissäveltäjiin verrattuna oli sekä esitysten määrän, reseption, vaikutusvallan että ulkomaisen tunnettuuden perusteella omaa luokkaansa. Muun muassa venäläissyntyinen, mutta 1920-luvulla Saksassa ja sittemmin Yhdysvalloissa vaikuttanut säveltäjä ja musiikintutkija Nikolai Lopatnikoff (1934, 237) luonnehti ”jäyhän itseensä sulkeutuneisuuden ja karun lyriikan” suomalaiskansalliseksi aineksiksi Sibeliuksen musiikissa. Samoihin aikoihin ilmestyneessä artikkelissaan Taneli Kuusisto (1933a, 6) mainitsi Sibeliuksen olevan yksi kolmesta ”huomattavimmasta nimestä” kansallisten säveltäjien joukossa kansainvälisestikin. Kaksi muuta olivat Kuusiston (emp.) näkemyksen mukaan Musorgski ja Tšaikovski. Musiikissa ilmenevien kansallisten aineiden piti kuitenkin olla intuitiivisesti – siis luonnonmukaisesti – syntyneitä: ”Mitä tahansa kansallisen musiikin tunnusmerkit olivatkin, keskeistä oli, että aidosti kansallinen säveltäjä päätyi niihin originaalisesti: välittömän inspiraation varassa ilman esikuvien tai kansallisten piirteiden tietoista jäljittelyä.” (Huttunen 2010, 62.)

Ernest Pingoud (1922b, 37–38) julkaisi *Ultra*-lehdessä vuonna 1922 päinvastaisen mielipiteen. Artikkelissaan ”Kansallinen musiikki” Pingoud esitti, että

kansallinen musiikki olisi originaalisuuden sijaan epäitsenäistä, kun taas ”kansallisen kehän” ulkopuolelle tähtäävät säveltäjät ja tyylit edustivat yksilöllisyyttä ja omintakeisuutta musiikissa. Pingoud oli sitä mieltä, että kansallisten ihanteiden kyllästävä musiikki on tyypillinen nuorille kansoille, joilla ei ole pitkää sivistyshistoriaa:

Mitä tulee Suomen taiteeseen, lähinnä musiikkiin, niin kulkee se vielä kansallisten arvojen vanavedessä, ja ne yritykset näiden rajojen sivuuttamiseksi, joita on havaittavissa (Raitio), eivät näytä saavan tunnustusta. Kuitenkin voi jo Sibeliuksessa havaita yrityksiä edelleen kehitykseen ulkopuolelle kansallisen kehän. [- -] Kansakunnan kulttuurin edistyessä taide tulee internatsionaliseksi. [- -] Tämä prosessi on, kuten mainittu, mitä läheisimmässä suhteessa kansan yleissivistyksen kehitykseen – taide vaatii hyvän ja muokatun pohjan. [- -] Taiteelle on parhain ja runsain maaperä kulttuuri, joka laadultaan on transcendentiaaliskonnollinen – siinä se ihanimmin kukoistaa ja siinä se nousee korkeuteen, jossa ei enää ole eri kansallisuuksia eikä maantieteellisiä rajoja; silloin se myös soinnuttaa kieltä, jota ymmärtävät ja vastaanottavat, ei eri kansat kukin omine erikoisuuksineen, vaan ihmiset sinänsä. (Pingoud 1922b, 37–38.)

Pingoud’n näkemys kansallisesta musiikista poikkesi Suomessa vallinneesta yleisemmästä käsityksestä. Hän näki kansallisia aiheita hyödyntävän musiikin välivaiheena Suomen taiteen historiassa, kun taas useimmat muut musiikkikirjoittajat puolestaan pitivät sitä musiikin arvokkaimpana päämääränä. Pingoud’n näkökulman erilaisuus muihin suomalaiskirjoittajiin verrattuna näkyy myös esimerkiksi hänen käsityksessään musiikkikritiikin tarkoituksesta (ks. luku 4.1) tai – kuten yllä mainittiin – konsonoivan vs. dissonanssipitoisen sävelkielen luonnollisuudesta. Näkemuserojen taustalla on todennäköisesti ainakin osittain se, että Pingoud ei Suomeen vasta itsenäistymisen jälkeen muuttaneena nähnyt kulttuuri- tai taide-elämää samalla tapaa kansallisen itsetunnon ja tuoreen itsenäisyyden tukemisen välineenä kuin syntyperäiset suomalaiset.

Kansainvälisyyden asettaminen kansallista korkeammalle tasolle taideteosten arvosta puhuttaessa yhdisti 1900-luvun alussa eri taiteenlajien modernistisia suuntia kannattaneita kirjoittajia. Pingoud’n lisäksi muun muassa jo luvussa 2.1 esitellyt Elmer Diktonius (1922, 24–25) ja Hagar Olsson (1922, 49–50) kirjoittivat *Ultra*-lehdessä kansalliset rajat ylittävän taiteen puolesta. Modernistisen taiteen puolestapuhujat tunsivat Suomen taiteen jääneen jälkeen ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä eurooppalaisesta taiteen uusien tyylien etsinnästä. Diktoniukselta puhuttaessa on kuitenkin muistettava, että hänen taustansa ja maailmankuvansa erosi huomattavasti sekä Pingoud’sta että esimerkiksi suomenkielisistä kirjallisista modernisteista. Diktoniuksen ja työväenluokan internationalismi ja valkostaustaisten, porvarissäätyisten taiteilijoiden kosmopoliittisuus tar-

koittivat eri asioita. Diktoniuksen piireissä porvarillinen kosmopoliittisuus tar-koitti ”ylellisyystavaraa” ja turismia (Wirtanen 1929). Ensimmäisen maailmanso-dan jälkeen kosmopoliittisella internationalismilla viitattiin myös juutalaisuu-teen (Sluga 2013, 44), mistä syystä kenties esimerkiksi useassa yhteydessä kos-mopoliittiseksi määritelty Pingoud assosioitui esimerkiksi Aarre Merikannolle (kirje Liisa Merikannolle 10.5.1934) juutalaiseksi siitä huolimatta, että hän oli evankelis-luterilaisen kirkkoherran poika (Salmenhaara 1995 [1988], 249).

Pingoud ja Diktonius kuitenkin jäivät harvoiksi kosmopoliittisuuden tai in-ternationalismin puolesta puhuneiksi taidemusiikkisäveltäjiksi 1920-luvulla Suomessa. Jopa 22-vuotias modernisti Sulho Ranta piti Diktoniuksen kansalli-suuden halveksuntaa yliampuvana:

Sanotaan: ”Ajan henki on kosmopoliittinen. Kuka nyt enää on kansallinen?” Tosiaankin. Luimmehan mekin sen palohälyytyksen: ”Akkunat auki Eurooppaan! Ei mitään kansal-lista pohjaa! Vain internatsionaalista taidetta!” [- -]

Silmätkäämme siis aikamme kuumeiseen, kiihkeään taiteen Eurooppaan! Eikö siel-läkin eroitu kansallisuuksien piirteet? Eikö ranskalainen impressionismi ole toista kuin uuswieniläinen ekspressionismi tai uussaksalainen moderni säveltaide taikkapa brutaali uusvenäläisyys? Rajat ovat selvemmät kuin luulisikaan.

”Akkunat auki Eurooppaan!” Tuuletushan tekee aina hyvää. Se virkistää. Ranska-laisuuden vaikutus uusimpaan säveltaiteeseemme on ollut hedelmällistä. Mutta, vedosta voi tulla pääkipua ja reumatismia. Riippuu tietysti taiteilijastakin. Väinö Raition taikkapa Aarre Merikannon arvoa säveltäjänä ei halvenna se, että heidän musiikissaan kansallinen tuntu, verrattuna esim. Yrjö Kilpiseen, on syrjäytynyt toisten tarkoituksiperäin tieltä (voisiko ajatellakaan esim. Antigonen säveltämistä johonkin suomalaiseen tyyliin?). Mutta Sibelius taas on suurin silloin ja vain silloin, kun hän on suomalainen.

Ja varmaan on musiikkimme, suomalainen säveltaide, silloin parhainta, aidointa, kun se pohjaa kotoiseen, kansalliseen, kalevalaiseen. (Särrä [Ranta, Sulho] 1923, 71.)

Vakaumuksellisena modernistina 1920-luvulla esiintyneen Rannan näkemys oli pluralistinen ja erityisesti modernististen suuntauksien kansallisia erityisominaisuuksia käsitellessään tarkkanäköinen.

Pyrkimykset musiikissa ilmenevien kansallisten piirteiden tarkempaan määrittelyyn alkoivat lisääntyä 1900-luvun puoliväliin tultaessa; esimerkiksi vuonna 1950 Taneli Kuusisto (1950, 4–8) julkaisi *Musiikki*-lehdessä radiopakinaansa perustuvan artikkelin ”Musiikkimme kansallisesta aineksesta”, jossa hän määritteli kansallisiksi piirteiksi musiikissa suomalaisten kansanlaulumelodioi-den tai kalevalaisen runomitan käytön, alakuloisen tunnelman sekä inspiroitumisen suomalaisesta luonnosta tai luonnonmystiikasta. Monien muiden kirjoit-tajien tapaan myös hän käsitti Sibeliuksen varhaisten teosten sävelkielen erityi-sesti suomalaiseksi. Tietäen Sibeliuksen nuivan suhtautumisen musiikkinsa kutsumiseen kansalliseksi Kuusisto kierteli aiheen ympärillä:

hänen [Sibeliuksen] varhaistyyliä, vaikkei sitä voitaisikaan todistaa kansalliseksi, on jäänyt kansalliseksi tajuttuna vaikuttamaan hedelmöittävä tekijänä eräiden muiden ja nimenaan kaikkien tunnetuimpien säveltäjiemme tuotannossa. On ilmeistä, että säveltäjien sellaisten kuin Armas Järnefelt, Erkki Melartin, Selim Palmgren, Toivo Kuula, Leevi Madetoja, muita mainitsematta, musiikillisiin muotokuvaan kuuluu sibeliaanisia piirteitä tässä hänen varhaistyyliä mielessä. Tämä pätee varsinkin heidän nuoruudentuotantonsa nähden. Mutta heidän nimensä on tässä mainittava ennen muuta niiden ominta-keisten lisien ansiosta, joita he ovat tuoneet musiikkimme kansalliseen ainekseen. Paljossa siinä, mikä on Järnefeltimäistä, Melartinimaista, Palmgrenimaista, Kuulamaista tai Madetojamaista, tajuua kuulija myös sibeliaanista poikkeavaa suomalaisuutta. (Kuusisto 1950, 6.)

Yllä mainittuja säveltäjiä luonnehditaan – Palmgreniä kenties lukuun ottamatta – yleisestikin tyypillisesti suomalaisiksi. Heidän lisäksi Kuusisto (emt., 7) kuitenkin mainitsi esimerkiksi myös Yrjö Kilpisen, perustellen hänen tuotantonsa tulleen suosituksi esimerkiksi Saksassa juuri ”suomalais-pohjoismaisen erikoisuutensa” tähden. Kirjoituksensa loppuosassa Kuusisto pyrki selittämään musiikissa ilmenevän kansallisen aineksen määrittelyn monimutkaisuutta ja tilannesidonaisuutta:

Saattaa todeta, että kansallinen aines on antanut leimaa viime vuosikymmenien säveltaiteellemme ja suuresti sitä rikastuttanut. Se kuultaa läpi miltei kaikkien niin sanottujen modernikkojemmekin tuotannossa, kenellä kokonaisena kerrostumana, kenellä kenties ohuena säikeenä. Kenellä se on luontoperäistä, kenellä kenties harkittua tyylinviljelyä. Kansallinen aines määräytyksi säveltyyliksi käsitettynä ei kuitenkaan ole mikään taiteellinen arvokäsite. Olemme jo ajassa, jolloin nämä ainekset helposti tulevat säveltäjän tuotteessa näyttelemään hedelmättömän tyylijäljittelyn osaa. Ei pidä kuitenkaan unohtaa, että sama vaara piilee kaikissa niin sanotuissa ismeissä, ja että taideteoksen arvon määrää luova persoonallisuus. Jyrkkä karsinointi juuri sen laatuksen ja sitäpaitsi lopultakin varsin vaikeasti määriteltävän käsitteen kuin kansallinen-epäkansallinen perusteella ei myöskään tekisi oikeutta kenellekään luovista taiteilijoistamme. (Kuusisto 1950, 7.)

Vielä 1920-luvulla useimmat musiikkikirjoittajat eivät kuitenkaan pitäneet kansallisiin aiheisiin tai kansallisiksi koettuihin musiikillisiin materiaaleihin perustuvaa sävelkieltä ”hedelmättömänä tyylijäljittelynä”, vaan se oli sekä ajankohdasta että arvostettua. Kuusiston mainitsemalla kaltaista jyrkkää karsinointia myös harjoitettiin suomalaisessa musiikkikirjoittelussa 1920-luvulla.

Muutamaa vuotta ennen Kuusistoa Sulho Ranta (1946a, 13) kirjoitti kansallisesta taiteesta: ”Jokainen kansa, jokainen maa näkee taiteensa suurmiehet lähinnä kansallisina taiteilijoina ja taistelijoina. Mutta suuren taiteen alueet ovat rajoittamattomat: se raivaa tiensä yli merien ja maiden, se muuttuu jokaisen tai-

detta rakastavan ja kunnioittavan kansan ominaisuudeksi.” Tähän tapaan Suomessa suhtauduttiin Sibeliuksen musiikkiin; sen katsottiin olevan yhtä aikaa sekä tyypillisen suomalaista, että kansainvälisesti merkittävää universaalia taidetta. Verrattaessa Rannan ja yllä laajasti siteerattua Kuusiston tekstiä 1920-luvulla julkaistuihin kansallisuutta musiikissa käsitteleviin kirjoituksiin voidaan huomata, että toisen maailmansodan jälkeen suhtautuminen oli muuttunut kansallisuuden ihannoinnista sen rinnastamiseen muihin ”ismeihin”.

Kansalliseen musiikkiin liitettiin suomalaisessa 1920-luvun musiikkikirjoittelussa erityisesti termi originaalisuus, tai toisinaan suomennettuna omintakeisuus, mikä ilmensi romantiikan estetiikan ja taidefilosofian tyypillistä myönteistä yksilöllisyyskäsitystä; vain suomalainen säveltäjä voi luoda omaperäistä suomalaista musiikkia. Originaalisuudella viitattiin tunnistettavissa olevaan sävelkieleen, ja sen katsottiin ilmenevän ennen kaikkea melodiassa sekä sävellyksen muodon ja tematiikan yhtenäisyydessä. Lauri Ikosen vuonna 1924 *Suomen Musiikkilehteen* kirjoittama kipakka arvio Ernest Pingoud’*n* musiikista on hyvä esimerkki suhtautumisesta tällaisten ominaisuuksien puuttumiseen:

Täällä asuvan ”kansainvälisen” säveltäjän Ernst Pingoud’*n* sävellyskonsertti tarjosi uutuksina toisen sinfonian ja kolmannen pianokonsertin [- -]. Nämä sävellykset osoittavat tekijän ihmeellisen sekaisesti rinnastellen ottavan vaikutteita viattomasta varhaisklassillisuudesta aina ”viimeisten päivien pyhiin” saakka. Tällaisesta kaaoksesta oli mahdoton löytää säveltäjän olennaista itseä (Ikonen 1924a, 69.)

Ikonen tulkitsi Pingoud’*n* musiikin olevan tyylillisesti epäyhtenäistä ja tästä johtuen epäitsenäistä. Viittaaminen kansainvälisyyteen – vieläpä halveksivasti lainausmerkeissä – rinnastaa kosmopoliittisuuden epäyhtenäisyyteen ja epäitsenäisyyteen; Pingoud’*n* musiikki ei siis ollut Ikosen näkemyksen mukaan omintakeista. Kansainvälinen nimenomaan lainausmerkeissä on lisäksi kummallinen ilmaisu Pingoud’*sta* puhuttaessa, sillä hän oli mahdollisesti asenteeltaan ja taustaltaan ainoa todellinen kosmopoliitti 1920-luvulla aktiivisesti toimineiden suomalaissäveltäjien joukossa. Lauri Ikosen säveltäjäkollegastaan käyttämä määre onkin ehkä osoitus siitä tiedostetusta tai tiedostamattomasta kateuden sekaisesta halveksunnasta, jota nuoren Suomen taiteentekijät saattoivat tuntea keskierurooppalaista vanhojen kulttuurimaiden maailmankansalaisuutta kohtaan.

Myös esimerkiksi Heikki Klemetti kuvaili Pingoud’*n* musiikkia useaan otteeseen epäitsenäiseksi. Termi ”eklektinen” oli käytössä 1920-luvun musiikkisastossa Suomessakin (ks. esim. Ranta 1926; Klemetti 1927), mutta esimerkiksi

Pingoud'n sävellyksistä tätä termiä ei yleisesti käytetty.⁵⁰ Epäyhtenäisyydestä puhuttiin muutenkin tavallisimmin säveltäjän "oman itsen" puuttumisena tai toisilleen vieraiksi miellettyjen tyylipiirteiden yhdistelemisenä, kuten esimerkiksi Madetoja (1920a) kirjoitti Raition ensimmäisestä sinfoniasta: "Säveltäjä esittää sitäpaitsi paikoin samassa yhteydessä toisilleen vieraita sävelaiheita, kuten 'impressionistisia' ja mehevän yleiseurooppalaisia vierekkäin."

Kuten edellä termien luonnollinen-luonnonvastainen kohdalla mainittiin, Suomessa arvostettiin sinfonia-teostyyppiin läheisesti liittyvää orgaaniseksi määrittäviä motiiviyöskentelyä ja melodisuutta, joita pidettiin luonnollisina ja spontaanisti syntyneinä piirteinä musiikissa. Oivallisena esimerkkinä siitä, kuinka käsitteet luonnollisuus ja kansallisuus liittyivät toisiinsa, voidaan pitää Karl Waseniuksen tunnelmointia Leevi Madetojan toisen sinfonian kantaesityskritiikissä:

Miksolydyinen sävellaji, joka soinnillaan antaa teokselle sen hallitsevan tunnelman, antaa musiikille täysin luonnollisesti ja ilman minkäänlaista etikettien laittamista suomalaisuuden vaikutelman. Suomalaisella tunnelmalla on tässä syvemmät syntylähteet, jalompi yhteenkuuluvuus luonnon kanssa. Madetojan sävelkuvailu esiintyy niin elävänä ja kauniina, että hänen musiikkinsa kautta me musiikista hurmioituneet tunnemme kaksinkertaisella rakkaudella vetoa suomalaista luontoa kohtaan. (Bis [Wasenius, Karl] 1918a.)⁵¹

"Bisin" kritiikistä näkyy sekä ajatus musiikin yhteydestä suomalaiseen luontoon, että tämän yhteyden konstruoimattomasta synnystä "ilman etikettejä". Luonnonvastaiseksi ja usein sitä kautta teoreettiseksi, epäitsenäiseksi ja tunneköyhäksi koulukuntamusiikiksi sävellyksiä kritisoitiin erityisesti, jos niiden motiiviyöskentelyssä ilmeni puutteita tai musiikki ei ollut melodista. (Sarjala 1990, 92.) Kansallisuuden tai kansallisen hengen, "kansanhengen", katsottiin olevan niin olennainen osa ihmistä, että säveltäessään omaperäisesti ja spontaanisti, säveltäjä tuli samalla luoneeksi oikealla tavalla kansallista musiikkia (Huttunen 1993, 125).

Siinä, missä luonnollisen melodian katsottiin syntyvän spontaanisti, sävelteoksen muodon synnyn tulkittiin olevan sitä luontevampi, mitä enemmän se liittyi nimenomaan orgaaniseen motiiviyöskentelyyn tai teemojen kehittelyyn.

⁵⁰ Väinö Pesola (-la. 1929a) tosin kuvaili Pingoud'n *Cor ardens* -teoksen sisältävän "valinnaisia (eklektisiä) piirteitä".

⁵¹ "Den mixolydiska tonart, som på sitt klängsätt ger verket den förhärskande stämningen, ter sig alldeles naturlig på intet sätt etiketterande musiken som finsk. Den finska stämningen har här djupare källor, ädlare samhörighet med naturen. Madetojas skildring i toner framstår så levande och så skön, att vi hänfödda av musiken med fördubblad kärlek känna oss dragna till denna finska natur genom hans musik." (Bis [Wasenius, Karl] 1918a.)

Sarjalan (1990, 89; 136) tutkimuksen mukaan kriitikot olivat niin tottuneita ennakkoimaan sinfonisen musiikin totuttuja muotoratkaisuja, että nämä odotukset täyttävää musiikkia kuvailtiin kuin itsestään syntyneeksi, eli mitä suurimmassa määrin luonnolliseksi. Esimerkiksi Leevi Madetoja (1928) kuvaili Sibeliuksen kuudetta sinfoniaa: "[se] pulppua ihmeellistä runoutta, se elää jokaisella sävellään, musikaalinen aineisto kasvaa ja kehittyy kuin itsestään ja muovautuu harmoniseksi taideteokseksi." Orkestroinnin ja sointivärien hallinnan sen sijaan katsottiin olevan suurimmaksi osaksi hankittua käsityötaitoa, joten sitä ei nähty melodian ja motiivityöskentelyn tapaan luonnollisuuteen liittyvänä asiana. Musiikkia, jossa sointiväri on keskeisessä asemassa, kritisoitiinkin toisinaan "ulkoisten tehokeinojen" liiallisesta käytöstä.

4.2.3 Musiikillinen "sisältö" ja ohjelmamusiikki

1900-luvun alun musiikkikritiikeissä on nähtävissä arvostelijoiden huomion suuntautuminen toisaalta musiikin sisältöön ja toisaalta ilmaisun keinoihin. Sävellyksen tyylliset ja käsityötäidolliset keinot olivat kritiikeissä esillä erityisesti nuorten säveltäjien teoksia arvosteltaessa sekä silloin, kun jotain tiettyä osa-aluetta – kuten vaikka Raitiolla orkesterinkäsittelyä tai Aarre Merikannolla kontrapunktista työskentelyä – pidettiin säveltäjän erityisosaamisena. Tällaisia taitoja eriteltiin ja analysoitiin usein suorasanaisesti ja säveltäjiä ohjeistaen tai kiittäen. Vaikeammin ymmärrettävä, mutta kritiikeissä merkityksellisempi käsite oli kuitenkin musiikin sisältö. Nimenomaan musiikin sisällön tuli olla persoonallista (originaalista) ollakseen taiteellisesti arvokasta. Musiikkikirjoittelussa sävellyksen sisältöön viitattiin useimmiten erittelemättä tai määrittelemättä tarkemmin, mitä sillä tarkoitettiin. Käytettyjä sanontatapoja olivat "sisällön", "musiikillisen ajattelun", "runollisuuden" ja "hengen" tai "henkisyden" lisäksi esimerkiksi ilmaisun "mitä säveltäjä haluaa sanoa" variaatiot.

Säveltäjän "sanottavaan" liittyi vahvasti omaperäisyyden (originaalisuuden) vaatimus, eli jos säveltäjällä ei ollut "sanottavaa", häntä pidettiin epäitseenäisenä. Originaalisuuden käsite 1920-luvun suomalaisen musiikkikritiikin kontekstissa oli monimerkityksinen ja vaikeasti tavoitettava; persoonalliseksi tunnistettavan tyylin lisäksi sillä viitattiin ennen kaikkea teosten musiikilliseen sisältöön. Sävellyksen tyyli ja sisältö saattoivat olla arvostelijoiden näkemyksen mukaan ristiriidassa; esimerkiksi Raition kohdalla hänen teostensa sisältöä usein pidettiin arvokkaana ja originaalisena, mutta modernististen tyylikeinojen katsottiin olevan epäsopivia sisällön ilmaisemiseen.

Se, mitä Dahlhaus (1983b, 41) kirjoittaa 1800-luvun musiikkikritiikin sävel-

täjille asettamista oletuksista, päti myös Suomessa 1900-luvun alkupuolella; sisällökkään, originaalisen musiikin tuli sanoa uusia asioita selkeästi mutta siitä huolimatta epäkonventionaalisesti. Liika tuttuuden tunne ja ennakoitavuus vaikuttivat epäitsenäisyydeltä, liika ennakoimattomuus ja uutuus puolestaan käsittämättömältä. Vaikeaselkoisiksi tai käsittämättömiksi saatettiin kokea sekä musiikissa käytetyt keinot (esimerkiksi dissonoiva harmonia tai epäkonventionaalinen muoto) tai musiikillinen sisältö – se, mitä ”säveltäjä haluaa sanoa”. Esimerkiksi Raition *Antigonen* kohdalla vaikeaselkoisuus johtui osaltaan siitä, että modernien tyylikeinojen ja antiikista peräisin olevan ylevän aiheen tulkittiin olevan keskenään ristiriidassa (ks. tarkemmin luku 6.2.2).

Säveltäjän originaalisuuden edellytyksenä oli se, että hän kykeni musiikillaan välittämään yksilöllisiä ja voimakkaita tunteita yleisölle (Sarjala 1990, 135). Melodian katsottiin olevan suoraan säveltäjän tunteiden ilmaisija, ja sen luontevuuden tulkittiin johtuvan orgaanisesta ja spontaanina pidetystä syntyvästä. Modernistista musiikkia, jossa melodia ei ollut keskeisellä sijalla, kritisoitiin usein musiikillisen tunteen puutteesta ja sitä kautta originaalisuuden puutteesta. Muun muassa Karl Ekman (1923) vertasi Sibeliuksen kuudennen sinfonian ”erinomaista yksinkertaisuutta ja helppotajuisuutta” (*utomordentliga enkelhet och tillgänglighet*) nuoremman polven ”Schönbergeihin”:

He tarjoavat meille konstailevaa mystis–spekulatiivista ultramodernia säveltaidetta ilman melodiaa tai harmoniaa, täynnä luonnottomuutta mutta ilman välitöntä musiikillista tuntea, lyhyesti sanottuna musiikkia, josta puuttuu kaikki musiikillisen luomisen perusedellytykset.⁵² (Ekman 1923.)

Ekmanin käsitys oli, että modernistien tavoitteena oli tarkoituksellisesti hämentää yleisöä kirjoittamalla musiikkia, jota se ei voisi ymmärtää. Tässä Ekmanin kirjoituksessa kiteytyy monia modernismin kritiikille tyypillisiä näkökulmia ja sanavalintoja.

Musiikillisen sisällön käsite liittyi aikalaikirjoituksissa myös ohjelmalliseen musiikkiin, jota ei pidetty yhtä arvokkaana tai taiteellisenä kuin absoluuttista musiikkia. Ohjelmamusiikkiin ja sitä kirjoittaviin säveltäjiin viitattiin erityisesti sanoilla ”runo” ja ”runoilija” (ks. esim. US 1930). Sinfoninen runo oli tosin jo Lisztin Helsingissäkin esitetyn tuotannon sekä Sibeliuksen varhaisteosten pohjalta hyväksi todettu – joskin varsinaiselle sinfonialle sekä muille absoluuttiseen

⁵² ”de bjuda oss en bortkrånglad, mystiskt-spekulativ, ultramodern tonkonst utan melodi och harmoni, rik på onatur, men full av brist på omedelbar musikalisk känsla, korteligen en musik, saknande allt det, som utgör själva grundförutsättningen för allt musikaliskt skapande” (Ekman 1923).

musiikkiin viittaaville teosmuodoille alisteinen – sävellyslaji. Raitio itse ei nimitänyt teoksiaan sinfonisiksi runoiksi, vaan käytti termejä ”sävelruno” ja ”sävelrunoelma”, sekä joskus pelkästään ”runoelma” tai jopa ”värirunoelma”. Sinfonian hylkäävillä nimivalinnoilla Raitio mahdollisesti halusi korostaa oman musiikkinsa poikkeavan sinfonisen musiikin muototraditiosta vielä sinfonista runoakin enemmän. Salmenhaara (1996, 216) pitääkin Skrjabinin orkesteriteoksia (”ekstaasin runoelma”, ”tulen runoelma”) todennäköisempinä esikuvina Raition sävelrunoille kuin esimerkiksi Sibeliuksen tai Lisztin sinfonisia runoja.

Musiikin ohjelmallisuuden määritelmä on 1900-luvun alun musiikkikirjoittelun kontekstissa hankalasti hahmotettavissa, sillä musiikkikirjoittajien harjoittama poeettinen fiktio (Sarjala 1990, 74–75) sai aikaan mielikuvia ohjelmallisuudesta myös absoluuttisen musiikin kohdalla, ja lisäksi teoksilta odotettiin myös (ulkomusiikillista) sisältöä. Virtasen (2015, 31–32) mukaan sekä ohjelmallisen että myös sinfonisen musiikin oletettiin kertovan kuulijoille jotain, toisin sanoen sävellyksissä ajateltiin olevan jotain soivan musiikin ulkopuolelle viittaavaa. Ilmiö on mielenkiintoisella tavalla ristiriidassa vallalla olleen absoluuttisen musiikin arvostuksen kanssa. Taiteellisesti arvokkaan sinfonisen musiikin ei katsottu viittaavan itsensä ulkopuolelle, vaan sen sisältönä pidettiin ”soivina liikutettuja muotoja” (Hanslick 2014, 43, alkuperäinen saksankielinen kirjoitus vuodelta 1856), mutta kriitikot tästä huolimatta saattoivat kuvailla teoksen kuuntelemisesta syntyneitä mielikuviaan hyvinkin ohjelmalliseen tapaan. Kirjoittajat myös ymmärsivät ohjelmallisuuden eri tavoin. Esimerkiksi Pingoud (1995 [1911], 115) viittasi sävellyksissä olevilla ohjelmilla sanallistettuihin sävellyksen kulun selityksiin ja kirjallisiin ohjelmakommentteihin. Hänen mukaansa ulkomusiikillinen ohjelma rajoittaa sävelteoksen naiivia – Pingoud’n mielestä ainoa oikeaa – vastaanottoa. Hän ei kuitenkaan lukenut ohjelmaksi sävelteosten kuvailevia otsikoita (kuten esimerkiksi Skrjabinin *Prometheus – Tulen runoelma*, tai muut kvaaliliset tai kirjalliset musiikin otsikot).

Vaikka Pingoud edustikin kriitikoiden keskuudessa enemmistön näkemystä yksityiskohtaisen ohjelmallisuuden kritiikissään, hän oli kuitenkin yksi harvoista ohjelmallisten otsikoiden tai mottojen puolustajista. Esimerkiksi Evert Katila (1924b) oli sitä mieltä, että selkeästi muotoiltu ja suunnittelultaan määrätietoinen sävellys, kuten Raition *Fantasia poetica*, ei tarvitsisi tuekseen kirjallista ohjelmaa, jollaiseksi Katila mitä ilmeisimmin tulkitsee sävellyksen mottorunon, Hugo von Hofmannsthalin *Erlebnisin*. Samaan tapaan Martti Paavolan (1928b) mielestä *Kuutamo Jupiterissa* olisi toiminut erinomaisesti myös *Andante fantastico* -nimisenä, ja Arvo Laitinenkin (1922) viittasi samaan aihepiiriin pohtiessaan, ovatko Raition *Antigonessa* käyttämät ”ääriin kehitetyt välineet” käyttökelpoisia

Sofokleen näytelmän ”aatteisiin” nähden. Tällainen suhtautuminen tuntuu viit-
taavan eroon sävellyksen sisällön ja ohjelman välillä; teoksessa piti olla (ajatuk-
sellista, filosofista, poeettista) sisältöä, mutta (konkreettisempaa) ohjelmalli-
suutta pidettiin usein turhana. Tähän viittanevat myös teosten otsikot; *Kuutamoo*
Jupiterissa kenties ohjasi kriitikoiden mielestä kuulijan mielikuvia liian yksityis-
kohtaisesti, kun taas moniselitteisemmät ”runollinen fantasia” ja ”ekstaasin fan-
tasia” tai tunnettuun ylevähenkiseen myyttiin viittaava *Antigone* pysyivät abst-
raktimmalla tasolla.

Ohjelmallisen musiikin arvostus rinnastui 1920-luvun musiikkikritiikissä
tietyiltä osin impressionistisen musiikin arvostukseen (ks. tarkemmin alaluku
4.2.6), sillä niitä molempia uhkasi kriitikoiden mukaan ulkokohtaisuus ja pinnal-
lisuus ja ”valokuvamaisuus”. Erinomaisena esimerkkinä suhtautumisesta sekä
ohjelmamusiikkiin että Sibeliukseen voidaan pitää Martti Paavolan *Suomen Mu-
siikkilehden* kirjoittama lyhyttä arviota vuoden ensimmäisestä sinfoniakonser-
tista:

Toisena orkesterinumerona esitettiin Sibeliuksen sinf. runo ”Öinen ratsastus ja auringon
nousu”. [- -] Vastakohtana useille nykyaikaisille saman suuntaisille teoksille saimme tässä
kuulla luonnonpalvojaa, joka ohjelmamusiikkinsakin luo täydellisellä epämateri-
alistisella ylemmyydellä, ja jonka luonnonkuvaukset ovat kokonaan vapaat kaikesta, aikojen kulu-
essa helposti haalistuvasta ”valokuvauksesta”. (Paavola 1926b, 9.)

Sibeliuksen arvostus oli niin korkealla, että hänen ohjelmallinenkin, aikakauden
arvoasteikossa sinfoniamusiikkia alemmalla sijalla oleva musiikkinsa erotettiin
muiden säveltäjien samansuuntaisista teoksista; se ei ollut ”pelkkä kuva”, vaan
epämateri-
alistista filosofista pohdintaa. Samaan tapaan kirjoitti Toivo Haapanen
(1926d, 161) Sibeliuksen toisesta sinfoniasta, joka – Haapasen mukaan virheelli-
sesti – on nähty sisällöltään isänmaallisena: ”sinfonia on enemmän kuin ulko-
kohtainen ohjelmallinen sävelkuvaus, ja tuntuu kuin se kamppailu [- -] olisi en-
nen kaikkea personallista, sisäistä laatua”.

Muihin musiikkikritikoihin nähden poikkeavasti ohjelmamusiikkiin suh-
tautui Ilmari Krohn (1951, 135–137), joka muistelmissaan kirjoitti tapanaan olleen
”saada selville” ohjelmia muun muassa klassisen ja romantiikan ajan säveltäjien
ja Sibeliuksen teoksista. Krohn oli kirjoittamansa mukaan pystynyt esimerkiksi
juuri Sibeliuksen sinfonioista ”ilmeisiä assosiativisia aineksia”, joita oli omien
sanojensa mukaan pystynyt vahvistamaan musiikkianalyysin avulla. Sibelius
itse ei Krohninkaan mukaan tällaisia tulkintoja allekirjoittanut. Krohn saattaa to-
sin ohjelmallisuudella viitata nimenomaan musiikin sisältöön, jota hän sanallisti
tarinalliseen tapaan.

4.2.4 Atonaalisuus ja kakofonia

Kuten luvussa 4.2.1 mainittiin, luonnonvastaiseksi kutsuttiin usein sellaista musiikkia, jossa ei ollut havaittavissa selkeitä tonaalisia keskuksia tai harmonian kandsaalisia funktioita. Duuri-molli-tonaalisuus olikin 1900-luvun alun suomalaisissa sävellyksissä ja niiden arvioinnissa normi ja oletus. Ilmari Krohn määritteli tonaalisuuden *Säveloppi*-kirjassaan vuonna 1916:

Säveljärjestön [sävellajin] lähtökohdaksi kulloinkin valittua säveltä nimitetään perussävelksi (eli toonikaksi). Määrättyyn perussäveleen kohdistuvan säveljärjestön kokonaisuutta nimitetään tonaalisuudeksi (tonus=sävel, tonaalinen=säveellinen, säveljärjestöllinen). Tonaalisuus on niinmuodoin rytmirakenteen ohella musiikillisen taidevaikutuksen alkuehto. Sävelteoksen eri jaksoissa voi tonaalisuus monin tavoin himmetä, vaihtua tai peittyä; mutta aina se pysyy pohjana, josta käsin poikkeavat ilmiöt saavat merkityksensä ja erikoisluonteensa. Jos säveltäjä tahjoo [sic] tulla toimeen ilman tonaalisuutta, ”vapaana sen siteistä”, kuten joskus sanotaan, niin samalla kaikki tonaalisuudesta poikkeavatkin ilmiöt kadottavat määrätyn erikoissävynsä. Kaikki muuttuu yhdenväriseksi sameudeksi. Tarkottamansa rikkaamman ja vapaamman vaihtuvaisuuden asemesta säveltäjä saa aikaan pelkkää yksitoikkoisuutta. Tonaalisuudella on melodisessa (ja harmonisessa) suhteessa sama merkitys kuin iskualojen säännöllisillä määrämitoilla rytmillisessä. Kumpaisellakin alalla järjestys tuottaa elämää, väritystä, yksilöllisyyttä, mutta järjestymättömyys hajanaisuutta ja sameutta. Kaavamaisuuden vaara, jonka pelosta järjestymistä kartetaan, palajaa vastakaisella taholla monin verroin uhkaavampana. (Krohn 1916, 38–39.)

Krohnin määritelmä tonaalisuudesta viittaa nimenomaan länsimaiseen historialliseen duuri- ja mollisävellajien dominoimaan järjestelmään, jonka hylkääminen sävelteoksen pohjana johtaisi Krohnin näkemyksen mukaan yksitoikkoiseen ja kaavamaiseen musiikkiin.

Tonaalinen-sanalla saatettiin viitata myös hiukan eri merkityksiin; esimerkiksi Heikki Klemetti (1923a) kuvasi Leevi Madetojan *Kuoleman puutarha* -piano-teosta ”tonaalisesti ja kaiullisesti uushelkkeiseksi”. Klemetti viitanee tässä pikemminkin harmonian sointiominaisuuksiin, ”sointuvuuteen”, kuin duuri-molli-tonaalisuuteen. Nykykielelle käännettynä lausunto merkitsisikin todennäköisesti sitä, että Madetojan sävellys on harmonialtaan ja soinniltaan uudenaikainen. Tonaalisuus-termillä viitattiin siis 1900-luvun alussa sävellajillisuuden käsitteeseen, tavallisimmin juuri duuri-molli-tonaalisuuteen, vaikkei sitä erikseen usein eriteltykään, mutta joskus myös sointiin.

Yllä siteeratun Krohnin ja monien muidenkin alan musiikkikirjoittajilla yleisen näkemyksen pohjalla oli ajatus siitä, että sävellyksen kiinnostavuuden kannalta tärkeät kontrastit oli mahdollista tuottaa ainoastaan tonaalisen ja funktionaalisen melodiikan ja harmonian keinoin. Ei-tonaalinen – tarkoituksellisesti

luonnonlakeja rikkova – tematiikka ja harmonia koettiin persoonattomiksi, eikä esimerkiksi sointiväriin tai dynamiikan vaihteluiden avulla luotu kontrasti hahmottunut tarpeeksi voimakkaasti. Duuri-molli-tonaalisuuden puuttuminen viittasikin vahvasti edellä esiteltyyn luonnottomana pidettyyn epäitsenäiseen ”älyperäiseen” musiikkiin. Suomalainen musiikkikirjoittelu ei kuitenkaan ollut tässä suhteessa poikkeuksellista, vaan samankaltaista luonnottomuus-kritiikkiä harjoitettiin myös muualla. Esimerkiksi *Suomen Musiikkilehdessä* (SML 1927a, 5) referoitiin alun perin ruotsalaisessa lehdessä ilmestynyttä saksalaisen kapellimestarin Ernst Wendelin (1876–1938) haastattelua, jossa hän ennusti modernistisimman säveltaiteen kaatuvan siihen, ”ettei tämä musiikkilaatu perustu temperamenttiin eikä tunne-elämään, vaan on ainoastaan aivotyötä”. Kiinnostavaa on, että Wendel mainitsi tässä yhteydessä nimeltä Křenekin, Stravinskyn sekä Hindemithin, mutta ei esimerkiksi Schönbergiä tai hänen oppilaitaan. Samassa artikkelissa Wendel kutsui atonaalista musiikkia ”äärimmäisestään huomionhaluiseksi muotiasiaksi” ja ”kuolleeksi konetekniikaksi”. Robert Kajanus (ks. Ikonen 1926, 176) puolestaan piti ”itsetarkoituksellista” – sanavalintakin viittaa musiikin keinotekoiseen konstruoimiseen, versus luonnolliseen luomiseen tai syntymiseen – atonaalisuutta ”sairaloisena taipumuksena, joka Euroopassa onneksi jo on ohimenevässä”.

Heiniön (1984, 34) mukaan atonaalinen-termiä alettiin käyttää Suomessa yllättävän aikaisin; jo vuonna 1912 Evert Katila luonnehti Aarre Merikannon *Helenaa*-opperan sävelkielen lähestyvän atonaalista suuntausta. Termiä käytettiin kuitenkin pitkään sekä sen nykyisin yleisimmin käytössä olevassa merkityksessä⁵³ että kuvaamaan esimerkiksi poly- ja vapaatonaalista, ei-kolmisointuista tai toisaalta runsaasti kromatiikkaa sisältävää musiikkia. Krohn (1916, 73) ei käyttänyt atonaalisuus-termiä *Sävelopissaan*, vaan puhui tonaalisuuden puuttumisesta (ks. sitaatti yllä) sekä kutsui moniselitteistä tonaalisuutta ”moninaamaiseksi” (polytonaalisuus) tai ”ratkaisemattomaksi” (mahdollisesti vapaatonaalisuus). Polytonaalisuutta (termillä polytonia) esitteli tiettävästi ensimmäistä kertaa suomalaisessa lehdistössä Leevi Madetoja (1921b) vuonna 1921: ”Nimensä mukaan on tämän ’uuden musiikin’ luonteenomaisimpana tunnusmerkkinä useampien eri sävellajien käyttäminen yhtäaikaan sävelteoksessa. Sävellyksen tonaliteetti siis näin ollen häviää ja sijaan tulee useampia tonaliteetteja.”

⁵³ Esimerkiksi *Grove Music Online* määrittelee atonaalisuuden karkeasti rajattuna kahdentyyppiseksi musiikiksi: 1) musiikiksi, jossa ei ole kolmisointuihin, diatonisiin asteikkoihin tai sävelleihin viittaavaa kontekstia, mutta jossa säveltasolla on tästä huolimatta hierarkkisia merkityseroja; tai 2) musiikiksi, jossa edellä mainitun kaltaiset säveltasojen hierarkkiset suhteet eivät ole yhtä selkeitä, vaan ne ilmenevät vain silloin tällöin. (Lansky & Perle 2017, luettu 10.1.2017.)

Madetoja liitti polytonaalisuuden erityisesti Pariisiin ja Les Six -säveltäjärühmään, mutta selvitti myös ilmiön historiallisia taustoja esimerkiksi renessanssiajan polyfonisissa sävellyksissä.

Erkki Salmenhaaran (1996, 185) mukaan Ernest Pingoud oli ensimmäinen, joka käytti termiä atonaalisuus sen ”oikeassa merkitysyhteydessä” vuosina 1922 ja 1923 ilmestyneissä artikkeleissaan, muiden kirjoittajien omaksuessa käytännön vasta myöhemmin. Atonaalisuus-termi oli kuitenkin 1920-luvun Suomessa monimerkityksinen ja nykyiseen verrattuna vakiintumaton, ja sillä viitattiin monenlaisiin käsitteisiin. ”Oikeasta merkitysyhteydestä” puhuminen osoittaa Salmenhaaran tarkastelleen aikakautta 1990-luvun perspektiivistä ja kontekstista käsin. Jukka Sarjalan (1991, 43) mukaan atonaalinen-termin käytöllä viitattiin yleisesti kumoukselliseen konserttimusiikkiin, eli musiikkiin, joka ei noudattanut duuri-molli-tonaalista funktionaalista harmoniaa. Käsitteiden uutuudesta ja monimerkitysisyydestä 1900-luvun alussa kertoo esimerkiksi se, että Sulho Ranta vielä vuonna 1932 kirjoitti Aarre Merikannon säveltävän 12-säveljärjestelmällä, ”jolla lyhyesti sanottuna tarkoitetaan kaikkien kromaattisen asteikon sävelten muodostamaa ’sävellajia’, tavallaan siis sävellajittomuutta” (Ranta 1932, 119). Ranta viittasi tässä nimenomaan vapaaseen atonaalisuuteen eikä dodekafoniseen sävellysmetodiin, jota termillä 12-säveltekniikka nykyisin tarkoitetaan.

Vuonna 1929 *Tulenkantajat*-lehdessä ilmestyneessä kirjoituksessaan ”Atonaalisuus on kuollut – eläköön atonaalisuus!” Ranta määritteli atonaalisuuden Schönbergin luomaksi tyyliksi:

Näin määritellään tavallisesti atonaalisuus: wieniläisjuutalaisen⁵⁴ Arnold Schönbergin luoma ja kehittämä sävellystyyli, jonka tunnusmerkillisin ominaisuus on sävellajittomuus. Sävellysten tonaalisten (sävellajillisten) ainesten ”sekoittaminen” siten, että varsinainen sävellajituntu katoa ja sijalle jää vain erilaisten ja eriväristen säveleiden enemmän tai vähemmän komplisoitu yht’ aikaa soiminen. Itse asiassa on atonaalisuus vain äärimmäistä Debussyn dissonanssiteorian ja n.s. polytonian – eri teemat sävellyksessä kulkevat yht’ aikaisesti eri sävellajeissa – sovelluttamista. (Ranta 1929c, 259.)

Edelleen Ranta määritteli atonaalisuuden ”peitetyksi” (lainausmerkeissä myös

⁵⁴ 1920-luvulla rotuoppi oli yleinen tieteellisenä pidetty oppi, ja monissa kirjoituksissa esim. Schönbergistä mainitaan hänen juutalaisuutensa ohimennen ja neutraalisti, ikään kuin häntä ja hänen taidettaan kuvaavana määreenä ilman ilmeistä antisemitististä tausta-ajatusta. Esimerkiksi juuri Ranta tässä kirjoituksessaan ja Pingoud (1923) käyttivät juutalainen-määrettä samaan tapaan kuin säveltäjän kansallisuutta tai etnisyyttä merkitseviä sanoja. Sen sijaan esimerkiksi Aarre Merikanto (kirje Liisa Merikannelle 10.5.1934) kutsui Pingoud’ta rasisitaisesti ja halventavasti ”jytskiksi” ja ”kaiken maailman murjaaniksi”. Samassa kirjeessä hän myös nimitti Boris Sirpoa ”hottentotiksi”.

Rannan tekstissä) tonaalisuudeksi, jossa tonaalisuutta on ”järkytetty” ja dissonanssien purkautumissäännöt ”jätetty oheen” sekä musiikin tekotavaksi, ”jonka oikea sovelluttaminen, ’oikea käyttäminen’ antaa sille elämisen oikeuden”. Rannan käsitys atonaalisuudesta sävellystapana on, että se hillitysti käytettynä on aivan legitiimi tyyli muiden joukossa, mutta että sen tuottamat kontrastivaikutukset ovat karakteriltään erilaisia tonaaliseen musiikkiin verrattuna. Siihen nähden, että Ranta aloitti säveltäjänuransa vakaumuksellisena modernistina, hänen kirjoituksissaan on mielenkiintoisella tavalla puolusteleva ja selittelevä sävy, ikään kuin hän ei itsekään oikein uskoisi modernistisen musiikin estetiikkaan, vaan haluaisi vakuuttaa sekä lukijat että myös itsensä kyseisen tyyliuunnan oikeutuksesta osoittamalla sen olevan itse asiassa tonaalisuuden muunnos tai laajennus, tai vetoamalla taideteoksen sisällölliseen aihepiiriin, joka oikeuttaa tyylikeinojen käyttämisen.

Rannan kirjoitus onkin syntynyt hyvin erilaiselta pohjalta kuin esimerkiksi Ernest Pingoud’n (1995 [1910], 86) lähes kaksikymmentä vuotta aikaisemmin kirjoittama teksti (ks. edellinen alaluku Luonnollinen-luonnonvastainen), jossa hän kyseenalaisti dissonanssin koko olemassaolon. Siinä, missä maailmankansalainen Pingoud’lle suomalaisten käytäntöjen kriittinen arviointi oli luontevaa, Rannan näkemyksiä sitoi hänen tiivis kuulumisensa suomalaiskansalliseen kontekstiin – pystyäkseen toimimaan suomalaisella musiikkikentällä suomalaisena säveltäjänä Rannan oli joko tietoisesti tai tiedostamattaan sopeuduttava häntä ympäröiviin käsityksiin ja normistoihin. Tosin myös Pingoud itse (1923a) suhtautui kriittisesti Schönbergin atonaalisuuteen luonnehtiessaan säveltäjän olevan ”spekulatiivisen henkensä lamauttama”.

Vuonna 1932 atonaalisuus-termiä määritteli perusteellisesti ja seikkaperäisesti nuoremman polven säveltäjä Nils-Eric Ringbom (1932b, 6; 8). Hän referoi Herbert Eimertin *Atonale Musiklehre* (1924) -oppikirjaa, jota hän piti ”puhtaasti atonaalista tekniikkaa ja perusprinsiippiä” edustavana teoksena. Ringbom siis puhui atonaalisuudesta ennen kaikkea sävellystekniikkana, ei sävelkielen jonkin tekniikan tai metodin mahdollisesti aikaan saamana ominaisuutena. Tämä näkemys viittaa vahvasti myös atonaalisen sävellyksen tekoprosessiin nimenomaan jonkin tekniikan – ei intuition – avulla rakennettuun luonteeseen. Runsas kromaattikka, tonaalisen musiikin sääntöjä noudattamattomat modulaatiot sekä tiukan tonaalisuuden kaavoista (esimerkiksi dissonanssien purkautumissäännöt sekä kadenssaaliset sointufunktiot) poikkeavat ratkaisut ovat Ringbomin mukaan ulkotonaalisia. Ringbom osoittautuu artikkelinsa valossa spekuloihittoman, ”sisäisestä pakosta” syntyvän – siis luonnollisen – modernismin kannattajaksi. Hänen mukaansa tietyn systeemin (tiukan tonaalisen tai vastaavasti tiukan atona-

lisen) mukaan luodut taideteokset syntyvät luonnotonta tietä. Tästä johtuen hänen mukaansa niin kutsuttu ulkotonaalinen sävelkieli on parempi kuin tiukka atonalismi.

Aarre Merikanto kiteytti atonaalisuus-termin 1900-luvun alun käyttöyhteydet *Musiikkitiedon* marraskuun numerossa vuonna 1936: ”Muuten: hyvin paljon on atonalismi saanutkin nahkaansa mahtumaan! Teokset, joiden tonaalisuus on aivan ilmeinen, mutta soinnutus vähänkin kolmi- ja septimisoinnuista poikkeava, hops, atonalismia!” (Merikanto 1936b, 124). Merikannon kirjoituksesta käy selvästi ilmi, että sanalla atonaalisuus viitattiin mitä erilaisimpiin harmonisiin ja temaattisiin ilmiöihin 1900-luvun alussa.

Useimmista musiikkikirjoituksissa olevista atonaalisuus-sanan käyttöyhteyksistä ilmenee, että termi oli 1920-luvun Suomessa negatiivisesti väritynyt, ja että sillä viitattiin monenlaiseen selkeästä duuri-molli-tonaalisuudesta poikkeavaan musiikkiin. Atonaaliseksi luokiteltu musiikki oli kuitenkin esimerkiksi vasemmistolaista musiikkia (ks. tarkemmin seuraava alaluku) modernimpaa, ja suhtautuminen siihen negatiivisempaa. Tämä on nähtävissä muun muassa arviosta, jonka Selim Palmgren (1930, 53) kirjoitti Leevi Madetojan balettipantomiimi *Okon Fuokosta*: ”Musiikin yleissävy on melkoisesti vasemmalle kallistuvaa, soinnullisesti hyvinkin rohkeaa, eksymättä kuitenkaan juuri koskaan atonalismin mauttomuuksiin.” Täysin negatiivinen termi ei kuitenkaan ollut; esimerkiksi Uuno Klamin kohdalla Heikki Klemetti (1928) kirjoitti atonaalisuudesta myönteiseen sävyyn: ”Hra Klami on aito atonaalikko, eikä tämän sanan ikävässä, vain alasrepivässä mielessä, vaan sikäli, että hän, hyljätessään tavanmukaisen sointurakenteen, osaa tilalle tarjoamallaan luoda myös luonnetta ja kuvailukiinnoetta.” Myös Väinö Raition musiikista käytettiin toisinaan ”atonaalinen”-sanaa neutraalilla tavalla. Raitio itse luonnehti haastattelussa 1930-luvun alussa ensi-iltaan tulevan oopperansa *Jeftan tytär* tyylin olevan ”[a]tonaalistapa tietenkin!” (Ingman 1931). Myös Heikki Klemetti (1923b) kutsui Raition pedagogisia pianokappaleita sisältävän nuottijulkaisun arviossaan säveltäjää ”monista teelmistään tunnetuksi rohkeaksi atonaalikoksi”, mutta kiitteli samalla kyseisten pianokappaleiden olevan ”jotenkin selvätonaalisia ja musikaalisesti muuten sisällökkäitä”. Raition, kuten Klaminakin sävellykset yleensä välttivät ”spekulatiivisuuden” syytökset, sillä niissä havaittiin modernien ilmaisukeinojen lisäksi myös musiikillista sisältöä, joka oikeutti modernien keinojen käytön.

Atonaalisuuteen viittaava, mutta vahvemmin negatiivinen ja pejoratiivinen termi 1900-luvun alun musiikkikirjoittelussa oli kakofonia. Sillä kuvailtiin väheksyvästi tai paheksuvasti käsittämättömäksi ja erityisesti harmonisessa mielessä sekavaksi koettua musiikkia. Esimerkiksi luvussa 3.3 referoitiin Robert Kajanuksen puhetta (Suomalainen 1952, 212–214), jossa hän ivallisesti käytti kakofonia-

termiä modernistisesta sinfoniasta. Raition musiikin kohdalla kakofonia-termiä käytti Ilmari Krohn (1922) arviossaan *Antigonesta*. Krohn, selittäen termin tarkoitavan suomeksi ”häijynsointista”, käyttää sanaa neutraalisti, ikään kuin se ei olisi arvolatautunut (ks. tarkemmin luku 6.2.2).

Ei-tonaalisen musiikin kutsuminen kakofoniseksi, epäitsenäiseksi, spekulatiiviseksi, konstruoiduksi ja ilman luonnollista inspiraatiota syntyneeksi koulukuntamusiikiksi kirvoitti atonaalikoiksi kutsutuilta säveltäjiltä mitä erilaisimpia reaktioita. Kuten yllä mainittiin, esimerkiksi Sulho Ranta puolusti atonaalisuutta tyylikeinona, jonka käytön oikeutus tulee musiikillisesta sisällöstä. Raitio vaikeeni⁵⁵ tai ironisoi, ja Merikanto (ks. Heikinheimo 1985, 404) suhtautui termin epä määräisiin käyttöyhteyksiin huumorilla. Ernest Pingoud’ nkin modernistisia suuntauksia esittelevistä ja kannattavista kirjoituksista suurin osa on 1910- ja 20-luvuilta.

4.2.5 Ultramodernismi ja musiikillinen vasemmisto

Atonaalisuus-termiin lisäksi kritiikeissä usein törmää käsitteeseen ultramoderni (tai joskus ultra-uudenaikainen), jolla tarkoitettiin kaikkein uusinta ja moderneinta sävelkieltä. Ultramodernin suomenkielisenä vastineena toisinaan käytettiin myös termiä äärimmäinen. Esimerkiksi Sibelius (SML 1924b, 63) oli kertonut ruotsalaiselle haastattelijalle: ”Minä olen kyllä suuresti huvitettu nuoresta taiteesta, varsinkin siellä Suomessa, jossa meillä on nuori ja lahjakas Väinö Raitio äärimmäisyysuunnan edustajana”. Ultramoderni- tai äärimmäisyys-sanoilla ei ollut yhtä vahvaa negatiivista konnotaatiota kuin atonaalisuudella, mutta myös niillä viitattiin usein musiikkiin, joka koettiin keinotekoiseksi ja tarkoituksellisen vaikeaselkoiseksi. Raition kohdalla ultramodernista sävelkielestä puhutaan *Antigonen* kritiikeissä (Laitinen 1922).

Ilman ”ultra”-etuliitettä termit moderni, nykyaikainen ja uudenaikainen olivat synonyymeinä käytössä yleisesti. Niillä tarkoitettiin yksinkertaisesti uutta musiikkia, musiikkia, joka on sävelletty hiljattain, ja joka ei ollut selkeä tyyli-ilma tai pastissi. Esimerkiksi vuonna 1935 *Isossa tietosanakirjassa* (Kaila 1935, 1158) määriteltiin taiteen modernismi lyhyesti ja yksinkertaisesti: ”[m]odernismi (< ransk.), uutuuden tavoittelu, myös esim. niiden taidesuuntien yhteisnimi, jotka

⁵⁵ Raitio oli julkaistuissa kirjoituksissaan ja haastatteluissaan varsin vähäsanainen. Kuitenkin hänen yksityiskirjeenvaihdostaan käy ilmi, että hän piti vielä 1930- ja 1940-luvuillakin modernistisia musiikkisuuntauksia elinvoimaisina ja arvokkaina, ja uskoi niiden tulevaisuudessa saavan ymmärrystä. Ks. tarkemmin luku 6.5.

kulloinkin ovat viimeksi esiintyneet (esim. impressionismin jälkeinen ekspresionismi)". Vaikuttaakin siltä, että modernismi-termin suomalainen käyttöyhteys oli 1900-luvun alussa vanhahtava, sillä Botsteinin (2001) mukaan 1900-luvun alussa sillä ei enää viitattu yleisesti uuteen, vaan tiettyihin esteettisiin ja taiteellisiin suuntauksiin.

1900-luvun alun Suomessa moderneiksi, mutta ei modernistisiksi, voitiin kutsua monenlaisia tyylejä edustavia teoksia, myös niitä, joiden sävelkieli on funktionaalis-tonaalinen. Esimerkiksi Lauri Ikonen (1923c) kirjoitti viulisti Arvid Noritsin soittaneen "klassillisen ohjelmiston ohessa hyvää modernia musiikkia, esittäen m.m. Sibeliuksen Valse tristen". Nimimerkki T.A.L. (1929) puolestaan analysoi Puccinin *Turandotin* olevan "parhaassa mielessä modernia musiikkia, ei yltiöpäistä tai suunnilla keikaroivaa, vaan todellakin uuden ajan hengen läpitu-kemaa". Muutamissa arvioissa termiä moderni käytettiin erityisesti silloin, kun samassa konsertissa esitettiin modernistista - "äärimmäisen modernia", "ultra-modernia" - musiikkia sekä tonaalista uutta musiikkia. Tällöin termillä korostettiin, että vaikka jokin tietty sävellys ei edustaisikaan modernistista sävelkieltä, se ei tästä huolimatta ole vanhanaikainen tai pastissi. (Ks. esim. Ekman 1922; 1924.) "Vanhanaikainen"-sana ei ollut yleisesti musiikkikritiikkikäytössä, mutta hyväksyvässä mielessä monesti puhuttiin "klassillisuudesta", kun sävellyksen muoto tai temaattinen kehittely perustui klassis-romanttisille esikuville. Negatiivisessa mielessä vanhanaikaisista sävellyksistä puolestaan esimerkiksi Raitio (1936a, 87; 1937, 69) kirjoitti, etteivät ne "ole jaksaneet vastustaa ajan vaikutusta", tai että ne olivat "haalistuneita" tai "rapistuneita".

Modernistisista sävellyksistä käytettiin usein myös ilmaisua, jonka mukaan musiikki on "vasemmalla", tai säveltäjä "vasemmistolainen". Ilmaisun käyttöyhteys modernistisesta sävelkielestä ja musiikin uudistuspyrkimyksistä puhuttaessa on peräisin saksalaisesta terminologiasta, jossa uudistuksellisia suuntauksia rinnastettiin poliittiseen vasemmistoon⁵⁶ (Sarjala 1990, 160), vaikka säveltäjä itse ei olisi poliittiselta näkemykseltään vasemmistolainen. Suomen kontekstissa tosin, sisällissodan vastakkainasettelujen ja molempien puolien toistensa käsissä kärsimien julmuuksien ollessa vielä lähimenneisyyttä, tuntuu epätodennäköiseltä, että termi olisi ollut täysin neutraali poliittisista yhteyksistä. Julkaistussa aikalaisaineistosta tai tutustumastani kirjeenvaihdosta ei kuitenkaan ole löydetävissä viitteitä siihen, että vasemmistomusiikki-termillä olisi 1920-luvun musiikkikirjoittelussa ollut minkäänlaisia poliittiseen ideologiaan linkittyviä merkitysyhteyksiä. Matti Vainion (1976b, 31, 48) mukaan tosin Elmer Diktonius näki

⁵⁶ Ranskan suuren vallankumouksen myötä syntyneen poliittisen vasemmisto-oikeisto-jaon mukaisesti myös musiikissa edistyksellisiä suuntauksia alettiin kutsua vasemmistolaisiksi.

esimerkiksi Schönbergissä ja Skrjabinissa taipumuksia myös poliittisesti vasemmistolaiseen ideologiaan. Diktoniusta lukuun ottamatta kaikki suomalaissäveltäjät (esimerkiksi Raitio, Pingoud ja Ranta), joiden musiikista käytettiin vasemmisto-termiä, olivat taustaltaan valkoisia oikeistolaisia.

Salmenhaara (1996, 193) tulkitsee myös Heikki Klemetin sisällyttäneen poliittisen aspektin Ernest Pingoud'n toisesta sävellyskonsertista kirjoittamaansa kritiikkiin: "Klemetti tuntuu antavan sille [vasemmisto-termille] myös poliittisen vivahteen, joka Pingoud'n kohdalla epäilemättä osui perin pohjin harhaan". Mainitussa arviossaan Klemetti (1919) kuvaili Pingoud'n edustavan "nykyajan jo jossain määrin tutunomaisiksi käyviä vasemmistolaisilmiöitä, materialisteja, sanoisin." Muuten vasemmistomusiikkiin tai vasemmistolaiseen ideologiaan ei kirjoituksessa viitata, ja todennäköisempää onkin, että Klemetti puhui useimpien muiden kirjoittajien tavoin musiikillisesta modernismista ilman poliittisia vivahteita. Ernst Lindelöfin (1918) arvio Pingoud'n musiikista sisältää myös samankaltaista terminkäyttöä: Kirjoittaja kuvasi Pingoud'ia musiikilliseksi vasemmistolaiseksi, joka teoksessaan esitti poliittisen bolševismin kauhuja. Tällaisissa nykykatsannossa ristiriitaisilta vaikuttavissa määrittelyissä ei 1900-luvun alun musiikkikirjoittelussa nähty ongelmaa, sillä poliittinen tai musiikillinen vasemmistolaisuus tulkittiin eri asioiksi. Klemetin käyttämä materialismi-termi musiikin yhteydessä liittyy puolestaan sointiväriin, mistä tarkemmin seuraavassa alaosiossa.

Suomessa erityisesti Ernest Pingoud, ja yleisemmin sekä Schönberg että Stravinsky luonnehdittiin "musiikilliseen vasemmistoon" kuuluviksi (Sarjala 1990, 159). Pingoud itsekin kirjoitti jopa kokonaisen artikkelin otsikolla "Musiikillinen vasemmisto" *Åbo Underrättelser* -sanomalehteen vuonna 1923, verraten siinä toisiinsa Schönbergin ja Stravinskyn musiikillisia tyylejä ja niiden merkitystä uuden musiikin kehitykselle. Kuten edellä atonaalisuus-termin kohdalla mainittiin, Selim Palmgren (1930, 53) arvioi Leevi Madetojan balettipantomiimi *Okon Fuokon* musiikin olleen "melkoisesti vasemmalle kallistuvaa" ja rohkeasti soinnutettua, mutta ei kuitenkaan sellaista "mauttomuutta", jota atonaaliset sävellykset edustivat. Myös Väinö Raitiota on kutsuttu musiikilliseksi vasemmistolaiseksi; muun muassa Klemetti (1931) kirjoittaa Raition ooppera *Jeftan tyttären* ja baletti *Vesipatsaan* kantaesitysten kritiikeissä Raition musiikin olevan "ei äärimmäisesti, mutta melkoisesti vasemmalla". Heikki Klemetti käytti vasemmistomusiikki-termiä muutenkin usein, ja julkaisi muun muassa *Säveletär*-lehdessä 1900-luvun ensimmäisenä vuosikymmenenä Hugo Riemannin ja Max Regerin suomennettuja aiheeseen liittyviä kirjoituksia. Richard Straussia Klemetti piti erityisen vasemmistolaisena säveltäjänä. (Emp.)

Vasemmistomusiikki-termiä käytettiin musiikkikritiikeissä jo ennen Venäjän bolševikkivallankumousta, mutta 20-luvulle tultaessa sen rinnalle nousi

myös termi musiikillinen bolševismi. Siinä, missä vasemmistomusiikki oli neutraali yleistermi, musiikillinen bolševismi puolestaan oli selvästi negatiivisesti värittynyt. Suomessa taidebolševismi-sanaa käytti Robert Kajanus jo 1920-luvun alussa erittäin negatiivisessa ja sarkastisessa yhteydessä (ks. tarkemmin luku 3.3). Myös muun muassa Martti Paavola (1926a, 39) käytti termiä Honeggerin *Pacific 231* -teoksen arviossaan; sävellys ei ollutkaan niin bolševistinen kuin ”uhkaavat ennakkouutiset” olivat antaneet ymmärtää. 1930- ja 40-luvuilla Saksan kansallissosialistisen propagandan myötä termi kulttuuribolševismi kuuluikin jo kielteisimpään taidetta arvottavaan termistöön.

4.2.6 Sointiväri, aistillisuus ja materialismi

Debussyyn musiikki ja impressionismi-termi tunnettiin Suomessa jo hyvin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Kuitenkin vielä 1920-luvulla sointiväri-keskeistä musiikkia pidettiin modernina siitä huolimatta, että jo esimerkiksi Jean Sibeliuksen, Toivo Kuulan ja Selim Palmgrenin 1910-luvun sävellyksissä oli vaikutteita impressionismista. Matti Vainio (1976a, 16) on tutkimuksessaan esittänyt, että musiikillinen impressionismi saapui Suomeen suhteellisen myöhäisessä vaiheessa, miltei yhtäaikaisesti ekspressionismin kanssa. Vainio tulkitsee tästä johtuvaksi, että impressionismi luokiteltiin Suomessa musiikilliseen modernismiin kuuluvaksi suuntaukseksi. Todennäköisesti impressionismin luokittelu modernismiksi johtuu suurelta osin myös siitä, että impressionistinen musiikki poikkesi absoluuttisesta sinfoniatraditioon kuuluvasta ”saksalaisesta” suuntauksesta sekä funktionaalis-tonaalisen harmonian että temaattisen kehittelyn puuttumisen suhteen – mistä syystä se kategorisoitiin ”toiseksi”, ei-romanttiseksi eli modernistiseksi.

Impressionismi-sanan yleisiä synonyymejä 1900-luvun alun suomalaisessa musiikkikritiikissä olivat termit ranskalaisvaikutteinen ja koloristinen suomenkielisinä väri-alkuisina vastineineen. Ne olivat useimmissa tapauksissa neutraaleja ja kuvailevia määreitä musiikkikritiikin sanastossa. Samalla tavalla arvottamisesta neutraalina ilmaisuna toimivat kuvataiteeseen viittaavat verbit, kuten maalata, maalailta, piirtää tai hahmotella, ja impressionistisia piirteitä sisältäviä sävellyksiä usein kutsuttiinkin kritiikeissä sävelmaalauksiksi. Edellisten lisäksi sointiväriin viitattiin usein myös sanoilla kaiku tai kaikuisa. Sillä kuitenkin tarkoitettiin myös yleisemmin sointia; esimerkiksi konserttisalin voitiin sanoa olevan kaikuisa, millä ei viitattu jälkikaikuun, vaan sointuisaan hyvään akustiikkaan. Kauniskaikuiseksi kutsuttu sävellys ei välttämättä myöskään ollut erityisen värikkäästi orkestroitu, vaan termillä tarkoitettiin pikemminkin kirjoittajan kauniin kuuloiseksi kokemaa instrumentaatiota ja harmoniaa. Kaikuisa-sanaa

sellaisenaan käytettiin positiivisessa merkityksessä musiikkikirjoittelussa.

Sointiväri oli useimmille 1920-luvulla Suomessa toimineille musiikin ammattilaisille toisarvoinen musiikin parametri tematiikkaan verrattuna. Kapellimestari Georg Schnéevoigt meni Lauri Ikosen (1927b, 60) todistuksen mukaan vieläkin pidemmälle, eikä pitänyt sointivärikskeistä musiikkia musiikkina lainkaan: ”Ennen Honeggeria ja Stravinskyä johtaja yleisölle huomautti, ettei heidän esittävillä teoksillaan – edellisen ”Pacific 231:llä” ja jälkimäisen ”Ilotulituksella” – ole mitään varsinaista tekemistä musiikin kanssa, vaan että ne on ymmärrettävä vain sävelkuvituksiksi, aiheinaan veturi ja raketit.” Sarjalan (1990, 164) mukaan sointiväri katsottiin kritiikeissä materialistiseksi tai aistimelliseksi, varsinaiseen musiikin henkiseen sisältöön kuulumattomaksi ulkopuoliseksi tai toisarvoiseksi vaikutuskeinoksi. Värikästä ja omintakeista soitinnusta pidettiin kyllä positiivisena ominaisuutena, kunhan teoksessa oli temaattista kehittelyä ja selkeä muoto, joille sointiväri pysyi alisteisena. Tällaista ajattelua edustivat myös jotkut modernistit, kuten Pingoud ja Raitio. Pingoud (1923a) muun muassa mainitsi Stravinskystä, että ”[t]utkiessa Stravinskyn partituuria yllättyi ja pettyi siihen, kuinka vähän ’musiikkia’ [lainausmerkeissä myös Pingoud’lla] niistä oikeastaan löytyy. Pääpaino on värissä ja rytmissä”. Raitio puolestaan kuvasi häntä haastatelleelle Olavi Ingmanille (1931) oopperansa *Jeftan tytär* musiikin olevan ”sielullisesti kuvailevaa, toimintaa selventävää, ei ulkokohtaisesti maalailevaa”.

Sensuaalisuuteen tai aistillisuuteen viittaavat termit yhdistettiin 1920-luvun musiikkikritiikissä sointivärimusiikkiin, jossa ei tulkittu olevan vahvaa ”henkistä sisältöä” (ks. 4.2.3). Tällaisia kielteisessä merkityksessä käytettyjä termejä olivat muun muassa sensualismi, aistimellisuus tai kaikusensualismi (=sointisensualismi). Absoluuttisen musiikin henkisyttä ja idealismia korostavassa ilmapiirissä aistilliseksi tulkittua musiikkia pidettiin vähempiarvoisena, jopa dekadenttina. Aistillisuuteen liittyivät usein myös termit naismainen ja naisellinen. Naisellinen oli 1920-luvun suomalaisen musiikin kontekstissa poikkeuksetta negatiivinen määre. Muun muassa Ernest Pingoud kirjoitti vuonna 1910 Debussyn ”naismaisesta luonteenlaadusta” johtuvan, että hänen musiikistaan puuttui voimaa:

[Debussy] on mitä raffinoituinta nautiskelija par excellence: hän suosii taiteessaan temperoituja tehoja, hän välttää kaikkia jyrkkiä vastakohtia, hänen musiikissaan kaikki on ikään kuin purppuranväriseen buduaarivalaistukseen upotettua, kaikki on utuista ja muistuttaa pehmeine, samettisine ääriivioineen pastellimaalausta. [- -] Kuulija vaistoaa, että tämä temperointi on seurausta suuresta taiteellisesta hienovaistoisuudesta tai suorastaan tietystä tekijänsä naismaisesta luonteenlaadusta. [- -] [Debussy] on sulkenut taiteestaan pois tunnelmat ja tunteet, jotka vavahduttaisivat, tuhoaisivat, nitistäisivät ja masentaisivat kuulijan. Minussa asuu vahva sisäinen tarve saada taiteelta potkuja, lyönnejä ja haavoja, sillä se vahvistaa ja pitää levottomuudessa. Mutta taide, jonka lähtökohtana on vain hyväily,

pehmeä huumaaminen, suloiseen unohdukseen suistaminen: silloin en voi muuta kuin aistia, että tällaisesta taiteesta puuttuu voimaa. Voima on liikkeen syy tai liike voiman tulos. (Pingoud 1995 [1910], 85–86. Suomennos Seppo Heikinheimo.)

Samaan tapaan puhui myös Elmer Diktonius (1922, 24–25) *Ultrassa* kritisoidessaan uutta lyyristä kirjallisuutta liian pehmeäksi. Pingoud'n ja Diktoniuksen näkökulma sointiväriin onkin ekspressionistinen; heidän mielestään musiikissa tuli olla voimaa, "sisäaineen räjähdyspakkoa". Kuten Kuusisto (1933c, 21), hekin pitivät impressionismia liian passiivisena ollakseen suurta taidetta. Pingoud (1995 [1911], 122) katsoikin impressionistisen suunnan huipentuneen Skrjabiniin, joka on kasvanut varsinaisen impressionismin yläpuolelle pitäen sointivärin keskeisimpänä musiikillisena parametrina, mutta sisällyttäen musiikilliseen tunneskaalaan myös voimakkaat tunteet.

Käänteisenä positiivisena määreenä naisellisuudelle käytettiin termiä miehekäs. Esimerkiksi Raition musiikin impressionististen piirteiden negatiivista pehmeytteen ja naisellisuuteen assosioituvaa mielikuvaa kontrastoitiin mainitsemalla Raition musiikin olevan miehekkäämpää ja aktiivisempaa kuin ranskalaisien impressionistien. Esimerkiksi Sulho Ranta (1924, 155) vertasi ranskalaista impressionismia ja Raition musiikkia: "ranskalaisille impressionisteille on musiikki kaikkienensa vain väriä [- -]. [Raition musiikissa puolestaan] sisäinen, näissä sävellyksissä kaikkialla tuntuva elävän elämän pohjavirta tekee Raitiosta niin miehekkään, niin pohjoismaisen." Pohjoismaisuuden korostaminen ja sen rinnastaminen miehekkyyteen sekä musiikin sisäisyyteen (eli henkisyteen) antaa vaikutelman siitä, että Ranta halusi osoittaa Raition musiikin impressionistisille piirteille oikeutuksen; vaikka musiikki poikkesikin duuri-molli-tonaalisesta kehittelystä ja kertaukseen perustuvasta traditiosta, se oli silti tervehenkistä, toisin kuin pehmeäksi ja dekadentiksi mielletty ranskalainen impressionismi. Samaan tapaan kirjoitti Einojuhani Rautavaara *Antigonestä* vielä vuonna 1978:

Kuunnellessa esim. *Antigonea* syntyy merkillinen vaikutelma musiikista, joka on "värikkästä" vain lainausmerkeissä, ikään kuin säveltäjän ilmoille pyrkivälle informaatiolle ei löytyisi – ei edes olisi olemassa – musiikillisesti adekvaattia asua. Eräänlainen eettis-draamallinen juonne, jylhä, suoraviivainen, maskuliininen, tuntuu taistelevan kolorismia vastaan, sen pehmeiden, esteettis-passiivisten assosiaatioiden takia. (Rautavaara 1978, 665.)

"Ulkokohtaisella maalailulla" sekä muilla sointivärin liiallisen suureksi koettuun merkitykseen assosioituvilla sanonnoilla viitattiin siis 1920-luvun konserttikritiikeissä musiikkiin, jossa tematiikka ja muoto olivat alisteisia sointivärille.

Impressionismin ja ekspressionismin lisäksi kritiikeissä käytettiin toisinaan myös muita kuvataiteista peräisin olevia käsitteitä. Tällainen oli muun muassa Diktoniuksen ja Pingoud'n teoskritiikeissä muutaman kerran esiintynyt termi

kubismi. Toisin kuin eräät muut kuvataiteista alkaneet suuntaukset ja niitä määrittelevät ”-ismit”, kubismi ei kuitenkaan vakiintunut musiikkiterminä edes 1920-luvulla. Sillä ei myöskään viitattu mihinkään tiettyyn uuden musiikin ilmiöön, vaan termiä käytettiin vain osoittamaan teosten käsittämättömyyttä ja modernistisuutta. Sävellyksiä, joita kuvailtiin kubistisiksi, kutsuttiin usein samassa yhteydessä myös futuristisiksi. Futurismi-termi vakiintui myöhemmin tarkoittamaan italialaista (ja venäläistä) 1910-luvulta alkanutta taidesuuntausta, mutta Suomen 1920-luvun modernistisäveltäjät eivät 1920-luvulla säveltäneet tämän määritelmän mukaista futuristista musiikkia. Salmenhaara (1996, 201) esittää, että ensimmäinen suomalainen futurismille sukua olevaa koneromantiikkaa edustava teos olisi Pingoud’n orkesterisävellys *Suurkaupungin kasvot*, joka valmistui vasta 1930-luvun loppupuolella. Vuonna 1918 Pingoud (1995 [1918], 162) kuitenkin kirjoitti musiikkityyliään valottavassa artikkelissa ”Ei hyökkäys – ei puolustus”, että futurismi-termin käyttö ei kuulunut esteettiseen diskurssiin.

Väinö Raition musiikkiin sointiväriin viittaavat termit on liitetty jo heti hänen ensimmäisistä julkisista konserteistaan lähtien. Sointiväristä muodostuikin Raition musiikin ”tavamerkki”, vaikka muun muassa Einojuhani Rautavaara (1978, 665) kutsuikin sitä värikkyudeksi lainausmerkeissä: ”ikään kuin säveltäjän ilmoille pyrkivälle informaatiolle ei löytyisi – ei edes olisi olemassa – musiikillisesti adekvaattia asua.” Sulho Ranta (1945, 520) jopa muisteli Raition joskus sanoneen ”musiikki on väriä”. Jotkut kriitikot, kuten Heikki Klemetti (1920), pitivät sointiväriä liiankin keskeisenä piirteenä Raition musiikissa, mutta useimmiten se nähtiin positiivisena seikkana, ja erona esimerkiksi impressionismiin Raition musiikkia pidettiin kuitenkin ”vakavampana”, ”aatteellisempana”, ”pohjoismaisempana” ja ”miehekkäämpänä” (Cis [Krohn, Ilmari] 1920a; Kilpinen 1931, 155). Sulho Rantakin kirjoitti samaan tapaan Raition musiikista:

Ulkonaisesti liittyisi hän nyt siis ranskalaisiin impressionisteihin, mutta – ja Raitiolle eduksi – hänen oma sisäinen ajatusmaailmansa on jossain mielessä niin paljoa raskaampi kuin gallialaisten esikuvainsa, että hänen sävelellisistä värifantasioistaan ei ole koskaan tullut pelkkiä värikuvitelmiä. (Ranta 1932, 118.)

Tällaisiin määrittelyihin viitaten Raition musiikkia onkin toisinaan kutsuttu ”pohjoismaiseksi impressionismiksi”, jonka nähtiin jollain tapaa olevan vähemmän pinnallista ja dekadenttia kuin ranskalainen impressionismi.

Modernistisen sävelkielen aikalaiskritiikki ja sen vastakkainasetteleva termistö 1920-luvulla liittyy vahvasti kantilais-hanslickilais-riemannilaisen abso luuttisen musiikin ja musiikin autonomiaestetiikan diskurssiin. Vastakohtana myöhäisromanttisen ideaalin mukaiselle säveltäjäneron inspiroituneelle, spon-

taanille originaalisuudelle modernistisen sävelkielen tulkittiin olevan epäitsestä koulukuntamusiikkia ja "ismejä" vailla henkistä sisältöä. Modernia musiikkia kirjoittavan säveltäjän katsottiin näin ollen edustavan jotakin keinotekoisista ja materialistista, kun sinfoniatraditioon perustuvaa musiikkia säveltävät toteuttivat puolestaan luonnollista ja originaalista estetiikkaa. (Sarjala 1990, 136.)

4.3 Muutamia 1920-luvulla Helsingissä toimineita musiikkikirjoittajia

Helsingin Sanomien Evert Katilaa (1872–1945) voidaan pitää ainoana musiikkikriitikkejä 1920-luvulla kirjoittaneena ammattijournalistina Helsingin lehdistössä; päätoimisesti toimitussihteerinä työskennelleestä Katilasta poiketen suurin osa muista kriitikoista oli säveltäjiä tai muusikoita, jotka kirjoittivat arvioita sivutyökseen. Katila oli laajasti sivistynyt asiantuntija, jonka kirjoitustyyliin kuului tiivis ja huoliteltu sanallinen ilmaisu. Arvi Kivimaan (1974, 142–143) mukaan "sävellystaiteemme uutuudet hän [Katila] oli jotenkin erehtymättömästi sijoittanut niille kuuluvaan arvoluokkaan." Verrattuna esimerkiksi Heikki Klemetin runolisiin, kielikuvilla ja värikkäillä metaforilla leikitteleviin teksteihin Katilan arviot ovat pikemminkin aforistisia ja asiatyylisiä. Klemetin lailla hän oli kuitenkin ehdoton suomenkielisen kulttuurin kannattaja, joka ilmaisi suorasukaisesti myös kriittiset mielipiteensä. Sulho Rannan (1946a, 187–188) mukaan Katilalla oli erityinen taito ilmaista mielipiteensä lyhyissä paradoksimaisissa toteamuksissa. Katilasta musiikkikriitikkona pro gradunsa kirjoittanut Maire Pulkkinen (1961, 12, 131) kutsuu häntä edistykselliseksi konservatiiviksi ja kuvailee hänen suhtautuneen periaatteessa kaikkeen omaperäisesti kirjoitettuun suomalaiseen musiikkiin positiivisesti. Uno Klami, joka toimi Katilan työtoverina Helsingin Sanomissa Leevi Madetojan jälkeen, kuvaili Katilaa seuraavanlaisesti:

Hän ei erikoisesti arvostanut täydellistä puolueettomuutta eikä sillä koskaan kehuskellut. Hän piti omien taiteellisten perusäänien kuulemista tärkeämpänä kuin kaiken tasapuolista ymmärtämistä. Se tai ne, jotka osuivat tuon musiikinkatsomuksen partaille, saivat ylen määrin tunnustusta, muut eivät. Näin Katila kehitti arvostelutyyliinsä, jossa oli vahva persoonallinen leima. Sanalliseen ilmaisuun ja arvostelun kokonaisvaikutukseen hän kiinnitti erikoista huomiota mikä epäilemättä johtui suuresta lukeneisuudesta ja kirjallisesta aistista yleensä. Painoasun suhteen hänen suorastaan pikkumainen tarkkuutensa oli tunnettua. Siinä suhteessa hän näki melkein yhtä paljon vaivaa kuin kirjoituksensa tai arvostelunsa muodostuksessa. (Klami 1959.)

Myös Väinö Pesola kirjoittaa Katilan puolueellisuudesta ja lahjottavuudesta päiväkirjassaan:

Katila H. Sanomissa antaa aivan liiaksi subjektiivisten asianhaarojen ratkaista arvostelujensa käännteissä. Itse Oopperan johtokunnassa istuen on hän tietysti melko jäävi mutta kirjoittaa kuitenkin hävyttömällä naamalla. Häneen vaikuttavat myös jonkun verran persoonalliset vieraskäynnit, ”ryyppyttelyt” y.m. (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 14.4.1922.)

Katilan arvioita lukiessa vaikuttaa siltä, että suomalaisen musiikin tukeminen oli hänelle ensiarvoisen tärkeää. Erityisesti nuorten säveltäjien teosten arviot hän kirjoitti myönteisen rakentavaan sävyyn haluten selvästi ohjata ja opastaa säveltäjiä, ja hän suhtautui esimerkiksi Aarre Merikannon kolmanteen sävellyskonserttiin huomattavasti myönteisemmin kuin useimmat muut arvostelijat. Vuosina 1912–14 Katila otti vahvasti osaa orkesterisotaan ja avoimesti antoi musiikin ulkopuolisten tavoitteiden vaikuttaa kirjoittamisessaan arvioissa. Katilalla oli myös selvät suosikit esittäjien joukossa, ja heidän taidettaan hän pyrki edistämään kritiikissään, kuten Klaminkin yllä olevasta sitaatista käy ilmi. (Pulkinen 1961, 67; 126.)

Modernismiin Katilalla ei sinänsä ollut kovin tendenssimäistä suhtautumista, ja varsinkin Raitio sai häneltä usein myönteistä palautetta. Ernest Pingoud’n toisen sävellyskonsertin arviossaan hän (Katila 1919a) kirjoitti ulos suhtautumisensa modernistiseen taiteeseen: ”[E]lementääristen voimavaikutteiden synnyttämisessä osoittaa ’uusi taide’ vahvuutensa ja oikeutuksensa.” Vuoden 1924 loppupuolella Katila esitelmöi uudesta musiikista Tampereen taiteilijaseuran tapahtumasta, ja *Aamulehden* toimitus (AL 1924) referoi esitelmän seuraavan päivän lehdessään. Katila oli esitelmänsä aluksi määritellyt modernistisen musiikin seuraavanlaisesti:

[Uudistukset musiikissa ovat] musiikkielämän perinpohjaista arvojen uudistamista, uuden elämäntunteen toteuttamista taiteessa, musiikin tekemisessä. Mihin säveltaiteessa nykyisin pyritään, mitä siinä etsitään ja mihin siinä lopuksi tullaan, sitä on vielä vaikea sanoa, sillä kehityksen vaihe on vielä kesken. On epätietoista, mitä nykyisestä kaaoksesta syntyy. Yhteistä eri maitten uuden musiikin pyrkimyksille on kuitenkin se, että se on reaktiota sen edellä käyntyä kehitystä vastaan. (AL 1924.)

Katila esitteli puheessaan saksalaisen ja ranskalaisen musiikin uusia virtauksia. Saksalaista uutta musiikkia käsitellessään Katila ei maininnut nimiä, mutta todennäköisesti hän viittasi Schönbergiin ja tämän oppilaisiin. Katilan mukaan saksalaiset nykymusiikkisäveltäjät:

hylkäävät heidän edellään käyneen aikakauden upean, koristeellisen orkesteritekniikan. He vaativat uusia välikeinoja, he hylkäävät dissonanssin ja konsonanssin erotuksen ja tonalisuuden. He hyväksyvät jokaisen tarkotustaan vastaavan sävellyhtymän, kuului se sitten korvaan hyvältä tai pahalta. Kauneuden ja sulosoinnun arvoa he vähäksyvät. (Emp.)

Ranskalaisia nykysäveltäjiä Katila kommentoi ihailevaan sävyyn; Debussy oli hänelle ”suuri mestari” ja Ravel Debussyn ”ehkä vielä nerokkaampi seuraaja” sekä ”mestarillinen orkesterimaalaja”. Kirjoituksen sävystä käy selvästi ilmi, että Katila piti ranskalaista sointivärimusiikkia parempana kuin saksalaisia uusia tyylejä. Suomalaisen nykymusiikin tilannetta Katila kuvaili muusta Euroopasta eristyneeksi:

Suomi ei ole myöskään samassa määrässä kuin monet muut maat joutunut kulkemaan muitten suurempien musiikkimaiden vaikutuksen alaisena, mikä onkin ollut meille kielitämättä onneksi, vaan on meidän säveltaiteemme, vasta muutaman vuosikymmenen ikäinen, päässyt rauhassa ja omissa oloissaan kehittymään sillä pohjalla jonka suuri mestarimme Sibelius⁵⁷ on sille luonut. Vasta kaikkein nuorimmat säveltäjämme ovat ilmeisellä harrastuksella ruvenneet seuraamaan uuden musiikin virtauksia muissa maissa, mutta ovat he suhtautuneet aina näihin asti niihin suurella varovaisuudella ja omintakeisuudella. Vasta hiljakkoin on päässyt tai on juuri musiikkiopistosta pääsemässä sellaisia säveltäjiä joihin tuotanto on herättänyt pahaa verta. (Emp.)

”Pahaa verta” herättänyttä tuotantoa säveltäneillä nuorilla Katila viittaa todennäköisesti Sulho Rantaan ja mahdollisesti Elmer Diktoniukseen, joiden sävellyksiä oli arvioitu huomattavan kielteisesti (ks. tarkemmin luku 5.2.3). Raition ja Merikannon Katila oli maininnut esitelmässään luonnehtien heitä ”uudenaikaisiksi värienkäyttelijöiksi”, mutta koska kumpaakaan heistä ei voinut vuonna 1924 enää luonnehtia ”hiljakkoin musiikkiopistosta päässeiksi” – kumpikin oli valmistunut 1910-luvun puolivälin tienoissa⁵⁸ – he asettuvat Katilan näkemyksessä todennäköisesti uusiin virtauksiin ”varovaisuudella ja omintakeisuudella” suhtautuneiden säveltäjien joukkoon. Yrjö Kilpistä Katila kutsui esitelmässään nerokkaaksi ja konservatiiviseksi mutta omaperäiseksi. (Emp.) Raition teoksia Katila arvioi tavallisesti varsin positiivisesti; hän kirjoitti kritiikit *Nocturnen* kantaesityksestä vuonna 1921, *Fantasia poetican* kantaesityksestä vuonna 1924 sekä Raitiota harmittaneet kaksi kontrastoivaa kritiikkiä *Jeftan tyttärestä* ja *Vesipatsaasta* vuonna 1931 (ks. tarkemmin luvut 6.2 ja 6.3).

⁵⁷ Katilan näkemys ”suuren mestarimme” Sibeliuksen roolista suomalaisen luovan säveltaiteen perustan luoja on tyypillinen aikakauden kansallista kertomusta ja suurmestareita korostavalle ajattelutavalle.

⁵⁸ Raitio valmistui vuonna 1915, Merikanto puolestaan ei tietävästi valmistunut Helsingin Musiikkiopistosta, vaan suoritti suurimman osan opintojaan ulkomailla. Hän opiskeli Erkki Melartinin oppilana omien sanojensa (Merikanto 1945b, 581) mukaan yhden lukukauden vuonna 1911, mutta jatkoi opintojaan Leipzigin syksystä 1912 kevääseen 1914 ja Moskovassa lukuvuoden 1915–1916.

Säveltäjä Leevi Madetoja (1887–1947) kirjoitti 1920-luvulla *Helsingin Sanomien* musiikkiarvosteluja Evert Katilan työparina. Katilan tapaan myös Madetoja edusti asiallista, pohdiskelevaa ja keskitettyä kirjallista tyyliä arvioissaan – sekä osallistui Katilan tavoin myös orkesterisodan aikaiseen Schnéevoigtin arvosteluun, joskaan ei yhtä jyrkin mielipitein kuin Katila (Salmenhaara 1987, 117, 158). Väinö Pesolan (päiväkirjamerkintä 14.4.1922) mukaan Madetoja oli harvoja objektiivisuuteen kykeneviä musiikkikriitikoita, joskin hänenkin arvioilleen Pesolan mukaan ”on haittaa siitä että on itse säveltäjä, joskin jo asemansa valloittanut”. Arvi Kivimaan (1974, 143) mukaan Madetoja oli omaleimainen, hienovireinen ja jäyhä persoona. Madetojasta kaunokielisen ja ihannoivan elämäkerran kirjoittanut Kalervo Tuukkanen (1947, 70–71) kertoo hänen suhtautuneen kriitikon tehtäviinsä tunnollisesti, mutta vailla varsinaista innostusta. Madetojan kirjoittamat konserttiarvot ovat analyttisiä ja pohjasävyllään avarakatseisia, mutta myös kriittisiä tarpeen niin vaatiessa.

Madetoja suhtautui modernistiseenkin musiikkiin periaatteesta hyväksyvästi, vaikka hänen omassa tuotannossaan ei balettipantomiiimi *Okon Fuokoa* (1927) lukuun ottamatta modernistisia piirteitä juuri ollut havaittavissa. Esimerkiksi Aarre Merikannon sävellyskonsertin kritiikissä hän (Madetoja 1917) keskittyi arvioimaan sävellysten käsityötaidollisia piirteitä, ei niinkään tyyli- tai esteettisiä valintoja. Yli kymmenen vuotta myöhemmin kritisoidessaan Sulho Rannan huomattavan negatiivista palautetta kaikilta kriitikoilta saaneita sävellyksiä, Madetoja kiinnitti huomionsa sävellysteknisiin ongelmakohtiin:

Jos tahtoisin jotenkin määritellä niitä puutteellisuuksia ja kielteisiä ominaisuuksia, jotka säveltäjän musiikin tekevät niin heikosti antoisaksi, niin voisi siinä keskittyä esim. seuraaviin seikkoihin: eilen kuullusta ohjelmasta päättäen puuttuu Rannan sävellyksiltä kiinteä melodinen linja, koko illan kuluessa kuultiin vain resitatiivisia huhuiluja ja psalmodeeraavia kuvioita; sitten: musikaalisten vastakohtien puute, josta johtuu sävellysten samansävyisyys; kaikki ohjelman numerot, olipa sitten kysymys lauluista tai soitinsävellyksistä, sanoivat samaa. Tässä ei ole kysymys mistään tekotavan ”kumouksellisuudesta”, johon kenties useimpien kuulijain uteliaisuus kohdistui, ”atonaalisuudesta” ja muusta semmoisesta. Nykyjään ollaan siinä suhteessa totuttu melkein mihin tahansa, pääasia on, että syntyy elävää musiikkia, ulkopuolella laskelmien ja tyyllisten suunnitelmien. Ja sitä ei eilen illalla kuultu, minun käsittäakseni. Painostan erikoisesti kahta viimeistä sanaa, sillä mielipitehän voivat aina olla toisistaan eriäviä. (Madetoja 1929.)

Viileä analyttisyys ja asiakeskeisyys ovatkin Madetojan kirjoitustyylin keskeisiä piirteitä etenkin hänen kirjoittamissaan konserttiarvioissa, mutta myös muissa teksteissä. Kuten luvussa 4.2.4 mainittiin, Madetoja esitteli polytonaalisuutta ja ”Les Six” -säveltäjäryhmän jäseniä *Helsingin Sanomille* kirjoittamassaan pitkässä artikkelissa vuonna 1921. Tyylliltään asiallinen kirjoitus taustoittaa polytonaali-

suus-ilmiötä historiallisen polyfonian kautta ja pohtii uuden musiikin vastaanoton vaikeutta analyttisesti. Kuitenkin siitä käy ilmi myös, että Madetoja ei arvostanut ainakaan "Les Six" -ryhmän säveltäjien polytonaalisia kokeiluja, vaan piti niitä sensaatiohakuisina. Debussyn impressionismin ja Stravinskyn värikkäästi orkestroidun musiikin Madetoja hyväksyi, koska niissä ilmenevät soinnulliset ja soinnilliset vapaudet kuuluivat "sävellyksen organismiin", eivätkä vaikuttaneet liiallisen keksityiltä, mutta "Les Six" -ryhmän polytonaalisen "vallankumouksen" Madetoja toivoi jäävän lyhytikäiseksi. (Madetoja 1921b.)

Edellä mainitussa artikkelissa Madetoja (emp.) myös määritteli käsityksensä uusista musiikillisista tyyleistä yleisesti: "Useille viime aikojen uusille musiikkisuunnille on yhteistä niiden kiihtyminen [sic] ulkopuolisiin vaikutuskeinoihin, sisäisten, sielullisten kauneusarvojen jäädessä yhä enemmän syrjään", sekä "impressionistiseksi ohjelmaksi" kutsumansa ilmiön, joka "tuomitsee musikaalisen *ajattelun* ja tuo sijalle musikaalisen *kuvailun*". Kirjoitukset osoittavat Madetojan myös kirjallisesti asemoineen itsensä uudenaikaisimman musiikin ulkopuolelle, mutta erityisesti suomalaisia modernisteja – Sulho Rantaa lukuun ottamatta – arvioidessaan hän suhtautui musiikillisiin kokeiluihin ymmärtämyksellä. Raition varhaisia teoksia Madetoja arvioi varsin positiivisesti. Raition toisen sävellyskonsertin ja sen uusinnan arvioissaan hän muun muassa luonnehti Raitiota "suurilahjaiseksi", ja ennusti hänelle huomattavaa asemaa suomalaisten säveltäjien joukossa. Madetoja kiitteli Raition soitinnustaitoa pitkälle kehittyneeksi ja mainitsi ranskalaisvaikutteet erityisesti *Nocturnen* ja *Joutsenten* kohdalla. Hän arvioi myös Raition kolmannen sävellyskonsertin vuonna 1921, mistä *Fantasia estatica*n kohdalla lisää luvussa 6.2.1. (Madetoja 1920a; 1920b; 1921b.) Madetojaa *Helsingin Sanomien* toisena vakioarvostelijana seurasi Uno Klami, mutta hän ei arvioinut julkisesti Raition 1920-luvun sävellyksiä.

Kuoronjohtaja, sovittaja ja säveltäjä Heikki Klemetti (1876–1953) on yksi kiinnostavimmista musiikkikirjoittajista 1900-luvun alun Suomessa. Hän julkaisi *Uudessa Suomessa* musiikkiarvosteluja sekä *Suomen Musiikkilehdessä* muita musiikkiaiheisia kirjoituksia ja arvosteluja. Hän toimi myös *Suomen Musiikkilehden* päätoimittajana vuosien 1930 ja 1933–1944 ajan. Arvi Kivimaan (1974, 144) sanoi: "Klemetti oli kuin Pohjanmaan arvaamaton häjy, jonka omaleimaista lahjakkuutta ei kukaan pyrkinytkään kiistämään. Klemetti toi väriä musiikkiarvosteluun, herätti keskustelua: monia esiintyviä taiteilijoita hän loukkasi, monia rohkaisti uusiin saavutuksiin." Klemetin tapaan kuoronjohtajana toimineen Väinö Pesolan päiväkirjoissa on runsaasti – joskus ristiriitaisiakin – merkintöjä Klemetistä. Musiikkiarvostelijana Pesola (päiväkirjamerkintä 14.4.1922) totesi Klemetin olleen "yksipuolinen intoilija ja riitelijä", jolla oli jatkuvasti sukset ristissä erityisesti Katilan kanssa. Patriootti ja fennomaani Klemetti oli tunnettu ennen kaikkea

menestyksekkäänä kuoronjohtajana ja Suomen Laulu -kuoron perustajana. Hän kirjoitti paitsi musiikista, myös arkkitehtuurista, ja julkaisi useita essee- ja pienoisnovellikokoelmia, "kuvia", jotka käsittelivät suomalaista musiikkielämää ja kulttuuria.

Eteläpohjalainen murre, kansanomaiset ilmaisut sekä itse keksityt sanat tekivät Klemetin musiikkikritiikeistä värikkäitä, omintakeisia ja viihdyttäviä kirjoituksia, mistä syystä hänen arvostelunsa olivatkin suosittuja *Uuden Suomen* lukijakunnan keskuudessa. Sarjalan (1990, 73) mukaan Klemetin kirjoitusten suosio perustui siihen, että hänen värikäs ja monipuolinen kielenkäyttönsä asetti arvosteltavan musiikin kuulijoita lähelle tulevaan arkielämän kontekstiin. Klemetin kirjoittamat arvostelut ovat kiinnostavia niiden värikkään kielen lisäksi myös, koska hänellä oli vahvoja mielipiteitä ja uskomuksia sekä suorasukainen, usein jopa poleeminen tapa ilmaista ne. Tämän vuoksi Klemettiä pidettiin aikanaan negatiivisena kriitikkona, vaikka tosiasiaa suorasukaisuus ja kärjistyksen ilmenivät myös hänen kirjoittamissaan positiivisissa arvioissa. Kriittisimmin Klemetti suhtautui esittäjiin, eritoten laulajiin ja kuoroihin, mutta ei hän epäroinyt arvostella myöskään säveltäjiä tai sävellyksiä. Innostuessaan jostain hän myös saattoi kirjoittaa varsin runollisia tai maisemallisia kuvauksia musiikista.

Klemettiä on kuvailtu musiikinhistoriankirjoituksessa toisinaan vanhoiliseksi uuden musiikin vastustajaksi, mutta käsitys on harhaanjohtava. Vuonna 1930 julkaistusta artikkelista "Velvollisuutemme 'uuteen musiikkiin' nähden" (Klemetti 1930b, 31–33) käy ilmi Klemetille tärkein kaikenlaisen musiikin arvon määrittävä prinssiippi; hän oli ennen kaikkea luonnonmukaisen musiikin puolestapuhuja. Kuten luvussa 4.2.1 esitettiin, useille suomalaiskirjoittajille tämä merkitsi pääasiassa riemannilaista orgaanisuuskäsitystä, klassisromanttisen sinfonisen musiikin traditiota ja tonaalista, funktionaalista harmoniaa musiikissa. Klemetin luonnollisuuskäsitys oli kuitenkin pikemminkin sidoksissa hänen yleiseen teorianvastaisuuteensa. Hänen (emp.) mukaansa uuden etsiminen ja kokeilu ovat välttämättömiä, mutta näiden kokeilujen tulisi olla vaistomaisia, ja perustua johonkin (toistaiseksi vielä tuntemattomaan tai tutkimattomaan) luonnonlakiin. Hän kirjoitti uudistuksia vaistonvaraisesti tekevien säveltäjien vievän musiikkia eteenpäin sen luonnollista kehityslinjaa noudattaen, mutta kaikille säveltäjille tällainen vaistonvaraisuus ei ole yhtä luontevaa. Tästä johtuvat hänen mukaansa useat epäonnistuneet kokeilut uuden musiikin alueella. Klemetti (emp.) myös puolusti kriitikon oikeutta koetella uusia ideoita: "Lopputuloksena: älköön siis mitään naurettako vain sen takia, että se on uutta, outoa, hyvinkin outoa; koeteltakoon, harkittakoon ja syvennyttäköön, mutta varsinkin, älköön umpimähkään nieltäkö mitä hyvänsä; vaikkamitä ei kestä edes Vipusen vatsa."

Vaikka Klemetti esittikin käsityksensä musiikin luonnonmukaisesta kehityslinjasta faktisesti perusteltavissa olevana objektiivisena tietona, se ilmentää kuitenkin hänen omia makutottumuksiaan sekä hänen itsensä tekemiä päätelmiä esimerkiksi suomalaisesta kansanmusiikista ja sen historiasta.

Klemetin suhde suomalaisiin modernisteihin ei siis ollut yksiselitteisesti torjuva eikä myönteinen. Esimerkiksi Ernest Pingoud'n musiikki tuotti hänelle päänvaivaa; muutamissa Pingoud'n sävellyksissä Klemetti aisti runollista ja säistynyttä tunnelmaa, tai saattoi kiitellä näiden sävellysten orkestrointia. Pingoud'n määrätietoista, johdonmukaista vakaumuksellisuutta Klemetti arvosti, kun taas useissa sävellyksissä ilmenevä eklektisyys oli hänelle vastenmielistä ja tarpeetonta. Esimerkiksi Pingoud'n toista pianokonserttoa Klemetti piti epäitsestä:

Oliko se tahallista mikkovilkastusta, vai ratkesiko hänestä velikulta vahingossa? Se ei ollut Pingoudia, kaikkea muuta, sanamukaisessakin merkityksessä. Älköön hän tehkö enää semmoista. Ellei maailma hyväksy hra Pingoudia sinä, mikä hän luonnostaan on, ei konjunktuurikaan auta. (Klemetti 1922.)

Aarre Merikannon teoksia Klemetti ei 1920-luvulla arvioinut, mutta Uno Klamiä Klemetti arvosti alusta lähtien varsin paljon: "Hra Klami on aito atonaalikko, eikä tämän sanan ikävässä, vain alasrepivässä mielessä, vaan sikäli, että hän, hyljätessään tavanmukaisen sointurakenteen, osaa tilalle tarjoamallaan luoda myös luonnetta ja kuvailukiinnoketta." (Klemetti 1928.) Samassa Klamin ensikonsertin arviossaan Klemetti lausui uutta musiikkia koskevan credonsa:

Tyylihän ja sanontamuoto on toisarvoinen, ohimenevä ilmiö, henki on pääasia. Henki voi olla merimieskapakan hanurimestarin valssissa, mutta taas jos se puuttuakseen on, 100:n miehen orkesterin sinfonia voi soida kuin autius ja tyhjyys, oli mitä tyyliä oli. Ihminen ei saisi olla niin rajoitettu, ettei löydä nautittavaa muussa kuin oman saunanakkunakeppinsä piirissä. Mutta onko niin? Modernit pilkkaavat kolmisointua, vanhoilliset pitelevät korviaan modernien kaksoissävellajeille. Turhaa kiivautta! Etsikäämme uutta ja viehättävää mistä löydämme! (Klemetti 1928.)

Sen sijaan Sulho Rannan ensikonsertin vuonna 1929 Klemetti haukkui armottomasti ja tavanomaisesta vertauskuvia vilisevästä tyylistään poiketen suorasanaisesti:

Olen näet arvostelijana ensi kerran joutunut tehtävään, jolloin kuultu menee niin ulkopuolelle vastaanottokykyä, ettei minulla ole muuta ilmoitettavana kuin täydelleen kielteinen suhtautuminen. [- -] Sulho Ranta [- -] musisoi niin satunnaisesti mielivaltaisain vedoin, oikukkain, piittaamattomin päähänpistoin, tietenkin ilman melodiaa, sekasoinnuin, mutta lisäksi juuri väristäkään välittämättä, ja rytmiin nähden vain varsin alkeellisin yritttein, niin että kaikki pian kadottaa kiintoisuutensa ja kuulija käy välinpitämättömäksi. (Klemetti

1929.)

Tästä arviosta suivaantuneena Väinö Siikaniemi (1929, 202–203) puolestaan kirjoitti *Tulenkantajissa* Klemetin tukahduttavan oman edun tavoittelullaan koko suomalaisen musiikkiarvostelun, vaikka tosiasiaa Ranta sai ensikonsertistaan lähes yksinomaan negatiivista palautetta myös muilta arvostelijoita. Oman edun tavoittelusta Klemetin arvioissa ei varmastikaan ollut kyse, sillä hän oli yksi harvoista ”ei-diplomaattisista” konserttiarvostelijoista 1900-luvun alun Helsingissä. Lähinnä Klemetti taisi hankkia itselleen vihamiehiä suorasukaisella tyylillään.

Vaikka Klemetti sanoikin lähtökohtaisesti suhtautuvansa uuteen musiikkiin avoimin mielin, sointivärikeskeinen musiikki näyttää kuitenkin olleen hänelle vaikeasti avautuvaa. Pingoud’*n* ja esimerkiksi Debussyn lisäksi myös Raition musiikki sai hänet kirjoittamaan varautuneita arvioita. Klemetti ei varsinaisesti tyrmännyt Raition teoksia, mutta kiitteli niitä myös keskimäärin vähemmän kuin muut arvostelijat. Hän kirjoitti vuonna 1921 Raition *Nocturnesta* sen olevan taitavasti orkestroitu ja soinnilliselta kannalta johdonmukainen, mutta kokonaisuudoltaan hajanainen. Samassa konsertissa esitetyn Bengt Carlsonin sävellyksen – joka sekun oli nimeltään *Nocturne* – yhteydessä Klemetti tuli kuitenkin kirjoittaneeksi epäsuorasti mielipiteensä sointivärimusiikista: ”[Bengt Carlsonin sävellyks merkitsi] takaisinpaluuta siihen vanhaan hyvään musiikkiin, jolla on kolme elementtiä, melodia, rytmi ja harmonia, eikä vain yksi, viimemainittu.” (Klemetti 1921.) Siinä, missä eklektisyys vieraannutti Klemettiä Pingoud’*n* musiikista, Raition kohdalla kyse oli muodonnaan lisäksi myös melodiikan fragmenttaarisuudesta. Selvälinjaisen melodian puuttuessa Raition musiikin keskeisimmäksi piirteeksi nousi sointiväri, jota Klemetti piti toisarvoisena, melodialle, rytmille ja harmonialle alisteisena parametrinä. 1930-luvulla Klemetti kuitenkin kirjoitti Raition oopperoista varsin myönteisesti.

Klemetin lisäksi *Uuteen Suomeen*, ja sittemmin vuodesta 1927 lähtien *Suomen Musiikkilehden* konserttiarvioita kirjoitti säveltäjä Lauri Ikonen. Ikonen oli vain kolme vuotta Raitiota vanhempi, mutta Toivo Saarenpään (1923, 125) sanoin: ”Vaikkakin Lauri Ikonen kuuluu säveltaiteemme nuorimpiin edustajiin, suhtautuu hän koko lailla pidättyvästi nykyaikaisiin uusimpiin virtauksiin ja pysyttelee sekä soinnutuksessa että teemojen tonalisessa käsittelyssä varovaisesti kohtuullisuuden rajoissa”. Väinö Pesola ei päiväkirjamerkintöjensä perusteella pitänyt Ikosesta lainkaan. Arvostelijana Ikosen objektiivisuutta rajoittivat Pesolan (päiväkirjamerkintä 14.4.1922) mukaan ”omahyväisyys ja jonkunverran haljennut katkeran hapan sappi”. Kivimaan (1974, 144–145) mukaan Ikonen oli älyllisesti pureva ja vilkasluonteinen ranskalaisen kulttuurin asiantuntija. Ranskalaisvaikutteita ei tosin juuri hänen omien teostensa arvioissa mainittu. Ikosen sävellyksiä esitettiin toisinaan samoissa konserteissa Raition teosten kanssa, ja heidän

musiikkiaan usein myös vertailtiin – Raition eduksi. Raition sävellyksiä pidettiin niiden aiheuttamista ristiriitaisista näkemyksistä huolimatta usein kiinnostavampina ja omaperäisempinä kuin Ikosen.

Lauri Ikonen oli mukana *Suomen Musiikkilehden* toiminnassa sen alusta vuonna 1923 lähtien, ensin vastaavana toimittajana koko 1920-luvun sekä vuosien 1931–1932 ajan toimituskunnan jäsenenä. Kirjoittajana Ikonen oli sujuvasalainen ja näkemyksellinen, toisinaan suorastaan poleeminen. Ernest Pingoud’hun hän suhtautui usein huomattavan kielteisesti; Ikosen muutamista Pingoud-arvioista huokuu niin vahva vastenmielisyys, että voisi kuvitella taustalla olleen henkilökohtaisen tason erimielisyyksiä. Jo luvussa 4.2.2 siteeratun arvion (Ikonen 1924, 69) lisäksi hyvä esimerkki Ikosen sapekaasta suhtautumisesta Pingoud’hun on *Uudessa Suomessa* 14.3.1920 julkaistu kritiikki:

[-] ”Sinfoniale” ei ollut mitään sanallista ohjelmaa ja pelkän musiikin kannalta olisi siitä vaateliasta sanoa yhtään mitään. Nimityksestä lähtien tuntui se oleellisimpien sävelperiaatteiden suoranaiselta pilkkaamiselta, ja vain sikäli kuin tämä tosiaankin oli tarkoituksena, todettakoon teoksen olemassaolo. ”Sammuneet liekit” eli toisin kutsuttu ”Sokeiksi” oli taas ulkonaiselta johdonmukaisuudeltaan enemmän musiikkia, mutta sensijaan jäivät siinä kosketukset otsikossa viitattuun muuhun käsitemaailmaan aivan hra Pingoud’n yksityisasioiksi.

Vielä oli ohjelmassa ennen kuullut ”hullunkuriset seikkailut suurelle orkesterille” ”Ritari pelvoton ja moitteeton” sekä hra Pingoud’n mielikuvituksen kauhea ”kuolintanssi”, *Danse macabre* vuodelta 1918, samojen numeroiden merkintäkaudelta kuin edellisenkin kynäntuote. Ensimmäiseen näistä suhtautuisin kuitenkin myönteisimmin kaikista hra Pingoud’n tuntemistani saavutuksista, vaikka tosin jälkimäinen kuviteltuine hirtehsyyksineen paraiten vastanee hänen pohjimmaisinta luonnettaan. Hra Pingoud rakentaa taiteensa puhtaasti älyllisille arvoille, joista ironia on tärkeimpiä. Mutta rakkauden puutteessa edes omaan työntekoonsa, jää tämä hänen ivansa lähimmäisten ahertelun suhteen tympäisevän kylmäksi ja vielä sitäkin tympäisemmäksi, kun säveltäjä luulee voivansa luottaa aivotoimintansa herkkyyteen hermojensa teräsmäisyyden mukaan. Korkean hengenelämän kannalta ovat näet hra Pingoud’n sielunliikkeet itse asiassa hyvin ymmärtämättömän varmoja. Jopa siinä määrin, että tarkoitetut ajatuksenleikkaukset usein muuttuvat alhaiseksi ilkeydeksi ja intohimon suunnittelut tyhjäksi kiukuksi. Mutta kaikki inhimillinenhän lie oikeutettua ja inhimillistä kaikki, mikä ihmisestä lähtee. (Ikonen 1920.)

Ikonen ei kuitenkaan oman sävelkielensä perinteisyydestä ja Pingoud’ ta kohtaan tuntemastaan vastenmielisyydestä huolimatta profiloitunut erityisen modernismivastaiseksi kriitikoksi. Esimerkiksi Stravinskyn *Tulilinnun* hän (Ikonen 1924b)

kuvaili olevan ”elävästi runollisella [venäläisen] rotuhengen⁵⁹ vaistolla sävelletty”, mutta ei pitänyt sitä enää vuonna 1924 mitenkään uudenaikaisena. Raition sävellysten kantaesityksistä Ikonen arvosteli *Fantasia estatica*n ja *Antigonen*.

1920-luvulla *Iltalehdessä* musiikkikritiikkejä kirjoitti säveltäjä ja musiikintutkija Ilmari Krohn käyttäen toisinaan nimimerkkiä Cis. Krohn kirjoitti teoreettisia analyyseja kantaesityksistä teoksista sekä yhdisteli niitä usein luonnonilmiöistä saatuihin mielikuviin. Modernia musiikkia koskevissa arvioissaan Krohn oli asiallinen, myötätuntoinen ja kohtelias, ja esitteli usein sävelteosten luonnetta ja ominaisuuksia analyysin avulla. Hänen asenteensa oli tieteentekijän; erityisesti tavanomaisesta poikkeavaa musiikkia on pyrittävä ymmärtämään ja selittämään, vaikka henkilökohtaisesti ei siitä nauttisikaan (mm. Mäkelä 1993, 129). Vahva uskonnollisuus ja antiikin ajan klassisten arvojen ihannoiti saivat aikaan sen, että Krohn nähtiin usein vanhoillisena, ja esimerkiksi Pesolan (päiväkirjamerkintä 14.4.1922) mukaan Krohnin ”ahdas mailmankatsomus” rajoitti hänen kirjoittamiaan ooppera-arvioita. Krohn kuitenkin arvioi useat Raitionkin modernistiset teokset avarakatseisesti ja myönteisesti, ja toisin kuin monet muut teoreetikot, Krohn arvosti myös sinfonista runoa sävellysmuotona. (Huttunen 1993, 146, 175.) Väinö Raition tässä tutkimuksessa käsiteltävistä teoksista Krohn arvioi *Antigonen* ja *Fantasia estatica*n kantaesitykset.

Säveltäjien lisäksi kapellimestarit, kuoronjohtajat ja orkesterissa soittamat tomat muusikot kirjoittivat toisinaan konserttiarvioita. Ilmari Krohnin jälkeen *Iltalehden* musiikkiarvioita kirjoitti muun muassa pianisti ja pianopedagogi Martti Paavola (1898–1990). Arvi Kivimaan (1974, 147) mukaan Paavolalla oli ”kyky tajuuta ja karakterisoida konsertin kohokohta, sen merkitsevin ydin”. Paavola kirjoitti myös *Suomen Musiikkilehden* konserttiarvioita 1920-luvulla. Kuoronjohtaja ja säveltäjä Väinö Pesola (1886–1966) puolestaan kirjoitti vuosien 1918–1960 ajan nimimerkillä -la. musiikkiarvosteluja *Suomen Sosialidemokraattiin*. Hänen sanotaan olleen läsnä miltei jokaisessa arvostelija-aikanaan Helsingissä järjestetyssä sinfoniakonsertissa (Kunnas 1956), mutta ainakaan kaikista Suomen Säveltaiteilijain liiton vuosikonserteista ei *Suomen Sosialidemokraatissa* aina ollut arvioita. Pesolan arkistossa (Kansalliskirjasto, COLL.433) sijaitsevat päiväkirjat vuosilta 1916–1964 sisältävät runsaasti arvokasta muistitietoa 1900-luvun alkupuolen suomalaisesta musiikkielämästä ja siinä toimineista henkilöistä.

Raitioon Pesola on muun muassa päiväkirjamerkintöjensä perusteella suhtautunut pääasiassa myönteisesti. Lisäksi esimerkiksi vuonna 1926 hän kirjoitti

⁵⁹ Kuten tästä voidaan huomata, rotuun viittaavat sanat, kuten rotuhenki eivät olleet vielä 1920-luvulla itsessään negatiivisesti tai eriarvoistavasti värittyneitä. Tässä Ikonen tekstissä sanan olisi hyvin voinut korvata myös ilmaisulla ”kansanhenki”. Ikonen siis viittaa tyypillisesti venäläiskansalliseen musiikkiin Stravinskyn *Tulilinnun* kohdalla.

Laatokka-lehdessä sekä Raitiosta että Merikannosta positiiviseen sävyyn (Pesola 1926). Raitio toimi myös 1920-luvulla Pesolan sijaisena *Suomen Sosialidemokraatin* konserttiarvostelijana, ja Pesolan tekemien Raition haastatteluiden sävystä päättellen kaimat olivat ystävällisissä väleissä (Kaima 1917; -la 1926). Raition kirjeenvaihdosta voi lisäksi tulkita Pesolan toisinaan aktiivisestikin edistäneen Raition musiikkia: ”Siellä [Göteborgissa] oli Pesola ja hän on tietenkin kuiskutellut arvostelijoilla [- -] yhtä ja toista. On ollut luonnollisesti huonojakin arvosteluja, mutta suuri osa on erittäin kiittäviä. P. pisti Sosialidemokraattiin niitä”. (Väinö Raition kirje Hildur Raitiolle 27.2.1938.) Myös Aarre Merikanto (esim. kirje Liisa Merikannolle 1.2.1934) kirjoitti positiiviseen sävyyn Väinö Pesolasta.

Pääkaupunkiseudun ruotsinkielisen päälehden *Hufvudstadsbladetin* kriitikkona 1920-luvun ajan toimi pianisti ja kapellimestari Karl Ekman, jonka pianooppilaana Raitio oli nuoruudessaan ollut. Ekmanilla oli myös takanaan sävellyso-pintoja, mutta hänen roolinsa suomalaisessa musiikkielämässä oli ennen kaikkea esiintyvän taiteilijan ja musiikkiarvostelijan. Väinö Raitio ei tietävästi arvostanut Ekmanin näkemyksiä. Aarre Merikanto (6.1.1926) referoi äidilleen Raitiolta saamaansa kirjettä, jossa Raitio oli Merikannon raportin mukaan kutsunut Ekmania ”rakkikoiraksi”, jonka ”typeryys ja hävyttömyys on joskus julkisesti paljastettava”. Eräästä toisesta Aarre Merikannon kirjeestä äidilleen (26.2.1932) puolestaan käy ilmi Ekmanin olleen äkkipikainen ja herkästi raivostuva luonne; Ekman joutuikin Merikannon mukaan muutamia kertoja Lapinlahden mielisairaalaan tasapainottomuutensa vuoksi. Merikannon kirjeestä ilmenee myös, että kapellimestarien Kajanus ja Schnéevoigt orkesterisodan aikainen kiista jatkui vielä 1930-luvulle asti:

Surku miestä – mutta väärin on että semmoisen [tasapainottomana pidetyn Ekmanin] annetaan olla arvostelijana suuressa, levinneessä lehdessä. Siitä on kylläkin Huusikseen [Hufvudstadsbladet] huomautettu, mutta eivät kuulemma ota kuuleviin korviinsa. – Jotta on siinä G.S:llä huono aseenkantaja, sillä Ekman ja Huusiksessa ollaan kovasti Schneevoigtin puolella. (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 26.2.1932.)

Ekman arvioi *Kuutamoa Jupiterissa* lukuun ottamatta kaikki Raition 1920-luvulla esitetyt orkesterisävellykset.

Slovenialaissyntyinen viulisti, pianisti ja kapellimestari Leo Funtek kirjoitti konserttiarvioita *Svenska Presseniin*. Funtek oli musiikin monilahjakkuus, joka teki elämäntyönsä muusikkona, opettajana, oopperakapellimestarina ja kapellimestarien kouluttajana Suomessa. Hän oli kriitikkona kärkevä ja suorasukainen. (Sirén 2010, 288–297; Vase & Karttunen 2006, 2–4.) Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava henkilö on myös toisinaan musiikkiarvostelijana toiminut musiikin

teorian opettaja ja säveltäjä Arvo Laitinen (1893–1966), joka arvosteli muun muassa Raition *Antigonen* kantaesityksen vuonna 1922. Musiikin teorian opetuksen lisäksi Laitinen profiloitui myöhemmin myös Wagner-asiantuntijana ja -tutkijana sekä avoimen äärioikeistolaisena IKL:läisenä, joka muun muassa sävelsi oratoriota Hitlerin muistolle vielä vuonna 1963 (Salmenhaara 1996, 482; 486–488). Erkki Melartinin taskukalentereista (esim. Melartin 1914) käy ilmi, että Laitinen kuului ainakin 1910-luvulla Melartinin suosikkioppilaisiin, joille hän antoi korkeampia arvosanoja kuin esimerkiksi samaan aikaan opiskelleelle Raitiolle. Salmenhaaran (emt., 483) mukaan Laitinen sai sävellyksistään varsin myönteistä palautetta, mutta nykyisin hänen musiikkiaan ei juuri esitetä. Myös Pesola (mm. päiväkirjamerkintä 20.2.1921) piti Laitista lahjakkaana säveltäjänä, joskin hermostuneena ja huonotapaisena henkilönä. Pesola (päiväkirjamerkintä 22.11.1922) myös tulkitsi Laitisen kirjoittaman positiivisen arvion *Antigonestä* (ks. luku ??) johtuneen siitä, että Laitinen olisi ollut Raition hyvä ystävä.

Svenska Pressen -päivälehteen ja sitä edeltäneeseen *Svenska Tidningen - Dagens Press* -lehteen kirjoitti 1920-luvun alussa sittemmin *Hufvudstadsbladetin* musiikkikriitikoksi 1940-luvulla siirtynyt Birger Buchert. Buchert arvioi Raition sävellyskonsertin vuonna 1921 ja samana vuonna pidetyn Suomen Säveltaiteilijain Liiton konsertin, jossa esitettiin myös Raition *Nocturne*. Buchert arvioi myös vuonna 1928 kantaesitetyn *Kuutamo Jupiterissa* -sävelrunon. Kapellimestari Nikolai van Gilse van der Pals (1891–1969) ja nimimerkki M.V. – Jukka Sarjalan (1993, 88) mukaan todennäköisesti Martti Vaula – arvioivat myös Raition *Kuutamon Jupiterissa* kantaesityksen.

Kriitikoiden asenteista ja kieli- tai esteettisistä agendoista huolimatta arvioiden yleinen sävy oli 1900-luvun ensi vuosikymmeninä varsin positiivinen erityisesti kotimaisista sävellyksistä puhuttaessa. Suomalaisista sävellyksistä kirjoitettiin enemmän ja myönteisemmin kuin ulkomaisista sävellysuutuuksista tai esittäjistä – tosin vakiintunut klassisromanttinen ohjelmisto, erityisesti Beethovenin sinfoniatuotanto, kuitenkin kirvoitti musiikkiarvostelijoista samankaltaista poeettista fiktiota kuin esimerkiksi Sibeliuksen musiikki. Sarjalan (1990, 100) mukaan tällä vahvistettiin ja oikeutettiin olemassa ollutta klassisten teosten kaanonia. Motiivitekniiseen kehittelyyn ja kertaukseen perustuvaa rakennetta noudattelevat tonaaliset musiikkiteokset saivat lähtökohtaisesti myönteisempiä arvioita kuin sävellykset, joissa ei ollut selkeästi hahmottuvaa sävellajituntua tai muotoa.

Modernistisenkaan musiikin kriitikit eivät silti yleensä olleet täysin tyrmäiviä – Sulho Rannan ensikonserttia lukuun ottamatta. Niiden arvioissa saatettiin erottaa hämmennystä tuottanut musiikillinen parametri, esimerkiksi temaattisen kehittelyn puute tai muodon epäkonventionaalisuus, ja kritisoida sitä, mutta positiivisiksi asioiksi saatettiin mainita esimerkiksi taitava orkesterin käsittely tai

säveltäjän mielikuvituksen omintakeisuus. Toisinaan taas kriitikko saattoi kokonaan pidättäytyä arvostelemasta modernistisia sävellyksiä vedoten esimerkiksi oman ja säveltäjän subjektiivisten kauneuskäsitysten suuriin eroavaisuuksiin. Vaikka erimielisyyksiä syntyi ja niitä puitiin joskus lehtien palstoilla, suurimmaksi osaksi säveltäjien ja kriitikoiden kesken vallitsi yleinen kollegiaalinen hyväntahtoisuus, mikä oli usein kriitikon oman säveltäjän- tai muusikonuran kannalta järkevää. Lampilan (1995, 144–145) mukaan esiintyvät taiteilijat tukijoineen loukkaantuivat 1900-luvun alkupuolella herkästi kielteisistä arvioista ja saattoivat sitten puolestaan aiheuttaa hankaluuksia heitä arvioineelle kriitikolle. Kuten edellä on selvitetty, ajan arvostelukäytäntö oli korruptoitunut.

Esimerkiksi kuvataiteen kritiikeissä ei samankaltaista kollegiaalisen peruspositiivista suhtautumista nuoriin taiteilijoihin tai uusiin tyylihin Rakel Kallion (1987, 44) tutkimuksen mukaan ilmennyt, vaan ”[n]uoria taiteilijoita kohdeltiin kulttuurisesti alaikäisinä ja lähes edesvastuuttomina”. Kallio (emt., 44–45) tulkitsee tämän johtuvan siitä, ettei uusia suuntauksia edustaneilla kuvataiteilijoilla ollut sivistysporvaritaustaa, vaan heihin ”liittyi epämiellyttävä, jopa pelottava alaluokan ja köyhyyden haju”. Säveltäjäkunnassa tilanne oli toinen. 1920-luvun modernistisäveltäjistä sekä Väinö Raitio, Ernest Pingoud, Aarre Merikanto että Sulho Ranta olivat taustaltaan sivistynyttä keskiluokkaa ja Uuno Klami kauppiasperheestä. Ainoastaan Elmer Diktonius oli kotoisin työväenluokkaisesta perheestä, mutta toisaalta hänen toimintansa säveltäjänä jäi myös varsin lyhytaikaiseksi, joten hänen taustansa vaikutuksesta sävellysten arviointiin ei voi vetää johtopäätöksiä. Säveltaiteen ja kuvataiteen modernistisia suuntauksia harjoittaneet henkilöt siis erosivat taustoiltaan, mikä saattaa olla ollut vaikuttamassa myös teosten reseptioon.

Kuten edellä kirjoitetusta ilmenee, suomalainen musiikkikritiikki instituutiona erosi huomattavasti siitä, mitä se 2010-luvulla on. Kriitikoina toimivat toiset säveltäjät ja muusikot, joiden mielipiteiden julkisia ilmaisuja on saattanut ohjailla ainakin osittain se, että arvostelijan ja arvosteltavien roolit vaihtuivat säännöllisesti. Tällainen julkinen vertaisarviointi on osaltaan ollut vaikuttamassa suomalaisen musiikkikritiikin ”diplomaattisuuteen” ja hyväntahtoisuuteen. Verrattessa suomalaisten säveltäjien uusien teosten saamia arvioita ulkomaisten vastaaviin, huomataan, että keskimäärin kotimaisia kollegoita arvioitiin myönteisemmin kuin ulkomaalaisia. 1900-luvun alussa kritiikit kirjoitettiin ja julkaistiin nopeassa tempossa, mutta usein arvostelija oli perehtynyt varsinkin uusiin sävellyksiin etukäteen joko partituuria lukemalla tai harjoitusta seuraamalla. Kielenkäytössä oli omat käytäntönsä ja termistönsä, joita myös edellä selvennettiin. Kriittikkokunta koostui yksilöistä, joita on myöhemmässä musiikinhistoriankir-

joituksessa toisinaan kategorisoitu joko uuden musiikin vastustajiksi tai puolustajiksi. Kuten edellä on esitetty, yksilölliset erot ja tapaukskohtaiset mieltymykset kriitikoiden keskuudessa olivat kuitenkin suuret; modernin musiikin kiivaimpina vastustajina pidetyt henkilöt (kuten Krohn, Ikonen ja Klemetti) suhtautuivat usein hyväksyvästi myös uusimpiin sävellyksiin, ja toisaalta modernin musiikin puolestapuhujina pidetyt (kuten Pingoud ja Ranta) kritisoivat uutta musiikkia toisinaan vahvastikin.

5 Modernismi Helsingin konserteissa 1920-luvulla

Usein sanotaan, että Ernest Pingoud (1887–1942) toi musiikillisen modernismin Suomeen ensimmäisen sävellyskonserttinsa myötä vuonna 1918 (ks. esim. Vainio 1976a, 131; Maasalo 1969, 166; Salmenhaara 1996, 165). Kuitenkin modernistisiksi luokiteltavissa olevia sävellyksiä oli kuultu Suomessa jo paljon tätä ennen, jopa suomalaisten säveltäjien teoksia. Ensimmäisenä suomalaisena modernistisena sävellyksenä pidetään toisinaan Jean Sibeliuksen neljättä sinfoniaa, joka sai kantaesityksensä vuonna 1911. Salmenhaara (1996, 46) kirjoittaa, että sinfonian ensimmäisten kritiikkien perusteella teos tulkittiin ”nimenomaan modernismin, jopa äärimmäisen modernismin edustajaksi”. Teoksen sanotaan Salmenhaaran mukaan myös tehneen syvän vaikutuksen kahteen tulevaan modernistiin Väinö Raitioon ja Aarre Merikantoon (emt., 36), joskaan Raition omia tai hänen lähipiirinsä muistikuvia kyseisen teoksen kantaesityksen kuulemisesta ei ole tiedossa.⁶⁰ Esimerkiksi Simon Parmet (1962, 98–99) puolestaan oli sitä mieltä, että Sibeliuksen neljännen sinfonian sävelkieli on kylläkin ”omalaatuinen”, mutta rytmin, harmonian ja muodon puolesta teos on vahvemmin perinteeseen linkittyvä kuin esimerkiksi Mahlerin ja Richard Straussin tuon ajan sävellykset.

Sibeliuksen neljännen sinfonian ekspressionistisista⁶¹ piirteistä ja sen saamista myöhemmillekin modernistisille sävellyksille tyypillisistä hämmennyneistä kritiikeistä huolimatta teoksen ei yleensä sanota varsinaisesti aloittaneen Suomen musiikillista modernismia. Tähän lienee syynä joko Sibeliuksen muihin suomalaissäveltäjiin nähden erityinen asema, neljännen sinfonian sävelkielen ainutkertaisuus Sibeliuksen tuotannossa tai mahdollisesti se seikka, että modernististen sävellysten esitykset ennen Pingoud’ta jäivät lopulta yksittäisiksi ja hajanaisiksi, eikä niiden säveltäjien kokonaistuotantoa voitu kategorisoida modernistiseksi. Pingoud, Merikanto ja Raitio ovat ensimmäisiä suomalaissäveltäjiä, joiden tuotannossa modernismi voidaan nähdä yhtenäisenä tyyllisenä ”kauteena”. Nykyisin suomalaisen musiikin modernismin ns. ensimmäiseen aaltoon määritellään kuitenkin kuuluviksi hyvin erilaisia sävellyksiä niin muodon, teostyyppin kuin harmonisen tai temaattisen sanonnankin puolesta, joten tässä mie-

⁶⁰ Sinfonia kantaesitettiin 3. huhtikuuta, ja Raitio kirjautui sisään Helsingin Musiikkiopistoon 9.9.1911, joten ei ole varmaa, oleskeliko Raitio kantaesityksen aikaan vielä vakituisesti Helsingissä. Hänen veljillään Einolla ja Martilla kuitenkin oli asunnot Helsingissä (*Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri* 1911, 533), joten Jyväskylässä asumisesta huolimatta Raition olisi ainakin ollut mahdollisuus oleskella Helsingissä ennen opintojen alkua.

⁶¹ Salmenhaara (1996, 38) kutsuu sävellyksen tyylin olevan lähellä psykologista, sisäänpäin kääntynyttä ekspressionismia.

lessä Sibeliuksen neljännen sinfonian jättäminen modernismi-määrittelyn ulkopuolelle tuskin johtuu ainoastaan sinfonia-lajityypin klassisromanttisista juurista. Esimerkiksi Pingoud'n sinfonioita kutsutaan usein modernistisiksi siinä missä hänen sävelrunojaankin.

Sibeliuksen neljännen sinfonian lisäksi muita ennen Pingoud'n sävellyskonserttia Suomessa tehtyjä ja kantaesitettyjä modernistisia viitteitä sisältäviä orkesterisävellyksiä ovat Toivo Kuulan *Metsässä sataa* ja *Hiidet virooja viritti* (1913), Erkki Melartinin *Marjatta-legenda* (1914) sopraanolle ja orkesterille, Jean Sibeliuksen *Aallottaret* (1914, Suomen ensiesitys 1917) sekä jossain määrin Selim Palmgrenin pianokonsertot. (Salmenhaara 1996, 63–102.) Aarre Merikannon ensimmäinen ooppera *Helena* (1912) puolestaan on yleensä nähty ensimmäisenä suomalaisena ekspressionistisena teoksena. Merikannon kadonnutta oopperaa mahdollisesti lukuun ottamatta yllä mainittujen teosten modernistiset piirteet ovat määriteltävissä impressionismiksi, mutta 1900-luvun alun suomalaisessa kontekstissa – esimerkiksi juuri Raition sävellysten reseptiossa – impressionismia pidettiin modernistisena tyylinä. Orkesterimusiikin lisäksi impressionistisia piirteitä oli kuultu myös Palmgrenin, Kuulan ja Ilmari Hannikaisen pianomusiikissa.

Myöhemmin tarkemmin esiteltävien modernistisiksi määriteltyjen sävellysten lisäksi Suomessa soitettiin paljon muutakin uutta kotimaista musiikkia 1920-luvulla. Sibeliuksen viidennen sinfonian kolmas versio (1919 ja 1921),⁶² kuudes (1923) ja seitsemäs (1924) sinfonia sekä sinfoninen runo *Tapiola* ja *Myrskynäytelmän* musiikki esitettiin ensimmäisen kerran Suomessa 1920-luvulla. Sibelius oli kuitenkin – kuten usein kuvataan – 1900-luvun alkupuolella yksinäinen hahmo, joka nousi muiden suomalaisten säveltäjien ylä- ja ulkopuolelle osittain kansainvälisen menestyksensä mutta myös omintakeisen tuotantonsa vuoksi. Leevi Madetoja sävelsi 1920-luvun lopulla Raition tyyliä lähenevän balettipantomiiimin *Okon Fuoko*, joka kantaesitettiin orkesterisarjana vuonna 1927 ja näyttämöllä vuonna 1930. Teoksen musiikki modernistisuudestaan huolimatta sai osakseen varsin kiittävät arviot. Poul Knudsenin laatimaa librettoa tosin moitittiin pitkästyttäväksi, ja ”mykän ilmeilyn, puhenäytelmän, melodraaman ja oopperan sekamuoto” oli Palmgrenin (1930, 52–53) mukaan vähintäänkin kyseen-

⁶² Sibeliuksen viides sinfonia esitettiin myös Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla vuonna 1921 Helsingissä. Näissä konserteissa Suomea edustivat lisäksi Madetojan 2. sinfonia, Palmgrenin *Virta*-konsertto, Melartinin sinfoninen runo *Unikuva*, Kuulan *Orjan poika*, von Kothernin *Vågorna sjunga* mieskuorolle ja orkesterille sekä Kajanuksen sinfoninen runo *Aino*. Modernistisia sävellyksiä ei Suomen ohjelmassa tuolloin vielä ollut.

alainen. Lauri Ikonen (1928a, 11) puolestaan kiitteli vuolaasti *Okon Fuokon* orkestrointia ja Madetojan musiikillista keksintää teoksen orkesteriversion esityksen jälkeen.

Suomalaisen Oopperan ohjelmistossa oli 1920-luvulla peräti yhdeksän⁶³ kotimaista oopperaa, mutta yhtäkään niistä ei voi kutsua modernistiseksi. Valmistumisvuonnaan 1922 Aarre Merikannon *Juha* olisi kieltämättä ollut muusta kotimaisesta uutuusohjelmistosta poiketen huomattavan moderni ooppera, mutta se kantaesitettiin kokonaisuudessaan vasta vuonna 1963. 1920-luvun lopulla, oopperan otettua ohjelmistoonsa esimerkiksi Ernst Křrenekin *Jonny spielt auf'n* ja Leoš Janáčekin *Jenufan*, aika olisi jo todennäköisesti ollut hieman kypsempi tämän yhden suomalaisen oopperakirjallisuuden merkittävimmistä teoksista esittämiselle. (Lampila 1997, 243; 252.)

Raition tuttavaa, säveltäjä Yrjö Kilpistä voidaan myös pitää yhtenä aikansa kiinnostavimmista suomalaissäveltäjistä. Hänen omaperäinen tyylinsä oli saanut vaikutteita ekspressionismista ja uusasiallisuudesta, mutta varsinaiseksi modernistiksi Kilpistä ei voi kutsua. Vaikka Kilpisen tuotanto kuuluukin kieltämättä kansainvälisesti tunnetuimpaan osaan tuona aikana syntynyttä suomalaista musiikkia, hänen työnsä usein kuitataan sivulauseenomaisella maininnalla suomalaisesta 1920-luvun musiikista puhuttaessa. Syynä tähän on ainakin osittain se, että Kilpinen ei säveltänyt Suomessa arvostettua orkesterimusiikkia, vaan keskittyi lieettiin. Lisäksi Kilpisen tuotantoa pidetään laatunsa puolesta epätasaisena. Muutamat Kilpisen laulusarjat ovat kuitenkin vakiintuneet osaksi suomalaisten lied-laulajien ohjelmistoja. Erkki Salmenhaara (Heiniö et al. 1994, 161) toteaa Kilpisen jääneen omana aikanaan ”tyylillisesti irralliseksi ilmiöksi, joka ei liittynyt aikakauden moderneihin virtauksiin, mutta ei uusklassismia sivuavana suoranaisesti myöskään jatkanut kansallisromanttista traditiota”. Kilpistä pidettiin 20-luvulla arvokkaana ja ”voimakkaasti mielenkiintoisena” säveltäjänä (Ikonen 1923d, 123), jonka tuotanto tosin jakoi mielipiteitä. Kuten luvussa 2.5 siteeratusta kirjeestä käy ilmi, Väinö Raitio ei pitänyt Kilpistä merkittävänä säveltäjänä.

5.1 Ulkomaisia modernistisia sävellyksiä

Ulkomaista modernistista nykymusiikkia esitettiin 1900-luvun alun Helsingissä

⁶³ Oskar Merikanto: *Regina von Emmeritz* (ke 1920), Armas Launis: *Kullervo* (uusittu versio ke 1920), Oskar Merikanto: *Elinan surma* (uusintaensi-ilta 1922), Erkki Melartin: *Aino* (ke 1923), Armas Launis: *Seitsemän veljestä* (ke 1923), Leevi Madetoja: *Pohjalaisia* (ke 1924), Fredrik Pacius: *Kaarle-kuninkaan metsästys* (ensi-ilta 1928), Ilmari Krohn: *Tuhotulva* (ke 1928), Selim Palmgren: *Daniel Hjort* (ke 1929). (Lampila 1997, 243–251.)

harvakseltaan, mutta myöhäisromanttista tyyliä edustavia uutuusteoksia, kuten Richard Straussin sinfonisia runoja, soitettiin säännöllisesti. Niiden lisäksi muita saksankielisten maiden säveltäjien teoksia olivat Anton Brucknerin ja Gustav Mahlerin sinfoniat sekä Max Regerin *Muunnelmia ja fuuga Mozartin teemasta*, joka esitettiin useaan otteeseen 1920-luvun aikana. Sen sijaan esimerkiksi Arnold Schönbergin ja hänen oppilaittensa atonaalisia sävellyksiä ei 1900-luvun alun Helsingissä kuultu, vaikka hänen nimensä olikin tuttu suomalaisten sanoma- ja aikakauslehtien harjoittaman ulkomaisten lehtien referoinnin vuoksi (ks. luku 2.2). Schönbergin myöhäisromanttinen *Verklärte Nacht* tosin esitettiin vuoden 1919 tammikuussa (20 vuotta valmistumisensa jälkeen), ja sen arvosteluissa mainittiin Schönbergin maine uuden harmoniaopin (Schönberg 1911a) luojaana (esim. Haapanen 1919c).

Aleksandr Skrjabinin musiikkia kuultiin Helsingissä jo 1910-luvun alussa. Ensimmäinen Helsingissä kuultu Skrjabinin orkesteriteos oli hänen ensimmäinen sinfoniansa (E-duuri), ja se esitettiin vuonna 1911. Modernismista ei Vainion (Marvia & Vainio 1993, 321–322) mukaan vielä tämän teoksen yhteydessä puhuttu, mutta esimerkiksi Armas Maasaloon mukaan teos ”teki ikävän ja väsyttävän vaikutuksen”:

Tyyli on aivan toinen. S. tavoittelee uusinta, tietääkseni erittäinkin Ranskassa kokeiltua suuntaa, joka pyrkii vapautumaan tähänastisista tonaalisuuden rajoista ja purkaantumattomilla, toinen toistaan seuraavilla epäsoinnuilla ja modulatiooneilla, jotka kylmäverisesti seuraavat toinen toistaan pelkäämättä minne lopulta joutua, samaan [p.o. saamaan] aikaan jotain tavallista voimakkaampaa ja vaikuttavampaa. Ruoka tulee kumminkin kelpaamattomaksi, jos sitä liiaksi maustetaan. Sinfonia teki ikävän ja väsyttävän vaikutuksen, huolimatta sen ansioista orkesteeraus- ja sävellystekniikan suhteen. Sisältöä puuttui. – Lienee kuitenkin väärin arvostella säveltäjää tämän ainoan teoksen perusteella, joka nähtävästi kuuluu hänen aikaisempiin tuotteisiinsa. Myöhemmät sävellykset voivat puhua toista kieltä. (Maasalo 1911, 43.)

Seuraavan kerran kyseinen sinfonia kuultiin jo vuonna 1917. *Poème de l'extase* puolestaan esitettiin syksyllä 1915, ja toinen sinfonia kymmenen vuotta sen jälkeen vuonna 1925. *Poème de l'extase* esitettiin vielä vuoden 1929 viimeisessä sinfoniakonsertissa. Näiden esitysten lisäksi Skrjabinia saattoi kuulla Helsingin Musiikkiopiston konserteissa 1910- ja 20-luvuilla, mutta kaiken kaikkiaan hänen musiikkinsa voidaan sanoa olleen vain vähän esillä Helsingissä, ainakin suhteutettuna kulttimaineeseen, joka Skrjabinille muodostui Venäjällä 1910-luvulla.

Muiden venäläisten säveltäjien musiikkia esitettiin Helsingissä 1910- ja 1920-luvuilla kaiken kaikkiaan suhteellisen paljon. Pietarin konservatorion johtaja Aleksandr Glazunov (1865–1936), jolla oli paljon yhteistyötä suomalaisten

muusikoiden ja säveltäjien kanssa, jopa järjesti viisi omaa sävellyskonserttia Helsingissä, minkä lisäksi Glazunovin musiikkia esitettiin melko säännöllisesti myös muissa sinfoniakonserteissa. Musorgski, Rimski-Korsakov ja muutaman kerran myös pianistina Helsingissä konsertoinut Rahmaninov olivat myös tuttuja venäläisiä säveltäjänimiä Helsingin kaupunginorkesterin konserttiohjelmissa 1910- ja 20-luvuilla.

Igor Stravinskyn musiikkia (jo vuonna 1910 sävelletty *Tulilintu*-baletti orkesteriversiona) kuultiin ensi kerran Helsingissä vuonna 1924. Muutamat kriitikot suhtautuivat esitykseen huomattavan myönteisesti; esimerkiksi Toivo Haapanen (1924a) kutsui säveltäjää nerokkaaksi ja totesi teoksen herättävän mielenkiintoa Stravinskyn muuta tuotantoa kohtaan. Leevi Madetoja (1924a) hiukan analyyttisemmässä tekstissään kuvailee teosta: ”Jokainen sävel, jokainen soitinväri synnyttää Stravinskyn runoutta”. Lauri Ikonen sen sijaan totesi olevansa ennako-odotuksiin nähden hiukan pettynyt:

Teos on laadussaan täysin yleislevyä musiikkia ja edustaa suuntaa, joka täällä on hyvästi tuttua hamasta Rimski-Korsakovista, ellei hänen edeltäjistäänkin. [- -] Mistään modernikosta sielunliikkeiden käänteentekijänä tai edes ytimeen asti uudenaikaisena ilmaisijanaan ei sen Stravinskin suhteen saata olla puhetta, joka keskustelunalaisen baletin on kirjoittanut. (Ikonen 1924b.)

Stravinskystä puhuttiin myös musiikkilehdissä; jo ennen edellä ohimennen mainittua Turusen (1929, 271–273) laajaa Stravinsky-artikkelia *Suomen Musiikkilehdessä* julkaistiin esimerkiksi Martti Paavolan (1926c, 110) esittely *Sotilaan tarinasta* ja sen ensiesityksestä Leipzigissa vuonna 1922. Paavolan mukaan teoksessa on ”kaikkea sitä teknillistä taituruutta, hermoja kiihottavaa realismia, rytmiä ja aistillisuutta, mitkä ovat ominaista tälle useissa maissa suurta mainetta nauttivalle muotisäveltäjälle”. Varhaisimmat perusteelliset kirjoitukset Stravinskysta suomalaisessa lehdistössä ovat kuitenkin Ernest Pingoud’n *Ultraan* (1922a) ja *Åbo Underrättelser* -sanomalehteen (1923a) kirjoittamat artikkelit. *Åbo Underrättelserissä* julkaistussa artikkelissa ”Den musikaliska vänstern” (Musiikillinen vasemmisto) Pingoud esitteli Stravinskyn ja Schönbergin tyylejä ja esteettisiä näkemyksiä. Pingoud’n kirjoituksen mukaan Stravinskyn musiikki oli ennen kaikkea väriä ja rytmiä, ja musiikillista sisältöä siinä oli vain vähän. Suomessa Stravinsky ei näytä kuitenkaan olleen varsinaisesti muotisäveltäjä, sillä *Tulilinnusta* seuraava Stravinsky-esitys oli lyhyt orkesteriteos *Feu d’artifice* (*Ilotulitus*, 1908) vuonna 1927 ja uusklassista tyyliä edustava *Pulcinella*-sarja (1920) vasta kevätkaudella 1929. Tuolloin sekä Heikki Klemetti että Leevi Madetoja suhtautuivat *Pulcinellaan* varsin negatiivisesti, mutta Eino Linnala (1929b, 110) kuvaili sarjan edustavan

”sitä burleskia huumoria ja mestarillista tekniikkaa, mitä on tottunut Strawinskyltä odottamaan”. Vähäisistä esityksistä huolimatta useat suomalaiset musiikkikirjoittajat näyttävät olleen varsin tietoisia Stravinskysta ja hänen erilaisista tyylikokeiluistaan. Myöhemmin esimerkiksi Sulho Ranta (1946c, 64) liitti Raition musiikkiin Stravinsky-vaikutteet, millä Ranta todennäköisesti viittasi Stravinskyn venäläisen kauden balettimusiikin vaikutukseen Raition *Vesipatsas*-balettiin.

Ranskalainen musiikki oli jo 1900-luvun alussa varsin tuttua helsinkiläisyleisölle. Vanhempaa ranskalaista musiikkia, kuten Cesar Franckin ja Camille Saint-Saënsin teoksia soitettiin usein, ja varsinainen yleisön suosikki, Hector Berlioz'n *Fantastinen sinfonia*, kuultiin säännöllisesti muutaman vuoden välein 1910- ja 1920-luvuilla. Lisäksi Claude Debussyn teoksia esitettiin jonkin verran jo 1910-luvulla – tosin *Faunin iltapäivää* ja *La Merin* viimeistä osaa (joiden ensimmäiset esitykset olivat vuosina 1908 ja 1912) lukuun ottamatta suurin osa Debussy-esityksistä oli Helsingin Musiikkiopiston konserteissa soitettuja kamarimusiikkiteoksia. Myös Raitio esitti Debussyn pianomusiikkia useasti sekä musiikkiopistoaikanaan että myöhemmin yhteiskonserteissa viulistiveljensä kanssa. *Faunin iltapäivä* esitettiin sittemmin uudelleen syyskaudella 1918, kevätkaudella 1922 ja kevätkaudella 1925. *La Mer* esitettiin kokonaisuudessaan vasta vuonna 1925. Ravelin sävellyksiä kuultiin vuoden 1919 viimeisessä sinfoniakonsertissa, kun esitettävänä oli osia *Daphnis ja Chloé* -sarjasta. Vielä kymmenen vuotta myöhemmin kyseistä musiikkia kuvailtiin ”melodiseksi ja harmoniseksi kakofoniaksi” – tosin siitä huolimatta hienostuneeksi ja henkeväksi. Seuraavat Ravelin musiikin esitykset olivat vuonna 1921: *Rapsodie espagnole* ja *Shéhérazade*. Ravelin musiikki näytti muutenkin juurtuvan osaksi orkesterin ohjelmistoa, sillä sitä soitettiin suhteellisen paljon Helsingissä. *Rapsodie espagnole* esimerkiksi uusittiin jo vuonna 1922, sekä muutamaaan otteeseen myöhemminkin. Uusia Ravel-esityksiä olivat vuonna 1923 *Ma Mère l'oye* -sarja ja vuonna 1925 *La Valse* (uusinta 1929).

Muita useamman kerran ohjelmistossa olleita ranskalaisia säveltäjänimiä olivat mm. Ernest Chausson, Paul Dukas, Raition ihailema Florent Schmitt ja Jean Roger-Ducasse. Ajankohtaista ranskalaista musiikkia Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa edustivat esimerkiksi Albert Rousselin baletti *Le festin de l'araignée*, jonka osia soitettiin jo vuonna 1923. Tärkeänä tapahtumana voidaan pitää myös Honeggerin *Pacific 231:n* esitystä alkuvuonna 1926. Leevi Madetoja (1924b, 121) kuvaili teosta ja samalla ”Les Six” -ryhmää *Suomen Musiikkilehdessä* jo vuonna 1924, ja voidaankin arvella tämän kirjoituksen tai Madetojan suosittelun vaikuttaneen siihen, että Kajanus otti teoksen kaupunginorkesterin ohjelmiin. Pidempi ja perusteellisempi artikkeli ”Les Six” -ryhmästä ilmestyi saman lehden sivuilla vuonna 1930 Martti Turusen (1930, 129–131) kirjoittamana. Martti

Paavola puolestaan kirjoitti *Pacific 231*:n esityksen arvostelussaan *Suomen Musiikkilehdessä*:

”Pacific 231” ei lainkaan tuntunut niin bolshevistiselta kuin uhkaavat ennakkauutiset [sic] kertoivat. Se on taidokkaasti tehty burleski, joka ei erikoisemmin hämmästyttä liiallisella atonolisuudella [sic], vaan jonka päävaikuttavuus piilee puhtaasti rytmillisissä seikoissa. Teoksen vauhdikas meno ja sattuva soitinnus oli omiaan herättämään hyväntuulisuutta kuulijoissa. (Paavola 1926a, 39)

Heikki Klemetti (1926) ei ollut selvästikään kovin vaikuttunut sävellyksestä, jota kutsui ”hälyteelmäksi” ja ”sinfoniajazziksi” – ”sitäkin siis pitää olla” – mutta Toivo Haapanen suhtautui tyypilliseen tapansa myönteisen analyttisesti sekä puolusteli ”klassillis-romanttisesta” ohjelmistosta poikkeavia teoksia:

Yleisö otti sen pilan kannalta, mutta sävellyksenä se on vain puoleksi pilaa. Toinen puoli on totta: yritys rytmein ja sävelin kuvata nykyaikaisen jättiläiskoneen olemusta, ajatuksetonta, huumaavaa voimaa. Ja että säveltäjä on teoksessaan tavannut jotakin aikakauden hengestä, sitä todistaa jo ”Pacificin” saavuttama tavallista suurempi huomio ja sen sai ennakkoluuloton kuulija eilenkin kokea. [- -] Tällaiset nykyaikaiset sävellykset ovat, silloin tällöin kuultuina, kirpeää mutta terveellistä suolaa klassillis-romanttisessa sinfoniaohjelmistossamme. (Haapanen 1926c.)

Yllä mainittujen saksalaisten, venäläisten ja ranskalaisten säveltäjien lisäksi Suomessa kuultiin 1920-luvulla myös muun muassa Franz Lisztin, Carl Nielsenin, Johan Halvorsenin, Bedřich Smetanan ja Antonín Dvořákin teoksia. Muuta kuin myöhäisromanttista tyyliä edustaneita sävellyksiä olivat muun muassa vuonna 1923 esitetty tšekkiläisen nuoren Erich Korngoldin musiikki Shakespearen näytelmään *Paljon melua tyhjistä* (1918–1919, kantaesitys 1920). Tämä sarja, jota Lauri Ikonen (1923d, 122) kuvaili ”harmittomaksi, mutta ylläpitävästi tehdyksi”, esitettiin uudemman kerran 1920-luvun lopulla. Tällöin Eino Linnala (1928b, 254) puolestaan luonnehti sävellystä värikkäästi soitinnetuksi, mutta ”syvempää vaikutusta jälkeensä jättämättömäksi”. Myös Karol Szymanowskin toisen sinfonian (1909–1910) esitys oli vuonna 1924 Helsingissä. Ottorino Respighin *Fontane di Roma* (1916) esitettiin tammikuussa 1928, ja seuraavana vuonna puolestaan soitettiin *Pini di Roma* (1924). Heikki Klemetti ja Leevi Madetoja pitivät näitä sävellyksiä meluisina, mutta esimerkiksi Lauri Ikonen (1928b, 45) suhtautui *Fontane di Romaan* varsin positiivisesti. Sittemmin Respighi tuli helsinkiläisyleisölle varsin tutuksi, sillä säveltäjä vieraili vuonna 1933 Helsingissä, jolloin hänen kunniakseen järjestettiin Respighi-viikko (Ranta 1942, 172).

Suurin osa aivan tuoreimmista sävellyksistä Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmistossa oli kuitenkin kotimaisten säveltäjien sekä Helsingissä vieraillei-

den säveltäjä-kapellimestareiden teoksia. Useimmat vierailleista kapellimestareista esittivät omaa sekä oman maansa musiikkia, ja nämä tilaisuudet muodostuivatkin maakohtaisiksi teemakonserteiksi, joissa kuultiin paljon uutta musiikkia. 1920-luvulla Helsingissä vierailleet säveltäjä-kapellimestarit olivat norjalaiset Harald Heide (Bergenin orkesteri) ja Johan Halvorsen, virolainen Artur Kapp, latvialainen Teodor Reuters, ranskalainen Emmanuel Rhené-Baton, – jonka Rai-tiokin Väinö Siikaniemen (Fermaatti 1926, 79) mukaan tapasi – ruotsalaiset Kurt Atterberg,⁶⁴ Adolf Wiklund ja Ture Rangström, unkarilainen säveltäjä-kapellimestari ja viulisti Jenő Hubay, tanskalainen säveltäjä-kapellimestari ja urkuri Peder Gram sekä Norjaan 1920-luvun alkupuolella emigroitunut neuvosto-venäläinen säveltäjä-kapellimestari ja pianisti Issay Dobrowen. Pohjoismaiset musiikkijuhlat vuoden 1921 keväällä toivat lisäksi ruotsalaista, tanskalaista ja norjalaista uutta musiikkia Helsinkiin. (Huttunen 2002, 395–396; Marvia & Vainio 1993, 377–380; Ringbom 1932, 114–126.)

Suomalainen ooppera toi myös muutamia huomattavia uutuuksia Helsinkiin 1920-luvulla. Esimerkiksi vuonna 1928 oopperassa esitettiin kaksi varsin uudenlaista sävelkieltä edustanutta oopperaa. Leoš Janáčekin *Jenůfa* oli tosin jo parikymmentä vuotta vanha teos, mutta Janáčekin omaperäinen musiikki ei ollut suomalaisille vielä kovin tuttua ennestään. Evert Katila ylisti Janáčekin tyyliä luonnonläheiseksi ja ”rikkaasta mielikuvituksesta pulpunneeksi sydämenkieliksi, joka puhuu välittömästi kuulijalle”. Myös yleisö oli kriitikoiden mukaan pitänyt teoksesta.

Toinen saman vuoden kiinnostava ooppera oli Ernst Křenekin alle 30-vuotiaana säveltämä suuren suosion saavuttanut ajankohtaisooppera *Jonny spielt auf* (*Jonny alkaa soittaa*). Se oli kantaesitetty vasta edellisenä vuonna Leipzigissa, joten teos saapui Suomeen varsin ajankohtaisena. Martti Paavola (1929, 22–23) kutsui teosta ”jazzi-oopperaksi”, kiittelee Suomalaisen oopperan johtoa aikansa seuraamisesta, mutta pitää loppujen lopuksi sävellystä sensaatiohakuisena yleisönkosiskeluna – vaikkakin taidokkaasti tehtynä. Martti Turunen kirjoitti *Uudessa Suomessa* tapauksesta pitkän ja perusteellisen selostuksen, jota lainaan tässä laajasti:

Musiikkielämän verkalleen liikehtivään suvantoon alkaa vihdoinkin tulvilla mannermaisen kumouksellisia laineita. Kosmopoliittisuuden oikukas henki on jotakin kummallista tietä päässyt tuulettamaan tomuuttuneita ja itsetyytyväisiä taidekäsitteitä, vieläpä juuri sellaisena ajankohtana, jolloin pääparkamme ei ole vielä ehtinyt selviytyä kotimaisen ’Tuhotulvamme’ [viittaa todennäköisesti Ilmari Krohnin oopperaan *Tuhotulvoa*] monista

⁶⁴ Atterbergin ruotsalaisesta kansanmelodiikasta ja romantiikan ajan musiikista vaikutteita saaneita teoksia kuultiin Helsingissä varsin usein 1920-luvulla ja 30-luvun alussa.

kiintoisista problemeista. Tosinhan olemme jo parin viimevuoden aikana saaneet erinäisiä valmistelevia varoitussyitä tähän suuntaan. Onhan meille järjestetty Yliopiston Juhlasaliin Stravinskyn upeita ilotulituksia, ja olemme saaneet neljänneksen matkustella Honeggerin Pacific-junassa. Ja viimeksi tänä syksynä olemme saaneet viettää Klamin seurassa kylmän yön Montmartren puiston penkillä, mutta alkusoittoa sama kaikki vielä on ollut sunnuntaina kuulemaamme opera-jazziin verrattuna. [- -]

Sattuvimpana ajan hengen ilmaisijana pitäisi kuitenkin Krenekin nerokasta orkesterinkäyttöä [- -] Juuri tämän ominaisuuden perusteella olisi taipuvainen jossain määrin kallistumaan niihin ranskalaisiin teoreetikoihin, jotka jazzissa näkevät orkesterin uudistajan, menemättä tietenkään futuristien pyrkimykseen täydentää orkesterikoneistoa autofoneilla, vihellyspilleillä, kirjoituskoneilla y.m. sentapaisilla. [- -] Eikä suinkaan voi huumorin puutetta valittaa. Varsinkin soitinvitsejä lasketteli Krenek toisen toistaan hilpeyttä herättävämman. Muistettakoon vain esim. kuinka sievästi puhelimen käyttö sujui orkesterin säästykseällä, tai kuinka oopperan kunnianarvoisa soittokeho tavallisen työnsä ohella ryhtyi orkesteri-instrumenttiin [sic] soittamaan urkupisteitä asemakohtauksessa. Tai miten ällistyttäviä kaikuvastakohtia loihti orkesterin ja pianon dialogi. Laulullinen puoli rakentui enimmäkseen melodisille segmenteille, joiden lähdesuonet eivät aina pulppuileet luonnollisista hetteistä, vaan kuulosti pikemmin mekaanisesta aivotyöstä lähteneenä, mutta siinä ominaisuudessa kylläkin laatuunkäyvältä. [- -]

Sointujen käsittelyssä Krenek kulkee tonaalisuuden ja atonaalisuuden rajamailla, mutta sulattaen miellyttävällä tavalla nykyhetken soitannolliset mellastukset sopusuh-taiseksi synteeseiksi. [- -] Loppuvaikutelmana voisi sanoa, että Krenek on tällä teoksellaan onnistuneesti siirtänyt jazzin oopperan puitteisiin, kuvaten osuvasti varsinkin koneellistuneen aikamme jyskyttävän elämän rytmin, mutta jääden sensijaan vakavampien ja sanoisinko vanhaan maailmaan kuuluvien sentimentalistien kohtausten ilmentämisessä heikommalle puolelle. (Turunen 1928.)

Kiinnostavalla tavalla tulevaisuuden ns. lastenkamarikonserteissa toteutettuihin ”futuristien pyrkimykseen” viittasi sittemmin myös nimimerkki Orkesterhäst Raition *Antigonen* kantaesityksen yhteydessä (tästä lisää alaluvussa 6.2.2).

Jonny spielt auf -oopperasta tuli Helsingissä yleisömenestys, joten voidaan tulkita, että viihteellisessä muodossa modernistinenkin musiikki kiinnosti yleisöä. Kuten mainittua, kriitikoiden mielestä yleisön ihastus ei välttämättä kuitenkaan ollut avu. Modernistisen musiikin kritiikin tyypillistä sanastoa yllämainitussa Turusen kirjoituksessa edustavat ei-luonnollinen ”mekaanisesta aivotyöstä lähtenyt” melodiikka, erinomaisen orkestrointitaidon kiittäminen, atonaaliseksi mainittu sävelkieli sekä kyvyttömyys ilmentää syvempiä – ”vakavampia” – tunteita.

Edellä mainittujen kahden merkittävän oopperan lisäksi ajankohtainen oli myös vuonna 1915 Stuttgartissa kantaesitetty Max von Schillingsin ooppera *Mona Lisa*, joka esitettiin Suomessa 1924. Yleisesti ottaen myös suomalaisen oopperan ohjelmisto oli varsin saksalaisvoittoista, mutta erityisesti juuri 1920-luvulla myös ranskalaista oopperaa esitettiin. Venäläiset oopperat puolestaan olivat kautta kotimaisen oopperaesitystradition historian kuuluneet suomalaisten suosikkiteoksiin. (Lampila 1997, 209–211; 230; 237.)

Raition kirjeenvaihdosta tai muista kirjoituksista ei löydy mainintoja hänen Helsingissä 1910- ja 1920-luvulla kuulemistaan sävellyksistä tai niiden vaikutuksesta hänen omaan musiikkiinsa tai ajatteluunsa. Sulho Ranta (1945, 108) muisteli Raition käyneen konserteissa vain harvoin, paitsi toimiessaan *Aika*-lehden konserttiarvostelijana, ja kuunnelleen radiotakin valikoivasti. Ranta kuitenkin todennäköisesti puhui ennen kaikkea 1930- ja 40-luvuista, jolloin Raitio oli jo enemmän erakoitunut. *Nuori Voima* -lehden artikkelissaan (ks. luku 6.5) Raitio kuitenkin kirjoitti musiikin kuuntelun kuuluvan olennaisena osana säveltäjän opintoihin, ja ulkomaanmatkoillaan hän ainakin lähettämiensä korttien perusteella kävi ahkerasti konserteissa, vaikka ei juuri kommentoinutkaan kuulemaansa. Voisi siis kuvitella, että Raitio myös opintoaikanaan olisi käynyt kuuntelemassa Helsingissä järjestettyjä konsertteja sekä Suomalaisen Oopperan esityksiä. Mahdollisuuksia konserteissa käymiseen hänellä ainakin oli, sillä hänen opintonsa sijoituivat musiikkielämän aktiivisuuden suhteen kiitolliseen aikaan.

5.2 Suomalaisten modernistisäveltäjien reseptiosta

Suomalaisesta 1920-luvun modernismista kirjoitettaessa ilmiön yhteydessä mainitaan Raition lisäksi usein Ernest Pingoud ja Aarre Merikanto ”merkittävänä suomalaisina modernisteina” (Salmenhaara 2002 [1996], 8–9). Heidän lisäksi ennen toista maailmansotaa toimintansa aloittaneisiin modernistisäveltäjiin luetellaan useimmiten Elmer Diktonius, Uuno Klami sekä Sulho Ranta. Kaikkien mainittujen säveltäjien teokset ovat kuitenkin tyylillisesti erilaisia, eikä yhtenäisestä ilmiöstä voi puhua. Tästä syystä tässä luvussa luodaan katsaus Pingoud’n ja Merikannon ja viitataan lyhyemmin Diktoniuksen, Klamin ja Rannan sävellysten tyylipiirteisiin ja 1920-luvun kritiikkeihin.

5.2.1 Ernest Pingoud

Syrjäseutumme säveltäjien joukosta löytyy suuria velhoja, jotka ovat salakuunnelleet olemassaolon monia eriskummallisuuksia. Nimet kuten Madetoja, Raitio, Klami y.m. – olen löytänyt enemmän heiltä kuin monelta ulkomaalaiselta, joka kulkee eurooppalaisen juhla-kulttuurin morbidin karnevaalijunan mukana. Ja sitten tulee Pingoud, joka huolimatta kaikista yrityksistä houkutella mukaan harhapoluille, sulosointuihin ja eiliseen, ei koskaan luopunut omista häpeämättömistä tuloksistaan, jälkeläisistään, vieraasta korvastaan, joka

salakuuntelee universumin pyörimisääntä. (Parland 1942, 57).⁶⁵

Pietarilaissyntyinen säveltäjä ja aktiivinen musiikkikirjoittaja sekä musiikkialan toimija Ernest Pingoud emigroitui Suomeen Venäjän vallankumouksen jälkeen vuonna 1918. Hänen ensimmäistä sävellyskonserttiaan vuonna 1918 pidetään usein rajapyykkinä, josta suomalaisen musiikin modernismin katsotaan alkaneen (ks. esim. Salmenhaara 1996, 165). Konsertissa esitettiin orkesteriteokset *Prologue symphonique* op. 4 (1915) *La dernière aventure de Pierrot* op. 6 (*Pierrot'n viimeinen seikkailu* 1916),⁶⁶ *Confessions* op. 5 (*Tunnustuksia* 1915–16) ja *Danse macabre* op. 10 (1918) sekä ensimmäinen pianokonsertto op. 8 (1917).

Kriitikot suhtautuivat Pingoud'n musiikkiin kaksijakoisesti. Teoksia luonnehdittiin muun muassa ultramoderneiksi, "ekstreemeiksi", kubistisiksi ja futuristisiksi, ja lisäksi Pingoud'n moitittiin keskittyvän enemmän musiikin ulkonaisuin puitteisiin kuin sisältöön. Jotkut puhuivat suorastaan kaoottisuudesta ja luotaantyöntävästä estetiikasta. Toisaalta puolestaan Pingoud'n orkestrointia ja orkesterin hallintaa kutsuttiin suvereeniksi ja ilmiömäiseksi, hänen musiikillista älykkyyttään ja määrätietoisuuttaan sekä perusteellisia opintojaan kiiteltiin. (Bis [Wasenius, Karl] 1918b; Carlson 1918; Funtek 1918; Furuhjelm 1918; Haapanen 1918b, 156; Kilpinen 1918; Lindelöf 1918.) Kuten luvussa 4.1 siteeratusta Väinö Pesolan päiväkirjamerkinnästä voidaan päätellä, kriitikot eivät kuitenkaan olleet kiittelyssään täysin rehellisiä, vaan jäivät ikään kuin odottavalle kannalle. Toivo Haapasen (1918b, 156) mukaan modernististen suomalaissäveltäjien puutteesta johtuen Pingoud'n teoksia ei voitu verrata mihinkään kotimaiseen, minkä vuoksi niitä oli hankala sijoittaa minkäänlaiseen kontekstiin. Ulkomainenkaan modernistiseksi luokiteltavissa oleva musiikki ei ollut erityisen runsaasti esillä suomalaisissa konserttiohjelmistoissa, joten Pingoud'ta voitiin verrata lähinnä Skrjabiniin, jonka musiikkia kuultiin Helsingissä ensimmäistä kertaa vuonna 1911.

Analytyttisyydessään ehkä kaikkein kriittisin Pingoud'n ensikonsertin arvio

⁶⁵ "Bland vår avkroks tonsättare finnes stora trollkarlar som avlyssnat tillvarons många vidunderligheter. Namn såsom Madetoja, Raitio, Klami m. fl. – jag har funnit mera hos dem än hos mången utlänning som driver med i den europiska festkulturens morbida karnevalståg. Och här kommer då Pingoud som trots alla försök att lockas in på avvägar, välljud och gårdag, aldrig frångått sina egna fräcka rön, sitt sädande, sitt främmande öra som tjuvlyssnar till universums snurrilat." (Parland 1942, 57.)

⁶⁶ Teos tunnetaan myös nimellä *La Mort de Pierrot – Pierrot'n kuolema*. Osasta Pingoud'n sävellyksiä on käytössä sekä teoksen alkuperäiskielinen (useimmiten ranskan- tai saksankielinen) nimi että suomennos.

ilmestyi saksankielisessä sanomalehdessä *Suomi* nimimerkin E. L-f. kirjoittamana. Nimimerkin takana on matemaatikko ja harrastajaviulisti Ernst Leonard Lindelöf (1870–1946), joka tuli tunnetuksi kansainvälisesti merkittävän suomalaisen funktioteorian koulukunnan perustajana. Arvio otetaan tässä erikseen esiin laajasti, koska sitä ei ole tietääkseni aikaisemmassa musiikinhistoriankirjoituksessa referoitu, ja koska siinä ilmenee erityisesti kritiikissä käytetyn kielen näkökulmasta kiinnostavia seikkoja. Lindelöfin arviosta voidaan muun muassa huomata, kuinka erillisiä musiikkikritiikin termistö ja poliittinen sanasto merkityksiltään olivat – jopa Suomessa sisällissodan juuri päätyttyä. Lindelöf nimittäin luokitteli Pingoud’ n säveltäjänä ”äärimmäiseen vasemmistoon”,⁶⁷ mutta kuvaili konsertin päättänyttä *Danse Macabrea*: ”Loppunumerona oli sävellys [- -], jonka herra Pingoud sävelsi punaisena aikana [todennäköisesti punaisten valloittamassa Helsingissä tai Viipurissa], ja jossa hän toisinaan kammottavalla tavalla kuvailee bolševismia”.⁶⁸ Lindelöf tulkitsi *Danse Macabren* siis tarkoituksellisen realistisesti esittävän bolševismin kauhuja, mutta siitä huolimatta hän luokitteli bolševikkivallankumousta paenneen Pingoud’ n säveltäjänä ääri vasemmistolaiseksi. Lindelöf myös totesi arviossaan, ettei Pingoud’ n taide ole ”musiikkia sanan varsinaisessa merkityksessä”,⁶⁹ eikä se tuota yleisölle nautintoa. Hän myös lisäsi, että ”tällä musiikilla ei ole mitään tekemistä sen kanssa, mitä ymmärrämme harmoniaksi”⁷⁰ ja ennusti, ettei Pingoud’ n sävellysten tyyppinen musiikki todennäköisesti jää elämään, koska siihen ”se on liian tehtyä, liian vähän aitoa”.⁷¹

Pingoud lienee ollut yllättynyt musiikkinsa saamasta vastaanotosta, sillä hän oli ennen Suomeen tuloaan Pietarissa sekä laajasti Keski-Euroopassa matkustellessaan tottunut musiikkipiireihin, jotka olivat Helsinkiä kokeneempia suhteessa uuden musiikin eri ilmiöihin. Pingoud (1918) kirjoittikin ensikonserttinsa jälkeen *Svenska Tidningeniin* vastineen ”Ei hyökkäys – ei puolustus”, jossa hän sanoutui irti musiikkiinsa liitetyistä poliittisista tai esteettisistä kategorioista, selitti musiikkiestetikkaansa suomalaiselle yleisölle ja pyysi, ettei hänen sävellyksiään ”verrattaisi ’kauniiseen, harmoniseen, hyvään ja hyvin soivaan’ musiikkiin”. Kirjoituksessaan Pingoud selitti modernistisen sävelkielensä olevan ennen

⁶⁷ ”[Pingoud] gehört wohl als Komponist zu der äussersten Linke”.

⁶⁸ ”Die Schlussnummer war ein Tonstück, genannt ”Danse Macabre”, welches Herr Pingoud während der roten Zeit komponierte und in welchem er in einer oft unheimlichen Weise den Bolschewismus darstellt.

⁶⁹ ”Musik im wahren sinne des Wortes ist es nicht, was er uns in seiner Kunst bietet.”

⁷⁰ ”Mit dem was wis [sic] sonst als Harmonie verstehen, hat diese Musik ja garnichts zu tun”.

⁷¹ ”Es ist auch sehr wenig wahrscheinlich dass solche Musik bestehen bleiben wird, dazu ist sie wohl doch zu gekünstelt, zu wenig echt” (Lindelöf 1918).

kaikkea reaktio ensimmäisen maailmansodan ajan ”brutaaliin realismiin” ja sitä edeltäneeseen ”ylihienostuneeseen” (*överdifferenserande*) impressionismiin; hänen mielestään luovan taiteilijan luonnollinen reaktio oli sisäänpäin kääntymisen ja oman sisäisen maailman luominen.

Pingoud järjesti uuden sävellyskonsertin vain muutamaa kuukautta ensimmäisen jälkeen, vuoden 1919 helmikuun 12. päivänä. Tässä konsertissa esitettiin orkesterifantasiat *Un Chevalier sans peur et sans reproche* op. 12 (*Ritari peloton ja nuhteeton* 1918) sekä *Mysterium* op. 13 (1919), joka perustuu Pingoud’n veljen Nikolain uskonnolliseen runoon. Saman kuun loppupuolella Pingoud vielä järjesti ylimääräisen sävellyskonsertin, jossa esitettiin edellisten lisäksi vuonna 1918 valmistunut orkesteriteos *Diableries galantes*. Yleisilmeeltään helmikuun alun konsertin arviot olivat myönteisemmät kuin ensimmäisen sävellyskonsertin, ja varsinkin säveltäjän orkesterinhallintaa ja musiikillista keksintää kiiteltiin. Erityisesti Pingoud’n teoksia nyt jo toisen kerran kuulevat arvostelijat pitivät tässä konsertissa esitettyjä teoksia kehittyneempinä ja taiteelliselta arvoltaan suurempina kuin ensimmäisessä (*Bis* [Wasenius, Karl] 1919; Furuhjelm 1919a; Carlson 1919a).

Myönteisen analyttisesti Pingoud’hun suhtautui myös hänen musiikkiaan ensimmäistä kertaa arvioiva Evert Katila (1919a), joka piti kuulemaansa ”äärimmäis-uudenaikaisena” ja ”radikalisimpana, mitä on osunut Suomeen saakka”. Katila liitti Pingoud’n ”uusimpaan venäläiseen kouluun”, millä hän todennäköisesti tarkoitti nimenomaan Skrjabinin vaikutusta. Sen sijaan Heikki Klemetti (1919), joka myös kuuli Pingoud’n musiikkia ensimmäisen kerran, ei ollut vakuuttunut. Klemetin mukaan Pingoud’n tyyli perustuu liiaksi pelkkään sointiväriin, minkä vuoksi kuulijan mielenkiinto ei pysy yllä. Hän myös kutsui Pingoud’ta ”vasemmistolaisilmiöksi” ja ”materialistiksi”. Helmikuun lopulla pidetyn ylimääräisen konsertin arviot, jotka kohdistuivat lähinnä uuteen teokseen *Diableries galantes*, olivat sen sijaan lähes yksinomaan negatiiviset. Jopa yleensä kaikkeen uuteen musiikkiin analyttisen kiinnostuneena suhtautunut Toivo Haapanen kirjoitti:

Tulee ajatelleeksi että musiikissa itsessään on syy, kun siihen uudistuneesta kuulemisesta huolimatta on niin vaikea saada määrättyä suhdetta. Toisinaan tekee mieli määritellä sitä ilmeiseksi tyhjäänpäiväisyyden purkamiseksi, ja ainakaan eilistä diableriaa ei voine asettaa kovin korkealle. Eihän tosin nimikään viittaa juuri korkeuteen päin, mutta en myöskään voi sanoa tajunneeni siinä karikatyyrin sattuvuutta, irvistyksen tehoisuutta. Tällaisten kielteisten vaikutelmien vastapainoksi vangitsee säveltäjä toisinaan kuulijan pitkäksi aikaa jonkunlaisella melkein hypnoottisella voimalla, joka ei suinkaan ole vähäpätöisten persoonallisuuksien tunnusmerkki. Toistettakoon mielihyvällä, että uusin teos ”Mysterium” osottaa säveltäjän alkaneen asettaa kyvyllään entistä suurempia vaatimuksia. Voimien ha-

janaisen tuhlailun sijalle alkaa toivottavasti tulla niiden kokoaminen syvempien, pysyväm-
pien saavutusten hyväksi, jollaisia Ernest Pingoud’lta odotamme. (Haapanen 1919a.)

1920-luvun alussa Pingoud järjesti vielä neljä muuta toisiaan nopeassa tahdissa seuraavaa sävellyskonserttia Helsingissä. Kritiikeissä toistuivat enemmän tai vähemmän aikaisemmista sävellyskonserteista tutut sanat; Pingoud’n mielikuvi-
tusta, taiteellista näkemystä ja älykkyyttä sekä orkesterinkäsittelyä kiiteltiin, ja edelleenkin sävelkieltä luonnehdittiin vasemmistolaiseksi, ultramoderniksi sekä äärimmäisen uudenaikaiseksi. Muodon epäyhtenäisyys ja episodimaisuus sekä tyyllisen omintakeisuuden puuttuminen olivat puolestaan seikkoja, joita Pingoud’n musiikissa tavallisimmin kritisoitiin. Järjestäen negatiivisesti Pingoud’hun suhtautui Lauri Ikonen, jonka arvioita on siteerattu laajahkosti jo esimerkiksi luvuissa 4.2.2 ja 4.3. (Ikonen 1924a, 69; Salmenhaara 1996, 193–197; Vainio 1976a, 135–137.)

Kuten Raitionkin, myös Pingoud’n kohdalla negatiivisten arvioiden osuutta ja merkitystä on myöhemmässä musiikinhistoriankirjoituksessa korostettu. Pingoud’n sävellyskonserttien kritiikeistä toki näkyy selvästi kirjoittajien hämmennys uudenlaisen sävelkielen arvioimista kohtaan, mutta niissä kuitenkin painotetaan vahvasti myös säveltäjän kykyjä ja potentiaalia. Esimerkiksi Heikki Klemetti, jota on pidetty modernistisen musiikin vastustajana ja pääosin negatiivisia arvioita kirjoittaneena kriitikkona, julkaisi Pingoud’n neljännestä sävellyskonsertista yhtä teosta lukuun ottamatta varsin myönteisen arvion (tässä kokonaisuudessaan):

Hra Pingoud uudisti taas tuttavuutta. Ja sanonpa suoraan, että se ei ollut niinkään ikävää. Hän on jonkunlainen Mikko Vilkastus-tyyppi, sillä eroituksella kuitenkin, että hänellä on pääväkevyyttä yrittää juottaa juovuksiin vaikkapa itse Mefisto. Hra Pingoudin runotar on kyllä sen luonteinen, että hän otaksuttavasti kammoaa ristinmerkkiä, hän pakenee sunnuntaiaamuksi kauas eksyttävän salon syvyyksiin, ettei tarvitsisi kuulla kirkonkellon viiltävää ääntä. Täytyy siis miehistää itseään melkoisesti, kun suoraapäätä on astuttava esim. jostakin Bach-illasta Pingoud-iltaan. Mutta ei hätää, lähemmän tuntemuksen perusteella ei hra Pingoud olekaan niin vaarallinen kuin miltä hän aluksi kuuluu. Hän luovuttaa pohjaltaan rehelliseltä mieheltä, ja niiden kanssa tulee aina toimeen. Hänen työskentelyssään huomaa vakaumuksellisen, määräperäisen pyrkimyksen, jolle antaa arvon, vaikkapa tuloista olisi toistakin mieltä. Mutta, kuten ennen olen huomauttanut, hra Pingoudin tuotannossa on myös sellaista, joka sekä periaatteisiin että myös saannoksiin nähden miellyttää. Semmoinen on esim. I sinfonia, jota kuulee mielenkiinnolla. Siinä on tietenkin kyllä hurja meno siinäkin, mutta kokonaisuus pysyy kumminkin aisoissa, niin sanoakseni. Pingoudille usein ominaista kaikurikkeintä ei pahasti ole. Temperamenttia on tarpeeksi näinkin. Tämä, lajisensa, omalaatuisen tunnelman virmuus, vuolaus hra Pingoudin kaiku-, sanoisiko häilyrunoudessa etusijassa vetää huomion puoleensa. Sitä kannattaa teknilliseltä puolen suuri virtuositeetti. Säveltäjän ”Profeetta”-runoelmassa, eilen ensi kertaa esite-

tyssä, on myös oma mielenkiintonsa, siinä on kieltämättä värisattuvuutta ja kuvaluonetta, rohkein ottein rakettua [sic]. Illan toinen uutuus, Ilmari Hannikaiselle omistettu ja hänen loisteliaasti soittamansa pianokonsertti n:o 2, ei tämän kirjoittajaa miellyttänyt. Oliko se tahallista mikkovilkastusta, vai ratkesiko hänestä velikulta vahingossa? Se ei ollut Pingoudia, kaikkea muuta, sanamukaisessakin merkityksessä. Älköön hän tehkö enää semmoista. Ellei maailma hyväksy hra Pingoudia sinä, mikä hän luonnostaan on, ei konjunktuurikaan auta. Mutta luulen, että hänen töistään tulee jotakin läpäisemään aivan siinä. Ken tiesi. Omasta puolestani olisin halukas kuulemaan I sinfonian vielä kerran. (Klemetti 1922.)

Esimerkiksi tästä kirjoituksesta Salmenhaara (1996, 195) siteeraa ainoastaan Klemetin epäitsenäisenä ja eklektisenä pitämän pianokonserton arviota ja jättää alkupuolen myönteiset huomiot mainitsematta. Valinta vahvistaa sekä Klemettiin että Pingoud'n reseptioon liittyviä negatiivisia mielikuvia.

Omien sävellyskonserttien lisäksi muutama Pingoud'n teos esitettiin Helsingin kaupunginorkesterin muissa konserteissa 1920-luvulla. Sen sijaan 1930-luvulla hänen teoksensa jäivät paljolti pois ohjelmistosta, eikä hänen musiikkinsa vielä nykyäänkään ole järin tunnettua tai soitettua. Monen aikaissäveltäjän konserteista poiketen Pingoud'n musiikki vaikuttaa lehtikirjoitusten perusteella olleen yleisön mieleen. Esimerkiksi Lauri Ikosen (1920) kirjoittamasta kolmannen sävellyskonsertin arviosta käy ilmi, että useista sävellyskonserteista poiketen paikalla oli ollut runsaasti yleisöä, ja he olivat antaneet säveltäjälle "vilkaat suosiosoitukset". Pingoud'n lyhyen elämäkerran kirjoittaneen Andrej Rudnevin (1945, 493) mukaan hänen musiikkinsa suosio kasvoi vähitellen, kunnes 1940-lukua lähestyttäessä arvostelut olivat jo "kauttaaltaan myönteiset". Rudnevin (emp.) mukaan yleisö myös otti Pingoud'n sävellykset positiivisemmin vastaan kuin arvostelijat.

Modernistisia suuntauksia kuvaavista termeistä Pingoud'n musiikkia on useimmin kuvailtu määreellä ekspressionismi, ja muun muassa Matti Vainio (1976a, 138) esittää Pingoud'n olleen Suomessa ensimmäinen säveltäjä, jonka musiikki liittyy uuden Wienin koulun ekspressionismiin. Kai Maasalon (1969, 166) käsitys puolestaan on, että vaikka Pingoud'n sävellyksissä onkin havaittavissa selkeitä ekspressionistisia piirteitä, hänen tyyliään ei kuitenkaan voi yksiselitteisesti määritellä ekspressionismiksi, vaan siinä esiintyy merkkejä monista muistakin vuosisadan alun suuntauksista. Kuten yllä esitettiin, jo aikalaiskirjoittajat luonnehtivat Pingoud'ta tyyllilliseksi eklektikoksi. Maasalo (emt., 170-173) määrittelee Pingoud'n musiikin tyylipiirteiksi muun muassa edistysellisen, monipuolisen ja dissonansseja suosivan soinnunkäytön, moninaiset melodiatyypit, rytmin vähäisen merkityksen, teosten kokonaismuodon rapsodisuuden, suhteellisen suppeakestoiset, mutta suurelle orkesterille sävelletyt teokset sekä taidok-

kaan instrumentoinnin. Samat kuvailut voisivat päteä myös moniin Väinö Raition 1920-luvun sävellyksiin. Lisäksi kummankin säveltäjän kohdalla Aleksandr Skrjabinin musiikin vaikutus on nähtävissä; jopa Pingoud'n teosotsikot ovat varsin Skrjabin-henkiset.

Vaikka Pingoud oli suomalaisista modernistisäveltäjistä se, jonka usein sanotaan tuoneen keskieuropalaiset musiikin uudet suuntauokset Suomeen, hän on jäänyt Raitiota ja Merikantoa tuntemattommaksi. Osaksi tämä saattaa johtua myös siitä, että monet kirjoittajat eivät aikanaan mieltäneet Pingoud'ta suomalaisiksi säveltäjiksi; hänestä ja hänen musiikistaan käytettiin usein sanoja "vieras", "saksalainen", "kansainvälinen", ynnä muita ei-suomalaisuuteen viittaavia määreitä. Myös Salmenhaara (1996, 204) tulkitsi, ettei Pingoud'ta vielä 1990-luvullakaan pidetty oikeasti suomalaisena säveltäjänä.

Pingoud'ta tuli kuitenkin 1920- ja 30-lukujen mittaan keskeinen hahmo suomalaisessa musiikkielämässä. Hän toimi aktiivisena, teräväsanaisena ja visionäärisenä musiikkikirjoittajana, minkä lisäksi hän työskenteli myös Helsingin kaupunginorkesterin intendenttinä vuodesta 1924 kuolemaansa vuonna 1942 asti. Tällainen portinvartijarooli oli todennäköisesti myös osaltaan vieroittamassa Pingoud'ta esimerkiksi modernistikollegoistaan Aarre Merikannosta ja Väinö Raitiosta. Merikannon vaimon Merin kirjoittaman kirjeen mukaan Pingoud'n rooli Helsingin kaupunginorkesterin ohjelmistojen suunnittelussa oli – tai sen uskottiin olevan – merkittävä 1920- ja 1930-lukujen taitteessa: "[L]opullakin [sic] se on hän [Pingoud] joka tutkii partituurit ja määrää ja järjestää ohjelmat, eikä siinä ole paljoakaan Kaijuksella [Kajanusella] sanottavaa!" (Meri Merikannon kirje Liisa Merikannolle 21.1.1930.)

Aarre Merikannon kirjeenvaihdosta välittyy muutenkin kuva, että sekä hänen että Raition suhtautuminen Pingoud'hun oli ongelmallinen. Jo alaviitteessä 49 mainitun rasistisen "jytskiksi" ja "murjaaniksi" kutsumisen lisäksi Merikanto kirjoitti Pingoud'ta erityisesti 1930-luvulla varsin negatiivisesti. Selväsanaisten syy kirjeistä välittyvään halveksuntaan puuttuu, mutta kuten luvussa 3.3 olevista ja seuraavista kirjesitaateista voi päätellä, Merikanto ja Raitio pitivät Pingoud'ta opportunistisena ja epäluotettavana henkilönä.

Raition säilyneessä kirjeenvaihdossa Pingoud'ta ei mainita, mutta Merikannon kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Raitio ja Pingoud olivat paljonkin tekemisissä toistensa kanssa. Merikanto itse asui 1920-luvun alkupuolella maalla, eikä siis

tavannut helsinkiläisiä kollegoitaan säännöllisesti, mutta Raitio lienee joko kirjeitse tai puhelimitse raportoinut pääkaupungin kuulumiset.⁷² Pingoud oli Merikannon kirjeenvaihdon mukaan (m.m. Aarre Merikannon kirje vanhemmilleen 28.11.1923) suunnitellut yhteiskonserttia Raition ja Merikannon kanssa helmikuuhun 1924, mutta hanketta siirrettiin myöhemmäksi.⁷³ Merikanto kirjoitti muun muassa: ”Raitio kirjoitti, että tuskin Pingoud’n konserttihommasta mitään tulee, että mies puhuu joka kerralla eri lailla ja vaikuttaa liehakoitsijalta j.n.e. Parempi niin onkin. Mikä lienee kameljonti [sic], hännystelee kaikkia.” (Aarre Merikannon kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 5.1.1924). Yhteiskonserttisuunnitelmista on puhe vielä saman vuoden loppupuolella (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 20.9.1924), mutta lopulta konsertti jäi toteutumatta. Myös muut Merikannon kirjeistä löytyvät Pingoud-maininnat ovat Raition kertomia; esimerkiksi kirjeessään vanhemmilleen (26.1.1924) Merikanto kirjoitti, että Pingoud ”[j]umaloi Madetojaa ja pitää m.m. I. Hannikaista suurenmoisena säveltäjänä! Raitio on kertonut”. Myöhemmin vuonna 1930 hän raportoi äidilleen:

Raitio kertoi, että Pingoud oli mukamas Viipurissa käydessään (johti uutuuutensa) kehunut että kahden vuoden perästä on hänellä Suomen musiikki johdossaan t.j.s! Millä tapaa, tiedä sitten! – Tyyliiltään on P. kyllä muuttunut, mutta ei eduksensa R:n mukaan. Puccini ja Rachmaninoff ovat ihanteitaan – ja siitä ei luulisi syntyvän ainakaan originelliä taidetta! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 29.5.1930.)

Merikanto kirjoitti kirjeissään toisinaan vähättelevään sävyyn muistakin kollegoistaan, mutta toisissa konteksteissa hän saattoi mainita samat henkilöt huomattavan positiiviseen sävyyn. Useimpien muiden kohdalla Merikannon kielteinen tai myönteinen suhtautuminen näyttää syntyneen kulloisenkin tilanteen mukaan, mutta Pingoud’hun hän vaikuttaa suhtautuneen negatiivisesti koko ajan.

5.2.2 Aarre Merikanto

Aarre Merikanto debytoi säveltäjänä jo ennen varsinaisia musiikkiopintojaan. Vuoden 1912 maaliskuussa pidetyissä Savolaisen osakunnan arpajaisiltamissa esitettiin hänen ensimmäinen oopperansa *Helena*, jonka libreton oli kirjoittanut

⁷² Raition ja Merikannon välistä kirjeenvaihtoa ei ole yhtä kiitos- ja yhtä postikorttia lukuun ottamatta tietävästi säilynyt, mutta useissa Merikannon vanhemmilleen kirjoittamissa kirjeissä mainitaan Raition kirjoittaneen hänelle.

⁷³ Yhteiskonserttisuunnitelmia muun muassa Sulho Rannan, Uuno Klamin, Merikannon, Raition ja Pingoud’n kesken oli 1920-luvun lisäksi vielä vuonna 1932 (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 2.10.1932).

Jalmari Finne (1874–1938). Tämä yksinäytöksinen ooppera sai huomattavasti julkisuutta etukäteen osittain siksi, että samassa tilaisuudessa kantaesitettiin Sibeliuksen *Rakastava*-sarjan orkesteriversio ja osittain siksi, että Suomen musiikkiväki oli kiinnostunut kuulemaan, minkälaista musiikkia sai aikaan kuuluisan ja suosittu Oskar Merikannon (1868–1924) poika. Kritiikeissä korostettiin tekijän nuorta ikää ja kouluttamattomuutta, mistä syystä teoksen puutteisiin suhtauduttiin ymmärryksellä. Samalla arvostelijat kuitenkin totesivat nuorella säveltäjällä olevan lahjoja, joten häneltä saatettiin tulevaisuudessa odottaa menestyksekkästä uraa. (A.S:s. 1912; -nta 1912; HS 1912.) Merikanto itse kuvaili teoksensa tyyliä:

Oopperani musiikki oli tyyliltään atonalismia lähentelevää. Mistä olin tuon radikaalin suunnan itseeni imenyt, en taida selittää. En ainakaan ollut koskaan sitä kuullut, en edes kuullut kerrottavan, että sellaista muuallakin olisi ollut. Se oli veressäni, ja siten on selitettävissä myöhemmätkin poikkeamisetni 'radikalismiin'. (Merikanto 1945b, 581.)

Oopperadebyyttinsä jälkeen Merikanto lähti Leipzigin kuninkaalliseen konservatorioon opiskelemaan sävellystä Pingoud'nkin opettajana toimineen Max Regerin (1873–1916) johdolla. Regerin sävellysopetuksen lisäksi Stephan Krehlin (1864–1924) perusteellisten kontrapunktioppien ansiona voidaan pitää Merikannon myöhempää sävellysteknistä taituruutta. Yksityisesti suoritettut opinnot Sergei Vasilenkon (1872–1956) johdolla Moskovassa vuosina 1915–1916 painottuivat puolestaan instrumentaatioon. Kuten luvussa 5.1 todetaan, Merikanto kuuli Moskovassa ollessaan paljon Skrjabinin musiikkia, ja piti sitä vanhemmilleen lähettämiensä kirjeiden perusteella mielenkiintoisena (ks. esim. Aarre Merikannon kirje vanhemmilleen 30.11.1915). Oman näkemyksensä (Merikanto 1945b, 581) mukaan opinnot Venäjällä aiheuttivat vanhan kontrapunktia painottaneen tyylin osittaisen väistymisen harmonian ja sointivärin tieltä.

Helsingissä Aarre Merikanto järjesti kolme sävellyskonserttia vuosina 1914, 1917 ja 1919. Ensimmäinen konsertti ja sen uusinta saivat paljon huomiota lehdistössä sekä etu- että jälkikäteen, ja arviot olivat kokonaisuudessaan myönteiset. Niissä kiinnitettiin erityistä huomiota säveltäjän nuoreen ikään ja toistaiseksi vähäisistä opinnoista huolimatta korkeaan sävellystekniseen tasoon. Modernismiin viittaavia kommentteja ei ensimmäisen konsertin kritiikeissä ollut. Muutamat kirjoittajat kuitenkin mainitsivat Merikannon tyylikäännöksen *Helena*-oopperan "uusimmasta ranskalaisesta tyylistä" (Kotilainen 1914b) tai "sekavuudesta ja erikoisuuksien hakemisesta" (Katila 1914) olevan hyvä asia. (Bis [Wasenius, Karl] 1914a; 1914b; Katila 1914; Kotilainen 1914a; 1914b; Pesola 1914.)

Vuoden 1917 alussa järjestetyn konsertin arvioissa oli kaikkiaan kielteisempi sävy. Merikantoa kritisoitiin nyt ensimmäistä kertaa musiikillisesta "laajasanaisuudesta", muotojen hajanaisuudesta ja sävellysteknisestä leikkittelystä

musiikillisen sisällön sijaan. Myös instrumentaatiota moitittiin liian paksuksi sekä tarkoituksellisen efektimäiseksi. (Bis [Wasenius, Karl] 1917; Katila 1917; Madetoja 1917c; Pesola 1917.) Vaikka arvioissa ei mainittu musiikin olevan uuden-aikaista, arvioiden negatiivisissa osuuksissa kuitenkin käytettiin modernismin kritiikille tyypillistä kieltä ja argumentteja sointiväriin liiallisesta merkityksestä ja efektimäisyydestä sekä tekniikan korostumisesta sisällön sijaan. Tästä huolimatta Aarre Merikannon toista sävellyskonserttia ei yleensä mainita suomalaisen modernismin synnyn yhteydessä, ehkä siksi, että vielä vuonna 1917 Merikantoon suhtauduttiin kehittyvänä opiskelijana, kun taas kuusi vuotta vanhempi Pingoud debytoidessaan Suomessa lähes kaksi vuotta myöhemmin oli kritiikin silmissä jo valmis säveltäjä. Pingoud'n tyyli nähtiin kenties kaikesta eklektisyydestään huolimatta harkittuna kokonaisuutena, kun taas 24-vuotiaan Merikannon oletettiin vasta kokeilevan erilaisia sävellyksellisiä tekniikoita ja tyylejä.

Merikannon kolmannen sävellyskonsertin arvioissa kritiikot eivät kuitenkaan enää vedonneet säveltäjän nuoreen ikään. Esimerkiksi yleensä uuden musiikin ilmiöihin nähden ymmärtäväinen Toivo Haapanenkin (1919c) suhtautui turhautuneesti: "kun säveltäjää ei enää voi lukea ensikertalaiseksi, olemme kai oikeutetut odottamaan häneltä jo muutakin kuin enemmän tai vähemmän kaotista raaka-ainesta". Haapanen vertasi Merikannon sinfonian sävelkieltä kiroilemiseen ("aitosuomalaisia voimasanoja"), mikä hänen mukaansa ei sopinut niin arvokkaaseen sävellysmuotoon kuin sinfonia. Sävellyksiä moitittiin kaotisuuden lisäksi sisällöttömiksi, tasapaksuiksi, rakenteellisesti hajanaisiksi ja epäitse-näisiksi. (Bis [Wasenius, Karl] 1919b; Furuhjelm 1919b; Ikonen 1919; Katila 1919b.) *Svenska Tidningenin* arvostelija Bengt Carlson (1919b) kuvaili Merikannon "ehtymätöntä dissonanssivirtaa" (*aldrig sinande ström av dissonanser*): "[-] modernin, tai sanokaamme ultramodernin musiikin tunnusmerkki, ja on ollut sellainen kaikkina aikoina".⁷⁴ Ultramoderni musiikki mainitaan Carlsonin arviossa Merikannon kohdalla nyt ensimmäistä kertaa. Carlson kuitenkin tarkastelee Merikannon "ultramodernismia" ottamatta kantaa tyylin esteettiseen oikeutukseen, vaan hänen mukaansa ainoastaan tulevaisuus voisi näyttää, ovatko Merikannon tyyllilliset kokeilut elinkelpoisia.

Moni Merikannon 1920-luvulla säveltämistä teoksista esitettiin vasta vuosia tai jopa vuosikymmeniä niiden valmistumisen jälkeen. Esimerkiksi ooppera *Juha* op. 25 (1920–1922), jota nykyisin usein pidetään Merikannon kiinnostavimpana teoksena, sai kantaesityksensä vasta vuonna 1958 radiossa ja 1963 näyttä-

⁷⁴ "kännetecknet på modärn eller låt oss säga ultramodärn musik, och har så varit i alla tider" (Carlson 1919).

möllä. Sen sijaan *Juhan* jälkeen valmistuneet V.A. Koskenniemen runoihin sävelletyt orkesterisäestykselliset laulut *Ekho* (1922) ja *Syyssonetti* (1922) kantaesitettiin tuoreeltaan vuonna 1922 samassa Säveltaiteilijain liiton vuosikonsertissa kuin Väinö Raition *Antigone*. Vaikka laulut eivät herättäneet niin suurta keskustelua jälkikäteen kuin *Antigone*, niidenkään arvosteluja ei voida sanoa järin kannustaviksi. Kriitikoista negatiivisin oli Ilmari Krohn (1922), jonka mukaan Raition musiikissa sentään oli ”tervettä tunnepohjaa”, kun taas Merikanto

[-] viihtyy pessimismin ja sensualismin hyvillä hämyhetteillä; sitä paitsi lauluun sovelletuna käy tyylikin aivan mielettömäksi, ihmiskorvan ja -äänen kun on mahdoton noudattaa sen vaatimia vastenluontoisia sävelkulkuja ja luontaisesti kulkien taas lauluaäni joutuu sulamattomaan ristiriitaan toistyylyiseen säestykseensä nähden. (Krohn 1922.)

Karl Ekmanin (1922) mukaan laulut olivat kyllä raffinoidusti orkestroituja ja rikasilmeisiä, mutta kokonaisuus oli runojen yksinkertaiseen kieleen nähden liian teennäinen. Lauri Ikonen (1922) kuittasi laulut kommentoimatta muuta kuin että häntä miellytti *Syyssonetti* hiukan enemmän kuin *Ekho*. *Muusikerilehdessä* kommentoineen nimimerkki Orkesterhästin (1922a, 7) mielestä Merikannon laulut olivat erittäin hyviä ”jos ajattelee mielenvikaista laulajatarta, joka lisäksi ’vetelee viimeisiään’.”⁷⁵

Leo Funtek suhtautui Merikannon lauluihin useimpia muita kriitikoita positiivisemmin; hänen mukaansa parasta niissä oli niiden todellinen suggestiivisuus sekä orkesterisäestyksen väriloisto. Myös lauluosuuden linja eteni Funtekin mukaan selkeästi. Sen sijaan laulujen musiikillisen sisällön hän sanoi olevan perinteisessä merkityksessä köyhä ja deklamatorinen, ja harmonia on ”häikäilemättömän rohkea” (*hånsynslös djärv*). Konsertin jälkipuolen perinteisempiä tyylejä edustavia sävellyksiä Funtek kutsui ”normaaliksi musiikiksi” (lainausmerkeissä myös Funtekin omassa tekstissä), ja suhtautui niihin samaan tapaan objektiivisesti kuin Merikannon ja Raitionkin teoksiin, kritisoiden niiden mielestään vähemmän onnistuneita elementtejä ja kiittäen onnistuneita. (Funtek 1922.)

Toivo Haapanen (1923, 61) kirjoitti myöhemmin *Valvoja-Ajassa* julkaistussa laajassa katsauksessaan Merikannon lauluista lyhyesti niiden olevan ”nuorekkaan rohkeita, radikaalisesti orkesteria värityksellisiin tarkoituksiin käyttäviä sävellyksiä”, mutta ei analysoinut niitä yhtä paljon kuin Raition *Antigonea*. Varauksellisesti Merikannon lauluista – kuten myös Raition *Antigonestä* – kirjoitti tuleva modernistisäveltäjä Sulho Ranta *Ylioppilaslehdessä*:

⁷⁵ ”om man tänker sig en vansinnig sångerska som därtill sjunger ’på sista versen’” (Orkesterhäst 1922a, 7).

Päämäärä, pyrkimys, orkesterin värivaikutelman esille saaminen sama kuin Raitiolla, tyylissäkin yhtäläisyyksiä. Lauluäänen käsittely soittimellinen, esittäjälleen äärimäisiä vaikeuksia asettava, mutta samalla ilmehikäs. Eritoten Ekho, jossa jo runon muoto pakottaa tiivistettyyn, yhtenäiseen muotoon, vaikutti määrätietoisella johdonmukaisuudellaan. (Särrä [Ranta, Sulho] 1922, 294.)

Vuonna 1923 valmistui Merikannon alun perin kolmanneksi sinfoniaksi aikoma mutta sittemmin nimeltään *Fantasiaksi* muuttunut teos. Se jäi *Juha*-oopperan lailla esittämättömäksi pitkäksi aikaa, kunnes viimein vuonna 1952 Tauno Hannikainen johti sen kantaesityksen Helsingissä. *Fantasiaa* seuraavana vuonna (1924) Merikanto kirjoitti jo kolmannen version orkesteriteoksestaan *Pan* op. 28. Se esitettiin vuonna 1925 marraskuussa Helsingin Kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa, jonka johti Robert Kajanus. Konsertin arvostelut olivat kaiken kaikkiaan positiivisia, ja esimerkiksi Katila (1925) kutsui sävellystä ”taiteellisesti täysipitoiseksi” näytteeksi ”Merikannon jonglöörimäisestä taidosta käsitellä orkesteritekniikkaa” ja Merikannon tuotannon johdonmukaisimmaksi sävellykseksi.

Teos esitettiin myös vuonna 1927 Pohjoismaisilla musiikkipäivillä Tukholmassa, jossa se sai – yhdessä Raition *Nocturnen* ja Furuhjelmin *Exotica*-sarjan kanssa – osakseen sapekkait arvioinnit Wilhelm Peterson-Bergeriltä (ks. tarkemmin luku 4.1). *Pania* luonnehdittiin kritiikeissä irvokkaaksi ja ”kansainvälisen karkofonismien ja puhtaan ja sekoitetun atonalismin edustajaksi”. (Salmenhaara 1996, 288–289; Heikinheimo 1985, 280–281; 308–313.) Merikanto (1945b, 582) on itse ilmoittanut pitävänsä *Pania* yhtenä onnistuneimmista teoksistaan. Seppo Heikinheimon (1985, 269–270) mukaan impressionistisia piirteitä sisältävä *Pan* on edustava näyte Merikannon 1920-luvun tyylistä, ja Kai Maasalo (1969, 224) liittää teoksen motiivikäsittelyltään ja rakenteeltaan *Ekhon* ja *Fantasian* yhteyteen. *Pan* on kuitenkin hänen mukaansa atonaalisuutta hipovan harmonisen rakenteensa puolesta näitä muita teoksia modernimpi. Erkki Salmenhaara (1996, 288) luonnehtii *Panin* sävelkieltä vapaaksi atonaalisuudeksi, mutta on eri mieltä Heikinheimon kanssa teoksen impressionistisuudesta; Salmenhaaran mukaan *Pan* on ”kudosteknisesti” jo jotain muuta kuin impressionismia.

Merikannon 1920-luvun orkesterituotanto jatkui vuonna 1927 valmistuneella kolmiosaisella *Sarjalla I* orkesterille,⁷⁶ jonka soitinnuksen hän uudisti vuonna 1931. Seuraavana vuonna puolestaan valmistui teos, jota Heikinheimo (1985, 316) luonnehtii *Fantasian* ja *Panin* ohessa yhdeksi Merikannon merkittävimmistä orkesteriteoksista. Kyseessä on *Sinfoninen harjoitelma*, jota Merikanto on haastattelussa kutsunut kaikkein radikaaleimmaksi teoksekseen, ja josta hän kommentoi teosluetteloonsa seuraavaa: “[e]sittämätön ja niin jääköönkin. Ja jää

⁷⁶ Teos tunnetaan vaihtoehtoisesti myös nimellä *Partita per orchestra*.

ikuisiksi ajoiksi! Ei sitä kumminkaan kukaan ymmärrä”. Varmistaakseen, että teos tosiaankin jäisi esittämättä Merikanto leikkeli partituurista sieltä täältä sivuja pois. Merikannon entinen oppilas PaaVo Heininen kuitenkin rekonstruoi *Sinfonisen harjoitelman* vuonna 1981, ja se kantaesitettiin seuraavana vuonna. (Salmenhaara 1996, 267; Heikinheimo 1985, 316–317.) *Sinfonista harjoitelmaa* pidetään yleisesti *Juhan* ohella Merikannon merkittävimpiin kuuluvana sävellyksenä. Merikannon viimeinen 1920-luvun orkesteriteos, *Notturmo* vuodelta 1929, kantaesitettiin vuonna 1930. Orkesterisävellysten lisäksi Merikanto sävelsi 1920-luvulla myös kamarimusiikkia. Hänen vuonna 1924 säveltämänsä *Konsertto viululle, klarinetille, käyrätorvelle ja jousisekstetille* tunnetaan myös nimellä *Schott-konsertto*, ja se oli yksi saksalaisen B. Schott’s Söhne -nuottikustantajan järjestämän kilpailun viidestä palkinnonsaajasta.

Kansalliskirjastossa Oskar Merikannon arkistossa (COLL.148) sijaitseva Aarre Merikannon ja hänen vanhempinsa välinen kirjeenvaihto tuo lisävaloa sekä Merikannon omiin esteettisiin ja poliittisiin näkemyksiin että hänen suhtautumiseensa aikansa musiikkialan toimijoihin. Kuten jo edellisen alaluvun kohdalla mainittiin, Merikanto kirjoitti myös Raition edesottamuksista paljon. Raitioon itseensä Merikanto suhtautui useimmiten myönteisemmin kuin moniin muihin kollegoihinsa. Vuoden 1922 Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertin jälkeen Raition ja Merikannon nimet nousivat esiin yhä vahvemmin modernismin edustajina Suomessa. Myös Merikanto vanhemmilleen konsertin jälkeen kirjoittamansa kirjeen (24.11.1922) perusteella koki Raition sävellysestetiikan itselleen läheiseksi: ”Me kaksi tulemme nyt kuitenkin jäämään erillemme muista, ja kun meidän kesken tuskin koskaan toistemme kadehtiminen tulee kysymykseen, on paikallaan, että vedämme yhtä köyttä. –Tyyli on sama, mutta muuten on musiikkimme (kaikeksi onneksi!) aivan erilaista.” Oman sävellystyylinsä muuttuessa 1930-luvulla vähemmän modernistiseksi Merikanto (kirje Liisa Merikannolle 1.2.1934) kritisoi jo Raitionkin sointivärimusiikkia: ”Hän, samoin kuin Pingoud elää värien ja läkkinousujen ja kaikenlaisen sihinän ja pihinän varassa.” Saman vuoden loppupuolella hän (kirje Liisa Merikannolle 5.12.1934) luonnehti Raition *Kuutamo Jupiterissa* -sävellyksen olevan ”överbelastad” (ylikuormittunut), viitaten sanavalinnallaan todennäköisesti juuri tekstuurin paksuuteen ja sointiväriin.

Kirjeenvaihdosta käy ilmi myös Merikannon oman sävelkielen muutos modernistisesta, erityisesti harmonian suhteen ei-tonaalisesta ajattelusta kohti selkeämpää tonaalisuutta. Esimerkiksi vielä vuonna 1922 laulujen *Ekho* ja *Syyssonetti* kantaesityksen jälkeen Merikanto kirjoitti vanhemmilleen vakaumuksellisen modernistin näkökulmasta:

Ei tämä ”uusi musiikki” helppoa ole, vaikka se onkin veressä. Mitä suuremmat mahdollisuudet, sitä vaikeampaa. Raition mielestä olen käynyt kuin kiirastulen läpi, löytänyt itseni ja oman kieleni. Arvostelu – no, se ei kait koskaan täällä meillä suvaitse että käydään uusia latuja. Kaikki kunnia ”ei-hypermodernille” taiteelle, mutta onko meidän nuorien jäljiteltävä sitä!? (Aarre Merikannon kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 2.12.1922.)

Kymmenisen vuotta *Ekhon* ja *Syyssonetin* jälkeen Merikanto kirjoitti puolestaan ryhtyneensä säveltämään aiempaa tonaalisempaan tyyliin:

Olen aloittanut ork. teosta jossa tyylillisesti paljon palaan entisille ”maille”, joskin uudestakin tulee paljon hyväksi käytettyä. Onhan se tavallaan selviö, että kolmisointu on yhtä oikeutettu kuin jokin muukin, joten täst’lähtien en niitäkään enään hyljeksi. On tavallaan niin, että modernilla soinnulla, joka sisältää itseensä kaikki värit, ei saa enään nousua, joll’ei palaa yksinkertaisempaan (tässä tapauksessa kolmisointuun) joka antaa tilaisuuden niin nousuille kuin laskuillekin. Mutta sittenpä luulisi kaiken taitavan kun on käynyt koko sointuvallankumouksen lävitse, onhan katse avartunut, joskin kuten aina tällaisissa ”kumouksissa” yksipuolisuuden vaara on ollut suuri. (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 1.7.1933.)

Merikanto käyttää kirjeessään hyvin samankaltaista kieltä kuin modernismin kriitikoilla oli tapana; ei-tonaalisen harmonian vaarana oli yksipuolisuus ja kontrastien puute. Kirjeestä saa vaikutelman, että päätös siirtyä tonaalisempaan tyyliin – kolmisointujen hyljeksimisen lopettaminen – oli tarkoin harkittu, jopa yhtääkkinen, eikä vähittäisen kehittymisen tulos. Saman vuoden huhtikuussa Merikanto nimittäin vielä ihasteli radion kautta Varsovasta kuulemansa Szymanowskin neljännen sinfonian saamia suosionosoituksia. Merikanto piti sävellystä modernina ja erittäin kiinnostavana, ja vertasi vaikutelmaansa ummehtuneeksi komaansa tilanteeseen kotimaassa:

Meikäläisen työnä se kyllä täällä Suomessa olisi saanut arvattavasti aikamoisen ”haukkumisryöpyn”! Hauska oli kuulla ja todeta että muualla puhaltavat raikkaat tuulet! Suosionosoitukset olivat valtavat, mutta olihan yleisökin tunteiltaan toista, kun tämä meidän rikkiviisas vanhoillisuutemme! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 9.4.1933.)

Julkisesti Merikanto (1945b, 578–580) mainitsi esikuvikseen ja ihailun kohteiksi Sibeliuksen lisäksi joukon kansainväliseen klassisen musiikin kaanoniin kuuluvia säveltäjiä: ”Onhan ollut muitakin musiikin suurmiehiä, joita olen jumaloinut: Beethoven, Brahms, Reger, Verdi, Puccini, Bartók, Ravel ja useat venäläiset säveltäjät, mutta heille en ole ollut palvonnassani yhtä uskollinen kuin ihailemaleni omalle mestarillemme [Sibeliukselle].” Merikannon itsensä mainitsemien säveltäjien lisäksi hänen tyylillisiksi esikuvikseen ovat muut kirjoittajat maininneet ennen kaikkea Skrjabinin, mutta myös Wagnerin, Schönbergin, Bergin, Hindemithin ja ooppera *Juhan* ollessa kyseessä myös Janáčekin. (Maasalo 1969, 212–

213; Vainio 1976a, 128–129; Salmenhaara 1996, 281–296.)

Yllämainituilta säveltäjiltä saatujen tyyli vaikutteiden lisäksi Merikannon musiikkia on luonnehdittu varsin moninaisin määrein. Sulho Ranta (1927, 187) kuvaili Merikantoa rohkeaksi ja voimakkaaksi säveltäjäksi, jonka teoksissa esiintyy saksalaisen ekspressionismin tapaan atonaalista kontrapunktia. Pari vuotta myöhemmin Ranta (1932, 119) luonnehti Merikannon jopa käyttäneen teoksissaan 12-säveljärjestelmää, jolla hän kuitenkin tarkoitti sävellajittomuutta, ei do-dekafoniaa. Nikolai Lopatnikoff (1934, 238) puolestaan kuvaili Merikannon sävellystyylillä ”keskieurooppalaiseksi suuntaukseksi” ja niiden tunnelmaa askeettiseksi ja puhtaaksi. Lopatnikoff myös toivoi Merikannon mielenkiintoisen musiikin saavuttavan tunnustusta Suomen ulkopuolella. Toivo Haapasen (1940, 148) mukaan Merikannon 20-luvun tyyli on lähellä atonaalisuutta, kun taas Taneli Kuusisto (1966, 10) kutsui Merikannon sävelkieltä saksalaissävyiseksi. Bo Wallner (1968, 69–70) kuvaili Merikantoa ”sointiväristä humaltuneeksi (*klangberusad*) sensuaalistiksi”, joka olisi noussut Suomessa hyvinkin merkittäväksi musiikkihenkilöksi, jos hänen teoksiaan olisi esitetty enemmän. Myös Maasalo (1969, 212) kiinnitti huomiota sointiväriin ja teosten impressionismivaikutteisiin. Muita Merikannon 1920-luvun teosten yhteydessä mainittuja tyylipiirteitä ja sävellyskeinoja ovat muun muassa polytonaalisuus, rikas tematiikka ja kontrapunktinen työskentely, monipuolinen orkesterinkäyttö, tanhuaiheet, sävellajittomuus, tritonusmotiivit sekä atemaattisuus (Maasalo 1969, 212–213; Vainio 1976a, 129–130).

Kuten todettua, 1930-luvulle tultaessa Merikannon, kuten niin monen muunkin suomalaisen säveltäjän tyyliin alkoi tulla yhä enemmän tonaalisia ja kansallisia aineksia. Tällöin katsottiin hänen 1920-luvun sävellystensä olleen jonkinlainen välivaihe, välttämätön paha. Tähän viitataan myös Merikannon (1945b, 581) oma luonnehdinta ”poikkeamisesta” modernistiseen tyyliin. Sulho Ranta (1946a, 92) puolusteli vielä 1940-luvun puolivälissä Merikannon ”atonaalista kautta” näin: “[S]äveltäjän kehityksen kannalta tuo kausi voi ehkä tuntua vähän liiankin pitkältä ja pitkälle vieneeltä, mutta samalla se kaikessa kaaoksenomaisuudessaan selvensi ja syvensi säveltäjän käsitystapaa ja lisäsi tietenkin vielä hänen teknillisten keinojensa määrää.” Vaikka Merikannon 1920-luvun teokset jäivät suurimmaksi osaksi aikanaan esittämättä ja harvat tuoreeltaan esitetyt saivat lisäksi usein negatiivisen vastaanoton, nykyisin juuri tuon kauden teoksia pidetään hänen taiteellisesti arvokkaimpina ja vahvimpina sävellyksinä. (Heikinheimo 1985, 14; Salmenhaara 1996, 276; Virtanen 2006, 93–94.)

5.2.3 Elmer Diktonius, Uuno Klami ja Sulho Ranta

Elmer Diktoniuksen toinen julkinen esiintyminen säveltäjänä vuonna 1920 on syynä siihen, että hänet muistetaan suomalaisessa kulttuurihistoriassa ylipääntään myös säveltäjänä, sillä konsertin saaman murskaavan arvostelun jälkeen Diktonius siirtyi runouden pariin jättäen säveltämisen kokonaan. Tästä puolestaan johtuu, että hänen panoksensa suomalaisen musiikin ja sen modernismin kehitykseen ovat jääneet vähäisiksi. Kirjoittajana Diktonius oli taiteen modernismin vankkumaton kannattaja ja yksi aikakauslehti *Ultran* vakiokirjoittajista. Diktoniuksen kirjoituksia tarkasteltiin lähemmin luvussa 2.1.

Diktoniuksen skandaalikäryiseksi muodostuneessa konsertissa esitettiin hänen kuusi yksinlauluaan: *Kring valnötsträdets tomma grenar* (W. Ekelund), *'S ist stille* (G. Gezelle), *Ögon blå* (J. Wecksell), *Det första vårregnet* (W. Ekelund), *Ich höre Hörner blasen* (G. Gezelle) sekä *Väntan* (G. Fröding). Yksinlaulut saivat osakseen tyrmäävän arvostelun. Niitä kutsuttiin muun muassa ”äärimmäisen vasemmistolaisiksi”, värittömiksi, ”erinomaisen poikkeuksellista tyyliä edustaviksi”, alkeellisiksi, futuristisiksi, kubistisiksi sekä ultramoderneiksi. Diktoniuksen sointuyhdistelmiä puolestaan luonnehdittiin spekulatiivisiksi ja sävelkieltä yleensä ottaen niin hurjaksi ekspressionismiksi, että Pingoud’n musiikki sen rinnalla vaikuttaa suorastaan klassiselta. Jotkut arvostelijat sentään myönsivät Diktoniuksella olevan säveltäjänlahjoja, mutta hänen opettajaansa sen sijaan moitittiin siitä, että hän oli antanut oppilaansa omaksua tällaisen ”luonnottoman tyylikokeilun”. (Vainio 1976b, 258–268; Salmenhaara 1996, 209–210.)

Diktoniuksen tiedetään ihailleen Arnold Schönbergin ja Aleksandr Skrjabinin musiikkia, ja vaikka 1900-luvun alun suomalaisessa musiikkikeskustelussa termi vasemmistomusiikki tarkoitti yleensä kaikkea modernia musiikkia, Diktonius liitti sekä Schönbergin että Skrjabinin musiikkiin poliittisen vasemmistolaisen aspektin. Vainio (1976b, 48) esittääkin, että Diktoniuksen aate oli vallankumous sinänsä – sekä taiteellinen että poliittinen vallankumous olivat näin ollen Diktoniukselle ainakin jossain määrin yhteneviä. Samaa todistaa Sulho Ranta (1927, 187), jonka mukaan Diktonius olisi joskus todennut: ”Jag älskar en enda -ism: revolutionism”.

Modernistisista suuntauksista ekspressionismi kuitenkin kiinnosti Diktoniusta eniten. Hänen vallankumousihanteensa mukaan ekspressionistisen taiteen lähtökohta ja sisältö on aina taistelu ja kaaos, joiden avulla vanhat tyylit hajoetaan ja vasta sitten kyetään luomaan uutta ja edistymään. Vainio (1976b, 52–53) on kuitenkin sitä mieltä, että nimenomaan säveltäjänä Diktonius oli perinteisiin sidottu, ja vasta siirryttyään runouden piiriin hän kykeni luomaan poliittiseen suuntautumiseensa rinnastettavissa olevaa radikaalia taidetta. Myös Taneli

Kuusisto (1965, 256) kirjoittaa, että Diktoniuksen edustama modernismi olisi romantiikan jatketta, joskin ”äärimmäistä”. Sulho Rannan (1927, 187) mukaan Diktoniuksen tyyliä on vaikea luokitella mihinkään tyylikategoriaan: ”se on vain yleisesti uutta ja rohkeaa”. Erkki Salmenhaara (1996, 210) puolestaan on sitä mieltä, että Diktoniuksen laulut ovat kiinnostavampia todisteina uudenlaisen musiikillisen sanonnan etsinnästä Suomessa kuin varsinaiselta musiikilliselta arvoltaan.

”Uuden suomalaisen musiikin onnenpekka ja sunnuntailapsi”⁷⁷ Uuno Klami piti ensimmäisen sävellyskonserttinsa Helsingissä syyskaudella 1928. Toisin kuin Diktoniuksen tai Rannan, Klamin konserttiarviot olivat pääasiassa kiitettäviä, ja etenkin yleisö otti Klamin heti hänen ensikonsertistaan lähtien suosionsa. Ensimmäisessä sävellyskonsertissa esitettiin orkesteriteos *Habanera* (1926), ensimmäinen pianokonsertto (lisänimeltään *Une nuit à Montmartre* 1924), *Kolme kiinalaista laulua* (sävellysvuodesta ei varmaa tietoa, ja laulut ovat sittemmin kadonneet) sekä orkesteriteos *Karjalainen rapsodia* (1927). Erkki Salmenhaaran (1996, 317) mukaan ”Konserttiin liittyi myös tiettyä sensaation sävyä, sillä kaupunginorkesterissa oli esiintynyt kapinamielialaa konserton kokoonpanoon kuuluvien saksofonien ja jazzsävyjen vuoksi”. Teoksista *Karjalainen rapsodia* nousi sekä arvostelijoiden että yleisön suosikiksi, ja siitä tulikin aikojen kuluessa yksi Klamin suosituimmista sävellyksistä. (Salmenhaara 1996, 317–318; Tyrväinen 2013, 411.)

Klamin konsertin arvioissa käytettiin modernismin kritiikille tyypillistä sanastoa; arvostelijat puhuivat hänen sävellystensä yhteydessä atonaalisuudesta (Klemetti 1928), sävellajittomuudesta (–la. [Pesola, Väinö] 1928), kaoottisuudesta, epäsoinnuista (Paavola 1928a), riitasointisuuden ihannoinnista (–la. [Pesola, Väinö] 1928) kehittelyn puutteesta (Katila 1928), uusranskalaisesta impressionismista (Paavola 1928a) ja modernisuudesta (Paavola 1928a; –la. [Pesola, Väinö] 1928). Myös kiitokset taidokkaasta orkesterinkäytöstä, lahjakkuudesta, aitoudesta ja persoonallisesta sanottavasta olivat saman tapaisia määreitä, joita monista Raitionkin sävellyksistä niiden modernistisista piirteistä huolimatta lausuttiin. Klamin musiikille tyypillisen humoristisuuden määritelmä tuli esiin jo useissa ensimmäisen sävellyskonsertin arvioissa (esim. Klemetti 1928; –la. [Pesola, Väinö] 1928; Paavola 1928a).

Kehittelyn puutteella viitattiin todennäköisesti Ernest Pingoud’nkin (1928b, 232) havaitsemaan improvisatorisuuden vaikutelmaan: ”Hänen eloisa ja

⁷⁷ Näin kutsui Elmer Diktonius Uuno Klamia (Salmenhaara 1996, 317). Luonnehdinta jäi elämään osana Klamiin liitettyjä, tutkimuksesta toiseen toistuvia määritelmiä, joita Helena Tyrväinen (2013) väitöskirjassaan kyseenalaistaa ja tarkentaa.

rikas mielikuvituksensa ei anna hänelle aikaa ajatella aiheaineiston erikoista muokkaamista.” Pingoud luonnollisesti arvosti Klamin kansallisesta sävelkuvas-
tosta irti pyrkivää tyyliä – *Karjalaisen rapsodian*kin sävelkieli teoksen nimestä huo-
limatta edustaa Suomessa siihen asti kokematon näkökulmaa kansallisuuteen
– hänen mielikuvituksensa rikkautta ja tuoreutta sekä rytminkäsittelyn uudenai-
kaisuutta. Suomalaiskansallisuuden sijaan Pingoud havaitsi Klamin tyyllissä
ranskalais-slaavilaisia vaikutteita, erityisesti Stravinskyltä ja Ravelilta, mutta toi-
voisi orkestrointiin enemmän ”jalkiovaikutusta, pedalia: sointiyhtymät ja -muo-
dot lepattavat usein juurettomina ilmassa” (emp). Joka tapauksessa Klamin voi-
daan sanoa luoneen jo ensikonsertistaan lähtien muista suomalaisista 1920-luvun
modernisteista riippumattoman tyylin, jonka puitteissa hän onnistui luomaan
uudella tavalla kansallisiin aiheisiin kantaa ottavia teoksia. (Salmenhaara 1996,
317; Tyrväinen 2013, 428–429.)

Väinö Pesola kirjoitti päiväkirjaansa muistiin kiinnostavan, arvostelijoiden
epävirallista mielipidettä hyvin kuvaavan merkinnän Klamin ensikonsertin har-
joituksista ja itse konsertista:

Kilpinen tuli [Klamin sävellyskonsertin] harjoitukseen myöhään ja kuuli osan Karjalaisesta
rapsodiasta ja sololaulut. Hän moitti Klamin musiikkia lapselliseksi y.m. Funtek vastasi:
va du tyst, du hörde bara det renaste ”skitet”, ja tällä hän tarkoitti sololauluja. Muuta mu-
siikkia F. puolusti. Ilmari Krohn poistui sävellyskonsertista heti Habaneran jälkeen (1. nu-
mero) kysyttyään joltakin närkästyneenä: onko Klami bolsevikki?! (Väinö Pesolan päivä-
mätön päiväkirjamerkintä syys-lokakuun vaihteessa 1928.)

Itse Pesola ei julkaistujen arvioidensa lisäksi kommentoinut Klamia hänen ensi-
konserttinsa yhteydessä, mutta vuonna 1923 Helsingin Musiikkiopiston julkisten
näytteiden perusteella hän (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 7.6.1923) piti Kla-
mia lupaavana ja varsinkin muotojen hallinnan puolesta ammattitaitoisena sä-
veltäjänä. Myös Aarre Merikannon kirjeenvaihdosta löytyy muutamia luonneh-
dintoja Klamista ja tämän musiikista. Merikanto muun muassa piti Klamia sekä
Schnéevoigtin että Haapasen suosikkisäveltäjänä Sibeliuksen rinnalla. Sulho
Rantaan verratessaan Merikanto arvosti Klamia suuresti, mutta kirjoitti myös pi-
tävänsä tämän musiikkia pinnallisena ja maneerimaisena:

Kuuntelen parhaillaan Klamin ”Kolmimastoista”. Maneeria on hänellä liikaakin – kaikissa
teoksissa samanväriset ja makuiset oboesolot ja trumpetti (con sordino) tärinät. Pastelliku-
via, miksei kauniitakin, mutta syvempi ote ja polyfoninen taito puuttuvat kokonaan. Mutta
onhan hyvä että meillä on sellainenkin ”pikkutapausten” väririkas (vaikkakin toistaiseksi
vähän samaa kaikissa teoksissa) kuvaaja! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle
26.4.1932.)

Musiikkiarvostelijana Klami toimi 1930-luvulta lähtien. Hän arvioi Raition 1920-

luvulla syntyneistä sävellyksistä *Fantasia estatica*n esityksen vuosina 1933 ja 1946 sekä Kuutamon Jupiterissa vuosina 1942 ja 1944. Lisäksi Klami arvosteli oopperat *Prinsessa Cecilia* vuonna 1936 ja *Kaksi kuningatarta* vuonna 1944. Näitä arvioita tarkastellaan enemmän luvuissa 6.2 ja 6.3.

Särrä-nimimerkillä *Ylioppilaslehteen* ja sittemmin 1930- ja 1940-luvuilla *Ilta-Sanomiin* musiikkikritiikkejä kirjoittanut Sulho Ranta oli säveltäjä, ahkera musiikkikirjoittaja sekä Suomen musiikkielämän monitoimimies. Rannan henkilökohtaisesti yli kolmekymmentä vuotta tuntenut Arvi Kivimaa (1974, 132–136) piirtää muistelmissaan Rannasta kuvan vilkkaana, älykkäänä ja ystävällisenä, koko taidekentän perinpohjaisesti tuntevana henkilönä, jolla oli vahvat mielipiteet, hyvä keskustelutaito ja rohkeutta tuoda mielipiteensä ilmi. Sulho Ranta järjesti ensimmäisen sävellyskonserttinsa Helsingissä alkuvuonna 1929. Ranta, kuten Klamikin oli tuonut sävellyksiään esille jo aikaisemmin 1920-luvulla Helsingin Musiikkiopiston oppilasnäytteisissä, joten hänen modernistisista pyrkimyksistään oltiin Suomessa jo tietoisia, etenkin kun hän esiintyi musiikki- ja päivälehtien palstoilla ahkerasti myös kirjoittajana, modernistista musiikkia esittelevin artikkeleihin. Rannan kirjoituksia tarkasteltiin lähemmin luvussa 2.

Rannan ensikonsertin myötä Helsingissä herättiin kuitenkin huomaamaan, miten uudenlaista hänen sävelkielensä oli nimenomaan kamarimusiikissa. Tämän konsertin päivälehtiarviot olivat yksiselitteisen negatiiviset. Rannan tyyliä kutsuttiin mielivaltaiseksi, epämusiikiksi, kontrastittomaksi, yli horisontin meneväksi sekä kautta rantain myös diletanttimaiseksi. Esimerkiksi Heikki Klemetin arviota siteerattiin luvussa 4.3. (Klemetti 1929; Madetoja 1929; Linnala 1929b, 60; Salmenhaara 1996, 347–349.) Väinö Pesola ei päiväkirjassaan kommentoinut Rannan musiikkia tarkemmin, mutta maininta ”rakentavan tunne-elämän puutteesta” viitanee kritiikkiin älyperäisesti konstruoidusta musiikista. Pesolan kirjoituksesta näkyy myös hänen suhtautumisensa ylimielisinä ja itsetietoisina pitämiinsä pohjalaisiin:

Sulho Ranta, tuo haisevan itsetietoinen, mutta kai pohjaltaan kunnan säveltäjä sai täällä antamastaan sävellyskonsertista ”ympäri korvia” joka taholta eikä ilman syytä. Minä koetin arvostelullani vähäsen pehmentää [päälle kirjoitettu lievittää] Klemetin, meidän Peterson-Bergerimme, arvostelun sikamaisuutta. Sain Rannalta (mikä ihme!! Ja nöyryys pohjalaisessa, mikä ei kuitenkaan kiittänyt kukkaosanotosta!) kiitoskirjeen. Konsertin perusteella epäilen, ettei Rannalla ole minkäänlaista rakentavaa tunne-elämää. Myös Laitiselle ja Melartinille oli R. kirjoittanut. Aika näyttäne, muokkautuuko ylimielinen pohjalaispoika. (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 27.2.1929.)

Rannan teosten esitykset ennen hänen sävellyskonserttiaan Helsingissä tapahtuivat musiikkiopiston oppilaskonserttien lisäksi pääasiassa Viipurissa, missä hän

opetti musiikin teoriaa vuosina 1925–1932, eli samaan aikaan Raition kanssa. Hänen modernististen teostensa arviot olivat lähes poikkeuksetta negatiivisia, mutta myöhemmän, 1930-luvun aikana muotoutuneen uusklassisia piirteitä sisältäneen tyylin sävellykset otettiin positiivisemmin vastaan. Ranta, kuten Pingoud'kin oli tuottelias musiikkikirjoittaja. Hän kirjoitti paljon jo 1920-luvulla modernistisesta musiikista tuoden sitä osaltaan enemmän esiin. Sulho Rantaa voidaan pitää erityisesti Väinö Raition, Aarre Merikannon ja Uno Klamin musiikin puolestapuhujana ja esitaistelijana. Raitio ei kirjeenvaihtonsa perusteella pitänyt Rantaa arvossa säveltäjänä.

Rantaa ja Klamia verrattiin säveltäjinä toisiinsa jo 1930-luvun alkupuolella: ”Yhtä monisärmäinen ja epämääräinen kuin Ranta on taiteilijapersoonallisuutena, yhtä selkeä ja suoraviivainen on taas Uno Klami”, kirjoitti Martti Turunen (1931a, 155) *Suomen Musiikkilehdessä*. Väinö Pesola pohdiskeli Klamin ja Rannan tyylien eroa jo vuonna 1923:

Jollei karjalainen lyyrillinen pintapuolisuus⁷⁸ asu miehessä [Klamissa], voidaan häneltä odottaa paljon modernin musiikin merkeissä. Samaa latua kulkee Sulho Ranta mutta häntä vaivaa toistaiseksi liika järkipärsäisyys ja tyylin riitasointuinen kalseus, josta ainakin minä sain päänsärkyjä. (Väinö Pesolan päiväkirjamerkintä 7.6.1923.)

Myös Aarre Merikanto vertasi äidilleen lähettämässään kirjeessä Rantaa Klamiin:

Rannan teokset (lauluja lukuunottamatta) ovat kovin rikkinäisiä, puuttuu yhtenäistä otetta, kehittelyä, päämäärää – vaikuttaa liiaksi kokeilulta, haetulta ja tehdyiltä! Että hänellä on lahjoja on toki selviä, toinen asia pääsevätkö ne kehittymään. Klamiin nähden on hän kovin heikko ja köyhäsanainen! Se siitä! (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 23.10.1931.)

Ranta oli vuonna 1926 lähettänyt Merikannolle sävellyksiään kommentoitavaksi, ja Merikanto antoi kirjeissään Rannalle (10.12.1926; 18.12.1926) kannustavassa hengessä neuvoja ja käytännön ohjeita muun muassa altoavaimen käytöstä alttoviuluilla. Merikannon Rannalle lähettämistä kirjeistä (18.12.1926) käy myös ilmi, että Raitio ja Ranta olivat suunnitelleet jonkinlaista oletettavasti modernistiseen musiikkiin keskittyvää yhdistystä Suomen Säveltaiteilijain Liiton vastapainoksi: ”Ajatuksenne Raition kanssa liiton perustamisesta on toki reilu ajatus,

⁷⁸ Väinö Pesola kirjoitti usein karjalaissyntyisistä kollegoistaan negatiivisesti; erityisesti vastenmielisenä pitämänsä Lauri Iksosen kohdalla Pesola mainitsi karjalaisuuden ikään kuin selityksenä vastenmielisyydelle, tai vastenmielisyyttä tukevana seikkana. Pesola analysoi muutenkin useasti säveltäjien ja muusikoiden luonteita ja tekemisiä heidän syntyperänsä mukaan. Tosin muihin ”heimoihin” hän ei suhtautunut yhtä negatiivisesti kuin karjalaisiin.

paha vain että asumme niin hajalla toisistamme. Mitäpä me S.S.L:lla? Mokoma sulosointula!”

Klassisromanttisesta absoluuttisen musiikin ja sinfoniatradition ihailusta huolimatta voidaan todeta suomalaisen musiikkielämän olleen salliva myös muunlaiselle musiikille. Pedagogisessa mielessä avarakatseisen Erkki Melartinin ansioksi voidaan lukea se, että sävellysohjelmat eivät profiloituneet tiettyjen tyyliuuntauksien edustajiksi, vaan saivat suhteellisen vapaat kädet kokeilla ja etsiä omiin esteettisiin mieltymyksiinsä parhaiten sopivaa sävelkieltä. Esimerkiksi Väinö Raitio ja Uuno Klami saivat myös huomattavan myönteisiä arvioita traditiosta poikkeavien teostensa kantaesityskritiikeissä. Vaikka 1920-luvun musiikillisesta modernismista puhutaankin yleensä yhtenäisenä ilmiönä, sen edustajiksi luokitelluista säveltäjistä ei kuitenkaan muodostu yhtenäistä joukkoa heidän sävellystyylinsä tai esteettisten ideologioidensa valossa. Pingoud’n, Diktoniuksen ja Rannan voidaan sanoa edustaneen modernistista asennetta kirjoitussissaankin, mutta Raitio, Klami ja Merikanto puolestaan pyrkivät romantiikan ideologisten perillisten tapaan luokittelemaan itsensä koulukunnista ja tyyliuuntauksista irrallisiksi yksilöiksi. Raition omien kirjoitusten välittämä kuva ei viittaa modernistiseen ajatteluun, vaan sen kautta tarkasteltuna Raitio näyttäytyy vakaasti romanttiseen ajatteluun juurtuneena henkilönä. Yhtä vähän yhtenäisenä ilmiönä tosin voidaan pitää myös modernismi-ilmiön vastapoolia, kansallista romantiikkaa, jonka puitteisiin niin ikään luokitellaan tyyliiltään hyvin erilaisia säveltäjiä.

II VÄINÖ RAITION 1920-LUVUN ALUN ORKESTERITEOKSET

Tutkimukseni toinen osio keskittyy tarkentamaan kuvaa Väinö Raitiosta ja hänen 1920-luvun alussa säveltämiensä orkesteriteosten modernistisista piirteistä niiden aikalaisreseption ja analyysin kautta. Tutkimukseni aineistolähtöisimmässä luvussa kuusi yhdistän suurelta osin ennen julkaisematonta Raition biografista tietoa sävellysten synty- ja reseptiohistoriaan kronologisessa järjestyksessä. Tutkimuksessa käsitellään laajasti Raition tuotannon reseptiota sekä ennen että jälkeen 1920-luvun. Tämä on tarpeellista sekä kokonaiskuvan hahmottamiseksi Raition säveltäjäkuvasta, että 1920-luvun orkesterisävellysten kontekstin ymmärtämiseksi. Käsitelen myös Raition omia kirjoituksia ja kirjeenvaihtoa, joiden perusteella Raition esteettisiä näkemyksiä ja säveltämiseen sekä musiikkikulttuuriin liittyviä ajatuksia voidaan tarkastella. Luvun loppupuolella puolestaan pohdiskelen sitä, miten Raition rooli musiikinhistoriankirjoituksen kansallisessa suuressa tarinassa alkoi muodostua hänen nekrologiensa ja niissä esitettyjen määreiden pohjalta.

Kuudennen luvun lähdeaineisto on pääasiallisesti Kansalliskirjaston ja Kansallisarkiston henkilöarkistoissa säilytettävää kirjeenvaihtoa ja Raition elinaikana kirjoitettuja sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleita. Osa niistä on Raition omia kirjoituksia, pääasiassa *Suomen Sosialidemokratissa* ja *Aika*- sekä *Naamio*-lehdissä julkaistuja konserttiarvioita, mutta määrällisesti suurin aineistojoukko on Raition sävellysten kantaesityskritiikkejä ja haastatteluja sekä sanoma- tai aikakauslehdissä julkaistuja yleisiä musiikkiartikkeleita. Raition persoonaan ja lähipiiriin liittyvää biografista tietoa olen saanut myös haastatteleamalla Väinö Raition veljen Eino Raition tytärtä Kaisu Ganzia (s. 1920). Vain hiukan ennen kuolemaansa Raitio kirjoitti myös lyhyen omaelämäkerran Sulho Rannan toimittamaan kirjaan *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta* (1945). Tämä kirjoitus on ollut pitkään tärkeimpänä Raition elämää koskevana lähteenä myös myöhemmälle tutkimukselle. Raitio on kuitenkin kirjoituksessaan muistanut joitain vuosilukuja ja tietoja väärin, mikä käy ilmi muun muassa kirjeenvaihdosta. Tässä tutkimuksessa tarkennan ja korjaan mainittuja virheitä sekä tuon esiin uutta biografista tietoa Raitiosta.

Sekä julkisista ja yksityisiksi tarkoitetuista mielipiteistä koostuvan lähdeaineiston subjektiivisen luonteen, että tutkimuskohteen ja tutkimuksen teon ajankohdan välisen ajallisen etäisyyden vuoksi olen käyttänyt suoria sitaatteja runsaasti, ja myös kirjoittanut tulkintojani aineistosta mahdollisimman yksiselitteisesti auki. Tällä olen pyrkinyt lisäämään tutkimusprosessin läpinäkyvyyttä ja

mahdollistamaan aineiston luonteeseen elimellisesti kuuluvan monitulkintaisuuden näkymistä.

Seitsemäs luku esittelee Raition sävellysten modernistisia piirteitä musiikkianalyttisestä näkökulmasta. En analysoi sävellyksiä systemaattisesti enkä minkään tietyn analyysimenetelmän avulla, vaan pikemminkin tuon esiin niissä olevia muotoon, tematiikkaan, harmoniaan ja sointiväriin liittyviä huomioita. Edellä mainitut parametrit on valittu sillä perusteella, että kantaesityksissä kriitikot pitivät niitä sävellysten modernistisimpina tai problemaattisimpina osa-alueina. Tässä työssä olen pitäytynyt sävellysten teknisten ominaisuuksien – ilmaisun välineiden – tarkasteluun ja rajannut niiden sisällön tulkinnan tutkimuksen ulkopuolelle. Sisällön esimerkiksi hermeneuttinen analysointi olisi vienyt tutkimuksen fokusta aikalaisaineistosta kohti nykyajan tutkijan näkökulmaa, jota puolestaan olisi tulkintojen moninäkökulmaisuu- den vuoksi pitänyt taustoittaa melko laajasti. Tämä olisi nostanut tutkimuksen musiikkianalyttisen osuuden huomattavasti alkuperäistä kysymyksenasettelua keskeisemmälle sijalle.

Luvun pääasiallisena lähteistönä ovat painamattomat partituurit, joista suurin osa on Helsingin Kaupunginarkistossa sijaitsevat Helsingin kaupunginorkesterin käsikirjoitusarkistossa. Sekundäärisenä lähteenä toimivat sävellyksistä tehdyt äänitteet.

6 Raition biografia ja teosten reseptio

Väinö Raitio syntyi Sortavalassa 15.4.1891. Hänen isänsä oli filosofian kandi-daatti, suomen kielen ja kirjallisuuden lehtori ja suomalaisuusmies Kosti Raitio (Konstantin Kohlman / Kählman, 1855–1924) ja äitinsä Elli (Elin) os. Eriksson (1860–1954). Suurperheen 11 lapsesta Väinö Raitio oli ikäjärjestyksessä seitsemäs. Väinö Raition syntymän aikaan isä Kosti Raitio toimi Viipurin läänin ja kahdek-sannen piirin kansakoulujen tarkastajana työskenneltyään tätä ennen Sortavalan seminaarin – kansakoulunopettajia kouluttavan oppilaitoksen – suomen ja ruot-sin kielten lehtorina vuosina 1881–1889. Sortavalasta perhe muutti isän työn pe-rässä ensin vuonna 1895 Jyväskylään, jossa Kosti Raitio työskenteli Jyväskylän seminaarin suomen kielen lehtorina, ja heti seuraavan vuoden syksyllä Raaheen, jonka vastaperustetun seminaarin johtajaksi hänet valittiin. Vuoden 1900 alusta perhe palasi Jyväskylään, kun Kosti Raitiosta tehtiin Jyväskylän seminaarin joh-taja. Tässä toimessa hän pysyi eläköitymiseensä vuonna 1912 saakka. (Leinonen et al. 1937, 152.)



Kuva 1: Raition perhe todennäköisesti vuosien 1904–1906 aikoihin.

Vasemmalta takarivistä: Väinö Eerikki (15.4.1891–10.9.1945), Elli Tyyne (Drbohlav/Martas 21.11.1883–31.3.1927), Kosti Volmari (29.12.1889–4.12.1929), Martti Ilmari (12.8.1885–19.4.1931), Eino Juhani (2.7.1882–7.4.1936), Elias (15.4.1887–30.4.1926). Keskirivissä vasemmalta: Lyyli Ida Maria (Juusela 11.12.1888–? [elossa todennäköisesti ainakin vuonna 1942, jolloin ”Lyyli” mainitaan kirjeessä Janne Raitiolle.]), isä Kosti, Aune Salome (Österberg 4.3.1899–9.7.1977), äiti Elli, Ilta Suoma (Mykkänen 13.9.1900–1980). Eturivissä istumassa: Sylvi Elisabet (Åberg 20.5.1894–23.10.1955) ja Helvi Ester (Salenius/Salla, sittemmin von Essen 1.10.1896–8.9.1968). (Kuvälähde: Granit-Ilmoniemi 1935, 154.)

Vanhasuomalaiseen puolueeseen kuulunut Kosti Raitio oli omalla alallaan suomen kielessä ja kirjallisuudessa aktiivinen ja arvostettu toimija; hän muun muassa julkaisi useita aikanaan suosittuja oppi- ja lukukirjoja. Entisten oppilaiden ja työtovereiden muisteluiden (ks. esim. Leinonen et al. 1937, 113; Halila 1963, 204–205) perusteella hän oli luonteeltaan rauhallinen, jopa hidas, oikeudenmukainen, rohkaiseva, vaatimaton ja ahkera, muttei erityisen uudistushenkinen. Suomen kielestä ja kirjallisuudesta tuli sittemmin ammatti myös kahdelle Raition veljistä; Volmari ja Martti työskentelivät alalla suomentajina ja Martti myös kustannustoimittajana Ahjo- ja Gummerus-kustannusyhtiöissä sekä muun muassa *Sisä-Suomi* -sanomalehden päätoimittajana (US 1929; JL 1931).

Kirjallisuuden lisäksi perheen harrastuksena oli musiikki; perheen äiti Elli Raitio oli ilmeisen hyvä pianisti, sillä hän säesti Eino Raition lisäksi kulloisellakin kotipaikkakunnallaan konsertoivia kiertäviä muusikoita ja toimi pianonsoitonopettajana sekä kirjoitti Jyväskylässä asuessaan myös musiikkikritiikkiä (Uusimaa 1915; SSD 1950). Väinö Raition (Raitio & Ranta 1945, 515) mukaan hänen äitinsä opetti lähes kaikille lapsilleen pianonsoittoa. Ammatiksi asti musiikki tuli Väinö Raition lisäksi perheen esikoiselle Einolle, joka oli aikanaan tunnettu viulisti, viuluopettaja ja kapellimestari. Myös sisarista ainakin Sylvi opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa, ja vanhin sisar Elli oli naimisissa tšekkiläissyntyisen sellistin Boris Drbohlavin⁷⁹ kanssa.

Väinö Raition pianotunnit alkoivat hänen ollessaan kahdeksanvuotias. Hän oli innostunut oppimaan ja edistyi nopeasti; yläkouluikäisenä hän jo säesti Helsingin Musiikkiopistossa viulunsoittoa opiskelevaa Eino Raitiota tämän ollessa kotona loma-aikoina. Raitio muisteli pianonsoittoaan:

Ollessani kahdeksanvuotias äitini alkoi antaa minulle pianotunteja, ja olin niin innostunut, että kuljin huoneesta toiseen hänen perässään itkien ja pyytäen tuntia, ellei äiti määrättynä aikana ehtinyt sitä antamaan. Meitä oli yksitoista lasta, ja kun melkein kaikki soittivat, piano ei suinkaan aina tahtonut vapautua minua varten. Lyseossa ollessani muistan kulkeneeni edestakaisin salissa lukien läksyjäni, jotta olisin ollut heti valmis, kun piano vapautui. (Raitio & Ranta 1945, 515–516.)

Lyseoikäisenä Väinö Raitio myös tutustui klassiseen sinfoniaohjelmistoon soitta-

⁷⁹ Boris Drbohlav (1884–1938) muutti sittemmin sukunimensä entisen kotitilansa mukaan Martasiksi. Martas oli Alvar Andströmin (2006, 134–135) mukaan laajalti oppinut muusikko, soitinkorjaaja ja -rakentaja sekä ranskan kielen opettaja.

malla luokkatoverinsa Ilmari Hannikaisen (1892–1955) kanssa sinfoniaista tehtyjä nelikäntisiä pianosovituksia. Ilmari Hannikainen oli Kosti Raition kollegan ja monipuolisen musiikkihenkilön Pekka Juhani Hannikaisen⁸⁰ esikoinen, josta sittemmin tuli yksi aikansa tunnetuimmista pianovirtuoseista Suomessa. Myös säveltäjänä toimineen Hannikaisen elämäkertausuudessa *Suomen säveltäjiä* -kirjassa kerrotaan:

Eräeseen heistä [lyseoaikaisista luokkatovereistaan], Väinö Raitioon, häntä [Ilmari Hannikaista] yhdisti yhteinen suuri harrastus, musiikki, ja yhteinen heikkous, matematiikka. Sunnuntaisin nämä toverukset tapasivat seminaarin kirjastohuoneessa ja soittivat siellä nelikäntisesti suurteoksia, kuten Beethovenin alkusoittoja ja sinfoniaita, Wagneria ym., joutuen joskus täydelliseen hurmiotilaan. (Ranta 1945, 554.)

Lisäksi Raitio soitti triossa veljiensä Einon (viulu) ja Volmarin (sello) kanssa sekä kirjoitti lauluja isänsä sepittämiin runoihin.

Raitio (Raitio & Ranta 1945, 516) suunnitteli omien sanojensa mukaan kouluikäisenä ammattipianistin uraa, ja tässä tarkoituksessa hän matkusti perheen tuolloisesta kotikaupungista Jyväskylältä Helsinkiin kerran kuussa Karl Ekmanin⁸¹ tunneille. Eino Raitio (1909) mainitsi ystävälleen Toivo Kuulalle (1883–1918) kirjoittamassaan kirjeessä sekä Väinö Raition kyvykkyyden pianistina että opinnot Ekmanin johdolla: ”Väinö veljeni aikoo käydä tänä talvena muutamia kertoja täällä ottamassa ohjausta Ekmanin edessä pianon soitossa. Hän säestää minua jo aikailla, taitaa tulla pianisti siitä pojasta.” Itse Raitio (Raitio & Ranta 1945, 516) muisteli olleensa lyseon viidennellä luokalla, kun säveltäminen alkoi ylipäätään kiinnostaa häntä. Sävellysopeintoihin todennäköisesti tähtäsivät kenraalibassotunnit, joita Raitiolle antoi Jyväskylän seminaarin luonnontieteiden lehtori ja musiikin harrastaja Ludvig Kesäniemi (aiemmin Kiljander, 1851–1911).

Kosti Raitiota muistellessaan hänen entiset oppilaansa ja työtoverinsa (esim. Leinonen et al. 1937, 60–62; Halila 1963, 205) mainitsevat hänen olleen pedagogiselta asenteeltaan lempeä ja kannustava, ja että Raitioiden kotona vallitsi kirjallisuuden, musiikin ja sivistyksen merkitystä korostava ilmapiiri. Tällaiset lähtökohdat todennäköisesti loivat Raition perheen lapsille hyvät edellytykset

⁸⁰ P.J. Hannikaisen (1854–1924) viidestä pojasta neljä oli ammattimuusikoita; Ilmari pianisti ja säveltäjä, Tauno (1896–1968) kapellimestari, Arvo (1897–1942) viulisti ja säveltäjä ja Väinö (1900–1960) harpisti ja säveltäjä. Väinö Raition lapsuuden aikaan perheen tuttavapiiriin kuului siis yksi nuoren suomalaisen musiikkielämän aktiivisimmista tekijöistä.

⁸¹ Karl Ekman (1869–1947) oli yksi aikansa arvostetuimmista pianisteista Suomessa. Hän toimi myös kapellimestarina ja *Hufvudstadsbladetin* musiikkikriitikkona ja arvioi Raitionkin 1920-luvun sävellyksiä.

pyrkii toteuttamaan omia päämääriään taiteen ja kulttuurin alalla. Kodin perintönä saatu fennomaniaan ja vanhasuomalaisuuteen liittyvä kansanvalistusajatelu puolestaan vaikutti todennäköisesti osaltaan myös siihen, että huolimatta porvaritaustastaan esimerkiksi Eino ja Väinö Raitio toimivat 1920-luvulla työväenliikkeeseen sidoksissa olevissa instituutioissa⁸² ja Helsingin Kansankonservatorion opettajina (Haapanen 1924b, 5; Launis 1925, 8; Väisänen 1927, 7.)

Väinö Raitiota musiikki vaikuttaa kiinnostaneen huomattavasti enemmän kuin koulunkäynti ja akateemiset jatko-opinnot, joten lopulta reputettuaan kaksi kertaa ylioppilaskirjoituksissa matematiikan tentin hän sai syksyllä 1911 isältään luvan lähteä Helsingin Musiikkiopistoon opiskelemaan musiikin teoriaa ja sävellystä. Toivo Kuulan Raition varhaisista sävellyksistä lausumat rohkaisevat sanat vaikuttivat kenties myös osaltaan isän suostumukseen. (Raitio & Ranta 1945, 516.)

6.1 Opintoaika ja varhaiset sävellykset

Väinö Raition suunnitelmat esiintyvän muusikon urasta muuttuivat jo ennen musiikkiopistoon kirjautumista, ja pianonsoiton sijaan hänen pääaineenaan oli koko opiskeluajan musiikin teoria.⁸³ Pääaineen ja sävellyksen opettajana Raitiolla oli syksystä 1911 kevääseen 1914 asti Erkki Melartin. Näiden aineiden lisäksi Melartin opetti Raitiolle yleistä musiikkioppia lukuvuonna 1911–1912, soinnutusta lukuvuosina 1911–1913, instrumentaatiota ja partituurinanalyysia lukuvuosina 1912–1914 sekä kontrapunktia kevätlukukaudella 1914. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915.) Melartin arvioi Raition edistymistä sävellyksessä hyvin mutta ei poikkeuksellisen hyvin arvosanoin; hänen Raitiolla sävellyksen edistymisestä antamansa arvosanat vaihtelevat 8,5+ (syksy 1911) ja 9,6 (syksy 1913) välillä (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915). Taskukalenteriinsa Melartin (1914) on hahmotellut esimerkiksi samaan aikaan opiskelleen Arvo Laitisen sävellysarvosanaksi täydet 10, joten ainakaan hän ei pitänyt Raitiota parhaana oppilaanaan.

⁸² Väinö Raition *Suomen Sosialidemokraattiin* kirjoittamasta musiikkikritiikistä lisää luvussa 6.5. Väinö Pesolan (1927) mukaan puolestaan Eino Raitiolla oli ”tunnettu avustajasuopeus työväen piirissä”, ja hän johti Helsingin Työväen Orkesteria sekä opetti orkesterin jousisoittajia ”miltei ilmaiseksi” (-la. 1929b).

⁸³ Kuten luvussa 3.1 selvitettiin, sävellys ei ollut Raition opiskeluaikana yhdenkään opiskelijan pääaine. Säveltäjäksi haluavat opiskelivat pääsääntöisesti pääaineenaan musiikin teoriaa.

Melartin ei päiväkirjan tapaan käyttämiinsä taskukalentereihin kirjoittanut juurikaan oppilaistaan, ja Raitiostakin löytyy hänen opintoajaltaan vain muutamia merkintä. Ainoa Raition opiskeluajan sävellyksiä arvottava maininta on päivämäärällä 23.9.1913, jolloin Melartin on kirjoittanut: ”Raition viululonaatti heikko (sillisalaatti). Laitinen tehnyt kelpo edistysaskeleita, hänen pianopreلودinsa ovat suorastaan originelleja.”⁸⁴

Syyslukukaudelta 1914 Raition sävellyksen opettajaksi vaihtui Erik Furu-hjelm, jonka oppilaana Raitio myös siirtyi syyslukukauden 1914 jälkeen musiikkiopiston jatko-osastolle. Jatko-osasto oli Ranta-Meyerin (2008, 16) mukaan ”tarcoitettu niille, jotka katsottiin kykeneviksi kehittymään pääaineessaan korkeita vaatimuksia edellyttävälle tasolle”. Furu-hjelm toimi Raition opettajana hänen valmistumiseensa syyslukukaudella 1915 asti ja arvioi Raition edistymisen sävellysoopinnoissa täyden kymmenen pisteen arvoiseksi. Furu-hjelm oli Melartinin tapaan – joskaan ei yhtä poikkeuksellisessa määrin – avarakatseinen pedagogi. Hänen omat sävellyksensä ankkuroituvat pääasiassa klassisromanttiseen traditioon, mutta 1920-luvulta lähtien hän sävelsi myös itämais-eksotisia impressionismista vaikutteita saaneita teoksia. Sulho Ranta (Furu-hjelm & Ranta 1945, 405) piti Furu-hjelmin opetustoimintaa arvokkaana: ”Monet ruotsinkieliset säveltäjämme ja pari suomenkielistäkin (mm. Väinö Raitio ja Yrjö Kilpinen) ovat häneltä saaneet perusteellisen ja samalla avaran sävellysteknillisen koulutuksen.” Sävellystuntien lisäksi muita Furu-hjelmin Raitiolle opettamia aineita olivat kenraalibasso lukuvuonna 1911–1912, kontrapunkti kevätlukukaudesta 1912 syyslukukauteen 1915 (lukuun ottamatta kevättä 1914, jolloin matrikkelin mukaan kontrapunktiopettajana toimi Melartin) sekä partituurinanalyysi ja instrumentaatio lukuvuonna 1914–1915. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915.)

Säveltapailua Raitiolle opetti koko hänen opintoaikansa sekä lisäksi sivuaineista urkujensoittoa syksystä 1913 lähtien Olga Tavaststjerna (1858–1939), joka oli opiston pitkäaikaisia opettajia ja toimi sekä taloudenhoitajana että myös opiston hallinnon merkittävänä keskushenkilönä – tosin ilman titteliä tai virallista

⁸⁴ ”Raitios violinsonat svag (lappvärk) [lappverk = tilkkutyö; tarkoittaa työtä, jonka eri osat ja elementit eivät nivoudu yhteen niin saumattomasti kuin olisi suotavaa]. Laitinen gjort duktiga framsteg, hans pianopreludier t.o.m. originella.” (Melartin 1913.) Tuire Ranta-Meyer (2008, 74 [alaviite 351]) on tulkinnut tarkkaa päivämäärää ilmoittamatta taskukalenterimerkinnöistä, että Melartin olisi pitänyt Raitiota ”hankalana” oppilaana. Kansalliskirjaston Melartin-kokoelman taskukalentereista ei kuitenkaan löydy tällaista merkintää Raition opiskeluajalta. Mahdollista kuitenkin on, että Ranta-Meyerin merkintä viittaa Eino Raitioon, joka toimi Helsingin Musiikkiopistossa viulunsoiton opettajana vuosien 1911–1936 ajan (Karvonen 1957, 283).

asemaa. Dahlströmin (1982, 74) mukaan Tavaststjerna sai jopa lempinimen ”joh-tajatar”, koska hänen roolinsa opiston hallinnossa oli niin keskeinen. Pääaineinen instrumentti Raitiolla oli piano; lukuvuonna 1911–12 sen opettajana oli hollanti-laiissyntyinen Paul van Katwijk,⁸⁵ ja syksystä 1912 lähtien Eino Lindholm (1890–1941). Näiden lisäksi Raitio opiskeli myös musiikin historiaa Heikki Klemetin johdolla lukuvuosina 1912–1914 ja osallistui vaihtelevasti myös yhteismusisoin-titunneille.⁸⁶ Raition opintomenestys matriikkelin mukaan on ollut koko opinto-ajan hyvää. Alimmat arvosanansa (8) hän sai säveltapailusta (sekä prima vista -laulusta että diktaatasta), musiikin historiasta sekä ensimmäisen syksyn soinnu-tuksesta. Korkeimmat arvosanat (10) tulivat Furuhelmin antamien sävellyso-pin-tojen edistymistä mittaavien täysien pisteiden lisäksi kontrapunktista, soinnu-tuksesta (syksy 1913) ja urkujensoitosta. Sibelius-Akatemian matriikkelin perus-teella Raitio opiskelutovereineen sai Helsingin Musiikkiopistossa erittäin moni-puolista opetusta. Kun lisäksi tiedetään Melartinin olleen sekä ajan tasalla myös eurooppalaisiin musiikki-ilmioihin nähden että pedagogiselta katsantokannal-taan avarakatseinen, voidaan todeta 1910-luvulla Helsingissä sävellystä opiskel-leiden saaneen kehittyä persoonallisen sävelkielen kehittymisen kannalta otolli-sissa olosuhteissa. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915.)

Raitio järjesti opintojensa päätteeksi sävellyskonsertin Helsingissä 11. maa-liskuuta vuonna 1916. Konsertissa esitettiin noin kaksi tuntia kestänyt ohjelma: pianokappale *Toccata* op. 1 (1913), sonaatti viululle ja pianolle op. 2 (1914),⁸⁷ *Fan-tastinen tanssi* -niminen lyhyt orkesteriteos,⁸⁸ *Poème* op. 7 (1915) sellolle ja orkes-terille sekä Raition diplomityö, pianokonsertto c-molli op. 6 (1914). Esittäjinä oli-vat Robert Kajanuksen johtama Helsingin kaupunginorkesteri, Eino Raitio

⁸⁵ Van Katwijk (1885–1975), jonka nimi sekä Sibelius-Akatemian opintomatrikkelissa että suoma-laisessa musiikinhistoriankirjoituksessa on vakiintunut muotoon van Katwyk, pysyi Helsingissä ainoastaan yhden lukuvuoden. Tämän jälkeen hän muutti Yhdysvaltoihin, ja toimi siellä merkit-tävänä pianopedagogina, esiintyvänä pianistina, kapellimestarina, säveltäjänä sekä Dallas Symphony Orchestran pääkapellimestarina. (The Michigan Daily 1942; The University of Texas 2017.) Fabian Dahlström (1982, 85) kirjoittaa van Katwijkin olleen saksalainen.

⁸⁶ Matrikkelissa tosin lukee Leo Funtekin (1885–1965) johtaman pianoensemblen kohdalla vuonna 1912 ”alltid frånvarande!”, joten Raitio ei liene pitänyt kamarimusisointia pianoyhty-eessä kovin suuressa arvossa. Viktor Novacekin (1873–1914) kamarimusiikkitunneilla (ensemble pianolle ja jousille) hän näyttää ainakin matriikkelin mukaan käyneen ahkerammin. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915.)

⁸⁷ *Toccata* ja viulusonaatti oli esitetty jo aiemmin Helsingin Musiikkiopiston julkisissa oppilas-näytteisissä; ensin mainittu 29.5.1913 ja jälkimmäinen 30.5.1914.

⁸⁸ *Fantastisella tanssilla* ei ole opusnumeroa, eikä sävellysvuodesta ole tarkkaa tietoa.

(viulu), Ernst Linko (piano) sekä Bror Persfelt (sello). Robert Kajanuksen toiminen sävellyskonsertin kapellimestarina oli ajan tapaan nähden poikkeuksellista – yleensä sävellyskonsertin järjestävät säveltäjät johtivat uudet teoksensa itse, tai mikäli säveltäjä ei itse kyennyt toimimaan kapellimestarina, Kajanus delegoi tehtävän jollekin nuoremista kollegoistaan. Sibeliuksen teoksia lukuun ottamatta Kajanus ei ollut järin innokas uusimman musiikin esittäjä, mutta Raition sävellyskonserteista hän johti kaksi ensimmäistä. Tämä poikkeuksellinen järjestely jopa mainittiin ensikonsertin kritiikissä (Maasalo 1916). Toisin kuin moni kollegansa, Raitio ei tiettävästi koskaan myöhemminkään johtanut omia teoksiaan.

Raitio (Raitio & Ranta 1945, 516) kirjoitti saaneensa ensikonsertistaan ”yltättävän hyvän, suorastaan erinomaisen menestyksen”, ja *Uuteen Suomettareen* kirjoittanut Armas Maasalo (1916) vahvisti asian: “[konsertin ohjelma sai] osakseen yleisön lämpimän kannatuksen. Säveltäjä kutsuttiin useita kertoja esille, yksi orkesterinumero, ’Fantastinen tanssi’, vaadittiin toistettavaksi⁸⁹ ja kukkia ojennettiin.” Helsingin päivälehdissä ilmestyneissä pitkissä ja perusteellisissa arvioissa kirjoitettiin yksimielisesti Raition olevan säveltäjänä kiinnostava ja lupaava, ja erityisesti konsertin jälkipuolella esitetyt uudemmat teokset (*Fantastinen tanssi*, *Poème* ja pianokonsertto) arvioitiin positiivisesti. Tosin siinä, missä yleisö oli arvioiden mukaan pitänyt eniten lyhyestä ja värikkäästi orkestroidusta *Fantastisesta tanssista* – jota Maasalo (emp.) jopa kutsui ”helppohintaiseksi” eli hiukan halventavasti yleisöön meneväksi – kritiikot katsoivat pianokonsertin ja *Poèmen* olleen konsertin taiteellisesti arvokkainta antia. Vaikka ensikonsertissa esitetyt sävellykset olivat sävelkieleltään, tematiikaltaan ja muodonnaltaan romantiikan tradition mukaisia, kritiikeissä kuitenkin jo kiinnitettiin erityistä huomiota debytoivan säveltäjän erinomaiseen taitoon hyödyntää orkesterin sointivärimahdollisuuksia monipuolisesti. *Helsingin Sanomien* Otto Kotilainen (1916) luonnehti *Fantastisen tanssin* orkestraatiota hiukan heikkiklemettimäiseen tapaan: ”Se oli vasta ’peli ja musiikki’ ja melkeimpä vielä ’palavat lyhteet aidanseipäissä’, sillä sellaisiin väkeviin värisekoituksiin säveltäjä oli tuon sävyllään vaatimattoman, mutta samalla rytmillisen ja reippaan tanssin pukeutunut.” Taitavan orkesterinkäytön lisäksi Raition myöhempiin modernististen sävellysten kritiikkeihin viittasivat maininnat sointiväriefektien liiallisesta käytöstä (”en fantastisk öfverlastning af effekter”, Bis [Wasenius, Karl] 1916), sävellysten kokonaisuusmuodon problemaattisuudesta, omintakeisesta persoonallisesta tyylistä ja sävellysteknisestä taitavuudesta (Bis [Wasenius, Karl] 1916; Furuhejm 1916; Kotilainen

⁸⁹ Yksittäisten ohjelmanumeroiden soittaminen uudelleen yleisön pyynnöstä oli edelleen tavallinen käytäntö 1910- ja 1920-luvuilla.

1916; Maasalo 1916).

Helsingin Musiikkiopistossa oli jo Wegeliuksen johtaja-ajoista lähtien korostettu ulkomaisten opintojen tärkeyttä säveltäjän kehitykselle (mm. Ranta-Meyer 2008, 22). Raitio lähtikin vuoden 1916 lopulla Moskovaan jatkamaan opintojaan syksyllä 1916 saamansa 3000 markan (vuoden 2018 rahassa 7075 euroa) suuruisen apurahan turvin (*Sosialisti* 1916). Matkan oli tarkoitus kestää vuoden, mutta levottomuudet ja maaliskuussa tapahtunut Venäjän ns. helmikuun vallankumous⁹⁰ aiheuttivat sen, että Raitio joutui palaamaan kotiin jo alkuvuonna 1917.

Raition *Suomen Säveltäjiä* -kirjaan kirjoittamaa tekstiä on pitkään pidetty ai-noana hänen Moskovan-opinnoistaan kertovana dokumenttina. Hän kirjoitti Moskovan-ajastaan lähes kolmekymmentä vuotta matkan jälkeen seuraavanlaisesti:

Porvoosta käsin tein myös opintomatkan Venäjälle vv. 1916–1917. Oleskelin puolen vuoden ajan mielenkiintoisessa Moskovassa, jossa opiskelin pääasiallisesti kontrapunktia opettajanani professori Iljinski. Professori Sergei Kusevitskilla oli noihin aikoihin oma suuri orkesterinsa. Tämän erinomaisen soittajiston kaikkiin konsertteihin eräs rikas muusikko-mesenaatti järjesti minulle vapaan pääsyn. Joululoman aikana tein Moskovasta matka Tiflisiin [nyk. Tbilisi] tapaamaan siellä asuvaa vanhinta sisartani. Kaukasian jylhät vuoristomaisemat ja sanomattoman kaunis luonto muodostuivat minulle täydelliseksi elämykseksi. Vallankumouksen myrskyn kohina alkoi kuitenkin pian tuntua myös Kremlin kaupungissa. Minun oli pakko pakata matkalaukkuni ja matkustaa kotiin Porvooseen.⁹¹ (Raitio & Ranta 1945, 516–517.)

Esimerkiksi Salmenhaara (1996, 109) mainitsee, ettei Raitio ”missään kommentoinut kuulemaansa”, ja viittaa *Suomen Säveltäjiä* -kirjan kirjoitukseen mainitessaan Raition kuulleen tunnetun uuden musiikin advokaatin ja Skrjabin-spesialistin Serge Koussevitzkyn (1874–1951) johtamia konsertteja (ks. myös Lähdetie 1993, 64–65). Moses Smithin (1947, 92–93) mukaan Koussevitzkyn vakituinen 1910-luvun alkupuolen konserteissaan paljon uutta venäläistä musiikkia esittänyt orkesteri oli kuitenkin hajonnut ensimmäisen maailmansodan vuoksi jo keväällä 1916. Mikäli Smithin tieto pitää paikkansa, Raitio ei olisi voinut kuulla Koussevitzkyn omaa orkesteria Moskovassa ollessaan. Koussevitzky kuitenkin oleskeli tuona aikana Moskovassa ja esiintyi tiettävästi syyskaudella 1916 useita

⁹⁰ Helmikuun vallankumouksen, joka gregoriaanisen kalenterin mukaan tapahtui kokonaisuudessaan maaliskuussa 1917, levottomuuksien ensisijainen tapahtumapaikka oli Pietari, joten Raitio ei kuitenkaan oleskellut vallankumouksen päänäyttämöllä.

⁹¹ Raition vanhemmat sekä kotona asuvat sisarukset muuttivat Porvooseen Kosti Raition eläköidyttyä vuonna 1912. Opintoaikanaan Raitiolla oli osoite Helsingissä, mutta ainakin sisällissodan aikaan keväällä 1918 hän asui vanhempiensa luona Porvoossa. (Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli 1911–1915; Terttu [Voipio, Anni] 1934.)

kertoja kontrabassosolistina sekä järjesti kokoamansa tilapäisen orkesterin kanssa Beethoven-konsertin lokakuussa 1916.

Yrjö Kilpiselle Raitio lähetti matkaltaan kaksi postikorttia: Ensimmäisen Tbilisistä ja seuraavan helmikuussa 1917 Moskovasta. Kilpiselle Raitio ei maininnut kuulemistaan konserteista tarkempia tietoja. 13.2.1917 päivätyssä postikorttissaan hän kirjoitti:

Paras veli! Vihdoinkin saan tässä aikaa Sinulle kirjoittaa. Olen niin monta kertaa aikonut. Täällä sitä nyt olen ja työskentelen. Opettajani nimi on prof. Iljinsky. Hän on mukava mies ja oikein tyyppilinen fuuga maakari. Hänen johdollaan lopetan fuugat. [- -] Hyvää musiikkia saan täällä kuulla aika paljon: sinfonia konsertteja ja kamarimusiikkia ja oopperoita. [- -] Hauska olisi kuulla Helsingin musiikkielämästä jotain. En tiedä tän' taivaallista, kun en ole vielä saanut suomalaisia lehtiä käsiini. - Vointini on muuten hyvä ja työkin sujuu hyvin. Voi mitä parhaiten ja tee kovasti työtä. V.R. (Väinö Raition postikortti Yrjö Kilpiselle 13.2.1917.)

Tutkimukseni kuluessa paljastui lisäksi lähde, jota aikaisempi Raitio-tutkimus ei ollut löytänyt, ja joka tarkoittaa Raition Moskovan-kokemuksia huomattavasti. Keväällä 1917 *Uusi Aura* -lehdessä julkaistiin haastattelu, jonka oli kirjoittanut nimimerkki Kaima - todennäköisimmin *Uuteen Auraan* toisinaan kirjoittanut Väinö Pesola. Haastattelu osoittaa vääräksi useita Raition *Suomen Säveltäjiä* -artikkeliinsa kirjaamia muistoja.

-Pietarin ihanan kirkkolaulun sävelien vielä korvissa soidessa suuntasin matkani suoraan Tiflisiin.

-Opiskeluako varten vai muuten?

-Vain matkailijana, enkä kadu päätöstäni. [- -]

-Entä musiikkielämä?

-Kuten suurkaupungissa ainakin - Tiflisissä on toistasataatuhatta asukasta - on musiikkielämä sangen vilkasta. Oopperanäytäntöjä on joka ilta ja Moskovan etevimmät taiteilijat käyvät usein vierailmassa. Pietarista asti kävi laulamassa kuuluisa tenori Smirnoff. Oopperoita kuulin noin kymmenkunta, etupäässä venäläisiltä säveltäjiltä, Borodinilta, Rimsky-Korsakovilta, Rubinsteinilta j.n.e. Bizetin *Carmen* esitettiin myös.

-Kestääkö meikäläinen ooppera vertailun?

-Miltei! Esitys oli siellä yleensä eloisampaa ja kuorot erinomaiset. Johtajat nuoria, joille oli tunnusmerkillistä kätevyys, mutta ei sen enempää. (Kaima [Pesola, Väinö] 1917.)

Raitio ei haastattelun mukaan käynyt Tbilisissä joululoman aikana Moskovasta

käsin, kuten *Suomen Säveltäjiä* -kirjan tekstissä muisteli, vaan matkusti sinne suoraan Pietarista. Kilpiselle Tbilisistä lähetetyn, 16.1.1917 päivätyn postikortin mukaan hän oli oleskellut Kaukasiassa kuukauden verran. Kortissa Raitio mainitsi lähtevänsä ”pian” Moskovaan töihin. Raitio ei siis näiden lähteiden perusteella voinut oleskella Moskovassa kovin kauaa; odennäköisesti hänen opintoaikansa Moskovassa on siis jäänyt korkeintaan noin kahden kuukauden pituiseksi. Pesolan haastattelusta saa kuitenkin vaikutelman, että myös Tbilisissä oli mahdollista kuulla kiinnostavaa ja hyvin esitettyä musiikkia.

Moskovasta Raitio puolestaan kertoi seuraavanlaisesti:

-Ja Moskova tuhansine kultakupoleineen varmaan hurmasi sinut, niinkuin kaikki muukalaiset?

-Heti ensi näkemältä! Kaupunki on muissakin suhteissa mielen-vangitsija. Sen museot, sen teatterit hakevat vertaistaan ja tietysti musiikkielämä on vastaavalla tasolla. Tästä sain tosin vain aavistuksen, sillä harvoinhin konsertteihin pääsin. Liput olivat loppuun myydyt jo kuukausia aikaisemmin. [- -]

-Muutamiin konsertteihin suosittelivat minut arvoisat opettajani. Näistä opasti minua prof. Iljenskij kontrapunktissa. Kunnianarvoisa 70-vuotias, säveltäjä-pedagoogi! Germaani-laisen musikaalisen pohjasivistyksen saaneena on hän rikastuttanut slaavilaista sävellystaidetta monella sinfonisella runolla ja sinfoniolla.

-Kuinka sujui työ hänen johdollaan.

-Sangen hyvin. Kirjoittelin toistakymmentä kaksin- ja kolminkertaista suurta fuugaa ja säveltelin lauluja sekä pianokappaleita. Päättyöni oli "Sinfoninen ballaadi" orkesterille, jonka helsinkiläiset saanevat kuulla ensi soitantokaudella.

-Entä muita pedagoogeja ja musiikkimiestuttavuuksia?

-Erityisesti olen kiitollinen prof. Vasilenkolle, joka muun ystävällisyyden ohella hankki minulle flyygelin käytettäväkseni. Vasilenko, jonka helsinkiläiset muistanevat hänen vierailustaan pari vuotta sitten kotimaisen sinfoniorkesterin [sic] konserteissa, on orkestreerauksen opettajana Moskovon konservatoriossa, missä myös prof. Iljenskij toimii. Moskovassa johtamissaan orkesterikonserteissa esitti Vasilenko m.m. Sibeliusta.

-Entä kuuluisa Kusevitsky, jonka maine on tuttu kautta maailman?

-Hän on Moskovon musiikkielämän keskeisin henkilö. Miljoonamiehenä kustantaa hän omilla varoillaan 100-henkistä orkesteria, jota hän itse johtaa. Hänen orkesterinsa konsertit ovat valiokonsertteja joka suhteessa. Etevä kapellimestari on yksityissoittajana kontrabasso virtuoosi. Kuulin hänen konserttinsa tällä harvinaisella soloinstrumentilla, jossa hän soitti Mozartin kontrabassoiviulukonsertin.

-Mitä muita huomattavia konsertteja olit tilaisuudessa kuulemaan?

-Meilläkin vierailut, tunnettu säveltäjä Rahmaninoff antoi pari sävellyskonserttia. Häntä Moskovassa suorastaan jumaloidaan! Rahmaninoff on etevä pianisti, mutta vielä korkeammalle asetan Nikolai Medtnerin, joka myös soitti nerokkaasti omia sävellyksiään. On ikävä, ettei häntä lainkaan tunneta Suomessa. Myös Sajonoff kävi Moskovassa ja mieltäkiinnittäviä kykyjä olivat vielä pianistit Arjenieff, Orloff ja Igunnoff.

-Miltä tuntuivat ohjelmistot?

-Niissä näkyi paljon germaanisia nimiä: Brahms, Bach, Mozart, Lisz [sic] j.n.e. (Kaima [Pesola, Väinö] 1917.)

Raitio oli tämän haastattelun perusteella päässyt vain harvoin konsertteihin, ja Koussevitzkyä hän oli kuullut kontrabassosolistina, ei kapellimestarina. ”Rikkaasta muusikko-mesenaatista” ei haastattelussa mainittu, mutta opettajat olivat järjestäneet muutamia konserttilippuja. Sitä, johtuivatko *Suomen Säveltäjiä* -kirjan virheet väärin muistamisesta vai jostakin muusta syystä, voi vain arvailla. Joka tapauksessa Pesolan haastatteluiden perusteella tiedetään, että Raitio kommentoi ainakin vielä 1910- ja 1920-luvuilla⁹² matkojaan hyvinkin monisanaisesti ja kuvailevasti.

Haastattelussa esiin nostetuissa säveltäjänimissä ei Rahmaninovia lukuun ottamatta ollut varsinaista ajan uutta musiikkia, ja Skrjabinia⁹³ Raitio ei maininnut lainkaan. ”Suomen Skrjabiniksikin” (Lampila 1992) joskus nimetty Raitio ei tietääkseni kommentoinut suhtautumistaan Skrjabinin musiikkiin, mutta voidaan olettaa, että hän oli joka tapauksessa tietoinen vuonna 1915 kuolleen säveltäjän teoksista ja tyylistä. Venäjän kulttuuriapiireissä Skrjabin oli etenkin 1910-luvun alkupuolella mielipiteitä jakanut, joidenkin messiaaksi toisten puolestaan satanistiksi kutsuma hahmo, jonka nimi taatusti tunnettiin. (Mitchell 2015, 186.) Skrjabin-vaikutteet Raition musiikkiin joka tapauksessa liitettiin jo hänen elinaianaan (ks. esim. Raitio & Ranta 1945, 520).

Raition opinnot Venäjällä painoutuivat hänen omien myöhempien sanojensa (Raitio & Ranta 1945, 516) mukaan kontrapunktiin, mikä on hieman yllättävää, koska vakuuttavaa kontrapunktista osaamista oli myös Raition molemmilla sävellysopettajilla Helsingin Musiikkiopistossa. Sekä Melartin että Furuholm – kuten myös Sibelius – olivat opiskelleet Wienissä Robert Fuchsin (1847–

⁹² Pesola haastatteli Raitiota myös tämän Pariisin matkan jälkeen. Tästä enemmän luvussa 6.3.

⁹³ Skrjabinin musiikkia Raitio tosin saattoi kuulla jo Helsingissä vuonna 1911 (ks. tarkemmin luku 5.1).

1927), Wienin konservatorion kontrapunktin ja musiikinteorian professorin (Pascal 2017), johdolla. Suoritettujen opintojen ja Helsingin Musiikkiopiston opettajien kompetenssin perusteella lisäopinnot nimenomaan orkesterinkäytön alalla olisivatkin olleet ilmeisempiä. Esimerkiksi Helena Tyrväisen (2013, 236) mukaan ulkomaisten opintojen oleellisena päämääränä oli tavallisimmin nimenomaan orkestrointitaidon kehittäminen, ja vaikka Raitionkin opintoaikana opetustarjontaan sisältyi soitinnusta, eivät orkestrointi ja instrumentaatio perinteisesti kuitenkaan kuuluneet suomalaisten säveltäjien tai Helsingin Musiikkiopiston vahvimpiin painopistealueisiin. Pesolan (Kaima 1917) haastattelussa Raitio tosin mainitsee Vasilenkon olleen Moskovan konservatoriossa ”orkestreerauksen” opettajana, mutta haastattelun sanamuodoista saa kuvan, ettei Raitio varsinaisesti opiskellut hänen johdollaan Moskovassa.

Mahdollista on, että Raitio vielä Moskovassa Iljinskin ohjauksessa opiskellessaan suunnitteli säveltävänsä musiikkia, jossa kontrapunktiin perustuva tematiikka olisi tärkeässä asemassa. Moskovan ajan jälkeiset sävellykset ainakin *Joutsenista* lähtien kuitenkin sisältävät viitteitä Raition myöhempään kehitykseen, jossa tematiikka ja äänenkuljetukselliset elementit ovat fragmentoituneet ja sointiväriin merkitys kasvanut sävellystä karakterisoivana parametrina. Kontrapunktinen työskentely näkyy Raition partituureissa erityisesti yksittäisten motiivien muuntelussa, mutta temaattiseen variointiin perustuva kontrapunkti puuttuu ainakin hänen 1920-luvun sävellyksistään (ks. tarkemmin luku 7.1.2). Myöskään kritiikeissä tai muissa sävellyksiä tarkastelevissa teksteissä kontrapunktia ei pidetty Raition sävellystyylin merkittävänä piirteenä.

Raition opettajana Moskovassa toiminut Aleksandr Aleksandrovitš Iljinski (1859–1920) oli venäläinen säveltäjä sekä musiikin teorian ja sävellyksen opettaja, jonka teoksia ei nykyisin enää juuri soiteta. Iljinski opetti Moskovan konservatoriossa vuodesta 1905, ja hänen oppilaanaan oli muun muassa ukrainalainen modernistisäveltäjä Nikolai Roslavets (1881–1944). Vaikka Raitio mainitsikin kontrapunktin Moskovan-aikansa pääasiallisena oppiaineena, hän on hyvinkin saattanut harjoittaa Iljinskin ohjauksessa myös harmonian tai soitinnuksen opintoja; Iljinski oli nimittäin vuonna 1889 julkaissut harmonian oppikirjan ja oli valmistelemassa orkestrointiopasta Raition ollessa hänen oppilaanaan.⁹⁴ (Ho & Feofanov 1989, 215.) Raition päätyönään mainitsemasta orkesterisävellyksestä *Sinfoninen ballaadi* voidaan myös tulkita instrumentoinnin opintojen kuuluneen Moskovan ajan ohjelmaan. Sergei Vasilenkoa (1872–1956) Raitio ei puolestaan myöhemmässä tekstissään maininnut, ja haastattelusta saa myös vaikutelman, ettei

⁹⁴ Iljinskin orkestroinnin oppikirja julkaistiin vuonna 1918 (Ho & Feofanov 1989, 215).

Vasilenko ollut varsinaisesti opettanut Raitiota, vaikka olikin hankkinut flyyge-
lin tämän käyttöön.

Todennäköisesti yksi syy sille, että Raition ensimmäinen opintomatka suuntautui nimenomaan Venäjälle, oli, että vuonna 1916 Keski-Eurooppa oli ensimmäisen maailmansodan vuoksi poissuljettu vaihtoehto. Salmenhaara (1996, 110–111) olisi olettanut ranskalaisuutta ihailleen ja sointivärimusiikkia säveltäneen Raition matkustavan ensisijaisesti Pariisiin, mutta Raition opiskeluaikaisten slaavilaisvaikutteisten sävellysten ja sointivärimusiikkiin liittyvien venäläisassosiaatioiden⁹⁵ perusteella myöskään Moskova ensimmäisen opintomatkan kohteena ei ole yllättävä valinta. Mikäli Raitio oli lisäksi erityisen kiinnostunut juuri venäläisestä musiikista, Moskova on saattanut olla hänelle jopa ensimmäinen vaihtoehto ennen Pariisia.

6.2 Sävelrunoja suurelle orkesterille

Moskovasta palattuaan Raitio asettui todennäköisesti⁹⁶ joko Helsinkiin tai vanhempiensa luokse Porvooseen asumaan ja työskentelemään; ainakin sisällissodan ajan hänen tiedetään säveltäneen ensimmäistä sinfoniaansa kotiaarestissa punaisten valtaamassa Porvoossa (Terttu [Voipio, Anni] 1934). Sisällissodan jälkeen olojen rauhoituttua Raitio järjesti toisen sävellyskonserttinsa Helsingissä 4.2.1920. Tässä konsertissa kantaesitettiin edellä mainittu Raition ainoa sinfonia g-molli, op. 13 (1918–1919), sävelruno *Joutsenet* op. 15 (1919)⁹⁷ sekä jousikvartetto op. 10 (1917). Robert Kajanus johti jälleen konsertin orkesterinumerot, ja tämän lisäksi poikkeuksellista nuoren säveltäjän konsertiksi oli myös, että koko konsertti uusittiin ”yleisön taholta saapuneen kehoituksen johdosta” (Cis [Krohn, Ilmari] 1920a). Tosin 4.2. pidetyn konsertin arvostelijoista suuri osa valitteli, että yleisöä oli ollut paikalla niin vähän: ”tuskin puolta huonetta” (Cis [Krohn, Ilmari] 1920b). Konsertin erinomaiset arviot herättivät mielenkiintoa, ja 18.2. pidetyssä uusintakonsertissa yleisöä olikin melko paljon paikalla, minkä seikan monet arvostelijat tyytyväisinä myös panivat merkille.

⁹⁵ Ranskalais-venäläisistä musiikillisista suhteista ks. esim. Tyrväinen (2013, 227–228).

⁹⁶ Kesällä 1917 Ruovedeltä Raition perheen kesänviettopaikasta lähetetyssä kortissaan Raitio kertoi Kilpiselle aikovansa syksyllä asettua Helsinkiin asumaan ja työskentelemään. Ei ole varmaa, toteutuiko tämä aikomus. (Väinö Raition postikortti Yrjö Kilpiselle 11.7.1917.)

⁹⁷ *Joutsenet* kantaesitettiin nimellä *Sävelruno orkesterille*, ja sitä esitettiin myös nimellä *Ui merta ne unten*. Sittenkin sen partituuri painettiin ja siitä tuli yksi Raition esitetyimmistä ja tunnetuimmista teoksista.

Raition toinen sävellyskonsertti uusintoineen oli kaiken kaikkiaan arvostelumenestys; hänen taitoaan ja kehitystään ihasteltiin ja hänelle ennustettiin suurta tulevaisuutta suomalaisella musiikkikentällä. Kriittisimmin uutuuksiin, erityisesti sinfoniaan, suhtautui Leevi Madetoja, jonka mielestä teos oli temaattisen työskentelynsä ja aiheistonsa puolesta turhan heterogeeninen:

Siellä täällä toistuvat, jousien tremolon säestämät läkkipuhaltimien sordinohuulit katkaisevat usein vauhdikkaan sävellyksen menon, aiheuttaen tarpeettomia pysähdyksiä. Säveltäjä esittää sitäpaitsi paikoin samassa yhteydessä toisilleen vieraita sävelaiheita, kuten ”impressionistisia” ja mehevän yleiseurooppalaisia vierekkäin. (Madetoja 1920a.)

Kriittisistä eklektisyyshuomioista huolimatta Madetoja myös näki sinfoniassa paljon ”positiivista ja erikoista lupaavaa”, ja kaiken kaikkiaan konserttiarvio oli sävyltään hyvin myönteinen. *Joutsenien* Madetoja (emp.) mainitsee olevan kaikin puolin ehjä ja tunnelmallinen sävellys: ”tosin sekä sisällöltään että ulkopuvultaan aivan ranskalainen.” Sävellyskonsertin uusinnan jälkeen kirjoittamassaan lyhyessä arviossa Madetoja (1920b) kertoo olleensa toisella kuulemalla yhä vakuuttuneempi Raition kyvyistä: ”[ei] tarvitse olla mikään profeetta ennustaakseen hänelle huomattavaa asemaa luovien säveltaiteilijoittemme joukossa. Väinö Raitio on uusilla sävellyksillään saavuttanut harvinaisen menestyksen.”

Impressionistisia vaikutteita sekä sinfoniassa että *Joutsenissa* havaitsi – suorastaan kummasteli – myös Carl Wasenius⁹⁸ (1920):

Ihmetyksellä huomattiin hänen sielunsukulaisuutensa ranskalaisen musiikin kanssa. Koko ajattelu- ja tuntemistapa sekä koko värinkäyttö herra R musiikissa osoittaa kumma kyllä, että hänen psyykensä on intiimissä sopusoinnussa ranskalaisen taiteen kanssa.”⁹⁹ (Wasenius 1920.)

Wasenius ihmetteli kirjoituksessaan lisäksi sitä, että kaikesta ranskalaisvaikutteisudestaan huolimatta *Joutsenet* onnistui ”välttämään kaikkea banaalia ja halpaa tekotaiteellisuutta” (*undöek allt banalt och prisbilligt effektsökeri*). Kritiikistä voidaan tulkita Waseniuksen olleen epäluuloinen ranskalaisvaikutteisen musiikin taiteelliseen arvoon nähden. *Hufvudstadsbladetissa* Raition uusintakonsertin arvioi Carl Waseniuksen isä, Karl ”Bis” Wasenius. Hän (Bis [Wasenius, Karl] 1920)

⁹⁸ Carl Wasenius (1883–1943) oli Karl Fredrik ”Bis” Waseniuksen (1850–1920) poika.

⁹⁹ ”Med undran spårade man hans själsfrändskap med den franska musiken. Hela sätet att tänka och känna jämte hela koloriten i hr R musik utvisa märkligt nog, att hans psyke står i intim samklang med den franska konsten.” (Wasenius 1920.)

oli Madetojan tapaan vakuuttunut Raition mahdollisuuksista: "Raitio on asettanut maalinsa korkealle, ja hänellä on myös voimaa saavuttaa se".¹⁰⁰ Isä Wasenius (emp.) kutsui *Joutsenia* kaunismuotoiseksi, runolliseksi ja väritykseltään hienoksi (*formsköna, poèsirika, färgfina*).

Uudessa Suomessa kirjoittanut Ilmari Krohn (Cis 1920b) arvioi *Joutsenia* vieläkin positiivisemmin: "Sekä rakenteeltaan että runolliselta ilmeeltään ja maalailvalta vastaavaisuudeltaan se on ehdottomasti täysin kypsä sävelteos. Suorastaan nerokas on sen loppu, orkesteriloiston kirkkaudesta hiljaa alas leijailevat puupuhallinjuovat." Krohn suhtautui Raitioon muutenkin erittäin myönteisesti; hän korosti Raition esikuvista vapaata tyyliä sekä "miehekästä ja tervehenkistä pohjaluonnetta". Krohnin mukaan Raition "[m]elodinen sanonta on kauttaaltaan jalostettua, rytmikka rikasvaihteinen, sointukäsittely kaikessa rohkeudessaankin taidolla hallittu ja hillitty, kontrapunktinen tekniikka joustava ja soittimellinen väritys- ja kaikuisuusaisti jo pitkälle kehitetty." Krohn siis piti toisen sävellyskonsertin teosten – joista edelleen selkeästi tonaalinen *Joutsenet* oli sointukäsittelyltään uudenaikaisin – harmoniaa rohkeana vielä vuonna 1920. Miehekkyyden ja tervehenkisyyden mainitseminen erikseen antaa puolestaan vaikutelman, että erityisesti sointivärikeskeisen musiikin ollessa kyseessä Krohn katsoi tarpeelliseksi kieltää "naismaisuuden" tai dekadenssin Raition sävellyksissä. Krohn lisäksi omisti tapansa mukaan osan kritiikkiään nuoren säveltäjän ohjeistamiselle; hänen mukaansa Raition olisi vastaisuudessa syytä kiinnittää huomiota sävellysten rakenteiden keskittämiseen, siis muodon yhtenäistämiseen.

Sävellyskonsertin uusinnan *Uudessa Suomessa* arvioi Heikki Klemetti (1920). Hän kutsui arviotaan "silmänräpäysvaikutelmaksi", ja vetosi Krohnin jo aikaisemmin arvioineen sävellykset asiantuntemuksella. Klemetin mielestä Raition musiikki on "kehityksessä liian paljon väritäiteeksi"; se kaipaaisi enemmän psykologista otetta ja lennokkuutta motiiviyöskentelyyn. Klemetti asetti Raitiolle vertailukohdaksi ja tulevaisuudessa toivottavaksi esikuvaksi kuvataiteilija Tyko Sallisen (1879–1955), joka hänen mielestään oli sekä "väriniekkana" että psykologina erinomainen. "Hetken haparoituaan, meidän uudet kaikurunoilijamme kuitenkin tulevat samalle tajupohjalle", Klemetti kirjoitti pitäen Raition ja muiden "kaikurunoilijoiden" senhetkistä tyyliä etsikkoaikana, joka toivon mukaan vielä kehittyisi Sallisen esimerkin edustamaan suuntaan.

Kaiken kaikkiaan Raitio saattoi olla tyytyväinen ja toiveikas säveltä-

¹⁰⁰ "Raitio siktar mot stora mål och även har kraft att nå dem" (Bis [Wasenius, Karl] 1920).

jänuransa kehitysmahdollisuuksiin nähden. Sävellyskonserttinsa jälkeen maaliskuussa 1920¹⁰¹ hän lähti Berliiniin viulistiveljensä Einon kanssa. Tällä kertaa Raitio ei tietävästi opiskellut eikä säveltänyt, vaan tutustui kaupungin musiikkielämään konserteissa käymällä. Kuten aiemmin Moskovasta, myös Berliinistä Raitio (1920a) kirjoitti Yrjö Kilpiselle: ”Työtä täällä voi tuskin tehdä, mutta jos olot pysyvät rauhallisina, saan kuulla verrattain paljon hyvää musiikkia”, ja muutamaa viikkoa myöhemmin: ”Musiikkia saa kuulla niin paljon kuin ikänä haluttaa (vähemmän kuitenkin modernia). [- -] Työtä ei juuri tehdä” (Raitio 1920b). Viitatus olojen rauhallisuuteen/rauhattomuuteen liittyy todennäköisesti 13.3.1920 – kaksi päivää ennen ensimmäistä Kilpiselle lähetettyä korttia – tapahtuneeseen ”Kapp Putsch’iin”, äärioikeistolaiseen yritykseen kaataa Weimarin tasavallan hallinto Berliinissä. Vallankaappausyritys kuivui kokoon muutamassa päivässä muun muassa huonon valmistautumisen ja yleislakon vuoksi. Raitio näyttää olleen suhteellisen rauhassa keskellä Weimarin tasavallan ”olemassaolon ensimmäistä suurta kriisiä” (*erste große Existenzkrise*). (Sturm 2011, 25–26.) Kuten muutamaa vuotta aiemmin Moskovassa, Raitio joutui siis nyt myös Berliinissä keskelle levottomia oloja.

Tarkkoja tietoja Raition mahdollisesti Berliinissä kuulemista säveltäjistä tai teoksista ei ole löytynyt, eikä hänen Suomeen paluunsa tarkka ajankohtakaan ole selvillä. Staatliches Institut für Musikforschung -laitoksen ylläpitämään tietokantaa (Archiv des Konzertlebens) tallennettujen konserttiohjelmatietojen perusteella Berliinin kevään 1920 konserttitarjonta painottui romantiikan ajan sävellyksiin. Max Reger (1873–1916) oli harvoja hiukan uudempia nimiä berliiniläisissä konserttiohjelmissa. Myös Maris Gothóni (2005, 13) luonnehti Berliinin musiikkielämää vuonna 1920 konservatiiviseksi, tosin kapellimestari Hermann Scherchenin perustaman Neue Musikgesellschaft -konserttisarjan ohjelmassa oli Skrjabinin *Prometheus* sekä todennäköisesti myös Bartókin musiikkia (emp.). Vertailun vuoksi tänä samana aikana Wienissä oli mahdollista kuulla erityisen paljon uutta musiikkia Schönbergin Verein für musikalische Privataufführungen -seuran järjestämässä konserteissa. Myös Weimarin Bauhaus-liikkeen yhteydessä järjestettiin vuosina 1919–1923 iltamia, joissa esitettiin muun muassa Ernst Krenekkin, Igor Stravinskyn, Paul Hindemithin ja Wladimir Vogelien musiikkia (Kraft & Härtwig 2017; Siebenbrodt & Schöbe 2009, 32; 377).

Riippumatta siitä, mitä Raitio Moskovassa ja Berliinissä kuuli, matkoilla on mitä todennäköisimmin ollut hänen sävellystuotantonsa kannalta merkittävä

¹⁰¹ Suomen säveltäjiä -kirjassa Raitio (Raitio & Ranta 1945, 517) muistaa matkan vuosiluvun väärin, ja tästä syystä monissa myöhemmissäkin lähteissä toistuu vuosi 1921 Berliinin matkan ajankohdaksi. Kilpiselle lähetetyistä korteista ilmenee, että Raitio oli Berliinissä vuonna 1920.

seuraus: Raitio on voinut kuulla Helsingin kaupunginorkesteria huomattavasti suurempia kokoonpanoja. Partituureihin tutustumisen ohessa näiden kuulokemusten voidaan olettaa vaikuttaneen siihen, että Raitio sävelsi 1920-luvun sävelrunonsa Helsingin kaupunginorkesteria suuremmalle soittajistolle. Hänen ratkaisunsa voidaan tulkita idealismiksi; käytännön rajoitukset, kuten kantaesittävän orkesterin koko tai taitotaso eivät ohjailleet sävellystyötä ainakaan 1920-luvun teosten kohdalla.

”Ulkomailta palattuani asetuin asumaan Helsinkiin, jossa elelin vaatimatottomassa ’boksissa’ säveltäen ja aina vain säveltäen”, kertoi Raitio (Raitio & Ranta 1945, 517) Berliinin-matkansa jälkeisestä ajasta. Vuosien 1920–1925 aikana syntyivätkin kaikki hänen tämän tutkimuksen keskiössä olevat orkesterisävellyksensä *Fantasia estatica*, *Antigone*, *Fantasia poetica* ja *Kuutamo Jupiterissa*. Sävellystyötään Raitio rahoitti esimerkiksi valtiolta ja yksityisiltä säätiöiltä saamallaan apurahoilla, Väinö Pesolan sijaisena *Suomen Sosialidemokraatin* musiikkikriitikona sekä vuosina 1924–25¹⁰² pianonsoitonopettajana Helsingin Kansankonservatoriossa (Haapanen 1924, 5; Launis 1925, 8). Raitio myös ilmoitti lehdistössä antavansa opetusta sävellyksessä, musiikin teoriassa, pianonsoitossa sekä soitinuksessa (esim. US 1922a). Hänen kirjeenvaihdostaan tai haastatteluistaan ei löydy mainintoja yksityisistä sävellyks- tai muista oppilaista 1920-luvulta, mutta muissa lähteissä hänen sanotaan opettaneen sävellystä esimerkiksi Heidi Sundblad-Halmelle (Moisala 1994, 222) ja Onni Lampén-Kartelle (Kuusisto 1965, 256). Lisäksi useista sanomalehdistä käy ilmi, että Eino ja Väinö Raitio sekä pitivät omia konsertteja että toimivat avustajina esimerkiksi Kalliolan sekakuoron konserteissa ainakin kesinä 1923 ja 1924.

1920-luvulla sekä säveltäjien että muusikoiden oli mahdollista saada valtiolta avustuksia työskentelyyn sekä esimerkiksi opintomatkoihin. Lisäksi useat yksityiset säätiöt myönsivät avustuksia. Esimerkiksi vuonna 1922 Raitio sai Alfred Kordelinin¹⁰³ sivistysrahastosta 8 000 markan apurahan (US 1922b), joka on Rahamuseon rahanarvolaskurin mukaan vuoden 2019 rahassa hiukan yli 2 600 euroa. Vuonna 1924 Raitiolle puolestaan myönnettiin Rafael Ahlströmin lahjoitusrahastojen musiikkiapurahoista 15 000 markkaa (SML 1924c, 10), joka vuoden 2019 rahassa on hiukan yli 4 800 euroa. Samaisen rahanarvolaskurin mukaan elintarvikkeiden ja hyödykkeiden hinnat suhteessa palkkoihin (tai apurahoihin)

¹⁰² *Uuden Suomen* ilmoitusosastolla 3.9.1926 on maininta, että Raitio opettaisi vielä vuoden 1926 syksyllä pianonsoittoa Helsingin Kansankonservatoriossa. Raitiota ei kuitenkaan ole mainittu laitoksen toimintakertomuksissa lukuvuosilta 1926–27, eikä myöskään 1925–26 (Väisänen 1926; 1927).

¹⁰³ Raitiolle myönnettiin Kordelinin rahastosta avustus suomalaisista säveltäjistä useiten, kaikkiaan 11 kertaa vuosien 1920–1944 välisenä aikana (Halila 1990, 98).

olivat paljon korkeammat, minkä lisäksi 1920-luvun alussa inflaatio kasvatti elinkustannuksia. Apurahat eivät näin ollen riittäneet koko vuoden elinkustannuksiin, joten useimpien apurahansaajienkin oli pakko ottaa sivutöitä.

Suomalainen taiteilija-avustusjärjestelmä oli jo 1920-luvulla kansainvälisesti katsottuna kehittynyt, vaikka nykyperspektiivistä avustussummat näyttävätkin koko vuoden työskentelyavustuksiin ja esimerkiksi elintarvikkeiden hintatasoon suhteutettuna melko pieniltä (Rahamuseon rahanarvolaskuri, 2019). *Suomen Musiikkilehdessä* referoitiin vuonna 1927 ”Helsingissä asuvan tri Arthur Knüpfferin” useissa saksalaisissa lehdissä julkaisemaa kirjoitusta suomalaisesta musiikkielämästä. Kirjoituksesta käy ilmi, että suomalainen apurahajärjestelmä oli ainakin saksalaissilmin edistyksellinen:

Lopuksi tahtoisin vielä mainita eräästä aivan erikoista tunnustusta ansaitsevasta ilmiöstä Suomen musiikkielämässä, suurenmoisista musiikkistipendeistä. Apurahoja, ja hyvin lukuisia, ei jaeta ainoastaan säveltäjille, vaan myöskin kaikille erilaisille esittäville muusikereille. Nämä monet stipendit ovat usein myös yllättävän suuria, ja jakavat niitä sekä valtio että yksityiset apurahasäätiöt. (SML 1927b, 115.)

Tuodakseen uusia teoksiaan esiin Raitio järjesti vielä kolmannen ja samalla viimeiseksi jääneen oman sävellyskonsertin Helsingissä 16.11.1921. Jälleen pääasiassa myönteisiä arvioita saaneen konsertin johti Toivo Haapanen, ja siinä esitettiin kolme uutta teosta: Kvintetto pianolle, kahdelle vilulle, altolle ja sellolle op. 16 (1919–1921) sekä orkesteriteokset *Nocturne* op. 17 (1920) ja *Fantasia estatica* op. 21 (1921).¹⁰⁴ Näiden lisäksi vanhoista teoksista uudelleen esitettiin sellolle ja orkesterille sävelletty *Poème* op. 7 (1915). *Poèmen* sellosolistina toimi Yrjö Selin, ja pianokvintetissä soittivat Leo Funtek (piano), Eino Raitio (viulu), Eero Selin (viulu), Carl Lindelöf (alttoviulu) sekä Yrjö Selin (sello). Teoksista *Nocturne* oli saanut kantaesityksensä pari viikkoa aikaisemmin Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosittain järjestämässä nykymusiikkiin painottuneessa konsertissa.

Raition kolmannen sävellyskonsertin ja *Nocturnen* aiemman esityksen kritiikeissä toistuivat aiempien sävellyskonserttien arvioista tutut positiiviset määreet; Raitio oli muun muassa ”mitä lahjakkuuteen tulee, rikkaimmin varusteltu henkilö nuorten säveltäjiemme keskuudessa” (Ekman 1921a),¹⁰⁵ ”Suomen n.s. nuoren musiikin pelkäämätön modernisti” (Ikonen 1921) sekä yksi niistä ”joiden kehitystä musikaalisista piireistä yhä kasvavalla mielenkiinnolla on seurattu” (Madetoja 1921c).

¹⁰⁴ *Fantasia estatican* reseptiota tarkastellaan perusteellisesti alaluvussa 5.1.

¹⁰⁵ ”den vad begåvningen beträffar rikast utrustade bland de unga tonsättarna hos oss” (Ekman 1921).

Nocturnea arvioitiin yksinomaan positiivisin sanankääntein; teosta pidettiin kiinnostavana, miellyttävänä kuunnella, omaperäisenä, yhtenäisenä, tunnelmalisena, kauniina, taitavasti tehtynä ja inspiroituneena. Säveltäjäkollega Lauri Ikonen (1921) mielestä: "[e]ttei Raition runous moderneimmillaankaan ole vieroittavassa merkityksessä spekulatiivista, siitä on tämä tunnetäysi yökuva mitä kaunein todistus." Myös Ilmari Krohn (1921) kiitteli Raition sävelkieltä samankaltaisin huomioin: "Harmonista selvyyttä eivät häiritse osittain hyvinkin modernit käsittelykeinot, sillä ne syntyvät sisäisestä pakosta, ilman teennäisyyttä." Sointiväriin ja ranskalaisvaikutteiden merkittävä rooli *Nocturnessa* nähtiin näiden arvioiden perusteella edelleen positiivisena asiana – tosin sävellystä "taitavasti väritetyksi" kutsunut Heikki Klemetti (1921) Bengt Carlsonin sävellyksen arvioidessaan tulee epäsuorasti paljastaneeksi henkilökohtaiset mieltymyksensä; Carlsonin musiikki merkitsi Klemetille "takaisinpaluuta siihen vanhaan hyvään musiikkiin, jolla on kolme elementtiä, melodia, rytmi ja harmonia, eikä vain yksi, viimeainittu." Lähes kaikki arvioijat kiinnittivät eniten huomiota juuri *Nocturneen* ja *Fantasia estatica*. *Poème* sai vähiten palstatilaa, eikä pianokvintettiäkään eritelty yhtä runsassanaisesti kuin orkesteriteoksia. Pianokvintetin arvioissa on myös orkesterisävellyksiä enemmän kriittisiä huomioita, vaikka kokonaiskäsitys siitäkin jäi myönteiseksi. (Ekman 1921a; 1921b; Cis [Krohn, Ilmari] 1921; Madetoja 1921c; Katila 1921; Buchert 1921a; 1921b.)

6.2.1 *Fantasia estatica* op. 21 (1921)

Vuonna 1921 valmistunut *Fantasia estatica* "suurelle orkesterille" op. 21 on Väinö Raition ensimmäinen niin sanottuun modernistiseen kauteen yleensä luokiteltu sävellys. Se aloitti kolmiosaiseksi aiotun fantasia-triptyykin, jonka toinen osa *Fantasia poetica* op. 25 valmistui vuonna 1923, mutta kolmas, *Fantasia chaotica*, jäi kesken (Raitio & Ranta 1945, 518). *Fantasia estaticaa* on luonnehdittu etupäässä ekspressionistiseksi teokseksi, ja erityisesti vaikutteet Aleksandr Skrjabinin musiikista todetaan sävellyksen yhteydessä ilmeisiksi (mm. Maasalo 1969, 189; Salmenhaara 1996, 214). *Fantasia estatican* voidaan jo nimensäkin puolesta tulkita olevan sukua Skrjabinin suurille sävelrunoille. Edelleen Salmenhaaran (emt., 215–216) mukaan *Fantasia estatica* ja sisarteos *Fantasia poetica* ovat myös jossain määrin rinnastettavissa Ernest Pingoud'n sävellyksiin, mutta Salmenhaara viittaa todennäköisesti kuitenkin sävellysten otsikoihin ja kokoonpanoihin, sillä Raition ja Pingoud'n teokset ovat kuulokuvaltaan varsin erilaiset. Kai Maasalo (1969, 199) puolestaan luonnehtii *Fantasia estaticaa* yhdeksi Raition ehjimmistä ja vaikuttavimmista sävellyksistä.

Fantasia estatican kantaesityksen vastaanotto oli myönteinen, joskin lähes kaikki konsertin arvioineet kriitikot ilmoittivat pitävänsä samassa konsertissa esitettyä *Nocturnea* parempana teoksena. Sointiväri ja taidokas orkestrointikyky mainittiin myönteiseen sävyyn *Fantasia estatican* yhteydessä jokaisessa arviossa. Esimerkiksi Leevi Madetoja (1921c) kirjoitti *Helsingin Sanomissa*, että: "[*Nocturnessa* ja *Fantasia estaticassa*] osoittautuu säveltäjä väritaitelijaksi, joka tekotavallisuudessa suhteessa on kehittynyt oloissamme harvinaiseen kypsyyteen ja jonka musiikilla suomalaisessa säveltuotannossa on oma erikoinen asemansa." *Hufvuds-tadsbladetin* Karl Ekman (1921a) ja *Svenska Pressenin* Birger Buchert (1921b) mainitsivat Raition sointivärien yhteyden ranskalaiseen musiikkiin, ja *Uuden Suomen* Lauri Ikonen (1921) luonnehti Raition löytäneen suuntansa "väritetyillä äänillä ja äänitetyillä väreillä puhuvista rapsodisista purkauksista".

Ikosen arvio oli *Fantasia estatican* kantaesityskritiikeistä varautunein, mutta sitäkään ei voi kutsua varsinaisesti kielteiseksi. Ikosen tekstissä on kuitenkin jo nähtävissä muutamia tyypillisiä Raition modernismin kritiikissä esiintyneitä termejä:

[*Fantasia estatica*] on erittäin mielikuvitusrikas teos ja voimakaskin, mutta vaikutustarkoituksissaan sellainen, ettei yhden kuuleman perusteella tahdo enempää kieltää kuin myöntääkään sen rohkeasti aistimellisten keinojen takana olevan yksityisen kuulijan kannalta katsoen kutsuvaa aatteellista sisältöä. Sen käsityksen siitä kuitenkin jo nyt sai, ettei Raitio totuudenetsinnässään enää vetoakaan kehenkään tai mihinkään, vaan menee yksin ja määrätietoisesti sinne, mistä tyydytys hänelle kangastaa.

Mutta syrjään nämä sielulliset erittelyt! Kysymyksessäoleva sävellys on orkestroituna musiikkina kaikissa tapauksissa aivan mainio, jok'ainoa yksityiskohtaansa myöten koskaan horjahtamattomasti punnittu eikä kokonaisuudessaankaan heltiävä. Ja mikä "*Fantasia estaticassa*" vielä jäi intohimon ihmettelyn ja instrumentationin kunnioituksen varaan, sen korvasi se rakkaus, mitä jo useammin kuulemansa "*Nocturnen*" suhteen on oppinut tuntemaan. (Ikonen 1921.)

Ilmaisut "rohkean aistimellisten keinojen" takaa – useamman kuuntelukerran jälkeen – löytyvä tai puuttuva "aatteellinen sisältö" sekä "orkestroituna musiikkina mainio" viittaavat sointiväriin liiallisen suureen merkitykseen tematiikan ja melodiikan kustannuksella. Ikonen todennäköisesti ei halunnut suoraan sanoa teoksesta hänen mielestään puuttuneen temaattista tai melodista kehittelyä, joten hän kollegoidensa teoksia arvioivien säveltäjien varsin tyypilliseen tapaan "pesi kätensä" mainitsemalla, ettei sävellystä voi yhden kuuntelukerran perusteella arvostella. Maininta saattaa toki liittyä myös teoksen tyylin tai sisällön vaikeaselkoiseksi kokemiseen, mikä oli myös modernististen teosten kantaesityskritiikeille tyypillistä. Sen sijaan Raition "totuudenetsintä" ja itsenäisyys olivat Ikosen näkemyksessä kunnioitettavia asioita. "Kokonaisuuden heltiämättömyys" vii-

tannee teoksen muotoon, joka tematiikan puutteellisuudesta huolimatta oli Ikonen arvion mukaan ollut toimiva. Ikonen lisäksi raportoi paikalla olleen ”odottamattoman runsaslukuinen” yleisö, joka oli ottanut Raition teokset vilpittömän lämpimästi vastaan.

Raition entinen pianonsoitonopettaja Karl Ekman analysoi Hufvudstadsbladetissa, että *Fantasia estaticassa*:

sävellajien suhteet ja rytmi ovat vapaita ja määrittelemättömiä, ja samoin on harmonian ja melodisten linjojen laita. Mutta huolimatta näistä yhteisistä piirteistä on Väinö Raition musiikillinen ilmaisutapa kuitenkin täysin itsenäinen, ja toisinaan hänen musiikistaan sukeltaa esiin melodioita, jotka helkkyvät kuin tuulahdukset kotimaasta [- -] (Ekman 1921a.)¹⁰⁶

”Kotimaan tuulahduksilta” vaikuttavilla melodioilla Ekman ei kuitenkaan viitannut *Fantasia estaticaan*, vaan nosti esimerkiksi englannintorvimelodian *Nocturnessa*. Se, että Ekman mainitsi toisinaan esiin sukeltavat kansallishenkiset melodiat, kertoo halusta määritellä Raition musiikki myös kansallisesti arvokkaaksi; Raitio ei siis Ekmanin näkemyksen mukaan ollut täysin ulkomaisten vaikutusten alainen. Ekman myös kutsui Raition sointivärejä kauniiksi ja originelleiksi ja sanoi hienon sointiväriäistin olevan yksi orkesterisäveltäjä Raition vahvimmista puolista. Vapaista ja määrittelemättömistä sävellajisuhteista, rytmistä, harmoniasta ja melodioista huolimatta Raition teos näyttäytyi kuitenkin Ekmanille itsenäisenä, eli ajankohdan originaalisuus-vaatimus näytti täyttyvän. Ekmanin palautteen yleissävy olikin erittäin myönteinen.

Iltalehteen kirjoittaneella Ilmari Krohnilla oli oman uskonnollisen taustansa mukainen ja sellaisena muista kriitikoista huomattavan poikkeava näkökulma *Fantasia estaticaan*:

Suurisuuntaisin oli ohjelman päätösteos, *Fantasia estatica* (Hurmiokuvitelma). Sen väkevät orkesterikuvailut johtivat mieleen Ilmestyskirjan järkyttäviä ja jännittäviä taistelunäkemyskuvia; ikäänkuin sumujen läpi kuultaa lopuksi myös hiljaisena helkkeenä kajastus lupauksesta, jonka toteumiseen [sic] ihmiskunta on sanomattomin tuskin synnyttävä (”tässä on pyhäin kärsivällisyys ja usko”). (Krohn 1921.)

Arvio kuvastaa hyvin myös Krohnin itsensäkin (1951, 135) myöntämää tapaa etsiä sävellysten taustalta ohjelmia, joita niiden tekijä ei ole teostensa yhteydessä

¹⁰⁶ ”tonartsförhållandena ock rytmen äro fria ock obestämbara och beträffande harmoniken och de melodiska linjerna gäller detsamma. Men trots dessa gemensamma drag är Väinö Raitios musikaliska uttryckssätt dock fullt självständigt och stundom uppdyka hos honom melodier, vilka klinga som hemlandstoner [- -]” (Ekman 1921a.)

ilmaissut (ks. tarkemmin luku 4.2.3). Väinö Raitio oli kirjeenvaihtonsa perusteella jossain määrin uskonnollinen,¹⁰⁷ mutta todennäköisesti tämä Krohnin tulkinta *Fantasia estaticasta* ei kuitenkaan vastannut säveltäjän tausta-ajatuksia. Fantasia-triptyykin teoksilla – lisämääreiltään estatica, poetica ja chaotica – on saattanut olla ideatason tausta kolmesta olotilasta, tunteesta tai jostain muusta, mutta Raitio ei itse kommentoinut asiaa mitenkään. *Fantasia poetican* taustalla olevaksi motoksi Raitio merkitsi Hugo von Hofmannsthalin runon *Erlebnis*.

Krohnin kritiikki oli myös kokonaisvaikutelmaltaan myönteinen. Hän kirjoitti Raition musiikin olevan mielenkiintoista ja kypsää sekä ”sisäiseltä sanonaltaan” että taiteellisten keinojen hallinnan suhteen. Raition harmonian ”ositain hyvinkin modernit käsittelykeinot” syntyivät Krohnin mukaan ”sisäisestä pakosta, ilman teennäisyyttä”. Raition musiikki oli siis Krohnin katsannossa hyväksyttävällä tavalla modernia, sillä siinä oli henkistä sisältöä ja se oli syntynyt luonnollista inspiraation tietä, ei konstruoituna älyllisenä toimintana. Krohnin kirjoitukseen sisältyi toki myös osio nuoren säveltäjän opettamiseksi erityisesti temaattisen kehittelyn suhteen: ”[omaperäisen melodiikan] saavuttamiseksi vielä neuvoisimme ikään kuin yksinäisen treenauksen avulla sukeltautumaan rytmillisten ja melodisten suhteitten alkuelementteihin.” (Krohn 1921.)

Svenska Pressenissä Birger Buchert (1921b) kutsui Raitiota suureksi lahjakkuudeksi, jonka kehitys on kuitenkin vielä kesken. Buchertin mukaan ”nuoren säveltäjän ehkä kaikkein erottuvin piirre on se suuri sujuvuus, jolla hän käsittelee monisäikeistä orkesterikoneistoaan, kyky tuottaa kiinnostavia ja kauniita värejä”.¹⁰⁸ Konsertissa esitettyjen Raition myöhempien orkesteriteosten instrumentaatiota Buchert kutsui moderniksi, kuitenkin niin, että *Fantasia estaticassa* se on *Nocturnea* rohkeampi. Buchertin arvio oli kokonaisvaikutelmaltaan objektiivisuuteen ja raportointiin pyrkivä, mutta muiden kritiikkien tapaan myönteinen.

Fantasia estatica sai sittemmin toisenkin esityksen Raition elinaikana, Georg Schnéevoigtin johtaman sinfoniakonsertin ohjelmassa 10.2.1933, eli miltei 12

¹⁰⁷ Raitio käytti kirjeenvaihdossaan toisinaan uskonnollisia sanontoja, kuten ”kiitän Jumalaa” (esimerkiksi kirje Hildur Pourulle 20.10.1931), ”J-lan [Jumalan] kiitos” (esimerkiksi kirje Janne Raitiolle 8.6.1942) ja ”Jumalan nimen ja kunnian kautta” (kirje Hildur Pourulle 17.9.1931), mutta mitenkään erityisen tärkeä teema uskonto ei ainakaan kirjeenvaihdon perusteella tunnu Raitiolle olleen. Säilyneestä aineistosta ei myöskään ole löydettävissä teosofiaan tai mystiikkaan viittaavia merkintöjä.

¹⁰⁸ ”Det kanske mest framträdande draget hos den unge kompositören är den stora ledighet, varmed han handskas med sin invecklade orkesterapparater, förmågan att åstadkomma intressanta och vackra färger.” (Buchert 1921b.)

vuotta ensiesityksensä jälkeen. Samassa konsertissa esitettiin Carl Nielsenin kolmas sinfonia, ”Sinfonia expansiva” vuodelta 1911 sekä Beethovenin neljäs piano-konsertto G-duurissa (sävelletty vuosina 1805–1806) Martti Paavolan toimiessa solistina. *Fantasia estatica* koettiin miltei modernimmaksi kuin vuonna 1921. Elmer Diktonius kirjoitti, että sen

[s]isältö rakentuu sodanjälkeisen ajan kaikkinaisesta kulmikkuudesta, maalaamattomasta ja parkkiintuneesta, mutta katkeran todellisesta – hermonriekaleita ja sielun sirpaleita – tai myös ajatuksesta lähempää kansallisia ratoja: hihhulikokous tai kymmenen murhaa ja sata kanisteria yössä. Raition myöhempi kehitys on johtanut hänet suurempaan hallintaan ja tiiviyyteen, mutta oltiin siitä huolimatta kiitollisia prof. Schnéevoigtille tämän dynamiittilastin esiin ajamisesta, jonka sointikalabaliikille tavallisen korvaparin tila oli kuitenkin yhdeltä kuulemalta hiukan liian ahdas. Musiikkia mastodonteille! (Diktonius 1933, 62–63.)¹⁰⁹

Sota-ajan vaikutukseen *Fantasia estaticassa* viittasi myös *Suomenmaahan* kirjoittanut Sulho Ranta:¹¹⁰

Sen ekspressiivisessä voimassa ja kaoottisessa, mutta vaikuttavassa rakennelmassa on sodanjälkeisen ajan selviä merkkejä. Mutta se on myöskin persoonallinen teos, eräänlainen uskontunnustus niiltä ajoilta, jolloin ’modernisti’ Raitio kirjoitti mistään piittaamatonta musiikkiaan. (S.R. [Ranta, Sulho] 1933.)

Arvostelijoiden suhtautumisessa *Fantasia estaticaan* näkyy 1930-luvun perspektiivi samaan tapaan kuin luvussa 2.2 yleisemmän musiikkikirjoittelun kohdalla esitettiin; tyylin katsottiin jo kulkeneen tiensä päähän, ja lukijoiden annettiin ymmärtää Raition nykyisin säveltävän hyvin erilaista – rivien välistä tulkittuna myös parempaa – musiikkia. Esimerkiksi Uno Klami (1933) kiiteltyään sävellystä ”komeakaikuiseksi” osoitukseksi suomalaisen orkestrintitaidon korkeasta tasosta epäili, että “[t]eoksen kromatiikka ei tosin ole säilyvintä ja verevintä”. Klami myös korosti, että Raition nykyinen tyyli onkin jo aivan erilainen. Klemetti (1933) ei osannut suhtautua *Fantasia estaticaan*: ”ei tiedä miltä näkökulmalta sitä katselisi, kuuntelisi. Henkeä siinä on, jotakin, mitähän on, sitä ei käy kieltäminen,

¹⁰⁹ ”Innehållet består av första efterkrigstidens allkantighet, omalen och råbarkad, men fränt sann – nervslimisor och själsflisor – eller också för den tanken till närmare nationella banor: ett hihulitmöte eller tio mord och hundra kanistrar på en natt. Raitios senare utveckling har lett honom till större behärskning och koncentration, men man var det oaktad prof. Schnéevoigt särdeles tacksam för framförandet av detta dynamitlass, vars klangkalabalik dock vid ett enda åhörande har lite trångt om utrymmet i ett par vanliga öron. En musik för mastodonter!” (Diktonius 1933, 62–63.)

¹¹⁰ Kirjoituksen lopussa on nimikirjaimet S.R., joka ei ollut Rannan tavallinen nimimerkki. Tyyllisesti kirjoitus on kuitenkin samankaltainen kuin Rannan tekstit, joten todennäköistä on, että kirjoitus on Rannan.

mutta ainetta myös, ehkä liikaakin, niin että henki usein hukkuu siihen. Jospa sitä kuvaakin.” Vaikka Klemetti ei kirjoituksensa perusteella saanut selkeää käsitystä *Fantasia estatica* sisällöstä, hän kuitenkin halusi uskoa sitä olevan. Klemetin mukaan nimittäin Raition orkesterikokoonpano on ”pelkäksi värittelyksi” aivan liian suuri. Klamin tapaan myös Klemetti korosti Raition säveltävän nykyisin eri tyyliin.

Ruotsinkieliset arvostelijat Leo Funtek (1933) ja Selim Palmgren (1933) olivat suomenkielisiä ja Diktoniusta kriittisempiä, vaikka hekin nostivat soitinnuksen ja sointiväriyhdistelmät teoksen vahvoina puolina esiin. Palmgrenin mukaan *Fantasia estatica* oli liiaksi sidoksissa sitä ajallisesti edeltäneeseen Skrjabinin *Poème d'extaseen*, eikä siinä ollut tarpeeksi temaattista keksintää. Palmgrenin mielestä *Fantasia estatica* oli siis epäitsenäinen (ei-originaalinen), mikä näkemys korostuu Palmgrenin mainitessa Raition nykyisin säveltävän persoonallisempaa musiikkia. Funtek puolestaan ei löytänyt teoksesta ekstaasi-käsitteen sisältöä: “[todellinen] taide harvoin kiinnostuu yksilön enemmän tai vähemmän neurasteenisista kokemuksista”.¹¹¹ Toisin sanoen teoksen sisältö ja ilmaisu olivat Funtekin näemyksen mukaan keskenään ristiriitaiset.

Muista arvioista poikkeava kirjoitus ilmestyi vielä *Aika*-lehdessä, johon Raitio itse yleensä kirjoitti konserttiarvioita vuosina 1932–33. Kirjoituksen perässä oli merkintä v.t., joka voisi pienistä kirjaimistaan johtuen viitata esimerkiksi vastaavaan toimittajaan. Arvion Raitiota koskeva osuus oli huomattavan positiivinen, ja siinä kuvailtiin *Fantasia estaticaa* puhtaasti poeettisen fiktion tyyliin ilman analyysia tai musiikkijargonia:

Suurimman menestyksen saavutti illan moderni teos, nerokkaan säveltäjän Väinö Raition ”*Fantasia estatica*”. [- -] Tämä voimakas ja lujaotteinen fantasia vetää kuulijan kiinteästi mukaansa ja herättää hänessä mitä erilaisimpia mielikuvia: lehvien kahinaa, aukeavia ukkospilviä, tuulen vinkuvaa kohinaa, taivas aukenee, suuret vesimäärät putoavat alas, läpi ilman kiittää lintuparvi, vesi vaahtoa raivoavalla merellä, luonnon orgiaa kunnes kaikki tyyntyy. Ilmapiirin ja näkemyksen muodostavat herkäät väriläiskät ja syvyyksistä pulpuaa kristallikirkasta nektaria, Jumalten juomaa. Teos osoittaa miten mestarillisesti säveltäjä käsittelee suurta orkesteria. (v.t. 1933.)

Kirjoittaja kutsui Raitiota nerokkaaksi – määre, joka yleensä oli musiikkikritiikeissä säästetty klassisromanttisen kanonisoidun musiikin säveltäjille, kuten Beethovenille, suomalaisista säveltäjistä Sibeliukselle ja Madetojalle, sekä kuvaamaan säveltäjien yksittäisiä teoksia tai niissä käytettyjä ratkaisuja – ei siis säveltäjiä itseään. Nimimerkki v.t. kirjoitti *Aikaan* tämän lisäksi pari muutakin arviota,

¹¹¹ ”Konsten föga intresserar sig för den enskildes mer eller mindre neurasteniska upplevelser” (Funtek 1933).

ja analyysin sekä tyypillisen musiikkijargonin puuttumisesta voidaan päätellä, että kirjoittaja ei välttämättä ollut musiikkialalla ainakaan säännöllisesti toimiva henkilö.

Fantasia estatica esitettiin kaksi kertaa Raition kuolemaa seuraavana vuonna 1946: Helsingin kaupunginorkesterin Raitio-muistokonsertissa tammikuun 11. päivänä sekä kaksi päivää myöhemmin kansankonsertissa 13.1. Molemmat esi-tykset johti Martti Similä, joka muutenkin esitti useasti Raition teoksia. Muisto-konsertin luonteen mukaisesti myös arvioissa keskityttiin kuvailemaan Raition säveltäjäkuvaa kokonaisuudessaan, eikä yksittäisiä sävellyksiä arvosteltu samaan tapaan kuin normaaliin kausiohjelmaan kuuluvissa konserteissa tai sävel-lyskonserteissa. Muistokonsertin ohjelma (*Poème* vuodelta 1915, sinfonia vuo-delta 1919, *Fantasia estatica* sekä Raition viimeinen orkesterisävellys *Le Ballet Gro-tesque* vuodelta 1943) nähtiin hyvänä läpileikkauksena Raition elämäntyöstä, vaikka esimerkiksi *Joutsenia* ja *Nocturnea* sekä oopperoita, joita oli Raition elinai-kana pidetty hänen tuotantonsa vahvimpina teoksina, ei siinä ollutkaan.

Suomenkielisistä arvostelijoista Sulho Ranta (Särä 1946) ja Tauno Karila (1946) pitivät *Fantasia estatica* merkittävänä teoksena Raition tuotannossa; Ran-nan mielestä teos oli Raition ”ominta sävelkieltä”, jossa ainutlaatuisella tavalla yhdistyivät uudenlainen runous ja uudenlainen värikyvyys. Karila puolestaan kutsui sävellystä Raition ”tyyliä murtavaksi teokseksi” ja ”askeleeksi modernis-min linjalle”. Yrjö Suomalainenkin (1946) kuvasi sävellyksen saaneen vahvoja vaikutteita keskieurooppalaisesta modernismista, mutta Raition kohdalla kyse ei kirjoittajan mukaan kuitenkaan ollut ”muotitartunnasta” vaan persoonallisesta tyylikehityksestä. Kansankonsertin arviossaan Uuno Klami (1946) totesi Raition ”väriiloistoa” kuunneltavan mielihyvällä, ja Olavi Pesonen (1946) puolestaan olisi ollut valmis nostamaan *Fantasia estatica* Raitiolle luonteenomaisena koloristi-sena teoksena kansainvälisestäkin merkittäväksi sävellykseksi.

Ruotsinkieliset arvostelijat olivat jälleen huomattavasti kriittisempiä. Muis-tokonsertin arviossa Otto Ehrström (1946) kuittasi sävellyksen mainitsemalla, ettei sen sisältö lainkaan vastannut otsikkoa, ja kansankonsertin arviossa Selim Palmgren suorastaan tyrmäsi *Fantasia estatica* pohtimalla

kuinka tällainen muodoton ja sisällötön sävelmaalailu, joka enimmäkseen perustuu raf-finoidusti ajatelluille soitinten väriyhdistelmille ja etsityille motivoitumattomasti dissonoi-ville yhteissoinneille [- -] pitkällä aikavälillä voisi kiinnostaa musiikillisesti normaalisti tuntevia ja kuulevia ihmisiä.¹¹² (Palmgren 1946.)

¹¹² ”huruvida detta slags form- och innehållslösa tonmåleri som mest består av raffinerat tänka

Arvion perusteella Palmgren piti sävellystä tietoisesti konstruoituna ja siitä syystä luonnottomana, mistä syystä ”normaalisti tuntevat ja kuulevat” ihmiset eivät voisi siitä nauttia tai kiinnostua.

*Fantasia estatica*n reseptiosta Raition elinaikana (ja välittömästi hänen kuoltuaan) voidaan todeta, että mielipiteet sävellyksen taiteelliseen arvoon nähden olivat kantaesityksen kritiikeissä yhtenäisimmillään; teos oli lähes kaikkien kriitikoiden mielestä modernistisuudestaan huolimatta hyvä ja arvokas. 1930- ja 1940-lukujen esitysten jälkeen kriitikoiden mielipiteet sen sijaan erosivat toisistaan huomattavasti, ja teokseen kielteisesti suhtautuneet kriitikot pitivät sävellyksen modernistisia piirteitä – *Fantasia estatica*n kohdalla erityisesti muodon hahmottomuutta, tematiikan ja kehittelyn puutetta sekä sointiväriin liian suurta merkitystä – ongelmallisempina kuin 1920-luvulla. Vuoden 1946 esitysten kritiikkien negatiivisen sanaston vapautuneeseen käyttöön (esim. Palmgren, Ehrström) on mahdollisesti vaikuttanut myös se, että Raitio oli jo kuollut, eikä häntä siis enää tarvinnut huomioida aktiivisesti toimivana kollegana.

Myöhemmin *Fantasia estatica*a on kuvailtu usein Skrjabin-vaikutteiseksi ekspressionismiksi (ks. esim. Murtomäki 1992; Lähdetie 1991, 37). Kai Maasalo (1969, 199) kirjoittaa teoksen olevan ”Raition ehjimpiä ja vaikuttavimpia kokonaisuuksia”, mutta mataliin soittimiin sijoitettujen sointujen ja niiden käsittelyn saavan kuitenkin aikaan paikoin sameaa sointia. Lähdetien (1991, 37) mukaan *Fantasia estatica*a hallitsevat: ”[v]älillä äärimmäiseen paatukseen etenevä romanttinen kiihkeys, impressionistiset sointikentät, soitinkolorismi, vapaasti liikkuvat sävellajit, melodian katkelmallisuus ja selvästi itsenäisten soitinsektioiden varaan rakentuva soitinnus.” Raition ”ekspressionistisen 1920-luvun” avaavaksi teokseksi *Fantasia estatica*a kutsuva Salmenhaara (1996, 110; 215) puolestaan kuvaillee ”perinteisestä teema-ajattelusta” vapautuneen tekstuurin olevan teoksessa ”pitkälle vietyä.”

6.2.2 *Antigone* op. 23 (1921–1922)

Historia ja erityisesti antiikin aika kiinnostivat Raitiota, mikä näkyy *Antigonen* lisäksi myös hänen 1930- ja 40-luvuilla säveltämiensä oopperoiden aihepiireistä. *Antigone* ennakoikin säveltäjän itsensä (Raitio & Ranta 1945, 518) mukaan jo hä-

instrumentala färgkombinationer och sökta, omotiverat dissonerande samklanger, [- -] skulle förmå i längden intressera musikaliskt normalt kännande och hörande människor” (Palmgren 1946).

nen 1930-luvulla alkanutta oopperasävellyskauttaan. Salmenhaara (1996, 221) toteaa, että vaikka ei olekaan tiedossa, mikä sai Raition kiinnostumaan Sofokleen draamasta, hän kuitenkin edusti yleiseurooppalaista ajankohtaista suuntausta ja ”eräänlaista näkökulman vaihdosta”, sillä esimerkiksi Darius Milhaud ja Igor Stravinsky sävelsivät 1920-luvulla antiikin draamoihin linkittyvää musiikkia.

Raition säveltäjäkuvaa tutkinut Ismo Lähdetie (1993, 69) olettaa, että Raition vuonna 1920¹¹³ tekemä matka Berliiniin olisi toiminut kimmokkeena *Antigonen* sävellystyön aloittamiselle – tosin vuosilukua koskevan tiedon tarkentumisen vuoksi Lähdetien oletus voidaan ulottaa koskemaan jo *Fantasia estatica*. Raitio kirjoitti kahdessa Yrjö Kilpiselle Berliinistä lähettämässään kortissa (15.3.1920 ja 4.4.1920), että Berliinissä voi levottomista ajoista huolimatta kuulla paljon hyvää musiikkia, ”vähemmän kuitenkin modernia”. 25 vuotta myöhemmin Raitio kuitenkin muisteli Berliinin musiikkielämää hiukan eri tavoin. Hän luonnehti Berliinin matkaansa:

Katsoin tällöin [Berliinin matkan aikaan] varsinaisen opiskelukauteni jo päättyneeksi ja käytin aikani seuratakseni Berliinin virkeää ja paljon uutta tarjoavaa konsertti- ja taide-elämää. Näihin aikoihin aloin tuntea kyllästymistä nuorempana ihaillemaani klassillista musiikkia kohtaan. Ehkäpä olin saanut sitä tarpeeksi asti, koska se tämän jälkeen ei ole sanonut minulle juuri mitään. (Raitio & Ranta 1945, 517.)

Vaikka dokumentoituja tietoja Raition Berliinissä mahdollisesti kuulemasta musiikista ei olekaan säilynyt, tästä lausunnosta voisi päätellä ainakin, että matkan jälkeen hän pyrki tietoisesti luomaan musiikkia, joka ei olisi ”klassillista”. Klassillisuudella ei viitattu 1920-luvun musiikkikirjoituksissa erityisesti wieniläsi-klassismiin tai sitä esikuvanaan pitäviin tyyleihin, vaan keskieurooppalaiseen klassis-romanttiseen taidemusiikin traditioon.

Raitio aloitti *Antigonen* sävellystyön vuonna 1921, ja sai teoksen valmiiksi seuraavana vuonna. Kolmiosaisen teoksen koko nimeksi tuli *Antigone. 3-osainen sävelrunoelma suurelle orkesterille*. Sulho Rannan toimittamassa *Suomen säveltäjiä* -kirjassa Raitio (Raitio & Ranta 1945, 517–518) kutsuu sekä *Joutsenia* että *Fantasia*

¹¹³ Lähdetien (1993, 69) tekstissä vuonna 1921. Raition Yrjö Kilpiselle lähettämistä postikorteista käy ilmi, että hän oli Berliinissä keväällä 1920. Lähdetie (1993, 69) ei luultavasti ole päässyt tutustumaan Kilpisen aineistoon, vaan on käyttänyt lähteenään Raition *Suomen säveltäjiä* -kirjassa olevaa omaelämäkerrallista kirjoitusta, jossa hän (Raitio & Ranta 1945, 517) muisti matkansa vuosiluvun väärin.

estaticaa sinfonisiksi runoelmiksi,¹¹⁴ mutta useissa 1920-luvun kirjoituksissa Raition orkesterisävellyksiin viitataan joko sävelrunoina tai -runoelmina. *Antigonen* puhtaaksikirjoitettuun kopioon¹¹⁵ Raitio on vaihtanut sävelrunoelman tilalle termin ”värirunoelma”. Värirunoelma-sanan käyttö on mahdollista tulkita tietoisena ei-sinfoniseen musiikkiin viittaavana alleviivauksena; Raitio kenties halusi korostaa sointivärikeskeisyyttä ja irtautumistaan sinfoniatraditioon ankkuroituvasta musiikkikäsitteestä. *Antigonen* kanssa samoihin aikoihin syntyi myös pianoteos *Neljä värirunoelmaa* op. 22.

Antiikin kreikan Sofokleen kirjoittamassa murhenäytelmässä Oidipuksen tytär Antigone uhmaa Theban tyrannihallitsijan Kreonin tahtoa suorittamalla uhrimenot kaksintaistelussa kuolleen veljensä puolesta. Tästä suuttuneena Kreon määrää Antigonen muurattavattavaksi elävältä ovettoomaan ja ikkunattoomaan kammioon, mutta katuu päätöstään heti kuultuaan tietäjän ennustavan hänelle teon johdosta synkkää kohtaloa. Antigone kuitenkin tekee itsemurhan ennen kuin Kreon ehtii häntä vapauttamaan, ja tietäjän ennustama murhenäytelmä toteutuu, sillä Antigonen kuolema aiheuttaa kaksi muutakin itsemurhaa. Sekä Kreonin oma poika, joka oli Antigonen kihlattu, että Eurydike, Kreonin vaimo riistävät tapahtumien johdosta itseltään hengen. (Sophocles 1910 [400-luku eaa].) Raition *Antigone* noudattaa osiensa otsikoiden puolesta Sofokleen näytelmän päätapahtumia, mutta varsinaista tarkkaa ohjelmaa partituurissa ei ole nähtävissä. Näytelmän tapahtumat toimivat pikemminkin teoksen yleistunnelman lähteinä. *Antigonen* osien nimet ovat *I Antigonen kuolinuhri veljelleen*, *II Tyrannin tuomio* ja *III Antigoneen*¹¹⁶ *kuolema*. (Raitio 1922a.)

Antigone kantaesitettiin Suomen Säveltaiteilijain Liiton viidennessä vuosikonsertissa 16. päivänä marraskuuta 1922 Toivo Haapasen johtaessa Helsingin kaupunginorkesteria. Samassa konsertissa esitettiin myös Aarre Merikannon kaksi orkesterisäestyksellistä laulua *Ekho* ja *Syyssonetti* sekä kaksi traditionalistisempaa estetiikkaa edustavaa teosta: Ernst Lingon (1889–1960) pianokonsertto ja Armas Maasalon (1885–1960) *Suksimiehen laulu* mieskuorolle ja orkesterille.

¹¹⁴ Kyseessä saattaa olla luonnollisesti myös Raition tekstin editoineen ja toimittaneen Sulho Rannan sanavalinta.

¹¹⁵ Lyjykyynällä kirjoitettu partituuri, josta *Antigone* kantaesitettiin, ja jossa on kapellimestarin merkintöjä, sijaitsee Helsingin kaupunginarkistossa Helsingin kaupunginorkesterin partituuri-käsikirjoitusarkistossa. Kansalliskirjaston Raitio-käsikirjoituskokoelmassa on säveltäjän itsensä musteella puhtaaksi kirjoittama kopio *Antigonestä*, jonka kansilehdelle Raitio on kirjannut teoksen nimeksi: *Antigone op. 23 (Sofokleen mukaan)*. 3-osainen värirunoelma suurelle orkesterille. Kansalliskirjastossa sijaitsevassa partituurissa ei ole merkintöjä, joten sitä ei todennäköisesti ole koskaan käytetty teoksen esityksessä.

¹¹⁶ Käsikirjoituspartituuriin Raitio on kirjoittanut *Antigoneen kuoleman* kahdella e-kirjaimella, mutta puhtaaksikirjoituksessa osan nimi on muodossa *Antigonen kuolema*.

Antigonen kantaesityspäivä sattui olemaan myös *Helsingin Sanomien* pääkriitikko Evert Katilan 50-vuotispäivä, joten Katilan sijaan kritiikin *Helsingin Sanomiin* kirjoitti Raition ikätoveri ja säveltäjäkollega Arvo Laitinen. Hän (Laitinen 1922) aloitti arvostelunsa ilmoittamalla, että konsertti ei ollut herättänyt yleisön mielenkiintoa siitäkään huolimatta, että ”ohjelma sisälsi erinomaisen mielenkiintoisen valikoiman nuoremman säveltäjäpolvemme muutamia eri tyyliisuuntia edustavia sävellyksiä,” mutta totesi heti perään, että yleisö on aina ennakkoluuloinen varsinkin uusia suomalaisia sävellyksiä kohtaan. Laitisen *Antigonea* käsittelevästä osuudesta kuvastuu se, kuinka Raition modernistisimpaankin sävelkieleen suhtauduttiin yleensä ymmärtäväisesti:

Väinö Raitio on kaikesta huolimatta aikamme mies sanan parhaimmassa merkityksessä. Uusimman aikaiset keinovarot täydellisesti hallitsevana osaa hän soittaa juuri nykyiselle ihmiskunnalle syntyjensä syviä. Hänen vakavat, aina ylevät runolliset aatteensa ja näkemyksensä kohottavat hänen ”ultramodernin” sanontansakin yläpuolelle kaikenlaisen ”ultramaisuuden”. Se voimakas eettisyys, jota Raition taide kauttaaltaan henkii, muodostaa suorastaan sisäisen vastakohdan sille patologiselle yltiösubjektiivisuudelle, joka meidän aikamme tahtoo myrkyttää monet suurilahjaisenkin taiteilijasielut. Sen mukaan taas, mitä tyyliä säveltäjä edustaa, ei sen taiteellista arvoa tietenkään saa määrätä. Kaikissa tyyliissä voi luoda ehjiä taideteoksia niin kuin hölynpölyäkin. Mutta minkä verran Raition nykyisin käyttämällä, ääriin kehitetyillä välineillä on käyttökelpoisuutta aatteisiin nähden, joiden käsittely vaatii niinkin laajoja puitteita, kuin eilen ensi kerran esitetyssä 3-osaisessa ”*Antigone*” -runoelmassa suurelle orkesterille oli laita, on toinen kysymys. Kaikilla tuullilla [p.o. tyyliellä], yleensä välineillä on rajoitetut mahdollisuudet. Mitä monimutkaisemmat ilmaisukeinot ovat kysymyksessä, sitä vaikeampi on saada aikaan kaiken taiteellisen mielenkiinnon vireillä pysymiseksi tarvittavaa kontrastia. Täytyy tunnustaa, että tästä vaikeudesta *Antigonen* säveltäjä ei ole jaksanut täydellisenä voittajana selviytyä. Mutta melkein kaikissa muissa suhteissa on teos katsottava uudeksi kauniiksi taiteelliseksi voitoksi rehelliselle, tosimehekkäässä yksilöllisyydessään pelottomasti omaa tietään vaeltavalle sekä kiirastulestaan varmasti kerran vielä kirkastuneena nousevalle nuorelle säveltäjämestarelle. (Laitinen 1922.)

Laitisen mielestä Raition ”ääriin kehitetty” ja ”ultramoderni” tyyli sekä sen aiheuttama kontrastien puute oli ollut teoksen ”aatteeseen” nähden epäsopeva. Aatteella Laitinen tarkoittanee *Antigone*-näytelmän traagista mutta yleviä periaatteita ilmentävää aihepiiriä, ja olisi kenties toivonut toisistaan enemmän poikkeavia musiikillisia aiheita tai elementtejä karakterisoimaan näytelmän henkilöitä sekä juonenkäänteitä. Laitisen oikeistolaisen taustan ja *Antigone*-näytelmän juonen huomioon ottaen voidaan toki ajatella ”aatteen” tarkoittaneen Laitiselle myös kansallisuusaatetta ja siihen liittyvää punaisten ja valkoisten vastakkainasettelua, joka varmasti vuonna 1922 vaikutti monien suomalaisten ajatteluun. Voimakkaasta eettisyydestä, vakavista, ylevistä ja runollisista aatteista sekä rehellisestä tosimehekkästä yksilöllisyydestä kirjoittaessaan Laitinen puolestaan

viittasi todennäköisesti Raition aiempaan tuotantoon tai sen pohjalta saamaansa käsitykseen Raitiosta säveltäjänä. Tästä, kiirastulesta ja kirkastumisesta, ilmaisu-keinojen ja sisällön suhteesta sekä taiteen arvosta kirjoittaessaan Laitisen voidaan tulkita toivovan, että *Antigone* edustaisi jonkinmoista välivaihetta Raition tuotannossa. Merikannon lauluista Laitinen ei uskaltanut ensimmäisen kuuntelukerran jälkeen vielä sanoa mitään – modernismin kritiikille tyypillistä retoriikkaa sekin – mutta väliajan jälkeen seurannut Lingon ja Maasalon osuus kirvoitti hänestä positiivisia ja kannustavia arvioita. Väinö Pesola (päiväkirjamerkintä 22.11.1922) tulkitsi Laitisen myönteisen arvion johtuneen Laitisen ja Raition ”hyvästä ystävydestä”.

Uuteen Suomeen kritiikkiä kirjoittanut säveltäjä Lauri Ikonen (1922), joka Laitisen arviosta poiketen kuvaili yleisöä olleen ”runsaanpuoleisesti”, kutsui konserttia määreellä ”jyrkkien vastakohtien konsertti: Väinö Raitio ja Aarre Merikanto contra Ernst Linko ja Armas Maasalo”. Ikonen ei ymmärtänyt Raition *Antigonen* edustamaa ”koulukuntamusiikkia”:

[A]llekirjoittaneen rehellisyyden nimessä täytyy tunnustaa vihkimättömyytensä senlaatuisiin sielullisiin ja taiteellisiin periaatteisiin. Ne mittapuut, joita omalta kohdaltani sovel-lutan musiikkiin, eivät kai tässä tapauksessa lainkaan voi tulla kysymykseen, joten olisi suorastaan väärin ryhtyä arvostelemaan. Ja vaikka sen tekisinkin, en saisi säveltäjää kiinni puhtaasti ammatillisista seikoista. Keskustelu viriäisi ainoastaan siitä, mikä on kaunista, mikä ei, josta asiasta katson Väinö Raitiolla nykyisellä tasollaan olevan liian subjektiivisen käsityksen yleisemmin pohdittavaksi. (Ikonen 1922.)

Arviosta näkyy, ettei Ikonen halunnut täysin tyrmätä kollegansa sävellystä, vaan vetosi makuasioihin jättäessään sen arvioimatta. Ikonen omaa esteettistä asemoitumista kuvaa myös huomio kauneuskäsitysten erilaisuudesta; virke implikoi Ikonen pitäneen kauneutta taiteen perustavanlaatuisimpana ominaisuutena. Näkemys eroaa huomattavasti vaikkapa Pingoud’n (ks. esim. 1995 [1910], 85–86) mielipiteestä, jonka mukaan taiteessa kuuluisi olla nimenomaan voimaa, kauneuden jäädessä sivuseikaksi. Ikonen *Antigone*-kritiikistä kuitenkin käy myös ilmi, että Raitio oli hänen mielestään ammattitaitoinen säveltäjä, jonka työ oli sävellysteknisesti laadukasta. Ikonen ei siis monien muiden kriitikoiden tapaan tarttunut teoksen vaikeasti hahmottuvaan kokonaismuotoon tai kuulokuvan kontrastittomuuteen, joita olisi voinut pitää vähemmän onnistuneina sävellysteknisinä ”ammatillisina seikkoina”. Ikonen tunnusti kuitenkin pitäneensä *Antigonen* ensimmäistä osaa hieman käsitettävämpänä kuin kahta muuta. Raition ja Merikannon teosten Ikonen kirjoittaa aiheuttaneen yleisössä sekavia tunteita, kun taas Lingon ja Maasalon sävellykset – joiden Ikonen totesi olleen ”taiteellisesti vähemmän vaativaa kyllä” – otettiin vastaan ”erittäin miellyneesti.”

Hufvudstadsbladetin kriitikko Karl Ekman (1922) oli sitä mieltä, ettei *Antigonea* voi satunnaisista kauniista ja onnistuineista sointiväreistä huolimatta kutsua edistysaskeleeksi aiempien sävellystensä perusteella erittäin lahjakkaaksi tiedetyn Raition tuotannossa. Ekman kertoi myös Raition opiskelleen Pariisissa¹¹⁷ ja saaneen voimakkaita vaikutteita ranskalaisilta impressionisteilta.

Nuori säveltäjä vaeltaa tässä [Antigonessa] samoja teitä kuin aiemminkin, mutta hänestä on tullut radikaalimpi. Jo aiemmin hyvin moderni harmonia on nyt rohkeampi, dissonanssi seuraa dissonanssia, ja niiden järkevää purkautumista saa odottaa turhaan. Teoksen kolme osaa herra R. lopettaa katkaisemalla ne täysin yhtäkkiä, ilman minkäänlaista valmistelua.¹¹⁸ (Ekman 1922.)

Ekman myös toivoi Raition vastaisuudessa säveltävän monessakin suhteessa yksinkertaisempaa musiikkia – hän jopa mainitsi, että muutama kolmisointu silloin tällöin olisi tehnyt hyvän vaikutuksen. Osien valmistelemattomista lopuista, liiasta monimutkaisuudesta, kolmisointujen hyvästä vaikutuksesta ja dissonanssien ”järkevistä” purkautumisesta puhuminen kertoo Ekmanin arvostaneen selkeämmin tonaalista ja kadensaalista musiikkia. Merikannon laulujen sävelkielen Ekman rinnasti *Antigoneen*, minkä lisäksi hän kutsui lauluja konstaileviksi, kun taas Linko ja Maasalo vaikuttavat hänen mielestään radikaalimpien kollegoiden jälkeen suorastaan ”luotettavilta sediltä”.¹¹⁹

Ilmari Krohn (1922) luonnehti *Iltalehden* kritiikissään Merikannon ja Raition teoksia musiikin ammattilaisillekin vaikeasti lähestyttäviksi ja ”monelle totuttomalle suorastaan kiduttavaksi kuultavaksi”. Krohn myös pyrkii selittämään modernin sävelkielen luonnetta lukijoille:

Tämä tyyli, jota on alettu nimittää ”kakofoniseksi” (=häijynsointiseksi) pohjautuu siihen ilmiöön, että kuhunkin säveleen kuuluu n.s. ”yläsäveliä”, joiden laatu ja suhteellinen vahvuus aiheuttaa sävelen sointivärin [- -]. Uusimmassa säveltyylissä ne [yläsävelet] saatetaan räikeästi ja vihlovasti kuuluville, joten sävelten soinnullinen sopeutus kokonaan syrjäytetään ja jälle jää pelkkä värivaikutus. Taiten käytettynä tällä voi olla aito tehonsa erikoistapauksissa, esim. hullunkurisissa tahi kaameissa. Mutta laajemmalti sovellettuna se köyhdyttää sävelkielen, kun kaikki varsinaiset melodiset ja harmoniset ilmentämisvälineet

¹¹⁷ Ekmanilla oli väärää tietoa – Raitio opiskeli Pariisissa vasta vuosina 1925–26.

¹¹⁸ ”Den unga komponisten vandrar här samma vägar som tidigare, men han har blivit radikallare. Den redan förut mycket moderna harmoniken är här djärvare, dissonans följer på dissonans och en förnuftig upplösning av dem väntar man förgäves. Styckets tre satser avslutar hr R. genom att helt plötsligt, utan någon som helst förberedelse avhugga dem.” (Ekman 1922.)

¹¹⁹ Kutsumalla Linkoa ja Maasaloa ”sediksi” Ekman viitanee säveltäjien traditionalistisempaan sävelkieleen, joka usein assosioitiin vanhempien säveltäjien tyyliksi. Vuonna 1889 syntynyt Linko on vain kaksi vuotta Raitiota vanhempi ja vuonna 1885 syntynyt Maasalokin vain kuusi – mistään ikään liittyvästä sedäksi kutsumisesta siis ei ole kyse.

jäävät käyttämättä; myös kehittäminen surkastuu, kuten torstain konserttissakin kävi ilmeiseksi ”Antigonen” II. ja III. osassa, joiden alkutahdeissa kaikki varsinaisesti sanottava jo tuli kuultaville, ilman enempää oleellisen huipennuksen mahdollisuutta. Pahinta on, että uudessa tyyliässä on mahdoton saavuttaa mitään oikeaa omintakeisuutta. (Krohn 1922.)

Arvostelu kuvastaa musiikillisten käsitteiden nykymerkityksiin verrattuna erilaisten sisältöjen lisäksi hyvin myös sitä, kuinka temaattiseen kehittelyyn ja kontrasteihin perustuvaa tonaalista ja kadenssaalista musiikkia pidettiin originaalisuuden takeena. Ilman kunnollista kehittäminen musiikki jää Krohnin näkemyksen mukaan epäitsenäiseksi. Krohnin kritiikin terävin kärki kohdistui kuitenkin ennen kaikkea Merikannon lauluja kohtaan; *Antigonen* ensimmäisessä osassa hän aistii vielä jonkin verran ”tervettä tunnepohjaa”. Sen sijaan on kiinnostavaa, ettei Krohn tarttunut monen muun kriitikon tavoin *Antigonen* muotoon liittyviin ongelmiin. Sävellyksen muoto ja muotoanalyysi olivat tärkeitä Krohnille, ja hänen *Muoto-oppi*-kirjansa (1937) esittelee rytmikkaan perustuvia musiikin muotoformaatteja, jotka pikkutarkkuudessaan muistuttavat Murtomäen (1993, 84) mukaan Linnén kasvioppia. Krohn ei todennäköisesti suhtautunut uusien teosten muotoratkaisuihin kovin teoslähtöisesti, sillä oppaansa esimerkeissä hän lähinnä sijoittaa romantiikan ajan sävellyksiä kehittelemiinsä kategorioihin. Krohninkin mukaan konsertissa oli ollut vain vähän yleisöä.

Svenska Pressen -lehdessä kirjoittanut Leo Funtek (1922) arvioi *Antigonea* positiivisemmin kuin monet virkaveljensä. Hänen mukaansa teoksen ensimmäinen osa oli ”epäilemättä monumentaalisen yhtenäisen ja tunnelmaltaan voimakas mestariteos”.¹²⁰ Kaksi muuta osaa eivät olleet kirjoittajan mukaan yhtä onnistuneita:

Seuraavat osat sanovat suurin piirtein saman, mutta ne sanovat sen huonommalla tavalla, vähemmällä monumentaalisuudella ja vähemmällä yhtenäisyydellä, mutta huomattavan irvokkuuden kera, aivan kuin liitos inspiraation syvyyden ja lopullisen muotoutumisen välillä olisi rikkoutunut; tietty pintapuolisuus tai suorastaan kaavamaisuus on seurauksena.¹²¹ (Funtek 1922.)

Funtekin mukaan kontrastivaikutuksia ei *Antigoneassa* ollut, mikä oli kirjoittajan mukaan: ”todennäköisesti tietoisesti, mutta tuskinpa onnistuneella vaistolla”

¹²⁰ ”utan tvivel ett mästerstycke av monumental enhet och stark stämning” (Funtek 1922).

¹²¹ ”De följande satserna säga ungefär detsamma, men de säga det på ett sämre sätt, med ringare monumentalitet och ringare enhetlighet, men med påfallande bisarreri, liksom hade förbindelsen mellan inspirationens djup och den slutliga utformningen blivit avbruten; en viss ytlighet, eller rentav schablon är följden” (Funtek 1922).

tehty valinta (*troligtvis medvetet, men knappast med lycklig instinkt*). Funtek kuitenkin piti Raition sointivärejä ja harmoniikkaa taidokkaina. Kaavamaisuudesta ja inspiraation puuttumisesta kirjoittaessaan Funtek viittasi Krohnin ja Ikosenkin sivuamaan epäitsenäisen koulukuntamusiikin käsitteeseen. Merikannon lauluja Funtek kutsui harmonialtaan häikäilemättömän rohkeiksi ja linjoiltaan deklamaatorisiksi, mutta suggestiivisiksi, kun taas Lingon ja Maasalon musiikki on hänen mukaansa ”normaalia”.¹²²

Nuori musiikinopiskelija Sulho Ranta kirjoitti myös arvion *Antigonesta Ylioppilaslehdessä*. Rannan mielestä sävellys oli erityisen onnistunut:

Maailman ihmeellisimmän, oudoimmat ja kauneimmat vivahteet ja värisekoitukset sisältävän paletin suuren orkesterin hallitsee Raitio mestarin tavoin. Hänen siveltemensä on rohkea, mutta aina varma ja hänen muodolliset sommittelunsa, niin fantastisilta ja kaaosmaisilta kuin ne joskus tuntuvatkin, kohoavat usein suurpiirteiseen monumenttaalisuuteen. Raitio on ranskalaisten värimestarien oppilas, mutta onko se vika? Mitä olisi meidän nykyinen maalaustaiteemme ilman ranskalaisia? (Ranta 1922, 294.)

Ranta oli kirjoituksensa perusteella siis kyennyt hahmottamaan sävellyksen muodon sen mielikuvituksellisuudesta ja ”kaaosmaisuudesta” huolimatta. Hän ei myöskään pitänyt Raition musiikin impressionistisia piirteitä – jotka tosin *Antigonessa* yleensä mainitaan vähäisempinä kuin esimerkiksi *Joutsenissa* tai *Kuutamossa Jupiterissa* – osoituksena epäitsenäisyydestä.

Seuraavan vuoden puolella ilmestyi vielä yksi konsertissa kantaesityksensä saaneiden teosten arvio, nimittäin kapellimestarina toimineen Toivo Haapasen oma näkemys *Valvoja-Aika* -lehdessä. Haapanen pohdiskeli kirjoituksessaan laajasti sekä Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonserttien tarkoitusta uusimman musiikin foorumina sekä modernististen kokeilujen merkitystä suomalaiselle musiikkielämälle.

Säveltaiteilijaliiton viimesykyisyissä vuosikonsertissa (16.11.) oli omansa suurinta huomiota herättämään Väinö Raition suurisuuntainen kolmiosainen orkesteriteos ”Antigone”, jonka ohjelma on saatu Sophokleen draamasta. Säveltäjä, joka viime aikoina yhä ilmeisemmin on kallistunut nykyaikaiseen ”ekspressionismiin”, lienee tässä teoksessa orkesterin väriykselliseen käyttöön nähden mennyt pitemmälle kuin missään aikaisemmistaan, ja arvostelu, joka meillä sangen vähän on tullut tekemisiin uudenaikaisinten suuntien kanssa – kuvaamataiteiden alallahan on asian laita toisin –, suhtautui siihen osaksi hyvinkin jyrkästi. Tätä laajaa ja kauttaaltaan vakavan pyrkimyksen pohjalta lähtenyttä teosta voi tuskin kuitenkaan sivuuttaa aivan helposti. Puhumatta nyt siitä, että sillä ”ajan merkinä”, yhtenä

¹²² ”Normaali” on lainausmerkeissä myös Funtekin alkuperäisessä tekstissä.

modernisuuden harvoista edustavista ilmaisuista suomalaisessa säveltaiteessa on erikoinen mielenkiintoisuutensa, löytyy siitä varmaan myös huomattavia positiivisia arvoja. Ensinnäkään ei voi kieltää säveltäjän todella suurta taitoa ja harrasta tunnollisuutta soinnullisessa ja orkestraalisessa detaljityössä, ei myöskään teoksen omituista,¹²³ voimakasta tunnelmallisuutta useissa kohdin. Mikä tämän kirjoittajankin mielestä jätti toivomisen varaa, ei ole niin paljon teoksen dissonoiva soinnutus kuin sen muotorakenne, joka ajatus muuten myös arvosteluissa on tuotu esiin. Sävelkudos virtaa eteenpäin itse asiassa liian samanlaisena, vailla iskevää vastakohtaisuutta ja suuria kohouksia, jotta sen orgaaninen kokonaisuus kävisi vakuuttavasti ilmi. Suuri teos ei tule toimeen ilman suuria muotopiirteitä. (Haapanen 1923, 60–61.)

Kontrastittomuus ja muodon hahmottomuus olivat näin ollen Haapasen mielestä suurimpia ongelmia *Antigone*ssa, mutta hän ei muiden teoksen muotoa kritisoiden kirjoittajien mukaan pitänyt sitä välttämättä tematiikan kehittelyn puuttumisen seurauksena, vaan hänen mukaansa kontrasteja voi saada aikaan muillakin keinoin. Haapasen näkemys on kiinnostava erityisesti siksi, että hän teoksen kantaesittäneenä kapellimestarina oli perehtynyt siihen muita kriitikoita syvällisemmin.

Päivälehtikritiikkien lisäksi *Antigone* kirjoitti nykymusiikin estetiikkaa koskevan keskustelun muusikkojen ammattilehti *Muusikerilehti – Musikerblatt*issa.¹²⁴ Nimimerkki ”Orkesterhäst” (1922a, 7) kirjoitti lehteen pitkän mielipidekirjoituksen, jonka aluksi hän ilmoitti, ettei ollut vielä lähes 20 vuotta kestäneen muusikonuransa aikana saanut purtavakseen yhtä kovaa pähkinää.¹²⁵ Ihmetteli, kuinkakohan moni kuulijoista varsinaisesti nautti Raition teoksen kuulemisesta, ja kuinka kauan kestäisi, ennen kuin ihmiskorva on kehittynyt niin paljon, että kyseisenlaisesta sävelkielestä on mahdollista nauttia. Kirjoituksessaan ”Orkesterhäst” lisäksi kuvaili, kuinka teos muistutti hänen mielestään ennen kaikkea katastrofia rautatiellä; ensimmäinen osa toimisi ennusmerkkinä toisessa ja kolmannessa osassa tapahtuville kahdelle junaonnettomuudelle. Hänen mukaansa teoksen ”toistensa kanssa kamppailevat” dissonanssit ja mitä kummallisimmat

¹²³ Omituinen-sanalla ei ollut 1920-luvun kielenkäytössä negatiivista sävyä, vaan sitä käytettiin nykymerkityksessä erikoinen.

¹²⁴ Lehti oli vuonna 1917 perustetun Muusikeriliiton (nykyisin Suomen Muusikkojen Liitto) jäsenlehti.

¹²⁵ Nimimerkki kirjoitti: ”Allekirjoittanut, pian 20 vuotta vanha orkesterihevonen, on tämän pitkän ajan kuluessa ahminut monia musiikillisia ruokalajeja, sekä maukkaita että mauttomia, mutta kovempaa pähkinää en tähän mennessä ole ollut mukana puremassa.” (”Undertecknad, en snart 20 år gammal orkesterhäst, har under denna långa tid slukat åtskilliga musikaliska anrättningar, såväl smakliga som osmakliga, men hårdare nöt att knäcka har jag tills dato inte varit med om.”) Orkesterhäst (1922a, 7.)

äännet saivat aikaan kylmiä väreitä selkärangassa, ja vaskisoittimet soittivat niin "raivoisasti", että oli ihme, etteivät putket irronneet paikoiltaan. Vain yksi seikka häiritsi "Orkesterhästin" mielikuvaa rautatieonnettomuudesta – vauhdin puute.¹²⁶

Kirjoituksensa loppuosassa nimimerkki kehitteli visiota Raition ja Amerikan tyylien pohjalta kehittyvästä tulevaisuuden musiikista, jossa kauneus ei olisi enää suotava piirre soitinten äänille. Hän ehdotti, että tulevaisuuden "Rautatieonnettomuus-sinfoniassa" jousisoittimet korvattaisiin erikokoisilla varrellisilla kuurausharjoilla, huilut kukkopilleillä, oboet ja klarinetit harmonikalla, konserttilautaset vanhoilla kattiloilla, trumpetit autontorvilla ja tuuba sumusireenillä – kontrafagottia sen sijaan voisi käyttää vielä tovin, sillä se kuulosti nimimerkin mukaan sellaisenaankin jo tarpeeksi "sikamaiselta" (*svinaktig*). Oikean katastrofitunnelman aikaansaamiseksi teoksen tulisi alkaa niin, että parvelta pudotettaisiin vanhoja huonekaluja alas saliin. Lopuksi "Orkesterhäst" ilmoitti jättävänsä asian tarkemmin mietittäväksi tämäntyyppisiä tilaisuuksia varten perustettavalle komitealle. "Orkesterhästin" 1920-luvulla kirjoittama ironinen kirjoitus tulevaisuuden musiikista näyttäytyy mielenkiintoisessa valossa, kun tarkastellaan Suomen musiikin 1960-lukua, sillä kirjoituksessa esitetyn vision idea toteutuikin jossain määrin niin sanotuissa lastenkamarikonserteissa. Saman tapaisesti kirjoitti myös Martti Turunen (1928) Ernst Křenekin *Jonny spielt auf* -oopperan arvon yhteydessä (ks. tarkemmin luku 5.1).

Provosoiva kirjoitus sai seuraavassa *Muusikerilehdessä* kaksi vastinetta, joista toisen oli kirjoittanut Raitio itse. Vastineessaan Raitio vetosi siihen, että moderneja teoksia on ennenkin ymmärretty väärin:

Kun Tšaikovskin viulukonsertto esitettiin ensimmäistä kertaa Wienissä, ilmoitti eräs arvostelija – oletettavasti "orkesterihevonen" hänkin – huomanneensa että tämä teos jopa haisi pahalta. Ettekö te kyennyt havaitsemaan jotain samankaltaista tunnelmallista säteilyä myös Antigonessani?"¹²⁷ (Raitio 1922b, 6.)

"Orkesterhäst" (1922b, 6) vastasi lehden samassa numerossa¹²⁸ Raitiolle, että

¹²⁶ *Antigonen* kaikki osat ovat suhteellisen hidastempoisia.

¹²⁷ "Då Tšaikowskys violinkonsert första gången hade föredragits i Wien, uttalade en recensent – troligen en "orkesterhäst" han också – sig ha märkt att detta musikverk till ock med luktade illa. Kunde Ni icke upptäcka någon dylik atmosfärisk utstrålning även i min Antigone?" (Raitio 1922b, 6.)

¹²⁸ Nimimerkki "Orkesterhästin" vastaukset Raitiolle ja "Musicukselle" ovat *Muusikerilehden* sa-

vaikka tähän mennessä hajuaiistilla ei ole ollut muusikon koulutuksessa suurtaakaan roolia, tulevaisuudessa sen kehittäminen kenties tulee tarpeelliseksi, jos musiikki kehittyä Raition teoksen edustamaan suuntaan. Toisen vastineen "Orkesterhästille" kirjoitti nimimerkki "Musicus" (1922, 6), joka Raitiota puolustavassa tekstissään satti "Orkesterhästia" mauttomuuksista ja nuorten säveltäjien vakavan työn pilkkaamisesta. Hän myös muistuttaa, että aikaisemminkin on ollut säveltäjiä, jotka uskalsivat etsiä uusia tyylejä, vaikka heitä ei aina ymmärrettykään. Kirjoituksensa loppuun "Musicus" vielä varoitti, että ennenkin on havaittu hevosten olevan itse asiassa aaseja. "Musicukselle" nimimerkki "Orkesterhäst" (1922b, 6) vastasi, että kaikki uusien tyylien etsinnät eivät tuota toivottua tulosta, ja että tällaisessa tapauksessa hevonen pysyy hevosena, mutta "Musicus" saattaaakin huomata saaneensa sekä "pitkän nenän että pitkät korvat".

"Orkesterhästin" tai "Musicuksen" henkilöisyyksistä ei ole tietoa, mutta polemiikin foorumista päätellen molemmat ovat todennäköisesti olleet muusikoita tai läheisissä tekemisissä muusikoiden kanssa. Oletettavasti ainakin "Orkesterhäst" on ollut Helsingin kaupunginorkesterin muusikko; siihen viittaa nimimerkin mainitsemat lähes 20 vuotta musiikkialalla sekä se, että 1920-luvun alkupuolella valtaosa Muusikeriliiton klassisen musiikin jäsenistöstä oli Helsingin kaupunginorkesterin soittajia. Hän on myös mitä todennäköisimmin ollut ruotsinkielinen (tai monen muun tuon ajan muusikon tapaan saksankielinen), sillä *Muusikerilehti - Musikerbladet* oli nimensä mukaisesti kaksikielinen julkaisu, ja suomenkielinen muusikko olisi todennäköisesti kirjoittanut suomeksi. Nimimerkin kirjoituksella on tietyn viihdyttävyytensä lisäksi myös se arvo, että sen voidaan olettaa edustavan ainakin osan muusikoista kantaa uuteen musiikkiin nähdessä 1920-luvulla. Koska muusikoiden mielipiteitä Raition teosten soittamisesta ei ole tiedossa, tämä kriittinen kirjoitus ja mahdollisesti myös muusikon kirjoittama vastine osoittavat, että *Antigone* ei ollut mieluisaa tai helppoa soitettavaa orkesterille. Raitio ei tietävästi itse kuulunut Muusikeriliittoon, mutta hän on saattanut viulistina toimineen veljensä Eino Raition kautta saada luettavakseen "Orkesterhästin" kirjoituksen.

Kantaesityksen jälkeen *Antigone* esitettiin seuraavan kerran vasta Raition jo kuoltua. Kolmantena päivänä joulukuuta vuonna 1948 järjestetyssä Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertissa teoksen johti jälleen Toivo Haapanen. Ennakkoilmoituksissa *Antigonea* luonnehdittiin "nykyiselle sukupolvelle uutuuden

massa numerossa kuin edellämainittujen kirjoitukset. Tästä voidaan päätellä, että joko "Orkesterhäst" kuului lehden toimittajakuntaan tai hän muulla tavoin sai lukea Raition ja "Musicuksen" hänen ensimmäiseen mielipidekirjoitukseensa laatimat vastineet ja sai mahdollisuuden reagoida niihin etukäteen, jolloin kaikki kolme kirjoitusta oli mahdollista painaa lehden samassa numerossa.

veroiseksi”. (HS 1948.) *Antigonen* kritiikit olivat tällä kertaa huomattavasti myönteisemmät, mikä saattaa johtua sekä Helsingin kaupunginorkesterin soittotekni-
sen tason kehittymisestä että siitä, että yleisö ja kriitikot olivat jo tottuneempia
kuulemaan dissonoivaa musiikkia. *Helsingin Sanomien* kriitikko Tauno Karila
(1948) kirjoitti *Antigonestä* suorastaan ylistävään sävyyn:

[S]ellainen teos kuin Antigone, on monumentaalaisessa voimassaan nuoremman orkesteri-
kirjallisuutemme valioiteoksia, jonka esityksen otaksuisi herättävän suurempaa mielen-
kiintoa. Raition orkesteritaituruus näyttäytyy siinä loistavalla tavalla, eikä vain taituruus,
vaan myös musiikillisen sanonnan painavuus. Prof. Toivo Haapanen oli ottanut tämän
vaikean teoksen harjoittamisen ja esittämisen tehtäväkseen siitäkin huolimatta, että hän oli
entisten kokemusten perusteella tietoinen siitä, ettei kysymyksessä suinkaan ollut suuri
”menestysnumero”. Suoritus ansaitsee varauksettoman kiitoksen. Teoksen mahtavat,
massiiviset nousut kohosivat jyrisevään tehoonsa ja sen suuripiirteinen muoto paljastui
täydessä kauneudessaan. Orkesteri eläytyi tehtävään täysin innoin antaen menestymiseen
painavan osuutensa. (Karila 1948.)

Toisin kuin kantaesityksen jälkeisissä kritiikeissä, vuonna 1948 sävellyksen
muoto oli, ainakin Karilan kritiikin perusteella, mahdollista hahmottaa myös
kuulonvaraisesti. Sanonnan painavuudesta puhuminen viittaa siihen, ettei Ka-
rila ollut kokenut sävellystä epäitsenäiseksi tai sisällöttömäksi sävelmaalailuksi.

Hufvudstadsbladetissa ilmestyneessä lyhyenlaisessa kritiikissään Erik Berg-
man (1948) totesi ohjelman aloittaneen *Antigonen* olevan ”värikkäästi orkestroi-
tua, avaria (*rymmande*) meditaatioita sekä dramaattista jännitettä ja vaikuttavia
nousuja”. Toisin kuin Karila ja Bergman, *Uuden Suomen* musiikkikriitikko Yrjö
Suomalainen (1948) ei innostunut *Antigonen* kuulemisesta. Hänen mukaansa yli-
opiston juhlasali oli liian kaikuisa paikka teoksen voimakkailla dissonansseille:
”Tuskinpa akustiikan suhteen paksukarvainenkaan nauttii suuren orkesterin
fortissimodissonansseista tällaisissa oloissa”. Sen sijaan *Ilta-Sanomiin* arvosteluja
kirjoittanut Veikko Helasvuo (1948) ylisti kirjoituksessaan niin teoksen värik-
kyttä kuin dramaturgiaa ja muotoakin suurellisin sanoin:

Niinpä mukanaolleille varmaan kävi entistä selvemmäksi, mitä kauneuden aarteita Väinö
Raitio -niminen säveltäjä on kansalleen lahjoittanut. Hänen Antigone-runoelmansa [- -] ai-
kanaan kai aivan problemaattisena pidetty teos, soi 1940-luvun kuulijan korvassa upeana,
säihkyvän loisteliaana sävelkuvauksena, jossa tekisi mieli sanoa nerollisella musiikkimie-
likuvituksella varustettu säveltäjä aivan tuhlaillen, mutta samalla punnituin tehoin käyt-
telee sävelmateriaaliaan. [- -] Mutta siinä [teoksen viimeisessä osassa] ainakin oli suoras-
taan sykhdyttävää voimaa ja hehkua, eikä vain koloristista taitoa ja ilotulitusta, vaan
myös jäntevää musiikinmuotoa mahtavine nousuineen. (Helasvuo 1948.)

Helasvuo kiitteli myös uuden suomalaisen musiikin tulkkina tunnetuksi tulleen

Toivo Haapasen ”innoittunutta” ja ammattitaitoista tulkintaa Raition sävellyksestä. Seuraavan vuoden puolella ilmestyneessä *Suomalainen Suomi* -aikakauslehden kirjoituksessa Tauno Pylkkänen kirjoitti vuotuisen Säveltaiteilijain liiton konsertin olleen tavanomaistakin mielenkiintoisemman nimenomaan *Antigonen* esityksestä johtuen.

Raition teos herätti aikanaan suurta huomiota; sitä on pidetty yhtenä suomalaisen orkesterimusiikin kulmakivistä, modernin orkesterinkäytön suunnanosoittajana. [- -] Raition mestarillinen ja rikasfantasiainen orkesterinkäyttö viettää tässä teoksessa todellista riemujuhlaansa. Teos on kokonaisuutena enemmän ääriviivoiltaan epämääräiseksi hahmottuva fantasianäky kuin tiukasti koossa pysyvä arkkitehtoninen kokonaisuus, mutta sen suorastaan järkyttävänä vaikuttava voima on juuri siinä, että säveltäjä ei ole antanut minkään kaavamaisen muotoilupyrkimyksen kahlehtia itseään. (Pylkkänen 1949, 37.)

Pylkkäsen kirjoituksen mukaan siis *Antigonea* oli pidetty Suomessa ”kulmakivenä” ja ”modernin orkesterinkäytön suunnanosoittajana”. Tästä voidaan päätellä, että vaikka sävellyks esitettiin nyt vasta toista kertaa, eikä äänitettä tai kustannettua partituuria ollut saatavilla, teoksesta oli kuitenkin ainakin puhuttu. Epämääräiseksi hahmottuva kokonaisuus ei myöskään häirinnyt Pylkkäsen kuuntelukokemusta, ja kiinnostavaa on erityisesti se, kuinka älyllisesti konstruoidun taiteen kritiikki osoitettiin – ainakin tässä kirjoituksessa – 1940-luvun lopulla eri tavoin kuin 1920-luvulla. Kun *Antigonea* tai muita modernistisia sävellyksiä kutsuttiin älyperäiseksi tai ei-originaaliseksi koulukuntamusiikiksi 1920-luvulla (ks. esim. Ikonen 1922), termillä viitattiin usein nimenomaan tonaalisuudesta irtautuneeseen harmoniaan ja tematiikkaan. Sävellyksen muodon hahmottumista klassismin tai romantiikan ajan esikuvien mukaisesti ei sen sijaan pidetty epäitsenäisenä matkimisena tai älyllisenä rakenteluna, vaan esimerkiksi sonaattimuodon tai muun vakiintuneen muodon katsottiin kasvavan orgaanisesti omaperäisen temaattisen ja melodisen työskentelyn seurauksena. Pylkkänen sen sijaan ”kaavamaisesta muotoilupyrkimyksestä” kirjoittaessaan tarkasteli asiaa eri näkökulmasta; hän olisi pitänyt muodonnassa selvästi nähtäviä esikuvia osoitukseksi nimenomaan epäitsenäisyydestä.

Antigonen kantaesityksen jälkeisiä kritiikkejä tarkasteltaessa voidaan todeta, että vuonna 1922 sävellystä pidettiin – nyt ensimmäistä kertaa Raition teosten kohdalla – liian modernistisena. Siinä, missä *Fantasia estatica*n arvioiden sävy modernististen piirteiden kritisoinnista huolimatta oli pääosin myönteinen, *Antigonen* kantaesityskritiikeissä korostuivat negatiivisesti värityneet näkemykset. Sen sijaan vuonna 1948 kirjoitetut arviot osoittavat, että *Antigonen* aikanaan kaikkein ongelmallisimpana pidettyä ominaisuutta, sen kuulonvaraisesti vaikeasti hahmottuvaa muotoa, ei enää 24 vuotta myöhemmin pidetty yhtä suurena puut-

teena. *Antigonen* reseption voidaankin 1940-luvulle tultaessa katsoa muodostuneen päinvastoin kuin *Fantasia estatica*.

Myöhemmissä kirjoituksissa *Antigone* mainitaan usein yhtenä Raition tärkeimmistä teoksista. Yleisimmin sitä kuvaillaan Skrjabin-vaikutteiseksi ja ekspressionistiseksi (esimerkiksi Wallner 1968, 74–75; Maasalo 1969, 190; Lähdetie 1991, 39; Lampila 1992; Snook 1993, 287; Salmenhaara 1996, 217–218; Korpinen 2001; Isopuro 2007, Teir 2007). Sävellyksen muotoa myöhemmät kirjoittajat eivät ole pitäneet yhtä ongelmallisena kuin kantaesityksen kriitikot, mutta paksu ja värikäs orkesteritekstuuri on jakanut mielipiteitä enemmän. Toisaalta *Antigonen* orkestraatiota on kutsuttu värikkääksi, mielikuvitukselliseksi, monimuotoiseksi, vereväksi ja runsaaksi (Murtomäki 1992; Liljeroos 1992; Valsta 1993, 51; Korpinen 2001), mutta toisaalta puolestaan sitä on – erityisesti yhdistettynä harmoniaan – pidetty ylitsepursuavana, liian komplisoituna ja soinniltaan sumeana (Maasalo 1969, 201–202; Vainio 1976b, 144–145; Lampila 1992; Korhonen 1993, 44.).

Antigonen ja Merikannon laulujen kantaesityksillä sekä konsertin jälkeisillä vastakkainasettelevilla arvosteluilla oli myös se seuraus, että Raitio ja Merikanto tutustuivat toisiinsa paremmin ja ystävystyivät. Merikanto kertoi kirjeessään vanhemmilleen:

Raition kanssa istuimme koko tiistaita vasten olevan yön vanhassa kodissa valaen toisimme uskoa asiamme oikeuteen ja sen suuriin päämaaleihin. Raitio ja veljensä olivat aivan suunniltaan* [* sivun marginaalissa: toisessa merkityksessä kuin muut] lauluistani – Väinö sanoi, katsovansa minuun kuin ilmestykseen. Ihastuksellansa ei ollut rajoja – Instrumentteeraus etenkin oli mielestään aivan säkenöivän nerokasta – No niin, oli nyt puheissaan vaikkakin liikaakin, hyvältä tuntui kuitenkin kaiken rökityksen jälkeen saada tunnustusta taholta, jossa [joka] sille arvoa antaa. [- -] Hänkin oli niin iloisissaan kun sai tavata minut. (Aarre Merikannon kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 24.11.1922.)

Tästä maininnasta lähtien Merikanto kirjoitti Raitiosta kirjeissään usein, ja tätä kautta Raitiosta on myös paljastunut uutta biografista aineistoa.

Antigonen kantaesityksen aikoihin Raitio oli myös palannut opiskelemaan. Merikanto (emp.) kirjoitti edellä siteeratussa kirjeessään: “[Raitio soittaa] urkuja Maasalon edessä ja aikoo hakea paikan jossain maalla, ettei ”vaivaistaloon” tarvitse mennä. Papalle [urkurina toiminut Oskar Merikanto] myös toivoo joskus saavansa soittaa, että saisi puoltolauseen.” Raitio valmistui Helsingin lukkari- ja urkurikoulusta vuonna 1923 kirjoittauduttuaan oppilaaksi syksyllä 1922. Kuten Merikannon kirjeestä käy ilmi, Raitio oli tehnyt päätöksen urkurin tai lukkarin koulutuksesta jo ennen *Antigonen* kantaesitystä, joten negatiivisen kantaesityskritiikin ja sen mahdollisten kielteisten vaikutusten hänen tuleviin työskentelyapurahoihinsa ei voida sanoa olevan ainakaan ainoa syy päätökseen hankkia sä-

veltäjäntyyneen oheen jokin muukin ammatti. Joka tapauksessa Raitio vaikuttaa olleen pessimistinen säveltäjän toimeentulomahdollisuuksien suhteen. Hän ei kuitenkaan tietävästi toiminut säännöllisesti urkurina tai lukkarina, vaan kuten edellä on mainittu, hän työskenteli pääasiassa apurahojen turvin ja hankki lisätienestettä pianonsoitonopettajana Helsingin Kansankonservatoriossa (1924–25). (Haapanen 1924, 5; Launis 1925, 8; Sibelius-Akatemia 1923; Salmenhaara 2002, 7.) Raitio myös piti yllä pianonsoittotaitoaan ja toimi 1920-luvulla sekä soolopianistina että säestäjänä muun muassa viulistiveljensä Eino Raition konserteissa. Eri-tyisesti kesäisin Raition veljekset tekivät konserttikiertueita Helsingin ulkopuolelle. (Ks. esim. *Rovaniemi* 1923; KS 1924; *Rovaniemi* 1925.)

Vaikka Raitio ei työskennellytkään urkurina tai lukkarina satunnaisia säestystehtäviä lukuun ottamatta, hän kuitenkin sävelsi useita kotimaisen urkukirjallisuuden kontekstissa kiinnostavina pidettyjä urkuteoksia (Urponen 2005, 84). Hän myös esiintyi toisinaan veljensä Eino Raition konserteissa säestäen tätä joko pianolla tai uruilla. 1920-luvun alkupuolella Raitio sävelsi myös joukon pianoteoksia. Kiinnostavimpana näistä pidetään *Fantasia estatica*n ja *Antigonen* välissä syntynyttä *Neljää väirunoelmaa*, op. 22 (1922), joka jo osiensa nimien perusteella (*Haavan lehdet*, *Punahattaroita*, *Kellastunut koivu* ja *Auringon savua*) rinnastuu samoihin aikoihin syntyneisiin orkesteriteoksiin.

6.2.3 *Fantasia poetica* op. 25 (1923)

Fantasia poetica op. 25 valmistui vasta *Kuutamon Jupiterissa* jälkeen, mutta kantoesitettiin tätä ennen. Kuten mainittua, sävellys oli osa triptyykiksi aiottua *Fantasia-sarjaa*, joka kuitenkin jäi kaksiosaiseksi. Kuten muutama vuosi aiemmin valmistuneessa *Joutsenissa*, myös *Fantasia poeticassa* on mottona runo – mistä teoksen nimi myös todennäköisesti on saanut alkunsa. *Fantasia poetican* kirjallinen motto on itävaltalaisrunoilija Hugo von Hofmannsthalin (1874–1929) *Erlebnis* vuodelta 1892:

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 dunklen Tales
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 sehrend, 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 offene Fenster Licht in seinem Zimmer -
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln.

Raition partituurissa runo on saksaksi, mutta sen suomensi Raition aikalainen
Uno Kailas jo *Fantasia poetican* syntyaikoihin.¹²⁹

Elämys.
Jo täynnä hämyn utu-hopeaa
ol' laakso - pilvistä kuin vuotaneet
ois säteet kuun. Ei ollut vielä yö.
Ja tumman laakson utu-hopeassa
mun hämärtyvät aatokseni häilyi,
pois elämästä hiljaa vajosin
mä mereen huokuvaan ja kuultavaiseen.
Ja monet ihmeelliset kukat näin,
ah, tumman-hehkuvaisin terälehdin.
Näin kasvitiheikön, sen takaa tulvi
kuin lämmin virta valon keltajuova.
Ja aaltoileva soitto kaiken täytti
niin alakuloisena. Tiesin tämän,
vaikk' en mä käsittänyt, tiesin sentään:
tää kuolo on. Se muuttui säveleeksi,
mi ikävöi ja tummaan hehkuun syttyy,

¹²⁹ Kailaan suomennos ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1924 julkaistussa kirjassa *Kaunis Saksa. Sarja saksalaista lyriikkaa* (WSOY).

tuo alakuloisuuden sisar.

Kummallista!

Mun sielussani hiljaa itki, itki
nimetön kotikaipuu elon luokse
kuin itkee mies, min illan tullen laiva
vie purjein keltaisin ja mahtavin
veen tummansinertävää siltaa pitkin
ohitse kotikaupungin. Ja hän,
hän näkee kadut, suihkukaivojen
hän kuulee solinan ja tuoksut tuntee
myös sireenien; itsensä hän näkee
veen partahalla lasna, lapsensilmin,
jotk' ovat pelokkaat ja itkuvalmiit,
hän näkee valon omast' ikkunastaan –
mut suuri laiva liukuu hiljaa pois
veen tummansinertävää siltaa pitkin
niin oudoin, keltaisin ja suurin purjein.

(Hofmannsthal 1930, 750–751, suomentanut Uno Kailas.)

Kirjallisuustutkija Raili Elovaara (2005, 71–72) on tulkinut runon symbolismin tuotteeksi, jolla on kuitenkin myös liittymäkohtia saksalaiseen romantiikkaan. *Erlebnis* kuvaa Elovaaran (emp.) mukaan koti-ikävä ja kuoleman – joka runossa ilmenee raskasmielisenä musiikkina – kaipuuta. Runon sisällön voi kuitenkin perustellusti tulkita myös kuolevan kaipuuksi elämää kohtaan, minkä lisäksi se on täynnä visuaalisia, impressionismiin viittaavia väriin assosioituvia vaikutelmia. Kuten jo *Fantasia estatica* kohdalla mainittiin, Raitio ei ole kommentoinut fantasioidensa syntyä tai taustoja, mutta *Fantasia poetica* – runollisen fantasian – kohdalla todennäköisesti ainakin Hofmannsthalin runon värejä ja sävyjä kuvaavat säkeet ovat tunnelman lisäksi vedonneet Raitioon. Muutamat kriitikot kuitenkin tulkitsivat mottorunon vastaavan kirjallista ohjelmaa sävellyksessä.

Kuten edellä tämän luvun alussa kerrottiin, Raition lapsuudenkodissa harastettiin kirjallisuutta, ja myöhemminkin Raition kirjeenvaihdosta sekä muutamista haastatteluläsnäyksiä käy ilmi, että hän luki paljon ja mielellään. Elovaara (emt., 82) tulkitsee Raition yksinlaulujen ja muiden teostensa taustalla olevien runojen valikoiman yleistäen kertovan siitä, että säveltäjällä oli runouden laadun suhteen hyvä vaisto. Kirjallisesti heikommat Raition säveltämät runot ovat joko hänen perheenjäsentensä tai läheisten tuttaviansa kirjoittamia, joten ne eivät välttämättä ole säveltäjän itsensä pelkästään taiteellisten ansioiden perusteella valitsemia. *Fantasia poeticassa* Hofmannsthalin kaksiosaiseksi hahmottuva *Erlebnis* ei kuitenkaan toimi muotoa luovana elementtinä tai sävellyksen kulkua muuten määrävänä ohjelmana.

Fantasia poetica kantaesitettiin Suomen säveltaiteilijain liiton vuosikonsertissa 10.11.1924. Konsertissa kantaesitettiin Raition sävellyksen lisäksi Lauri Iikosen jousikvartetti, minkä lisäksi ohjelmassa oli aikaisemmin kantaesitettyjä Madetojan ja Kilpisen lauluja sekä Selim Palmgrenin pianokonsertto lisänimeltään ”Virta”. *Helsingin Sanomien* Evert Katila (1924b) piti sävellystä Raition ”alati koivaan” tuotannon toistaiseksi parhaana sävellyksenä:

Omia teitään kulkeva orkesterikoloristi on tässä runollisessa mielikuvitelmassaan, jolle hän aivan turhaan on tunnuksiksi asettanut esteetti Hugo von Hoffmannsthalin [sic] runon (hänen teoksensa ei tätä ohjausta kaipaa) saavuttanut sellaisen suunnittelun määrätietoisuuden ja tekotavan selkeyden, että itsepintaisimmankaan uudenaikaisen säveltaiteen vastustajan ei luulisi muuta kuin ilolla kuulevan teosta, nauttivan sen fantastisen kauniista orkesterisoinnista, näyistä, joita tarjoavat sen komeat korkeuksiin nousut, sen viehättävästä hämyvalaistuksessa hohtavat laaksopaikat. Raitio on tiennyt ja kirkkaasti nähnyt, mitä hän tekee ja hänen rohkeimmatkaan sointu- ja sointiyhdistelmänsä eivät vaikuta mielivaltaisilta, hänen muhkea fantasiansa on kuin valettu taideteos. (Katila 1924b.)

Kirjoituksensa perusteella Katila näki *Fantasia poetican* muodoltaan selkeänä sävellyksenä, joka ei sävelkielensä rohkeudesta huolimatta ole mielivaltainen tai luonnoton. Kommentoimissaan mottorunon tarpeettomuutta Katila halusi korostaa pitävänsä *Fantasia poeticaa* absoluuttisena ei-ohjelmallisena musiikkina.

Päinvastoin kuin Katila, *Svenska Presseniin* kirjoittanut Leo Funtek (1924) piti *Fantasia poeticaa* Raition toistaiseksi heikoimpana teoksena. Hän kuvaili sitä ”musiikiksi, joka hedelmättömänä pyörii itsensä ympärillä, kuolemaan tuomituna ja kuolemaa tuottavana”.¹³⁰ *Hufvudstadsbladetin* Karl Ekman (1924) ei myöskään ollut innostunut sävellyksestä, jota piti problemaattisena. Ekmanin mukaan ”kuulijan on vaikea saada selvyyttä siitä temaattisesta materiaalista, jolle säveltäjä on rakentanut teoksensa”.¹³¹ Iikosen jousikvartettoa Ekman piti kaikin puolin selkeämpänä ja helpommin lähestyttävänä, mutta uskoi myös lahjakkaana pitämänsä Raition kehittyvän ajan kanssa yksinkertaisempaan ja selkeämpään suuntaan. Sekä Ekmanin suorasanaisista huomiota temaattisen materiaalin epäselvyydestä että Funtekin runollista kuvausta ”hedelmättömänä itsensä ympärillä pyörivästä” musiikista voidaan pitää kritiikkinä nimenomaan temaattisen kehittelyn puutetta ja tematiikan fragmentaarisuutta kohtaan.

Heikki Klemettikään ei ollut vakuuttunut *Fantasia poeticasta*, joskaan hänen arvionsa ei ollut ehdottoman tuomitseva. Klemettiä oli ennen kaikkea häirinnyt

¹³⁰ ”en musik som ofruktbar kretsar kring sig själv, dödsdömd och dödsbringande” (Funtek 1924).

¹³¹ ”åhöraren har svårt att komma till klarhet beträffande det tematiska material, på vilket tonsätaren byggt sitt verk” (Ekman 1924).

sointiväriin hänen mielestään liian keskeinen asema sävellyksessä:

Allekirjoittaneen mielestä tekijä siinä jo liian paljon rakentaa ulkomaiselle kaikusensuaalisille. Sen musiikillisuus, tämän sanan vähänkin eufonisessa mielessä, on niin kielletty, että se vaikuttaa tarkoitukselta, jonkun prinssiipin alleviivaukselta, mikä on todellisen taidennoituksen kannalta toisarvoinen seikka. Sinänsähän ei tyylin kannalta ole mitään sanomista, kaikki kauneusarvot ovat vaarinoitettavat, ja Raitio on jokatapauksessa selväviivainen, rehellisen vakaumuksen mies. Jäämme uteliaisuudella odottamaan säveltäjän saannosten lisätuloksia, aika on selvittävä kuka on oikeassa, skeptillinen kuulija vai uusin, oudoin sävelin soitteleva sävelniekka. (Klemetti 1924.)

”Ulkomaisen kaikusensuaalismin” – liiallisten impressionismivaikutteiden – lisäksi ”jonkun prinssiipin alleviivauksesta” puhuminen kertoo, että teos oli Klemetin mielestä konstruointua, tarkoituksellista ja älyllisesti rakennettua, siis luonnontonta musiikkia. Raition mainitseminen kuitenkin rehelliseksi vakaumuksen mieheksi on luonnottomuus-syytöksen kanssa ristiriidassa, sillä vakaumuksella yleensä tarkoitettiin musiikillista sisältöä, joka puolestaan oli mitä suurimmassa määrin intuitiivisesti luotua (tai suorastaan kuin itsestään kasvanutta). Todennäköisesti Klemetti viittasikin kirjoituksensa loppuosassa Raition tyyliin yleensä, eikä spesifisti *Fantasia poeticaan*.

Väinö Pesola (-la. 1924) kirjoitti *Suomen Sosialidemokratissa* Raition orkesterinkäytön hallinnasta yksityiskohtaisesti:

Säveltäjä käyttää suurta orkesterikoneistoa varmalla taituruudella, hänen värivaikutuksiin pyrkivä mielikuvituksensa loihii varsinkin puupuhaltimien ja sordineerattujen läkipuhaltimien erikoissävyillä tarkoitettua tunnelma- ja värikuvan. Puhtaasti musiikillis-koloristisiin päämääriin pyrkivänä on sävellyksellä alallaan kunnioitettava saavutus. Teoksen johti Toivo Haapanen taiteellisella ja johtoteknisellä ymmärtämyksellä. (-la. 1924.)

Pesolan arvio on kaikkia ohjelmassa esitettyjä numeroita kohtaan myönteinen, eikä hän esimerkiksi monien muiden kriitikoiden tapaan verrannut Ikosen ja Raition sävellyksiä keskenään. Yhtä myönteinen oli nimimerkin L.V. (1924) kirjoittama arvio *Karjala*-lehdessä; hän kutsui Raitiota ”nuoremman orkesterisäveltäjäpolven omintakeisimmaksi edustajaksi” ja ”orkesteriteorian ja värityksen mestariksi”. Myös Ikosen ja muunkin ohjelman arviot olivat kauttaaltaan positiiviset.

Nya Tidningen -lehden arvostelija, nimimerkki P. (1924) aloitti arvionsa Iko-
sesta, jota hän piti liian vähän arvostettuna säveltäjänä Suomessa. Hänen mielestään Ikonen on säveltäjänä vakava, ulkonaista loisteliaisuutta välttävä ja sisään-
päinkääntynyt, eikä ”kosiskele” (”bearbeta” – kirjoittajallakin lainausmerkeissä) yleisöä suosion toivossa. Raition kirjoittaja mainitsee olevan ”kiinnostava vasta-
kohta Ikoselle”, välillä liiankin värikästä ja ekstaattista musiikkia kirjoittava

”herkkä sielu”, jonka orkesterinkäsittelytaito on tosin hämmästyttävän mestarillinen, mutta jonka musiikki toisinaan kaipaisi enemmän ”ohjaavaa kättä” (*leading hand*). Ohjaavalla kädellä kirjoittaja saattaisi viitata joko liian paksun orkesteritekstuurin virtaviivaistamisen tai temaattisen kehittelyn selkeyttämisen tarpeeseen. Ikosen ja Raition teosten arviointitavasta voidaan päätellä, että nimi-merkki P. piti Ikosen selkeälinjaista ja vähäeleistä tyyliä taiteellisesti arvokkaampana kuin Raition runsasta värimusiikkia.

Seuraavan vuoden puolella Martti Paavola (1925, 27) kirjoitti arvion Ikosen jousikvartetosta ja Raition *Fantasia poetica* vuoden 1925 toisessa *Suomen Musiikkilehden* numerossa. Hän kutsui Raitiota ja Ikosta taiteellisilta tarkoitusperrittään monessa suhteessa vastakkaisiksi. Ikosen teoksen arviossa korostuvat sanonnan suppeus, musiikin absoluuttisuus ja muodon psykologinen johdonmukaisuus sen rapsodisesta vaikutelmasta huolimatta. Paavola kutsuu tällaista muodon rakentumista ”pohjoismaalaiseksi – ehkä on parempi sanoa sitä suomalaiseksi”. Ikosen musiikki edusti Paavolalle näin ollen kansallista absoluuttista musiikkia. Raition sävellyksestä Paavola kirjoitti analyttisesti:

Teoksessa kiintyykin huomio ennenkaikkea sen loistavaan soitinnukseen, mikä kuulijaan jo semmoisenaan, ilman mottoakin tehoa. Erikoisuutena on vielä mainittava, että teoksen johdonmukainen temaattisuus usein pyrkii hukkumaan orkesterin värikylläisyyteen niin tyyli [po. tyystin?], että sitä, etenkin ensi kuulemalla, on vaikea havaita – mikä lienee säveltäjän tarkoituksin. Edellä mainittujen ansioiden lisäksi on ”*Fantasia poetica*” sisäisessä eheydessään tekijänsä kypsimpiä ja puolustaa se osaltaan varsin arvokkaalla tavalla sitä suuntaa, jonka edustajia Raitio meillä on. (Paavola 1925, 27).

Paavola oli siis Katilan kanssa samoilla linjoilla siitä, ettei sävellys olisi tarvinnut mottoa ”tehotakseen” kuulijoihin. Monista muista kirjoittajista poiketen Paavola myös oli tulkinnut teoksen muodon ja tematiikan olevan hahmotettavissa – joskaan ei välttämättä ensi kuulemalta – jopa siinä määrin, että piti sitä Raition kypsimpanä sävellyksenä.

Fantasia poetican arvioista voidaankin todeta, että se oli ristiriitaisin tässä työssä käsiteltävien teosten vastaanotosta; siinä missä *Fantasia estatica*an suhtauduttiin varovaisen myönteisesti ja *Antigoneen* puolestaan pääsääntöisesti kielteisesti, *Fantasia poetica* jakoi kriitikoiden mielipiteitä enemmän.

Kai Maasalonen julkaistessa *Suomalaisia sävellyksiä* -kirjansa *Fantasia poetican* partituuri oli vielä kadoksissa, joten hän ei kyennyt teosta analysoimaan. Lähde-tie (1991, 40; 1992, 16) kutsuu *Fantasia poetica*a yhdeksi Raition parhaimmista ja vivahteikkaimmin orkestroituista teoksista. Samoin ajattelee Salmenhaara (1996, 226), jonka mukaan sävellystä voidaan pitää ”Raition 1920-luvun sinfonisten ruoelmien huippuna”. Hänen mukaansa sen orkestrointi on parasta Raitiota:

”Tekstuuri on elävää, rikasta ja monipuolista, eikä sitä rasita sellainen soinnillinen ylikuormitus, jota Raition aikaisemmissa teoksissa paikoitellen tapaa”.

6.2.4 *Kuutamo Jupiterissa* op. 24 (1922–23)

Väinö näki unta, että hän oli jännittävällä matkalla avaruudessa, näki jopa seitsemän kuu-takin. Aamulla herättyään hän ryhtyi heti siirtämään paperille avaruusnäkyjään musiikil-lisina mietteinä, syntyä tämä teos, josta Väinö itse piti ehkä eniten. (Paasio 1980, 22.)

Näin kertoi Väinö Raition leski Hildur Raitio häntä haastatelleelle Paula Paasiolle (1980, 22) vuonna 1923 valmistuneesta orkesteriteoksesta *Kuutamo Jupiterissa* op. 24. Väinö ja Hildur Raitio tutustuivat vasta vuonna 1931, eli joko Väinö Raitio on itse kertonut vaimolleen teoksen taustalla olleesta unesta tai Hildur Raitio on ta-rinan myöhemmin keksinyt. Mikäli tarina pitää paikkansa, teoksen visionäärisen nimen taustalla vaikuttaa olleen vahva visuaalinen mielikuva avaruudessa mat-kaamisesta ja Jupiterin monista kuista. Visuaaliset, erityisesti väreihin ja sävyihin liittyvät mielikuvat nousevat esiin myös *Fantasia poetican* mottorunosta *Erlebnis*. Näköaistiin ja väreihin pohjautuvat vaikutelmat viittaavat selkeästi impressi-onistiseen tyyliin, mutta mielikuvituksellinen sisältö (matka avaruudessa tai kel-tapurjeinen ääneton laiva) voidaan yhdistää myös symbolismiin, mystiikkaan sekä venäläiseen ekspressionismiin.

Raitio nimitti *Kuutamoa Jupiterissa* monien muiden 1920-luvulla syntynei-den orkesterisävellysten tapaan ”sävelrunoelmaksi” orkesterille, mutta on jos-sain vaiheessa lisännyt sen eteen määreen ”fantastinen”. Tempomerkinnäksi on kirjattu *Andante fantastico*. Teoksen käsikirjoitukseen on merkitty omistuskirjoi-tus: ”Tämän sävelrunoelman omistan kissalleni, joka oli Korsosta kotoisin. Lähe-tin hänet Jupiteriin lokakuussa 1922. V.R.” Raitio sittemmin itse (Raitio & Ranta 1945, 519) kommentoi omistuskirjoitusta: ”Kun omistin sinfonisen runoelmani *Kuutamo Jupiterissa*¹³² kissalleni, joka koko ajan sitä säveltäessäni oli hyrissyt ja kehrännyt pianon päällä, se herätti erällä tahoilla närkästystä. Mutta olen jo lapsesta saakka pitänyt kissoista. Kissa on mielestäni kaunein taideteos, minkä Jumala on luonut.” Myös Arvi Kivimaa (1974, 138) spekuloi omistuskirjoituk-

¹³² Partituurissa ja kantaesityskritiikeissä teoksen nimi on muodossa *Kuutamo Jupiterissa*, mutta Sulho Rannan kirjoittamassa *Suomen Säveltäjiä* -kirjassa planeetan nimi on kirjoitettu kahdella p-kirjaimella. Ehkä huvittavuudestaan johtuen tämä detalji – kissalle kirjoitetun omistuskirjoituk-sen ohessa – on jäänyt elämään omaa elämäänsä sävellyksestä puhuttaessa. Raitio ei myöskään muissa yhteyksissä kutsunut orkesterisävellyksiään sinfoniseksi runoiksi, joten on mahdollista, että se on Sulho Rannan sanavalinta.

sesta: "[sävellyksen omistamisessa kissalle] nähtiin säveltäjän suvereenin elämäntunteen ja riippumattomuudentahdon ilmaus. Vasta myöhemmin siinä havaittiin ironiaa: säveltäjä tiesi, etteivät ihmiset kuitenkaan hänen teostaan varsinkin ymmärtäisi". Arvi Kivimaa vahvistaa tällä kirjoituksellaan Raitioon liitettyä "väärinymmärretyin säveltäjäneron" määritelmää; hänen Raitiota ja Merikantoa käsittelevä muistelmalukunsa on jopa otsikoitu "Nerojen yksinäisyys".

Kuutamo Jupiterissa kantaesitettiin 13. päivänä joulukuuta vuonna 1928 Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertissa Robert Kajanuksen toimiessa kapellimestarina – ei siis tällä kertaa Säveltaiteilijaliiton konsertissa Toivo Haapasen tai jonkun muun uuden musiikin spesialistin johdolla. Samassa konsertissa esitettiin Sibeliuksen kuudes sinfonia sekä Paganinin viulukonsertto, solistinaan nuori viulistilupaus Anja Ignatius. Puitteet kantaesitykselle olivat näin ollen arvokkaat.

Helsingin Sanomiin kirjoittanut Leevi Madetoja (1928) olisi odottanut Raitiolta jonkinmoista uudistumista:

Raition sävellysuutuus, joka kyllä lienee jo joku vuosi sille [p.o. sitten] sävelletty, on teki-jälleen varsin luonteenomainen. Sen sävelkuvaus kimaltelee milloin jylhemmissä, milloin herkemmissä väreissä, kuohuilee muhkeiksi ja häikäiseviksi nousuiksi. Säveltäjän kaiullinen havainnollistuttamiskyky pääsee tässäkin teoksessa erittäin hyvin oikeuksiinsa. Otsikon mukaisesti sävelkuvaus on paikallaan pysyvää, se ei mene eteenpäin. Mutta vaikka tämä ominaisuus tässä tapauksessa on runollisesti oikeutettu, ei voine kieltää, että Raition tuotannossa yleensäkin tämä sävy on vallitsevana piirteenä, samoin kuin ei sitäkään, että hänen sointurakennelmissaan ja orkesterinkäytössään on tuntuvasti maneeria. Joka tapauksessa teosta luonnollisesti kuunneltiin elävällä mielenkiinnolla. (Madetoja 1928.)

Raitio sävelsi *Kuutamon Jupiterissa* lähes samanaikaisesti *Antigonen* ja *Fantasia poetican* kanssa, ja Madetojan arvion rivien välistä luettavissa oleva kyllästyminen Raition tunnistettavissa olevaan tyyliin – etenkin kun hän ilmaisee tietävänsä, että kyseessä on "joku vuosi sitten" sävelletty teos – vaikuttaakin hitusen ristiriitaiselta. Pysähtyneisyydestä puhuessaan Madetoja todennäköisesti tarkoitti sävellyksen muodon hahmottomuutta, joka johtuu temaattisen kehittelyn puutteesta ja motiivimateriaalin homogeenisuudesta. Samassa arviossa Madetoja kirjoitti Sibeliuksen kuudennen sinfonian – "klassillinen teos!" – syntyneen kuin itsestään ja muotoutuneen harmoniseksi taideteokseksi. Siinä missä Sibeliuksen teos oli näyttäytynyt orgaanisena, aktiivisena kasvuna ja luonnollisena muotoutumisena joksikin hahmotettavaksi, Raition sävellys pysyi passiivisesti paikallaan, ikään kuin aika-ulottuvuus (ja ajassa hahmottuva kokonaisuus) olisi kokonaan jäänyt puuttumaan sävellyksestä.

Hufvudstadsbladetin nimimerkki N.P. (mahdollisesti Nikolai van Gilse van

der Pals, 1928) oli Madetojan kanssa samoilla linjoilla sekä Sibeliuksen kuudennen sinfonian että Raition sävellyksen suhteen. Sibeliuksen sinfonian hän kuvasi kehittyvän nerokkaaksi neljän osan kokonaisuudeksi (*de fyra till en genial konstnärlig helhet utvecklade satserna*) ja Raition sävellystä ”nykyajan dissonanssiharmonian ja värileikin” merkeissä syntyneeksi (*verket som står i den nutida dissonansharmonikens och färgspelets tecken*). Kirjoittaja kuvasi sävellystä myös ”ensimmäisellä kuuntelukerralla muodollisesti ja temaattisesti katsottuna kutakuinkin löyhästi kokoon kyhätyksi ja rapsodiseksi” (*vid första åhörandet i formellt och tematiskt avseende tämligen löst hopfogat och rapsodiskt*) improvisaatioksi, jota oli vaikea ymmärtää. Niin ikään Madetojan tapaan N.P. kirjoitti Raition orkestraatiosta ja uniikeista väriyhdistelmistä positiiviseen, paikoin jopa ylistävään sävyyn.

Uuden Suomen kriitikko, nimimerkki M.V. (mahdollisesti Martti Vaula, 1928) kirjoitti *Kuutamo Jupiterissa* -sävellyksestä:

Aihe siis näin maan lasten kannalta katsoen jossain määrin kerettiläinen, mutta sävellyksenä kieltämättä kiintoisa: muotoilun ja kaiken kiinteän puolesta miltei tyhjää, ei juuri melodialla, ei selvää rytmikkaa ja soinnutus kaoottista, mutta sen sijaan osuvia värivaikutelmia, ohuesti, mutta rikashoiteisesti sinne tänne siroteltuja. Sen jälkeen teki – niin Paganinia kuin olikin – seuraava numero (viulukonsertti, D-duuri) sävellyksenä hiukan totunnaisen ja laimean vaikutuksen. (M.V. 1928.)

Nimimerkki M.V. ei aiemmin ollut arvioinut Raition sävellyksiä, ja hänen arviionsa onkin esimerkiksi Madetojaan verrattuna myönteisempi. Paganiniin verrattuna Raition sävellys oli selvästi tehnyt kirjoittajaan vaikutuksen, mutta arvion Sibeliuksen osuus oli innostuneisuudessaan silti aivan eri tasolla. M.V. tuli Sibeliuksen sinfoniasta kirjoittaessaan esittäneeksi sekä mainion esimerkin taiteen ”universaaleista totuuksista” että puhdasoppisen organismi-metaforan:

Sen sisältämissä totuuksissa tuntee kuulevansa jotakin, ei vain satunnaista yksilöllistä, vaan ihmishenkeen kuuluvaa pysyvää elämänkauneutta [-]. Harvoin saa kuulla mitään niin elimellisesti, eheästi kehittyvää kuin tämän sävelteoksen musiikki; aihe liittyy aiheeseen luontevasti kuin puun uusi lehti entisen oheen, ikäänkuin näkisi silmiensä edessä lumotun metsän hiljalleen maaperästä versovan kaukaa tulevien tuulien soiteltavaksi. (M.V. 1928.)

Iltalehteen kirjoittanut Martti Paavola (1928b) pani merkille *Kuutamon Jupiterissa* Raition aikaisempiin 1920-luvun orkesteriteoksiin verrattuna kevyemmän orkestroinnin ja piti sitä ilahduttavana edistysaskeleena. Sävellyksen muotoon liittyen Paavola kirjoitti neutraalissa sävyssä: ”Teos on laadultaan kuvaileva; sen rakenteellinen peruskuvio on mielestämme aaltoviiva, jossa varsinaisten musiikkilisten ajatusten kehittelyä ja ratkaisua ei tapahdu.” Paavolan kirjoituksesta ei

välity kuvaa, että hän olisi kaivannut sävellykseen kehittelyä tai ratkaisua. Ohjelmalliseksi kokemaansa otsikko hän sen sijaan ei pitänyt tarpeellisena, vaan sävellys olisi hänen mielestään toiminut aivan hyvin myös tempomerkinä olevalla nimellä *Andante fantastico*.

Erityisen positiivisesti sävellykseen suhtautui *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki K.L. Kirjoituksessa painotetaan sointiväriin merkitystä tautologiaan asti:

Tällainen etäinen aihe on antanut säveltäjälle mielikuvituksen siivet. Hän on voinut, uskollisena sävelkielilleen, häiriintymättä antautua hurmiolleen ja heittäytyä mielikuvamaailmojen lumoihin, missä aistikuvat tuhansin värikimalluksin taittavat värimassoiksi, missä fantastinen värileikki leijailee ja väreilee sadunomaisia näköaloja. Eikä sävellys paljastu meille pelkkänä pintakoreiluna, vaan liekehtii pinnan alla värähtelevä elämän tuntu, koko teoksen läpi käy kestävä ote ja ovat värivalöörit tarkoin harkitut. Mutta mikä teosta kuullessa sittenkin tietäjää suurinta huomiota on se mestarillinen taito, mitenkä hra Raitio käsittelee orkesteria. (K.L. 1928.)

Nimimerkki ei sointivärikorostuksestaan huolimatta pitänyt Raition sävellystä pelkästään pintapuoleisten ulkonaisten tehokeinojen esittelynä, vaan näki siinä myös kestävämpää sisältöä. *Svenska Pressenin* Birger Buchert (1928) puolestaan ei odottanut teokselta erityistä suuruutta, vaan otti sen vastaan mutkattomasti: "Sointifantasiointia, joka ei ole eikä haluakaan olla mitään muuta, ja joka oli kuitenkin niin hauska kuulla".¹³³ *Suomen Musiikkilehteen* seuraavan vuoden toisessa numerossa kirjoittanut Eino Linnala (1929c, 23) kuittasi *Kuutamon Jupiterissa* "näytteeksi tekijänsä oivallisesta orkesterin hallitsemiskyvystä", kun taas Sibeliuksen sinfonia oli tehnyt häneen valtavan vaikutuksen: "Suoraan sanoen ei tunne minkäänlaista halua 'arvostella' teosta, joka alusta loppuun sykki ainutlaatuista, syvän inhimillistä sisäistä elämää. Kristalliksi kiteytynyttä mestaruutta, joka ilmaiseikse nerokkaasti valikoitujen taidekeinojen yksinkertaisuudessa."

Aarre Merikannon kirjeenvaihdosta (kirjeet Liisa Merikannolle 18.2.1932 ja 5.12.1934) ilmenee, että Georg Schnéevoigtin oli tarkoitus parikin kertaa johtaa *Kuutamo Jupiterissa* 1930-luvun alkupuolella Helsingissä. Merikanto tuli myös kirjoittaneeksi mielipiteensä sävellyksestä: "Klami sanoi nähneensä kevätkauden sinfoniaohjelmiston ja kertoi ett'ei luultavasti R:n 'Kuutamo Jupiterissa' sittenkään, huolimatta lupauksesta, tulisi esille. Sehän on kylläkin aivan 'överbelastad', mutta hauskaa olisi nähdä tai paremmin kuulla, mitä S-voigt siitä tekisi tai voisi tehdä!" (Aarre Merikannon kirje Liisa Merikannolle 5.12.1934.) 1930-luvun

¹³³ "Ett klangfantasteri, som väl ej heller ville vara något annat och som var nog så trevligt att höra" (Buchert 1928).

puoliväliä lähestyttäessä Merikanto oli jo alkanut pitää Raition 1920-luvun värikylläisiä sävellyksiä ”ylikuormitettuina”.

Esityksistä ei kuitenkaan tullut mitään ennen 1940-lukua, jolloin *Kuutamo Jupiterissa* esitettiin Raition eläessä vielä kahdesti: sinfoniakonserteissa 19.2.1943 ja 6.10.1944. Molemmilla kerroilla kaupunginorkesteria johti Martti Similä. Vuoden 1943 konsertin arviossaan *Ilta-Sanomissa* Sulho Ranta (Särä 1943) piti teosta sävelkieleltään jo hyvin kuulijalle avautuvana: ”sen radikaalisuus tuntuu nykyisin melkein vain fraasilta”, ja *Svenska Pressenin* Buchert (1943) totesi kuuntelevansa Raitiota mielellään ja kiinnostuneena. *Uudessa Suomessa* Yrjö Suomalainen (1943) piti teosta ”värikkyydessään aivan harvinaislaatuisena, suorastaan hurmioituneella sointinäkemyksellä ilmaistuna”, ja viittasi samalla orkesterin taitotason nousuun: ”Tuskinpa se aikaisemmin on näin väkeväpiirtoista tulkintaa saanutkaan!” *Helsingin Sanomissa* Uno Klami (1943) sivuutti teoksen arvioinnin, ja *Hufvudstadsbladetin* Otto Ehrström (1943) piti sävellystä vangitsevana ja kauniinakin, mutta sanoi sen olleen ”pirstaleisempi kuin muistikaan” (*mer splittrad än man minnes den från tidigare*).

Seuraavan vuoden syksyllä *Kuutamo Jupiterissa* esitettiin kokonaan suomalaisesta ohjelmistosta koostuvassa konsertissa. Sen aloitti Toivo Kuulan *Preludi ja fuuga*, jonka jälkeen ennen väliaikaa soitettiin Aarre Merikannon *Scherzo* ja Raition *Kuutamo Jupiterissa*. Väliajan jälkeen Jorma Huttunen esitti pari Madetojan ja Sibeliuksen laulua, ja päänumerona oli edelleen Sibeliusta: seitsemäs sinfonia. Arvostelijat olivat suurimmaksi osaksi samoja kuin edellisessäkin konsertissa. Uno Klami (1944) kritisoi Merikannon ja Raition sävellysten esittämistä samassa konsertissa peräkkäin, ja vihjasi samalla epäonnisen ohjelmistosuunnitelun olleen tavallista:

Epäilemättä olisi kumpaisellekin sävellykselle ollut eduksi jos niiden välillä olisi esitetty jotakin muuta tyylilaatua, tai kaikkein onnistuneinta, jos ne olisi soitettu kokonaan eri konserteissa. Asian näin ollen nämä lajissaan hyvät teokset joutuivat niin sanoakseni toistensa jalkoihin. Tähän kuuluvia asioita valvova silmä on aikaisemminkin vivahtanut vastaavallisissa tapauksissa, joten tämäkään ei ollut oikeastaan mitään uutta, mutta sopiihan aina toivoa parannusta. (Klami 1944.)

Uudessa Suomessa Tauno Pykkänen (1944) kiinnitti samaan asiaan huomiota, ja piti muutenkin koko konsertin alkupuolta sekavana kokoelmana erilaisia tyylejä. *Kuutamon Jupiterissa* Pykkänen kuvaili olevan ”loppumaton värifantasia, jossa tekijän orkestraalinen kekseliäisyys loistavasti ilmeni. Väriä ja kiintoisaa tunnelmamaalausta oli muodoltaan haluavassa teoksessa yllin kyllin, varsinaista selväpiirteisesti hahmottuvaa musiikkia sen sijaan ei ensinkään mutta niin oli ehkä tarkoituskin”. Muodoltaan ”haluava” -termi viitanee nimenomaan muodon hahmottomuuteen kuolonvaraisesti.

*Arbetarbladet*iin kirjoittanut Ralf Parland (1944a) pohdiskeli Raition modernismia tapansa mukaan runollisesti. Hänen mukaansa teoksen alku on ”dynaamista taikuutta, harvinaisuus koko musiikkikirjallisuudessa, siinä on silmänräpäys nerokasta tunnistettavuutta ja paljastavuutta”.¹³⁴ Joitain toisia osioita – erityisesti harppujen juoksutuksia – Parland piti ”tingel-tangelina” ja ”kuutamoflirttailuna”, joka vaikutti tavanomaiselta näyttämömusiikilta. Parlandin mukaan tottumus ohjaa kuulemaan musiikin ”linjojen leikkinä” (*ett spel av linjer*), kun Raition musiikissa on hänen mukaansa kyse pinnoista tai kolmiulotteisista tilamääreistä (*rymdbestämningar*).

Raition ja muiden modernistien vallankumouksellinen tekniikka perustuu äänilinjoista luopumiseen, jos niitä ylipäättään tarvitaan, he ovat keksineet soivat pinnat ja kaikuisan virtauksen niiden välillä – äärimmäisyyksien sekoittumisesta johtuva dynaaminen tapahtuma, liike joka suuntaan, joka pilkkaa konservatiivisen kuulijan korkean ja matalan vastakohtille rakentuvaa musiikillista suuntavaistoa. (Parland 1944a.)¹³⁵

Parlandin huomiot pinnoista horisontaalisen linjan korvaajina ja ”konservatiivisen kuulijan” suuntavaiston horjuttamisesta heijastavat hänen omaa modernistista ajattelutapaansa. Hän ei myöskään ottanut kantaa siihen, oliko Raition ja Merikannon sävellysten esittäminen peräkkäin ollut hyvä vai huono idea.

Sulho Rannan (Särrä 1944a) mielestä Raition ja Merikannon sävellysten sijoittaminen peräkkäin ei ollut huono ratkaisu: ”Merikannon Scherzon musiikillinen realismi ja rytmillinen sisukkuus muodostivat todellisen vastakohtan Raition värirunoelman läikälliselle tyylille. Tuolla kovakynäinen hiilipiirros, täällä pointillistinen sävelmaalaus!”. Ranta, kuten muutkin arvostelijat kuitenkin keskittyivät teksteissään enimmäkseen Sibeliuksen seitsemännen sinfonian esitykseen ja Martti Similän kykyyn tulkita Sibeliusta. Hän oli tässä konsertissa ilmeisesti ensimmäistä kertaa johtanut Sibeliuksen sinfonista tuotantoa.

Ralf Parland (1946a, 6) kirjoitti *Kuutamo Jupiterissa* -sävellyksestä myös Raition muistokirjoituksessa dramaattisävyistä poeettista fiktiota käyttäen:

¹³⁴ ”Denna introduktion är ett dynamiskt trolleri, ett unikum i hela musiklitteraturen, där finns ett ögonblick av genialt igenkännande och avslöjande” (Parland 1944).

¹³⁵ ”Men Raitios och de andra modernisternas revolutionära teknik består i ett avskaffande av tonlinjerna överhuvud om detta tarvas, de har uppfunnit de tonande ytorna och det ljudandens fluidumet mellan dem – ett ur ytterlighetsblandningar härrörande dynamiskt skeende, en rörelse i alla riktningar, som gäcker den konservativa åhörarens på motsättningen höjd och djup bygande musikaliska orienteringssinne.” (Parland 1944a.)

[sävellys tekee] lähtemättömän vaikutuksen kuulijaan: tässä Raitio kuvaa, hiljaa kohoava orkesterin humina taustana, korkeusulottuvaisuuden epäinhimillistä suurenmoisuutta – hän tekee sen yhdellä ainoalla pitkäveteisellä, nousevalla pasuunanäänellä,¹³⁶ joka tunkee suoraan läpi häiritsevien, näköä estävien huntujen asettaen kuulijan vastakkain pyörryttävän, rajattoman, sietämättömän suurenmoisen kaikkeuden kanssa. Mutta vain hetkeksi – sitten puhkeaa orkesterin sävelmyrsky uudelleen; hetkikin vielä olisi olisi [sic] ollut liikaa. Pieni kuulijahiukkanen olisi murtunut, hävinnyt. Mutta asetettuaan taustan luomisnäytelmälleen, hän kuvaa rohkeasti ylimaallisia värejä käyttäen koskaan aikaisemmin näkemättömiä näkyjä: arvoituksellista, yksinäistä käsittämätöntä. Hänen orkesterinsa saa yhä uusia ja uusia avaruustunteen ilmaisuja, aineen ja maallisen tietomme tuonpuoliselle [sic] äärimmäiselle yksinäisyydelle. (Parland 1946, 6.)

Kolme vuotta myöhemmin Parland (1949, 73) kuvasi teosta kauniiksi ja ”melkein impressionistiseksi värirunoksi” sekä helpommin lähestyttäväksi kuin esimerkiksi *Fantasia estatica*, jonka kirjoittaja luonnehti närkästyttäneen kriitikoita häikäilemättömällä atonaalisuudellaan ja ilmaisukeinojensa poikkeavalla otteella. Kai Maasalo (1969, 203–204) kutsuu *Kuutamoa Jupiterissa* sekä tyylin että muodon puolesta ehjäksi sävellykseksi, *Fantasia estatican* sisarteokseksi, joka on saanut selviä vaikutteita Debussyn *La Mer*’istä, mutta on esikuvastaan poiketen tonaliteetiltään diatoninen. Maasalon mukaan koko sävellyksen harmoninen pohja perustuu septimi- tai noonimuotoiselle mollidominanttisoinnulle. Salmenhaara (1996, 223–224) puolestaan pitää *Kuutamoa Jupiterissa* Raition edeltäviä sävellyksiä temaattisesti pelkistetympänä. Hän ”puolustaa” teosta Madetojan kantaesityskritiikissään mainitsemaa maneerimaisuutta vastaan: ”Kun säveltäjä on löytänyt kypsän tyylinsä, häneltä voi tuskin vaatia, että jokainen uusi teos olisi täysin uudenlainen.” Salmenhaara myös kommentoi sävellyksen orkestraatiota:

Kaksi harppua, celesta ja muut lyömäsoittimet luovat avaruudellista sointi-ilmapiiiriä, mutta huolimatta korostetun atmosfäärisestä aiheestaan sävelrno ei tee erityisen impressionistista vaikutusta. Se on otsikkonsa mukaisesti pikemminkin ”fantastinen”, oikullisesti vaihtelevien näkyjen ja värien kaleidoskooppi. (Salmenhaara 1996, 224.)

Radion Sinfoniaorkesteri esitti *Kuutamon Jupiterissa* Helsingin Musiikkitalossa kapellimestari Dima Slobodenioukin johdolla 10.3.2017. *Helsingin Sanomien* konserttiarviossaan Jukka Isopuro (2017) luonnehti sitä ekstaattiseksi sävellykseksi, joka ”yhdistää impressionismin Skrjabin-henkiseen mystiikkaan”, ja jossa ”pää-

¹³⁶ Tosiasiassa kyseessä on trumpetin soittama ääni. Adjektiivilla pitkävetäinen Parland ei sanan käyttökontekstiin verrattuna todennäköisesti tarkoittanut pitkästyttävää, vaan pitkään jatkuvaa.

osassa ovat [- -] väri ja ison orkesterin avaruudellinen rajattomuus.” Ekstaattisuudesta puhuu myös *Hufvudstadsbladetin* Mats Liljeroos (2017): “[teos on] todellinen hedonistinen värikylpy ekstaattisempaa laatua, erinomaisen hienostuneesti orkestroitu ja muotokieleltään sellainen, että se pakenee useimpia tavanomaisia analyyseja”.¹³⁷

6.3 Näyttämöteosten kausi

1920-luvulla Raition henkilökohtaisessa elämässä oli myös paljon dramatiikkaa ja surua. Vuonna 1924 reumatismia ja diabetesta sairastanut isä Kosti Raitio kuoli (Halila 1963, 206), ja 1920-luvun loppupuolella Raitio menetti myös useita sisaruksiaan: Elias-veli kuoli vuonna 1926, vanhin sisko Elli vuonna 1927 ja Volmari-veli vuonna 1929 (Granit-Ilmoniemi 1935, 153–154). Elias Raitio sairasti Kaisu Ganzin (Isolammi 2017) mukaan epilepsiaa. Hän myös oli todennäköisesti kehitysvammainen tai sairas,¹³⁸ ja perhekuvan (ks. kuva 1.) perusteella myös lyhytkasvuinen. Ganz mainitsi, että Elias Raitio oli yhtenä keskeisenä syynä sille, ettei Väinö Raitio halunnut omia lapsia; hän pelkäsi sairauden tai vamman mahdollista perinnöllisyyttä. Sivumennen mainittuna Raition perheen pojat olivat kaikki lyhytikäisiä, sillä 54-vuotiaana kuollut Väinö Raitio eli heistä vanhimmaksi. Heistä seuraavaksi vanhimmaksi elänyt, vuonna 1936 kuollut Eino Raitio menehtyi pari kuukautta ennen 54. syntymäpäiväänsä. Sen sijaan sisarista nuorimmat Aune ja Ilta elivät lähemmäs 80-vuotiaiksi, ja äiti yli 90-vuotiaaksi. (Granit-Ilmoniemi 1935, 153–154.)

Vuonna 1925 Väinö Raitio myös solmi ensimmäisen avioliittonsa, mutta yhteiselämä jäi kuitenkin lyhytikäiseksi ilmeisesti parin yhteiskunnallisten taustojen erilaisuudesta johtuneista syistä.¹³⁹ Salmenhaara (1999) olettaa, että Raition

¹³⁷ ”Raitios tondikt Månsten på Jupiter (1923) är, liksom de flesta av hans 20-talsverk, ett veritabelt hedonistiskt klangbad av det mer extatiska slaget, superbtt raffinerat orkestrerat och med ett formspråk som undandrar sig de flesta vedertagna analyser” (Liljeroos 2017).

¹³⁸ Elias Raition kuolinilmoitukseen on kirjoitettu ”Rakas poikani ja veljemme Elias Raitio pääsi pitkälistien kärsimysten jälkeen Vapahtajansa luokse 30 p:nä huhtikuuta 1926, 39 vuoden vanhana. Rakkaudella ja kaipauksella Äiti, veljet ja sisaret.” (US 1926b.) Elias Raitioon viitattiin myös toisessa kuolinuutisessa (SSD 1926) ”seminaarinjohtajan poika” -määreellä, kun kaikkien muiden luettelossa olleiden kohdalla mainittiin ammatti tai opiskeluala. Pitkällisistä kärsimyksistä ja ammatin puuttumisesta voidaan päätellä, että Elias Raitio oli todennäköisesti joko kehitysvammainen tai niin sairas, ettei kyennyt työskentelemään.

¹³⁹ Kaisu Ganz antoi haastattelussa ymmärtää, että Raition ensimmäinen vaimo Enne Palmén ei ollut erityisen sivistynyt tai kulttuurimyrönteinen (Isolammi 2017). Palmén oli todennäköisesti ammatiltaan hieroja ja ”sairasvoimistelija”, eli fysio- tai toimintaterapeutti. (UA 1916; HS 1920.)

kolmas ulkomaanmatka Pariisiin vuodenvaihteessa 1925–1926 olisi osittain johdunut Raition ”epäonnistuneesta” avioliitosta, mutta Aarre Merikannon (kirje Liisa Merikannolle 6.1.1926) mukaan: ”Sain Raitiolta Parisista kirjeen myös eilen. Hyvin viihtyy ja paljon on kuullut intresanttia, mutta ’eukkoansa’ kaipaa. Hän on todella siis naimisissa.” Niin ikään kirjeessään äidilleen Merikanto (kirje Liisa Merikannolle 7.6.1931) mainitsi Raition olevan eroamassa vasta vuonna 1931, jolloin hän oli jo kirjeenvaihdossa tulevan toisen vaimonsa Hildur Pourun kanssa. Viipurin osoiterekisteri vuodelta 1929 lisäksi osoittaa, että Enne ja Väinö Raitio asuivat ainakin samassa osoitteessa, joten mistään vuoden kestäneestä pika-avioliitosta ei kuitenkaan ollut kyse.

Edellä tarkemmin esiteltujen neljän orkesteriteoksen säveltämisen jälkeen Raition mielenkiinto alkoi suuntautua vokaalimusiikin suuntaan. Kenties tästä syystä Fantasia-trilogian kolmas osa, *chaotica*, jäi lopulta säveltämättä. Uusia vaihtotteita Raitio ainakin sai Pariisin-matkaltaan. Kuten edellä mainittiin, Raitio kirjoitti Pariisista Aarre Merikannolle ainakin yhden kirjeen, joka ei ole säilynyt, mutta josta Merikanto (6.1.1926) puhuu omassa kirjeessään, sekä lyhytsanaisen postikortin:¹⁴⁰

”H.V! Kiitos kirjeestäsi! Ostin Sinulle viimeksi ilmestyneen Schmittin partituurin ”Antoinette et Cleopatra” [Antoine et Cléopâtre, sävelletty vuonna 1920] (2 osainen). Lähetän sen Sinulle Suomesta, jonne lähdän täältä muutaman päivän kuluttua. Sieltä kirjoitan enemmän. Olen tyytyväinen matkaani. Vale! [lat. Hyvästi/näkemiin!] Monin terveisin tuus V.R.” (Väinö Raition postikortti Aarre Merikannolle 13.2.1926.)

Suomeen saavuttuaan Raitio antoi *Suomen Musiikkilehden* nimimerkki Fermaatille haastattelun, jossa hän kertoi Pariisin-oleskelustaan ja siellä kuulemistaan orkestereista sekä sävellyksistä:

”Aiheita kyllä tuli, mutta ei Parisin hälyssä voi istua kirjoittamaan. Siellä on paras kuulla vain valmista. Ja kyllä siellä onkin kuulemista. Kolme loistavaa orkesteria, joista sentään Colonne lienee paras, johtajanaan saksalaissyntyinen Albert Wolf. Tämä mies sopii nimensä puolesta ja muutenkin johtamaan myös Pas de loup-orkesteria, jonka varsinainen johtaja, Rhéne Baton, on tavantakaa matkoilla.”

”Niin, tämä partaniekka patriarkka, josta tuli viime talvena yhteinen ystävämme, hänhän se on ennen ’Suden askelta’ johtanut; vai johtaa sitä nyt joskus ’susí’ itse! Mitä konserteissa esitetään?”

¹⁴⁰ Raitio kirjoitti Merikannolle Pariisista myös ainakin yhden kirjeen, joka on hävinnyt, mutta johon Merikanto viittaa omassa kirjeessään äidilleen (6.1.1926). Merikanto ei valitettavasti referoi Raition Pariisin-vaikutelmia kirjeessään.

”Vanhaa ja uutta puolittain. Esitti Rhéne Baton Sibeliuksen ‘Sadunkin’, mutta siihen se su-pistuikin kaikki suomalainen.”

”Mistä ranskalaisesta säveltäjästä enin pidit?”

”Florent Schmitt nousi mielestäni yli kaikkien muiden. Muuten hänen viimeiset teoksensa ovat aivan uudenaikaisia. ‘Dance Abignac’ [orkesteriteos *Danse d’Abisag*, 1925] ja ‘Le petit elfe’ [baletti *Le petit elfe ferme-l’oeil*, 1912–23] olivat mielestäni hänen parhaat teoksensa. Lisäksi sai kuulla tuttuja Ravelin, Debussyn, d’Indyn, Rousselin y.m. orkesterisävellyksiä. Erikoisesti kiinnitti mieltäni Iturbin uusi baletti *Suuressa Oopperassa*. Oopperauutuudet sitä vastoin olivat vähäarvoisempia.” (Fermaatti [Siikaniemi, Väinö] 1926, 79.)

Lopussa mainittu Iturbi on mitä todennäköisimmin väärin muistettu nimi. Raitio on saattanut kuulla espanjalaisyyntyisen virtuoosipianisti José Iturbin (1895–1980) esiintyvän pianistina Pariisissa ollessaan, mutta hänen säveltämästään baletista en ole löytänyt mainintaa mistään lähteestä. Pariisiin 1920-luvun ohjelmistoihin perehtynyt Helena Tyrväinenkään ei tunne mainintoja Iturbin baletista, joka olisi esitetty Pariisissa vuosina 1925–26, jolloin Raitio oleskeli kaupungissa. Iturbi kyllä myös sävelsi, mutta hänen tunnetut teoksensa ovat valmistuneet vasta 1940-luvulla (Dawes 2017). Raitio on todennäköisesti tarkoittanut Jacques Ibertain (1890–1960) pientä balettia *Les Rencontres*, joka kantaesitettiin 23.11.1925. Kuulohavainnon perusteella Raition vuonna 1931 valmistuneessa baletissa *Vesipatsas* on paljon samankaltaisuuksia *Les Rencontres* -teoksen kanssa.

Nimimerkki Fermaatti oli runoilija ja keihäänheittäjä Väinö Siikaniemi (1887–1932), jonka vaimo, laulaja Oili Siikaniemi (1888–1932) oli sisarensa Alma Kuulan (1884–1941) lailla tunnettu uuden musiikin esittäjä. Haastattelussa sivuttu tuttavuus kapellimestari Rhené-Batonin kanssa saa vahvistusta Siikaniemen Sulho Rannalle kirjoittamasta kirjeestä (1925), jossa hän kertoi kyseisestä tapaamisesta ja mainitsi Raitionkin olleen paikalla:

[Rhené-Baton] oli erään lauantai-illan täällä meillä musiikkiseurassa. Olisipa siinä pitänyt olla sinunkin mukana. Itse Baton, Hagelstam, Ikonen, Kilpinen, Raitio, Linko, Haapanen, Paavola, Linko [yliviivattu] ja Otto sekä me talon kaksi. Siinä oli se seura, joka viljeli ranskalaisia ”asioita” Santanista Tiffoniin asti yhdistävänä siltana musiikin mahtava kaarisilta. – Kiintoisa ilta kokonaisuudessaan. (Väinö Siikaniemen kirje Sulho Rannalle 31.3.1925.)

Seuraavana vuonna kirjoitetussa kirjeessä Siikaniemi (1926) kertoi Rannalle kirjoittaneensa ”haastatteluntapaisen” juuri Pariisista palanneesta Väinö Raitiosta.

Myös Väinö Pesola (-la. 1926) haastatteli Raitiota Pariisin musiikkielämästä *Suomen Sosialidemokraattiin*. Haastattelussa Raitio kertoi seikkaperäisesti kuulemastaan musiikista ja Pariisin konserttielämästä ylipäätään. Edellä jo mainittujen säveltäjien ja sävellysten – ”Iturbin” baletti mukaan lukien – lisäksi hän kertoi

kuulleensa myös Stravinskyn, Honeggerin ja Milhaud'n musiikkia:

Entä modernikot? Omasta puolestani pidän Florent Schmittiä heistä nerokkaimpana ja hänen musiikkiaan esitettiin paljon uutta säveltaidetta harrastavien piireissä. Paras kansansuosio on Stravinskyltä, jonka teoksia kuullessaan osa yleisöstä miltei riemusta ulvoo.

-Mitä muut tekevät. [sic]

-He välistä viheltävätkin, siellä ei olla yhtä kylmäverisiä kuin täällä. Tällaisen kohtalon sai äskettäin m.m. eräs Honeggerin sävellys, jolla säveltäjällä muuten on hyvä nimi Ranskan uraa uurtavien säveltäjien joukossa. - Ravelia joka miltei on klassisoitunut radikaalisinten virtausten rinnalla, soitetaan myös runsaasti. Milhaudilta, myös nuorten joukkoon kuuluvalta, kuulin loistavasti orkestroidun jazzin ja aivan ultra-uudenaikainen on säveltäjä Iturbi, jonka baletti Suuressa Oopperassa on mennyt useita kertoja loistavalla menestyksellä. (-la. 1926.)

Suomen Sosialidemokraatin haastattelussa Raitio myös ihasteli pariisilaisten intoa käydä konserteissa. Pesolan kysyessä konserttielämästä yleensä, Raitio kuvaili: "Kuin polttopisteeseensä kokoontuvat Pariisiin maailman eturivin taiteilijat ja heillä kuten pienemmilläkin on aina taattu, tähtilukuinen kuulijakuntansa. Tämä on sitä huomattavampaa, kun salit ovat suuret ja olot Ranskassa frangin laskun takia yhä kiristymässä." (Emp.) Samoihin aikoihin Suomen musiikkipiireissä valiteltiin konserttien - ja aivan erityisesti uuden musiikin konserttien - yleisökatoa sekä sopivan konserttialin puutetta.

Raitio kommentoi Pesolan haastattelussa myös Pariisin orkestereita:

Kuhunkin orkesteriin kuuluu noin 90-100 valiotaitelijaa. Pariisilaisissa orkestereissa ovat eritoten puupuhaltimet verrattomat. Ne ovat ranskalaista valmistetta ja on niillä erikoinen verhottu pehmeä väritys, joka lyö leimansa koko orkesterin yleiskaikuun. Kuulin esim. huiluja joilla oli kyky hienoon vibrationiin. Fagoteilla ja oboeilla oli erikoisen lämmin ja sulava väritys. (-la. 1926.)

Helsingin kaupunginorkesteri oli 1920-luvulle tultaessa vakiintunut 69 soittajaksi, joten Pariisissa Raitio sai lausumansa mukaan kuulla huomattavasti suurempia, ja "valiotaitelija"-sanasta päätellen myös teknisesti taitavampia kokoonpanoja. Raition omia 1920-luvun sävellyksiä ja niiden instrumentaatiota tarkasteltaessa voidaankin päätellä, että hän kirjoitti teoksensa pikemminkin pariisilainen tai muu keskieuropalainen kuin helsinkiläinen orkesteri mielessään. Vaikka kyseiset orkesterisävellykset valmistuivatkin ennen Pariisin-matkaa, Raitio oli kuitenkin kuullut vastaavan kokoisia orkestereita myös Moskovassa, Tbilisissä ja Berliinissä. Kiinnostavaa on myös, että harvasanaiseksi usein mainittu Raitio analysoi konserttielämää ja soitinten äänenväriä näin perusteellisesti.

Suomen Musiikkilehden kirjoituksen alkupuolella Raitio mainitsi ”suorittaneensa loppurappauksen” sävelrunoelmaansa *Pyramiidi* op. 27 (sekakuorolle ja orkesterille, häntä haastatelleen Väinö Siikaniemen sanoihin),¹⁴¹ mutta muuten hän ilmeisesti käytti Pariisin-aikansa nimenomaan konserteissa, oopperassa ja baletissa käymiseen. Nykyperspektiivistä katsottuna Schmittin mainitseminen ”ylitse kaikkien muiden” olevana 1920-luvun ranskalaisäveltäjänä saattaa äkki-seltään vaikuttaa erikoiselta, mutta 1920-luvun kontekstissa ja Raition sanomana maininta on luonteva. Schmittiä pidettiin aikanaan pioneirisäveltäjänä; hän profiloitui yksilöllisenä, koulukuntiin kuulumattomana oman tiensä kulkijana, jonka musiikki oli impressionismivaikutteistaan huolimatta dynaamista ja viriiliä, ja jonka orkesteriteosten sointivärit olivat rohkeita (Pasler 2017). Hyvin samankaltaisia määreitä käytettiin myös Raition omasta musiikista, joten Schmitt-arvostus selittyy osittain myös tietynlaisella säveltäjäminän samankaltaisuudella. Raition musiikista on myös löydettävissä Schmitt-vaikutteita yksittäisten soitinten, esimerkiksi trumpettien, käyttötavoissa tai ajoittain fragmentaarisessa tematiikassa. Myöhemmin 1940-luvulla Raitio oli setänsä ”lempisäveltäjää” kysyneelle veljentyttärelleen Kaisu Ganzille vastannut yskantaan: ”Ravel” (Iso-lammi 2017).

Ranskalaisuus ja ranskalaisvaikutteet nousivat Raition teosten kritiikeissä esiin jo ensikonsertista lähtien, mutta on kuitenkin huomattava, että kaikki tässä tutkimuksessa käsiteltävät sävellykset valmistuivat jo ennen Pariisin matkaa. Toisin sanoen Raition musiikilliset Pariisin-kokemukset mahdollisesti heijastuvat vasta hänen 20-luvun lopun tai 30- ja 40-lukujen sävellyksissään. Kuten todettua, ainakin *Vesipatsas*-baletin rytmikassa ja soitinnuksessa on paljon samankaltaisuuksia Jacques Ibertain *Les Rencontres'in* kanssa. Raitio oli tosin tutustunut ranskalaiseen musiikkiin jo opintoaikanaan Helsingissä, ja pianistina esiintyessään hän mielellään soitti muun muassa Debussyn sävellyksiä. Raitio (Raitio & Ranta 1945, 518) itse mainitsi Pariisin matkan antaneen paljon virikkeitä ja ”vaikuttaneen ratkaisevasti” hänen uuteen suuntautumiseensa. Asiayhteydestä ei kuitenkaan käy ilmi, tarkoittiko hän uudella suuntautumisella näyttämösävellyskauttaan, johon hän sanoo *Antigone*-teoksen jo viittaavan, vai yleisemmin modernistista sävelkieltä, johon puolestaan on viitteitä jo *Joutsenien* tyyllissä.

Kuten edellä siteeratuista Siikaniemen ja Pesolan tekemistä haastatteluista käy ilmi, että Raitio viimeisteli Pariisissa *Pyramiidi*-nimisen teoksen sekakuorolle ja orkesterille. Samana vuonna syntyi myös toinen vokaalisävellys: *Puistokuja* op.

¹⁴¹ Raili Elovaara (2005, 82) kutsuu *Pyramiidin* tekstiä ”harrastelijarunoilijan tuotteeksi”, mutta se on Raition tuotannossa oikeastaan ainoa aihepiiriltään muun muassa Tulenkantajaryhmän kirjailijoiden suosimaan kaukomaiden eksotiikkaan liitettävissä oleva sävellys.

29 (1926) sopraanolle ja orkesterille Elina Vaaran sanoihin. Molemmat teokset, joita Raitio kutsui orkesteriteosten tapaan sävelrunoelmiksi, jäivät kuitenkin esittämättä Raition elinaikana. *Puistokuja* sai kantaesityksensä vuonna 1950, ja *Pyramiidi* vasta vuonna 1968.

Pariisinmatkansa jälkeen vuonna 1926 Raitio asettui asumaan Viipuriin, jossa hän toimi musiikkiopiston sävellyksen ja musiikinteorian opettajana vuosina 1926–1932. Viipurin ajan loppuvuosilta 1931–32 on säilynyt eniten Raition kirjoittamia kirjeitä, sillä hän oli sisartensa kautta tutustunut tulevaan toiseen vaimoonsa Hildur Pouruun (1894–1993), ja kirjoitti tälle useita kertoja viikossa. Kirjeenvaihdosta käy ilmi, että opetustyö musiikkiopistossa oli Raitiosta epämiellyttävää; hän vertasi sitä muun muassa ”vankilaan ja maanpakoon” (kirje Hildur Pourulle 8.5.1932). Kirjeiden perusteella saa myös kuvan, että Raitiota arvelutti olla poissa Helsingistä, jonka asema maan musiikillisena keskuksena oli vahvistunut itsenäistymisen jälkeen; hän kenties pelkäsi jäävänsä kokonaan syrjään suomalaisesta musiikkielämästä. Hildur Pouru mainitsi kirjeessään, kuinka Raition viulistina ja kapellimestarina toimiva Eino-veli oli myös painottanut Helsingin-suhteiden ylläpitämisen tärkeyttä:

Sanoin Einollekin [Raitio] Sinun tulevan tänne ja hän sanoi sen olevan välttämätöntä, Sinun täytyy tulla itse puhumaan ja vaatimaan. Eino sanoi, että Sirob [viipurilainen kapellimestari Boris Sirpo] käy joka kuukausi täällä valvomassa etujaan, niin pitää tehdä. Hän oli kuullut musiikkisi¹⁴² olevan kaunista, mutta hän sanoi, että sitä täytyy myöskin harjoitella, muuten se ei kuulu hyvältä. (Hildur Pourun kirje Väinö Raitiolle 9.11.1931.)

Viipurissa asuessaan Raitio suuntasi mielenkiintonsa näyttämömusiikkiin, mitä on jälkikäteen pidetty erikoisena valintana muun muassa siksi, että oopperoita oli huomattavasti vaikeampi saada esitetyksi kuin suuria sinfoniaorkesterille sävellettyjä teoksia – joita niitäkään ei usein kantaesityksen jälkeen soitettu. Lisäksi Raition vahvuutena oli heti ensikonsertista lähtien pidetty värikästä ja omaperäistä orkestraatiota, joten hänen luontevimpana ilmaisukanavanaan mainittiin nimenomaan orkesterimusiikki. Näyttämömusiikkiin siirtymisen taustalla on varmasti monia erilaisia syitä, muun muassa Pariisin matkan vaikutteet. Taustalla on varmasti myös halu uudistaa ja laajentaa omaa tuotantoa; olihan Raitio jo vuoteen 1926 mennessä säveltänyt useita orkesteriteoksia sekä orkesterisäestykselliset vokaaliteokset *Pyramiidi* ja *Puistokuja*. Viimeksi mainittujen sävellysten voidaankin nähdä olevan siirtymää orkesterisävellyksistä oopperan pariin.

¹⁴² Kommentti viittaa ajankohdan ja muun kirjeenvaihdon huomioon ottaen balettiin *Vesipatsas*. Eino Raitio oli todennäköisesti käynyt kuuntelemaan harjoituksia ja havainnut sävellyksiä harjoitettavan vaikeustasoon nähden liian vähän. Harjoituksiin osallistuva säveltäjä pystyisi paremmin vaikuttamaan harjoitusaikoihin ja tulkintaan.

Myöhemmin Raitio (Raitio & Ranta 1945, 106) itse katsoi jo *Antigonen* antiikkiaiheineen ja eri näytöksiä kuvaavine osineen viittaavan tuleviin oopperoihinsa.

Vuoden 1929 aikana valmistui Raition ensimmäinen ooppera, noin tunnin kestävä ”lyyrillinen draama” *Jeftan tytär* op. 30, jonka libretto perustuu Johannes Linnankosken (1869–1913) Raamatun tarinasta kirjoittamaan näytelmään. Libretoksi näytelmän muokkasi Raition kanssa samaan aikaan Viipurissa työskennellyt Sulho Ranta. *Jeftan tyttären* pariksi Raitio kirjoitti balettimusiikin *Vesipatsas* (1930)¹⁴³ yhteistyössä tanskalaisen kirjailijan Poul Knudsenin (1889–1974) kanssa. Knudsen oli aiemmin kirjoittanut libretot myös Jean Sibeliuksen (*Scaramouche*, 1911) ja Leevi Madetojan (*Okon Fuoko*, 1927) balettipantomieihin. Kirjeenvaihdosta Knudsenin kanssa ilmeneekin, että nämä teokset innoittivat Raitiota kysymään librettoa nimenomaan Knudsenilta. Raition kirjeenvaihdosta Hildur Pourun kanssa puolestaan käy ilmi, että hän oli suunnitellut baletin ja pienoisoopperan samana iltana esitettäväksi kokonaisuudeksi, ja baletin näyttäessä jäävän liian vähälle harjoitukselle, Raitio uhkasi kieltää myös oopperan esittämisen:

Soitin eilen Martti Similälle [kapellimestari, joka harjoitti ja johti teokset] heti Sinun jälkeksi, mutta hän ei ollut kotona. Kirjoitin hänelle kortin, jossa ehdotin, että ensi-ilta siirretäisiin baletin takia tammikuuhun. Sanoin myös, että ellei baletti tule samana iltana kuin ooppera, kiellän oopperani esittämisen. Minulla on siihen oikeus, koska en ole onneksi vielä tehnyt sopimusta oopperan kanssa. Ulkomaalaisia baletteja kyllä harjoitellaan, mutta kun on kotimaisista kysymys, ei millään viitsittäisi. Syytetään vaikeutta, j.n.e. Minä panin nyt kovan kovaa vastaan. Saa nähdä, mitä hän vastaa. (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 6.11.1931.)

Kirjeessä olevasta kommentista ulkomaalaisten balettien perusteellisemmasta harjoittamisesta käy ilmi, että Raition kokemus kotimaisen uuden musiikin arvostuksesta ulkomaiseen verrattuna oli ilmeisen huono. Samalla kirjeestä näkyy sekä Raition ehdottomuus oman taiteensa suhteen, että toisaalta myös yritys toimia Eino Raition Hildur Pourun kautta veljelleen välittämien neuvojen mukaan: säveltäjän pitää itse valvoa omia etujaan. Tosin jo seuraavassa kirjeessä Raitio näyttää epäilevän ”kovan kovaa vasten panemisen” mielekkyyttä:

Similältä ei ole tullut vastausta. Taisin kirjoittaa hänelle vähän liian jyrkässä äänilajissa. Hän kuuluu luultavasti niihin, jotka odottavat, että heitä kumarrellaan ja liehakoidaan. Kunpa he lykkäisivät ensi-illan tammikuuhun. (Musiikkini ei ole sellaista, joka soi noin vain itsestään, vaan sitä täytyy vakavasti lähestyä ja paljon harjoitella.) [- -] Jos olisin aavistanut, että saan oopperastani näin paljon harmia, olisin aikoja sitten kieltänyt sen esittämisen. (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 10.11.1931)

¹⁴³ *Vesipatsaalla* ei enää ole opusnumeroa, sillä Raitio lopetti opusnumeroinnin *Jeftan tyttären*.

Maininnat oopperaesityksen kieltämisestä ja koko produktion järjestelystä johtuneesta ”harmista” voidaan tulkita taiteellisen ehdottomuuden lisäksi myös osoituksena Raition suhtautumisesta musiikkinsa esiin tuomiseen liittyneisiin käytännön haasteisiin. Kirjeenvaihdon perusteella hän vaikuttaa kokeneen rasittaviksi ensi-illan järjestelyjen kohtaamat takaiskut sekä produktion liittyvän velvoitteen ajaa oman musiikkinsa asiaa. Monien Raition nekrologien lisäksi esimerkiksi Hildur Raition vuonna 1980 antama haastattelu (Paasio 1980, 22) sekä Eino Raition tyttären Kaisu Ganzin haastattelu (Isolammi 2017) vahvistavat kuvaa Raitiosta henkilönä, joka olisi mieluiten keskittynyt vain säveltämiseen ja jättänyt käytännön järjestelyt sekä etenkin esityksiin liittyvät sosiaaliset velvoitteet väliin.

Jeftan tytär ja *Vesipatsas* esitettiin Martti Similän johdolla Suomalaisessa Oopperassa 2.12.1931. Nuorempi säveltäjäkollega Olavi Ingman haastatteli Raitiota uutuusteosten tiimoilta *Suomenmaa*-lehteen kantaesityksiä edeltävänä päivänä. Haastattelu antaa erinomaisen kuvan Raition tavasta puhua kategorisoiden omista sävellyksistään.

-Oopperanne tyylä?

-Atonaalistapa tietenkin! On turha puhua mistään paluusta vanhaan, se on mahdotonta. Säveltäjän jyrkkä vastaus kuvastaa tinkimätöntä periaatteen ja vakaumuksen miestä, mutta (sulkumerkkien sisällä voimme kavaltaa julkisena salaisuutena että *Jeftan tytär* on musiikkina kaunistakin kauniimpaa ja ei ollenkaan atonaalista, ainakaan sanan pelottavassa mielessä!)

-Kuinka suhtautuvat oopperassanne vokaalinen ja instrumentaalinen puoli toisiinsa?

-Orkesteri väreineen on pääasia mutta lauluäänillä on myös oma tärkeä sanottavansa. En ole käsitellyt tekstiä resitatiivisesti, vaikka niin sanotaan. Intervallivaikeudet ovat myös tottumuksella voitettavissa, vaikka orkesteri ei tarjoakaan varsinaisesti tukea laululle.

-Draamallinen otteenne aiheeseen?

-Sielullisesti kuvailevaa, toimintaa selventävää, ei ulkokohtaisesti maalailevaa.

-Suhteenne oopperaprobleemiin?

-Musiikki seuraa yksityiskohtaisesti toimintaa, tämä siis määrää muodot. Rakenteellista kiinteyttä en ole ainakaan tietoisesti tavoitellut. Kiinteämuotoisuus ei mielestäni olekaan nykyaikaisessa oopperassa mahdollista.

Olisimme mielellämme kurkistanut [sic] syvemmällekin säveltäjän musikaaliseen maailmankatselmukseen, mutta säveltäjä tuntui vierovan älyllistä erittelyä, ainakin omaan itseensä nähden. Puhukoon musiikki puolestaan. (Ingman 1931.)

Raition henkilökuvan kannalta kiinnostavaa on, että hän oli ensi-iltaa edeltävässä haastattelussa päättänyt luonnehtia musiikkiaan sarkastisesti atonaaliseksi, ja että Ingman oli katsonut tarpeelliseksi rauhoitella lukijoita, jotka mahdollisesti jättäisivätkin tulematta esitykseen ”pelottavan” atonaalisuuden vuoksi. Ingman vahvisti samalla Raitioon liitettyjä mielikuvia ehdottomana, omaan taiteelliseen näkemykseensä sitoutuneena ja muiden mielipiteille immuunina säveltäjänä. Myös ”musiikki puhukoon puolestaan” -kommentti on Raitiolle luonteenomainen. Haastattelusta välittyy puolustautumisasenne, ikään kuin Raitio olisi tyrmäviiden arvioiden pelossa asettunut jo valmiiksi väärinymärretyn asemaan ja osoittanut olevansa silti välinpitämätön vääjäämättömän ymmärtämättömyyden suhteen.

Kiinnostavaa Ingmanin haastattelussa on, että Raitio määritteli oopperansa tärkeimmäksi musiikilliseksi tekijäksi edelleen orkesterin ja sen aikaansaamat sointivärit, mutta torjui samalla sointivärikeskeiseen musiikkiin usein liitetyt syytteet ”ulkokohtaisesta maalailusta” viitaten sekä ekspressionistiseen ajatukseen musiikista ”sielullisen kuvailun” välineenä että musiikin draamalle alisteisesta asemasta oopperassa. Raition näkemyksessä draama määrää myös oopperan muodon, eli hän sanoutui irti ”kiinteämuotoisesta” numero-oopperasta ja seurasi wagnerilaista traditiota toiminnan jatkuvuudesta.

Toisen haastattelun Raitio antoi *Hufvudstadsbladetin* toimittajalle (C-a. 1931). Siitä käy ilmi, että hän oli työskennellyt *Jeftan tyttären* parissa kahden vuoden ajan. Toimittajan kuvailevan tyylin vuoksi haastattelu syventää kuvaa Raitiosta henkilönä. Kirjoittaja muun muassa kertoi Raition punastuneen ja ”änkyttäneen”¹⁴⁴ tulevaisuudensuunnitelmistaan kysyttäessä. Haastattelusta käy ilmi, että Raitio oli ollut kiinnostunut *Raamatun* Jeftan tarinasta lapsuudestaan lähtien, mistä toimittaja päätteli Raition olleen pikkupoikana herkkähermoinen (*en gosse med känsliga nervor*). Raitio myös myönsi haastattelijalle olevansa luonteeltaan surumielinen (*vemodig*), ja erityistä kiinnostuksen kohdetta kysyttäessä Raitio vastasi pitävänsä valtavasti kissoista. Tätä enempää haastattelija ei kertomansa mukaan saanut Raition persoonasta selville.

Jeftan tyttären ja *Vesipatsaan* muodostamasta kokonaisuudesta ei tullut yleisömenestystä, ja esityksetkin jäivät neljään kertaan.¹⁴⁵ Arviot sen sijaan olivat kokonaisuudessaan varsin kiittävät, ja ennakoivat siten myös Raition myöhempien

¹⁴⁴ Sanalla ”stamma” tarkoitetaan tässä todennäköisesti sopertamista ja sanojen etsintää eikä puheen sujuvuuden häiriötä.

¹⁴⁵ *Vesipatsas* tosin esitettiin konserttiversiona Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla Helsingissä vielä

kokoillan oopperoiden reseptiä: kriitikot kiittelivät, mutta esitykset jäivät vain muutama kertaan. Heikki Klemetti (1931) vahvasti myönteisessä arviossaan Raition oman luonnehdinnan orkesterin lauluääniin nähden tärkeämmästä osuudesta *Jeftan tyttäressä*:

Allekirjoittaneen mielestä tämä [orkesteritekstuurin laulua merkittävämpi asema oopperassa] on avu. Kuulee lausunnan, sisällön, selvemmin, eikä ole olemassa sitä ristiriitaa, mikä aina tahtoo vaivata liian melodisen puhelaulun ja puhtaasti soittimellisen kahtaalle johtamisen takia. Huomio kiintyy näin ollen lähinnä orkesteriin ja oikeutuksella. Raition "Jeftan" taiteellinen painopiste on juuri siellä. (Klemetti 1931.)

Vesipatsaan musiikista Klemetti ei pitänyt yhtä paljon, mutta hänen kritiikkinsä kärki kohdistui ennen kaikkea näyttämötoteutukseen, joka muistutti hänestä "tutisutus-vapisutus lausuntataidetta". Klemetti myös kommentoi Raition musiikin molemmissa teoksissa olevan "ei äärimmäisesti, mutta melkoisesti vasemmalla". Kuten luvussa 4.2.5 esitettiin, "vasemmalla" oleva musiikki merkitsi kriitikoiden sanastossa modernistista, joten Klemetin mukaan Raition uutuuteosten musiikki oli erittäin, muttei kuitenkaan äärimmäisen modernia. *Suomen Musiikkilehdessä* Martti Turunen (1931, 156) kuittasi *Vesipatsaan* esityksen yhdellä lauseella: "Myöskin baletissa käyttää Raitio orkesteria taiturimaisesti, mutta aiheen mitättömyys asettaa rajoituksensa." *Jeftan tyttärestä* Turunen oli kuitenkin ollut vaikuttunut, ja kutsui sitä "tyylillisesti ehyeksi ja keskitetyksi runoelmaksi, jossa ennenkaikkea lyirikko-Raitio esiintyy mitä kauneimmassa valaistuksessa." Turunen kiinnitti Klemetin tapaan huomiota orkesterin keskeiseen osuuteen ja laulunlinjojen niukkuuteen, ja piti niitä myös onnistuneina piirteinä teoksessa. Turusen arvion *Jeftan tytärtä* koskeva osuus on suorastaan ylistävä.

Hufvudstadsbladetin teokset arvosteli vanhempi säveltäjäkollega Selim Palmgren (1931). Hän kritisoi oopperan tekstiä ja näyttämötoteutusta ja kirjoitti suosittelevansa, että *Jeftan tyttären* suhtauduttaisiin dramaattisena orkesterimusiikkina, jossa on "pakolliset" (*obligata*) lauluosuudet mukana. Oopperan musiikkia Palmgren piti motiivityöskentelyltään kiinnostavana, orkesterinkäytöltään värikkäänä sekä äänenkuljetukseltaan kekseliäänä, paikoin jopa nerokkaana. *Vesipatsaan* musiikki ei Palmgreninkaan mielestä ollut yhtä omintakeista kuin *Jeftan tyttären*. Myös Yrjö Kilpinen (1931, 155) ylisti *Naamio*-lehden arviossaan Raition

vuoden 1932 toukokuussa. *Jeftan tytärtä* juhlien ohjelmassa ei kuitenkaan ollut, ja Raitio sai tästä aiheen kritisoida ohjelmalautakuntaa "miehuuden ja moraalien" puutteesta. Samassa kirjeessä Raition suhtautuminen Martti Similään on muuttunut huomattavasti myönteisemmäksi – nyt hän nimenomaan toivoi Similän johtavan teoksen "ukko Kajanuksen" sijaan. (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 19.4.1932.)

musiikkia. Hän kutsui *Jeftan tytärtä* ”oopperan ja orkesterirunon välimailloilla liikkuvaan sävelkuvaukseksi”, joka on ”sisäisesti [- -] säveltäjänsä hurmahenkisen, polttavan kauneudenkaipuun vakuuttava ja vaikuttava ilmaus.” Kilpisen mukaan Raition erinomainen sävellystekninen osaaminen merkitsee säveltäjälle ”hengen voittoa aineesta”, mistä syystä Raition musiikki on kiehtovaa ja henkeväää. Suurimman osan palstatilastaan Kilpinen tosin käytti molempien teosten näyttämötoteutusten vanhanaikaisuuden kritisoimiseen; musiikki ja ”näyttämökuvaukset” – jolla Kilpinen todennäköisesti tarkoittaa sekä ohjauksellisia, koreografisia että lavastuksellisia ratkaisuja – olivat olleet huomattavassa epäbalanssissa. Samaan seikkaan olivat sekä Klemetti että Turunenkin kiinnittäneet huomiota.

Evert Katila puolestaan arvioi *Helsingin Sanomissa* teokset kahdesti: ensi-ilan ja viimeisen esityksen jälkeen. Katilan (1931a) ensimmäinen arvio – joka myös antaa ymmärtää näyttämöllisen toteutuksen olleen heikonlaisen – muistuttaa runollisuudessaan ja ylistävyydessään miltei parodiaa:

Hänen teostensa musiikki sinänsä – kokonaan riippumatta näyttämöesityksestä – oli se, joka vakavalla, juhlallisella, tunnelmallisella kuvailevalla, herättävällä, keveän leikkillisellä, groteskilla tai loisteliaan upealla sanonnallaan kiinnitti kuin taikavoimin kuulijan huomion, vaihdellen sävyiltään aiheiden ja tilanteiden mukaan, mutta aina säilyttäen hienon taiteellisuutensa, johon ei jokapäiväisyyden latteuden häivää häilähtänyt. Tuhansissa väreissä Raition orkesteri välähteli, se soi järkyttävän voimakkaita, liikuttavan sydämellisiä ja hilpeän iloittelevia säveliä, se tulkitsi yhtä uskollisesti Jeftan tyttären surun-ihanan maailmastapoistumisen kuin elämänmyönteisen tanssi- ja leikkihetken huolettomien meren rannalla. Mutta aina se puhui kauneuden palvojasta, joka vuosien itsenäisessä, yksinäisessä, hartaassa työssä on kehittänyt itsellensä teotavan, joka tottelee täydellisesti hänen suunnittelejaan ja sisäisiä sielunliikahduksiaan. (Katila 1931a.)

Viimeistä esitystä arvioidessaan Katilan (1931b) ensi-innostus oli jo hälvennyt, joskin kokonaisuutena arvio oli edelleen myönteinen:

Kuten sanottu, on kaiken musikaalisen tapahtumasarjan paikka orkesteri, jota henkilöiden resitatiivinen sanojen käsittely ei auta, pikemminkin häiritsee, ei vain tuon sanelemisensa melodiattomuuden, vaan myöskin lausunnan tavukorostelun ja -rytmien luonnottomuuden vuoksi. Mutta tämä ei mitään vaikuta musiikin korkeaan laatuun; se asettaa vain turhaan esittäjille epäkiitollisia, vaikeita tehtäviä. [- -] Toivottavasti säveltäjä seuraavassa oopperateoksessaan, joka hänellä on työn alaisena, ratkaisee lauluosien käsittelyn niin, että ne sulavat kokonaisuudeksi orkesterin kanssa, kohottaen musikaalis-draamallista ilmentämistä, eikä vastustaen, kuten ”Jeftan tyttäressä.” (Katila 1931b.)

Vesipatsasta Katila kritisoi muiden arvostelijoiden tapaan sen vanhanaikaisesta näyttämötoteutuksesta ja esitti toiveen kuulla teos orkesteriversiona. Katila myös näyttää kirjoituksessaan erottelevan ”melodiattoman” resitatiivisen lauluosuuden.

den ja sen rytmisen käsittelyn oopperan muusta musiikista, mikä puolestaan harmitti Raitiota; hän kommentoi *Jeftan tyttären* ja *Vesipatsaan* esityksiä sekä kritiikkejä Hildur Pourulle palattuaan kantaesitysten jälkeen takaisin Viipuriin:

Oopperani ja balettini menivät siis luultavasti vain 2 kertaa. Olen siitä toisaalta iloinen, sillä se on sen merkki, että ne ovat todella hyvät ja arvokkaat. Roskahan nykyään vain menee. Kyllä täytyy suuresti ihmetellä yleisöämme ja arvostelijoittemme kehittymätöntä makua. Katilakin puhuu vuoroin totta, vuoroin pötyä, kuten jo sanoin. Elleivät he kuule imeliä lukkari-aarioita, sanovat ilman muuta, ettei ole tarpeeksi melodiaa! Täysin käsittämätöntä on minulle [- -] Katilan puhe melodian rytmittömyydestä! Miten noloksi hän mah-
taisikaan tulla, jos menisin pyytämään häneltä hieman selvitystä. Mutta samantekevää! Hänen, yhtä vähän kuin muidenkaan neuvoja en tule näissä asioissa noudattamaan. (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 10.12.1931.)

Jeftan tyttären ja *Vesipatsaan* musiikin kirvoittamat ylistävät arviot muistuttavat *Joutsenien* ja *Nocturnen* 1920-luvun ensimmäisinä vuosina saamia erinomaisia kritiikkejä. Ymmärtämättömyydestä Raition ensimmäisiä näyttämöteoksia kohtaan ei ainakaan kriitikkojen osalta voi siis puhua.

Raition ja *Vesipatsaan* libretistin Poul Knudsenin kirjeenvaihdosta¹⁴⁶ selviää useita kiinnostavia asioita sekä Raition oopperasuunnitelmiin että modernismikäsitukseen liittyen.¹⁴⁷ Kirjeenvaihdon perusteella Raitio suhtautui *Vesipatsaan* onnistumismahdollisuuksiin alusta lähtien positiivisesti, vaikka Knudsenin lähettämä libretto ei vastannut hänen odotuksiaan. Toisessa kirjeessään Knudsenille (26.12.1928) Raitio toivoi libreton olevan ”vähintään yhtä moderni kuin Scaramouche ja Okon Fuoko [Knudsenin Sibeliukselle ja Madetojalle kirjoittamat libretot],”¹⁴⁸ mutta Knudsen lähetti hänelle kevyen romanttisen 1600-luvun Normandiaan sijoittuvan tarinan. Myöhemmissä kirjeissään Raitio ilmoitti ottaneensa aika- ja paikkamääreet pois, ja tekstiksi jäi ”tapahtuu eräänä kevätpäivänä

¹⁴⁶ Musiikintutkija Seija Lappalainen löysi Kööpenhaminan kuninkaallisen kirjaston arkistosta kirjeenvaihdon, joka koostuu yhdeksästä Raition Knudsenille lähettämästä kirjeestä sekä kahdesta erillisestä kirjefragmentista vuosien 1928–1935 välillä. Lappalainen esitteli kirjeitä vuonna 2001 Väinö Raitio -seuran järjestämässä Väinö Raition 110-vuotissymposiumissa ja sittemmin *Musiikki*-lehden Väinö Raitio -teemanumerossa (4/2005). Tämän kirjoittajalla on ollut käytössään Kööpenhaminan kuninkaallisen kirjaston lähettämät PDF-kopiot aineistosta. Olen tulkinut yhden Lappalaisenkin tekstissään päiväämättömäksi fragmentiksi mainitseen irrallisen sivun olevan osa 10.6.1929 päivättyä kirjettä, koska lauseet jatkuvat sivun vaihdoksen yli luontevasti, paperi ja muste vaikuttavat samankaltaisilta ja asiasisältö on yhtenäinen. Knudsenin kirjeitä Raitiolle ei ole säilynyt.

¹⁴⁷ Raition modernismi-käsitystä tarkastellaan lähemmin alaluvussa 6.5.

¹⁴⁸ ”libretton skulle få vara åtminstone lika modern som Scaramouche och Okon Fuoko” (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 26.12.1928).

meren rannalla linnan läheisyydessä” (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 26.2.1930).¹⁴⁹

Raition näyttämöteosten librettoja on toistuvasti kritisoitu vanhahtaviksi, draaman kannalta heikoiksi, ja teosten myöhempää esittämättömyyttä on usein perusteltu nimenomaan librettojen vanhentuneisuudella (ks. esim. Hako & Lehtonen 1987, 132; Suutela 2005, 52–53). Knudsenille lähettämiensä kirjeiden valossa onkin kummallista, että Raitio lopulta tyytyi saamaansa librettoon, vaikka olikin alun perin pyytänyt jotain modernimpaa. Syitä tällaiseen välinpitämättömyydeksi tai kritiikin puutteeksikin tulkittavissa olevaan ratkaisuun voi vain arvailla. Kenties Raitio ei pitänyt tekstiä ja juonta yhtä oleellisina osina näyttämöteoksiaan kuin musiikkia, kenties hän ei osannut tai tohtinut vaatia libretisteiltään paremmin musiikkiinsa sopivaa tarinaa, tai kenties hänen kompetenssinsa librettokirjallisuuden arvioimiseen ei ollut riittävä – mikä tosin on Raition kirjallisuutta ja sivistystä korostaneen lapsuudenkodin ilmapiirin huomioon ottaen epätodennäköistä. Joka tapauksessa etenkin *Vesipatsaassa* musiikki ja tarina ovat vahvasti epäbalanssissa, ja jo kantaesityksestä lähtien kriitikot ehdottivat *Vesipatsaan* tarinan muokkausta nykyaikaisemmaksi tai balettimusiikin esittämistä konserttiversiona.

Jo heti *Vesipatsaan* libreton saatuaan Raitio (kirje Poul Knudsenille 17.1.1929) alkoi kysellä Knudsenilta librettoa myös oopperaa varten. Puoli vuotta myöhemmin kesällä 1929 hän näytti kirjeiden perusteella saaneen kaksi luonnosta, joista toisen suhteen hän esitti Knudsenille tarkahkoja suunnitelmia:

”Mitä oopperan käsittelyyn tulee, se voi erinomaisen hyvin tapahtua Suomessa jossakin aateliskartanossa. [- -] Syistä, jotka tiedätte, Venäjä ei missään tapauksessa voi tulla kysymykseen. Aika voisi mielestäni olla yhtä hyvin 1929 kuin 1820. Se voisi siis olla määrittelmätön tai 1900-luku. Tarkoitan tietenkin, että se jopa voi tapahtua melkein missä vain ajassa. Puvut voisivat siitä huolimatta aivan hyvin olla osittain vanhanaikaiset. [- -] Kyseisessä oopperassa henkilöiden nimet voisivat olla osittain suomalaiset, osittain ruotsalaiset, kuten Suomessa edelleen tapaa olla, miserable dictu. – Mutta kuten sanottu, pidän paljon tästä libretosta. Ja uskon myös, että valmiiksi kirjoitettuna se saa vielä hiukan lisää draamallista jännitettä. Käyttämällä siellä täällä kansanmelodioita saa ooppera toivottavaa vaihtelua ja ennen kaikkea sitä raikkautta, jota aikamme musiikista puuttuu. Ja jopa kansanlaulua voi käsitellä modernilla tavalla.” (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 10.6.1929.)¹⁵⁰

¹⁴⁹ ”L'action se passe un jour de printemps, au bord de la mer, à proximité d'un château” (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 26.2.1930).

¹⁵⁰ ”Vad operas handling beträffar, så kan den utmärkt bra ske i Finland i någon adelsgård. [- -] Av de orsaker, som Ni känner till, kan Ryssland inte alls komma in fråga. Tiden kunde i mitt tycke

Suunnitelma kansanlaulumelodioiden käytöstä oopperassa oli kiinnostava; aiemmissa teoksissaan Raitio ei ollut käyttänyt kansanmusiikista peräisin olevia melodioita, mutta ilmeisesti ne alkoivat häntä 1930-luvulle tultaessa kiinnostaa enemmän. Raitio sävelsi muun muassa *Neiet niemien nenissä* -nimisen, *Konevitsan kirkonkellot* -sävelmään pohjautuvan orkesteriteoksen ja sovitti useita sarjoja hämäläisiä kansanlauluja Radio-orkesterille 1930-luvun puolivälin tienoilla. Myös Kalevalan juhluvuoden tilausteos *Lemminkäisen äiti* (1934) perustuu kansanlaulumelodiaan.

Raition ja Knudsenin suunnitteleman uuden oopperan oli tarkoitus olla suomenkielinen ja proosamuotoinen. Loppuvuodesta 1929 oopperasuunnitelma oli jo saanut nimen, *Karneval i maj*, mutta kirjeiden perusteella Knudsen ei saanut tehtyä luonnostaan valmiiksi Raition useista pyynnöistä huolimatta. 9.1.1930 päivätyssä kirjeessä Raitio mainitsi saaneensa "b-libretton nuorelta suomalaiselta kirjailijalta",¹⁵¹ mutta seuraavassa - ja viimeisessä tätä asiaa käsittelevässä kirjeessään - Raitio edelleen ilmoitti odottavansa Knudsenin oopperalibrettoa (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 26.2.1930). Tämän jälkeen ainoa säilynyt Raition kirje Knudsenille on vuodelta 1935, ja siinä käsitellään Knudsenin suunnitelmia tarjota *Vesipatsaan* librettoa saksalaiselle kustantajalle. Painatussuunnitelmat kuitenkin venyivät todennäköisesti toisen maailmansodan sekä sitä edeltäneiden yhteiskunnallisten ja taloudellisten muutosten vuoksi, ja Raitio ehti kuolla ennen kuin Knudsen vuonna 1949 palasi asiaan. Hildur Raitio lähetti sittemmin sekä orkesteri- että pianopartituurit kustannettavaksi Saksaan, jossa ne hävisivät. Lopulta vuonna 1972 Alvar Väisänen kirjoitti *Vesipatsaan* partituurin uudelleen Suomen Kansallisopperassa olleiden äänilehtien perusteella. (Lappalainen 2005, 65.)

Raitio jätti siis Knudsenin muistuttelun *Karneval i maj* -suunnitelmista sikseen jo ennen *Vesipatsaan* ja *Jeftan* tyttären esityksiä. Hän ei todennäköisesti kui-

vara lika bra 1929 än 1820. Den kunde således bli obestämd eller 1900-talet. Vad menar jag förstås, kan även den hända nästan när som helst i tiden. Kostymerna kunna vara det oaktadt alldeles bra delvis gammalmodiga. [- -] I den frågavarande operan kunna personernas namn vara delvis finska, delvis svenska, som det brukar vara här i Finland ännu i dag, miserable dictu. - Men som sagt, jag tycker mycket om den här libretton. Och jag tror också att den vinner ännu litet mera dramatisk spänning när den blir färdig skriven. Med att begagna här ock där folksmelodier, får operan en välkommen variering och framför allt, den friskhet, som man saknar i musiken, på våra dagar. Och även en folksång kan man ju behandla på modernt sätt." (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 10.6.1929.) Tämä on alaviitteessä 158 mainitsemani kirje, johon tulkitsin aiempien kirjeiden tutkijoiden irrallisena fragmenttina pitämän sivun kuuluvan.

¹⁵¹ "Jag har nämligen fått en b-libretto av en ung finsk författare" (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 9.1.1930.)

tenkaan toteuttanut myöskään mainitsemaansa b-librettoa, sillä seuraavan, Raition ensimmäisen kokoillan oopperan, *Prinsessa Cecilia* (1933), libretto on Raitiota muutaman vuoden vanhemman kirjailijan Huugo Jalkasen (1888–1969) varta vasten Raition oopperaa varten kirjoittama. Kirjeessä mainittu ”nuori suomalainen kirjailija” tuskin viittaa Jalkaseen, joka vuonna 1930 oli jo 42-vuotias, ja kuten mainittu, Raitiota vanhempi. Tosin toinenkin kotimainen librettovaihtoehto Raitiolle olisi ollut tarjolla. *Jeftan tyttären* ensi-illan jälkeen hän sai yhteistyöehdotuksen runoilija Larin-Kyöstiltä (1873–1948):

Hyvä nuori mestari! Olin mukana sävellyskonsertissanne ja onnittelen Teitä kunniakkaasta menestyksestänne ja toivon Teille uusia voittoja vastaisuuden varalta. Vihjaisin hiukan siitä Eino-veljellenne jo ensi-esityksen aikana, että Teille ”Jeftan tyttären” henkevänä ja subliimina tulkitsijana syventävän musiikkinne kautta onnistuisi Ad astrasta luomaan koko-illan oopperakappale. Sen vuoksi lähetän Teille erään nuoren intelligentin sveitsiläisen neidin analyysin Ad astrasta ”Fortunatus” lehdessä, jossa hän arvioi Ad astran hengen ja sisällyksen musiikiksi. Prof. Ed Heyek puhui siitä eräälle sveitsiläiselle säveltäjälle. Mutta hyvä olisi jos meidän omat säveltäjämme ryhtyisivät tähän luomis työhön. Ad astra on ilmestynyt keväällä Otavan kustannuksella uutena painoksena ja myöhemmin ilmestyi se Akateemisen kirjakaupan välityksellä myös saksankielisenä, joten sen tie suoraan ulos Eurooppaan sävelteokseksi muutettuna voisi olla mahdollinen ja taattu. Hauskaa joka tapauksessa olisi [-] päästä yhteistyöhön ja yhteisymmärrykseen. Annan Teille aivan vapaat kädet! Ystäv. Tervehtien teidän Larin-Kyösti. (Larin-Kyöstin postikortti Väinö Raitiolle marras-joulukuun vaihteessa 1931.)

Postikortti on päiväämätön, mutta 6.12.1931 kirjoittamassaan kirjeessään Hildur Pourulle Raitio mainitsi sen, ja suunnitteli tutustuvansa *Ad astraan* joululomalla. Myöhemmästä kirjeenvaihdosta ei kuitenkaan selviä, oliko Raitio lukenut Larin-Kyöstin kuusikuvaelmaisen ”Yömaalarin unelma” -alaotsikolla kulkevan näytelmän, ja jos oli, mitä hän oli siitä pitänyt. Symbolistisia piirteitä sisältävä *Ad astra* olisi librettona ehkä kestänyt paremmin aikaa kuin esimerkiksi *Prinsessa Cecilia* tai *Kaksi kuningatar*, sillä sen henkilögalleria, kielenkäyttö, juoni sekä muoto eivät ole lähtökohtaisestikaan aikaan ja paikkaan sidottuja. Larin-Kyöstin lähettämän kortin perusteella yhteistyö olisi voinut poikia kansainvälistäkin menestystä.

Raitio oli kuitenkin jo *Jeftan tyttären* ja *Vesipatsaan* esityksiä edeltäneessä haastattelussaan (C-a. 1931) puhunut suunnitelmistaan Kustaa Vaasan kaudenudestaan ja värikkästä elämästään kuulun Cecilia-tyttären (1540–1627) vaiheista kertovaan oopperaan liittyen, joten yhteistyö Jalkasen kanssa saattoi olla käynnissä jo vuonna 1931, ja ehkä Larin-Kyöstin *Ad astra* jäi tästä syystä säveltämättä. Toisaalta voi myös olla, että Raitio oli kiinnostunut nimenomaan historiallisista aiheista, eikä *Ad astra* tästä syystä puhutellut häntä. Jalkasen libretto on hovimaailmaan sijoittuva poliittis-moraalinen draama, joka aikalaiskriitikoiden

mukaan toimi erinomaisesti oopperatekstinä. Ajankohtaisten ideologisten risti-riitojen peilaaminen historiallisen aiheen kautta oli teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutelan (2005, 54–55) mukaan myös tyypillistä 1900-luvun alun suomenmieliselle teatterille ja oopperalle. Raition librettovalinta oli siis 1930-luvun kontekstissa nykyaikainen ratkaisu, joskaan erityisen modernistiseksi tai uudistushenkiseksi sitä ei voi kutsua.

Nykyperspektiivistä katsottuna Jalkasen libretto on kiinnostavalla tavalla eklektinen; paikoin riimeissä, paikoin proosamuodossa kulkeva teksti on toisissa kohdin ylevää ja dramaattista, mutta toisissa taas hyvin rohkeaa, jopa vulgääriä – puhutaanpa siinä niinkin proosallisista asioista kuin joulukinkku. Raition musiikki myötäilee tekstiä, ja vaihtelee tunnelmaltaan dissonoivasta Stravinsky-vai- kutteisesta rytmikkyydestä jopa niin kauneusvirheettömään duuri-molli-tonaa- liseen hymniin, että Raition sävelkieltä tunteva nykykuulija helposti ajattelee ky- seessä olevan karikatyyrin. Todennäköisesti tyylipastissi on tietoinen oopperan tapahtumiin liittyvä ratkaisu; Raitiohan (Ingman 1931) vakuutti olevansa sitä mieltä, että oopperassa juoni ja tapahtumat määräävät musiikin muodon. Aika- laisarvosteluissa oopperan lopun jouluhymni otettiin täysin vakavasti, ja sitä luonnehdittiin koko teoksen kruunaavaksi loppuhuipennukseksi. Teoksen vuonna 2017 johtanut Hannu Lintu¹⁵² huomioi *Prinsessa Cecilian* libreton ja 1930- luvun Suomi-filmien kielenkäytön olevan hyvin samankaltaisia – molemmat näyttämötaiteen muodot välittävät nyky-yleisölle kuvaa 1930-luvun suomalai- sesta yhteiskunnasta ja ihmiskäsityksestä.

Prinsessa Cecilia kantaesitettiin Suomalaisessa Oopperassa 1.4.1936. *Jeftan tyttären* tapaan myös se oli arvostelumenestys, mutta tällä kertaa esityksiäkin oli huhtikuussa 1936 neljä ja vuodenvaihteen 1936–37 molemmin puolin vielä kaksi. Teatterilehti *Naamiossa*, johon Raitio sittemmin itsekin kirjoitti, ensi-illalle omis- tettiin monta sivua. Lehden toimituksen tekemästä haastattelusta (*Naamio* 1936, 23) muun muassa käy ilmi, että teoksen säveltäminen vaati Raitiolta ”runsaasti kolmen vuoden keskeytymättömän työn.” Uuno Klami (1936a, 24–25) arvioi oop- peran *Naamiossa*. Hän kutsui ensi-iltaa merkittäväksi ja odotetuksi tapahtumaksi, joka ”muodostuikin miellyttävästi yllättäväksi tilaisuudeksi” – yllättäväksi ken- ties sen takia, että Klami oli odottanut *Prinsessa Cecilian* musiikilta jotain *Jeftan tyttären* tapaista orkesterin dominoimaa resitatiivisuutta. Sen sijaan uudella oop- perallaan Raitio oli Klamin mukaan ”tullut paljon lähemmäksi oopperataidetta

¹⁵² Helsingin juhlaviikot esitti *Prinsessa Cecilian* konserttiversiona Helsingin Musiikkitalossa 17.8.2017. Esitystä ennen järjestettiin keskustelutilaisuus, jossa säveltäjä ja musiikkitoimittaja Osmo Tapio Räihälä haastatteli kapellimestari Hannu Lintua ja tämän kirjoittajaa. Lintu huo- mautti yllämainitusta yhtäläisyydestä vapaamuotoisessa keskustelussa ennen tätä tilaisuutta.

ja samalla myös yleisöä.” Klami kirjoitti *Prinsessa Cecilia*stä myös *Helsingin Sanomiin*. Arviossaan – eri teksti kuin *Naamiossa* julkaistu – Klami (1936b) ennustaa *Prinsessa Cecilia*lle menestymisen mahdollisuuksia myös Suomen ulkopuolella. Hän tulee myös luonnehtineeksi Raition melodiikkaa osuvasti ”lyhytsäveliseksi”.

Klamin kirjoittaman arvion lisäksi nimimerkki Kaarina ([Paalanen, Esteri] 1936, 25–26) raportoi *Naamiossa* puhelimitse haastattelemiensa musiikkielämän vaikuttajien ja yleisön jäsenten näkemyksiä teoksesta. Kaarinan kirjoittama artikkeli on kiinnostava siksi, että siitä ilmenee myös Raition persoonaan liittyviä detaljeja. Ohjaaja Paavo Kostioja kertoi työskentelyn Raition kanssa olleen ilo, sillä ”säveltäjähän on suorastaan itse hyvyys ja herttaisuus!”. Nimiosan laulanut Irja Aholainen oli samoilla linjoilla: ”hän on niin hiljainen ja vaatimaton – todella äärettömän kultainen!” Myös Raition veljentytär Kaisu Ganz (Isolammi 2017) kuvaili setäänsä ystävälliseksi: ”Vaikka hän oli hiljainen ja varautunut, hän ei koskaan ollut epäystävällinen.” Monet Kaarinan haastattelemissa esittäjistä pitivät teosta erittäin vaikeana ja valittelivat sen harjoittamiseen käytettävissä olleen ajan vähäisyyttä. Myös kapellimestari Martti Similä, joka johti oopperan, oli samaa mieltä:

Tavattoman vaikea ooppera se kyllä on. Hyvin se on laitettu, mutta sen vaikeus johtuu siitä, että se on niin kokonaan sydämellä – ei päällä – kirjoitettu. [- -] Mutta kaunista se on, ja selvisi se sentään ja olisi selvinnyt vielä enemmänkin, jos olisi ollut aikaa, mutta Suomessa ei ole milloinkaan tarpeeksi aikaa! (Kaarina [Paalanen, Esteri] 1936, 25–26.)

Kapellimestari ja musiikintutkija Toivo Haapanen piti *Prinsessa Cecilia*ä uutena näytteenä Raition ”suuresta säveltäjälahjakkuudesta”, vaikka hänen mukaansa teos ei ollut draaman suunnittelun kannalta vielä täysin yhtenäinen. Yrjö Kilpinen puolestaan ylisti sekä librettoa että musiikkia, ja piti oopperaa eräänlaisena uranuurtajana Suomessa: ”Se, mikä kohottaa tämän oopperan aivan erikoisasmaan on, että tässä tietävästi ensimmäisen kerran kotimainen ooppera tarttuu syviin inhimillisiin ja eettisiin probleemeihin. Tämä seikka antaa sille aivan erityisen kantavuuden.” (Emp.) *Hufvudstadsbladet*issa ilmestyneessä myönteisessä arviossaan Selim Palmgren (1936) kirjoitti kuulijan mielenkiinnon kiinnittyvän enimmäkseen orkesteriin, mutta siinä oli myös laulullisesti kauniita melodisia kohtia. Palmgrenin mukaan Raition sävelkieltä ei tässä teoksessa voi kutsua persoonalliseksi, vaan vaikutteita uusranskalaisesta ja venäläisestä musiikista sekä Richard Straussin *Salomesta* oli kuultavissa. Kuitenkin Palmgren piti *Prinsessa Cecilia*ä edistysaskeleena *Jeftan tyttären* verrattuna.

Yrjö Suomalainen (1936) kirjoitti myönteisen arvion *Prinsessa Cecilia*stä Uu-

nessa Suomessa. Hänen mukaansa ”Raitio kirjoittaa rohkeasti, sovinnaisuutta välttävasti, mutta hänen säveltämisessään ei ole tarkoituksettomuutta silloinkaan, kun hän käyttää väkevimpiä sointiväritteitään, vaan kaiken takaa vaistoaa, että ne ovat rehellistä sisäisen tunnon määräämää sävelilmaisua”. Suomalainen oli myös sitä mieltä, että resitatiivisuus oli eduksi *Prinsessa Cecilia*ssa, sillä tekstistä sai joka kohdassa hyvin selvää.

Prinsessa Cecilia n esitystä kuulemassa oli myös ulkomaisia musiikkikriitikoita, ja ylistävimmän arvion kirjoittikin *Zeitschrift für Musik* -lehdessä kriitikko ja kielenkääntäjä Friedrich Ege¹⁵³ (1936, 881): ”Täällä kaukana Pohjolassa – aivan toisenlaisessa Euroopassa – muusta maailmasta eristyneessä saa pienessä maassa, keskikokoisessa kaupungissa kuulla aivan ihmeellisen, mitä modernimman ja sanan parhaassa mielessä eurooppalaisen oopperan!”¹⁵⁴ Salmenhaaran (1996, 459) mukaan suomalaiseen musiikkiin suhtauduttiin Saksassa yleensä tuohon aikaan positiivisesti, mutta Egen Raition oopperasta kirjoittamat superlatiivit olivat tässäkin kontekstissa poikkeuksellisia.¹⁵⁵ Ege (1936, 880) kuvaili ”[Raition] modernismin perustuvan sille, että hän suunnitelmallisesti työstää vanhaa totunnaista eteenpäin käyttäen harkittuja uusia sävelmuodostelmia.”¹⁵⁶ Raition musiikin ja Jalkasen libreton – joka Egen mukaan oli jokaisen säveltäjän toivelibretto – lisäksi arvioissa keuhuttiin kuoroa yhdeksi parhaimmista, joita ylipäätään on olemassa, solisteja, orkesteria, kapellimestaria sekä koko näyttämöllepanoa. Ege toivoi oopperan pääsevän esille myös Suomen ulkopuolella, mutta melko pitkälle edenneistä suunnitelmista tuoda teos Lyypekin oopperaan ei toisen maailmansodan syttymisen vuoksi tullut mitään. *Prinsessa Cecilia* jäi esittämättömäksi yli 80 vuoden ajaksi.

Prinsessa Cecilia n jälkeen Raitio sävelsi yksinäytöksiset oopperat *Lyydian kuningas* (1937) ja *Väinämöisen kosinta* (1934–1936), joita kuitenkin ei esitetty hänen

¹⁵³ Friedrich Ege (1899–1948) on kiinnostava hahmo. Hän oli saksalaissyntyinen, Ruotsissa 1930-luvun alkupuolella toiminut kirjakauppias, joka karkoitettiin Määttälän (2011, 198–199) mukaan maasta, koska hänen epäiltiin levittävän natsipropagandaa. Suomessa Ege toimi kirjailijana, kielenkääntäjänä ja freelancer-reportterina, jota Valtiollisen poliisin mukaan ”ei ole syytä kohdella sanomalehtimiehenä, koska hän toimi kirjeenvaihtajana oma-aloitteisesti ilman sanomalehtien varsinaista toimeksiantoa” (emt., 199).

¹⁵⁴ Salmenhaaran (1996, 462) suomennos. Alkuperäinen teksti: ”Da lebt man hoch oben – in einem ganz anderen Europa – abgeschieden von der übrigen Welt und hört in einem kleinen Staat in einer mittleren Stadt eine wundervolle, höchst moderne und in besten Sinn europäische Oper!” (Ege 1936, 881.)

¹⁵⁵ Erkki Salmenhaara (1996, 456–464) on *Suomen musiikin historia 3* -teoksessa käsitellyt *Prinsessa Cecilia* n arvioita perusteellisesti, ja julkaissut muun muassa suomennoksen Egen arviosta kokonaisuudessaan.

¹⁵⁶ ”seine Modernität besteht darin, daß er planmäßig daran arbeitet, mit wohlwogener neuen Tonintervallen Altgewohntes, Herkömmliches weiterzuführen” (Ege 1936, 880).

elinaikanaan. Oopperoiden valmistuttua kapellimestari Martti Similä kuitenkin tutustui niihin, ja piti niitä edistysaskeleina Raition tuotannossa. *Uuden Suomen* haastattelijalle Similä kertoi: "Se [Raitio] on sitten taas tehnyt hiton hienoa musiikkia, entistä kirkkaampaa, entistä selkeämpää – nyt se on päässyt siihen suureen yksinkertaisuuteen" (Mikael. [Elmgren-Heinonen, Tuomi] 1937). Kun Suomalainen Ooppera ei ottanut teoksia ohjelmistoonsa, Raitio purki esittämättä jäämisen aiheuttamaa turhautuneisuutta *Väänämöisen kosinnan* partituurin loppuun: "Tämän oopperan sekä 'Lyydian kuninkaan' rva A. Ackté hylkäsi tammikuussa v. 1939, esittäen tekosyiksi niiden lyhyden sekä draamallisen toiminnan. V.R." (Raitio 1936b). Tosiasiassa vain noin puoli tuntia kestävät, mutta suuren sinfoniaorkesterin vaativat teokset ovat sekä kestoja että dramaturgisten tapahtumiensa pysähtyneisyyden puolesta epäkiitollisia – produktiot tuskin olisivat houkutelleet kovin runsaasti maksavaa yleisöä. Acktén perustelut olivat näin ollen taloudellisesti tiukassa tilanteessa kamppailleen Suomalaisen Oopperan näkökulmasta täysin valideja. 1930-luvulla Raitio kirjoitti myös eksoottisävyisen musiikin Akseli Tolan (1886–1968) näytelmään *Asaria*, joka sittemmin palkittiin Aleksis Kiven näytelmäkilpailussa. Näistä kolmesta näyttämöteoksesta sekä Raition varhaisemmasta, vuonna 1920 sävelletystä melodraamamusiikista *Kruununhaan siirappitehdas* kapellimestari Tuomas Hannikainen muokkasi yhdessä ohjaaja Johanna Freundlichin kanssa kokonaisuuden *Neijonnälkä*, jonka kamariorkesteri Avanti! ja oopperayhdistys Taite ry esittivät alkusyksystä vuonna 2017.

Näyttämöteosten lisäksi Raitio sävelsi 1930-luvulla myös orkesterimusiikkia vuonna 1927 perustetulle Radio-orkesterille todennäköisesti lisäansioita saadakseen.¹⁵⁷ Vuonna 1929 orkesterin ylikapellimestariksi valittu Toivo Haapanen tilasi paljon pienikokoiselle orkesterille sopivaa uutta musiikkia ja kansanlaulusovituksia suomalaisilta säveltäjiltä edullisin ehdoin: säveltäjälle maksettiin kertapalkkio, ja hänelle jäi oikeus myydä teoksensa esimerkiksi kustantajalle myöhemmin (Maasalo 1980b, 49; ks. myös luku 3.3, jossa siteerataan Aarre Merikannon kertomusta pienimuotoisista orkesterikappaleista Toivo Haapasen kanssa

¹⁵⁷ Säveltäjän toimeentulo muodostui samoin kuin usein nykyäänkin apurahoista, sävellystilauksista, tekijänoikeuskorvauksista sekä sivutoista. Vuonna 1938 Raitiolle myönnettiin elinikäinen valtion taiteilijaeläke, joka 1900-luvun alkupuolella oli luonteeltaan pikemminkin apurahan kuin eläkkeen luonteinen, eli se myönnettiin iästä tai sosioekonomisesta asemasta riippumatta kansallisesti merkittävillä taiteilijoille heidän työskentelymahdollisuuksiensa turvaamiseksi (Mertanen 2012, 3). Raition eläke oli hänen omien sanojensa (Väinö Raition kirje Hildur Raitiolle 27.2.1938) mukaan aluksi 12000 markkaa (vuoden 2018 rahassa 4176 euroa), mutta edelleen Raition mukaan sitä korotettaisiin seuraavana vuonna viidellä tai kuudella tuhannella, jolloin se vuoden 2018 rahassa vastaisi noin kuutta tuhatta euroa. Tosin Aarre Merikannon kirjeenvaihdon (kirje Liisa Merikannolle 17.3.1937) mukaan Raitio olisi kieltäytynyt edellisenä vuonna vastaavan suuruudesta eläkkeestä, koska hänelle oli aikaisemmin myönnetty suurempi eläke.

tekemistään kaupoista). Raition Radio-orkesterille säveltämät teokset ovat tonaalisia, muotonsa puolesta helposti hahmottuvia sekä kevyesti orkestroituja, ja niiden nimet – esimerkiksi *Kesäkuvia Hämeestä*, *Metsäidyllejä*, *Scherzo (Felis domestica)*, *Neiet niemien nenissä*, *Runoelma*, *Idylli* – vahvistavat pienimuotoisuuden ja helpotajaisuuden vaikutelmaa. Osittain tästä syystä hänen, kuten monien muidenkin 30-luvulla Radio-orkesterille kevyehköä ohjelmistoa kirjoittaneiden säveltäjien kohdalla puhutaan usein tyylillisestä suunnanmuutoksesta. Kyseessä on kuitenkin todennäköisesti ollut ennen kaikkea ammattitaitoisen säveltäjän realistinen suhtautuminen vallitsevien olosuhteiden asettamiin rajoituksiin; 30-luvun radiotekniikan avulla ei pystytty välittämään kovin hienovaraisia sointivärejä tai harmonisia sävyjä, joten temaattisesti ja harmonisesti selkeä musiikki yksinkertaisesti kuulosti paremmalta radioituna. Lisäksi Radio-orkesterin pieni koko asetti sävellyksille omat rajoitteensa.

Tyylillisestä suunnanmuutoksesta puhutaan Raition kohdalla myös hänen *Kalevala*-aiheisen suuremman orkesterisävellyksensä kohdalla: *Lemminkäisen äiti* (1934) on sävelletty *Kalevalan* riemuvuoden juhlallisuuksia varten annetun kalevalaisen melodian pohjalta. Raitio ei omien sanojensa mukaan (kirjefragmentti Poul Knudsenille todennäköisesti vuodelta 1929) voinut ”säveltää sidotuin käsin ja kahlitun mielikuvituksen”¹⁵⁸ voimin, ja kenties tästäkään syystä tilausteokset eivät ylittäneet samanlaiseen taiteelliseen omintakeisuuteen kuin 1920-luvun suuret orkesteriteokset tai oopperat.

Jeftan tyttären ja etenkin *Prinsessa Cecilia*n arvostelumenestysten jälkeen ei ole kummallista, että Raitio jatkoi oopperoiden ja näyttämömusiikin säveltämistä 1930-luvun lopulla. Hänen seuraava kokoillan oopperansa *Kaksi kuningatarta* valmistui vuonna 1940. Libreton oli kirjoittanut vuonna 1928 valmistuneen samannimisen näytelmänsä pohjalta kirjailija ja kirjallisuuskriitikko Lauri Haarla (1890–1944). Haarlaa on pidetty yhtenä ensimmäisistä suomalaisista näytelmäkirjallisuuden ekspressionisteista, ja hänen työnsä edustivatkin vielä 1920-luvulla modernistista taide-estetiikkaa. Haarla kirjoitti myös aktiivisesti erityisesti ekspressionismista muun muassa kirjallis-taiteelliseen aikakauslehti *Ultraan* ja muutamiin 1920-luvun alkupuolella edustamansa työväenliikkeen julkaisuihin. 1940-luvulla, jolloin poliittisena tuuliviirinä tunnettu Haarla kuului Raition lähipiiriin, ja jolloin ooppera *Kaksi kuningatarta* kantaesitettiin, Haarla oli kuitenkin avoimesti äärioikeistolainen ja jopa antisemitisti. (Kalemaa 2012, 104–105, 205.) Näytelmä *Kaksi kuningatarta* liittyy kuitenkin aihepiiriltään vielä Haarlan ekspressionistiseen kauteen. Se kuvailee syntyäikansa ristiriitoja ja ihmiskuvia

¹⁵⁸ ”Jag kan åtminstone icke komponera med bundna händer och bunden fantasi” (Väinö Raition kirjefragmentti Poul Knudsenille 1929).

”menneisyyden taustaan sijoitettuina” (emt., 85) kuten *Prinsessa Cecilian* ja *Jeftan tyttärenkin* libretot. Raitio kirjoitti musiikin myös Haarlan näytelmään *Keinumorsian*, joka kantaesitettiin toukokuussa 1942 (Väinö Raition kirje Janne Raitiolle 5.5.1942). Vuonna 1943 – ennen kuin aiemmin valmistunut *Kaksi kuningatarta* – kantaesitettiin Raition viimeiseksi jäänyt suurehko teos, sinfoninen baletisarja *Le Ballet Grotesque*. Baletin symbolistisen libreton oli kirjoittanut Regina Backberg (1898–1979), mutta sarja kuitenkin kantaesitettiin orkesteriversiona. (Isolammi 2007b, 10.)

Kaksi kuningatarta kantaesitettiin Suomalaisessa Oopperassa 11.10.1944, noin kuukausi Moskovan välirauhan solmimisen jälkeen ja kolmetoista päivää ennen libretisti Haarlan itsemurhaa. Ennen ensi-iltaa järjestetyssä lehdistötilaisuudessa Raitio oli kertonut tutustuneensa Haarlan librettoon vuonna 1937, alkaneensa sävellystyön samana vuonna ja saaneensa oopperan valmiiksi vuonna 1940. Teos oli suunniteltu kantaesitettäväksi pian valmistumisensa jälkeen, mutta talvi- ja jatkosodat viivästyttivät produktion tuottamista. Raitio oli lehdistötilaisuudessa totuttuun tapaansa harvasanainen, mutta oopperan taustojen selostamisen lisäksi hän ilmaisi periaatteensa uudenaikaisen oopperan tyylistä: ”Säveltäjä Raitio korosti nimenomaan, että hän omalta osaltaan haluaa viedä oopperan kehitystä eteenpäin ja katsoo, että vanha musiikki ei kehity yleisön makuu samoin kuin moderni musiikki.” (HS 1944). Hän ei myöskään ollut täysin varaukseton uskossaan oopperan menestykseen, sillä sen lisäksi, että Suomalainen Ooppera kärsi sotien aiheuttamista taloudellisista vaikeuksista ja ikuisesta harjoitusajan puutteesta, ”esityksestä ei koskaan tule sellaista, kuin oli [etukäteen] ajatellut.” (HBL 1944).¹⁵⁹ Tulevaisuuden suunnitelmista kysyttäessä Raitio oli todennut haluavansa mieluiten asettua maalle asumaan ja säveltämään: ”musiikkini kuvaa luontoa ja inspiroituu siitä, ei ihmisistä” (emp).¹⁶⁰

Oopperan kantaesitys oli monien kriitikoiden mielestä merkkitapa suomalaisessa musiikkielämässä. Kaikkein positiivisimmin teokseen suhtautui Ralf Parland (1944b, 276), jonka mielestä *Kaksi kuningatarta* ”ensi kertaa Sibeliuksen jälkeen ansaitsee epiteetin nerokas tässä maassa.”¹⁶¹ Parlandin mukaan ”ilmaisuntäyteyden, laajan liikkuma-alan, tutkimattomien alueiden lisäksi esittää tämä musiikki paikoittain aivan harvinaista [tai harvinaisen] ylevää kauneutta.”¹⁶²

¹⁵⁹ ”uppförandet aldrig blir riktigt så som man täkt sig” (HBL 1944).

¹⁶⁰ ”Det är naturen min musik beskriver och inspireras av, inte människor” (HBL 1944).

¹⁶¹ ”för första gången efter Sibelius förtjänar epitetet genialt i detta land” (Parland 1944, 267).

¹⁶² ”förutom uttrycksfullheten, det vida registret, de obeträdda rayonerna, företer denna musik partier av en sällsam sublim skönhet” (Parland 1944, 267).

Parland myös kritisoi kantaesityksen muita kriitikoita osittain vaisusta ymmärryksestä, teokseen sopimattomien formalististen arviointikriteereiden käytöstä sekä yleisestä suomalaiskansallisesta vastaanottokyvyn puutteesta uutta ja erilaista kohtaan.

Uuden Suomen Yrjö Suomalainen (1944) kirjoitti salissa olleen kotimaisen uuden musiikin esityksille tyypilliseen tapaan paljon tyhjiä paikkoja, vaikka vaapaalippujakin oli ollut jaossa. Suomalainen pohdiskeli yleisön kiinnostumattomuuden johtuvan melko suoraan 1920-luvun modernismista:

Varsinkin kun on kysymys uudenaikaisesta musiikista, pelätään jo etukäteen. Modernin musiikin kammohan on peräisin kahden vuosikymmenen takaa, jolloin, sanottakoon suoraan, kuin tavan vaatimuksesta tuotiin julkisuuteen paljon vähäarvoistakin, josta korva suorastaan kärsi. On tultu nyt siihen, että kaikkea uutta musiikkia vierotetaan ennenkuin edes tiedetään, millaisesta kulloinkin on kysymys. Tällaista tulee mieleen taustaksi Väinö Raitionkin oopperoita ajatellessa. (Suomalainen 1944.)

On epätodennäköistä, että Suomalainen olisi tällä pohdinnallaan ”tavan vaatimuksesta julkisuuteen tuoduista vähäarvoisista” sävellyksistä viitannut nimenomaan Raition 1920-luvun teoksiin – hän ei arvioinut Raition teoksia 20-luvulla, vaan kirjoitti muun muassa vuonna 1946 Raition muistokonsertin arviossa, ettei Raition 1920-luvulla säveltämän *Fantasia estatica*n modernistisuudessa ole ”kysymys mistään muotitartunnasta”, vaan Raition omintakeisesta tyylistä (Suomalainen 1946). *Kahta kuningatar*tta Suomalainen joka tapauksessa piti ehjänä kokonaisuutena muodon ja draaman kannalta sekä musiikillisesti onnistuneena erityisesti orkesterinkäytön sekä laulu-orkesteri-balanssin suhteen. *Ilta-Sanomii*n kirjoittanut Sulho Ranta (Särrä 1944b) olisi toivonut teokselta myös duettoja ja yhteislaulukohtauksia – “[o]oppera ei ole pelkkää vuorokeskustelua, se on, sana laajimmin ymmärrettynä, yhteistaideteos” – mutta kuvaili kuitenkin *Kahta kuningatar*tta ”hyvin vaikuttavaksi, hyvin rohkeaksi ja hyvin värikkääksi musiikkinäytelmäksi”, jossa on ”juonellista tahtoa ja musiikillista voimaa, [- -] sanallista iskevyyttä ja musiikillista ilmettä, [- -] luonnetta” (emp.).

*Hufvudstadsbladet*iin kirjoittaneen Selim Palmgrenin (1944) mukaan *Kahdessa kuningattaressa* oli paljon yhtymäkohtia *Prinsessa Cecilia*an. Tässäkin teoksessa pääasiassa oli orkesteri, joka kirjoittajan mukaan tuntui elävän kuin omaa elämäänsä lauluosuuksien ollessa Raition aiempien oopperoiden tapaan resitaatiivisia. Palmgrenin mielestä ooppera oli ”kaiken kaikkiaan erittäin mielenkiintoinen, vahvasta mielikuvituksesta pulppuava, teknisesti erittäin taitavasti tehty

teos.¹⁶³ Raition musiikkiin yleensä erittäin myönteisesti suhtautunut Väinö Pesola (-la. 1944) oli Palmgrenin kanssa samoilla linjoilla siitä, että oopperan lauluosuudet olivat ”puherytimiä”, ja että kuuntelijoiden kannalta ”todelliset melodiset kaaret” ja ”aiheihin tai teemoihin perustuva henkilöitten luonnehtiminen” sekä ensemblekohtauksien lisääminen olisivat olleet oopperalle eduksi. Orkesterinkäyttöä ja muutaman kohtauksen melodista keksintää Pesola kiitteli.

Tauno Karila (1944) kuvaili oopperan ensi-iltaa *Helsingin Sanomissa* ”täydelliseksi menestykseksi”, joskin hän kiinnitti myös Sulho Rannan tapaan huomiota teoksen epäoopperamaisuuteen: ”Väinö Raitio perustaa koko teoksensa dialogille. Tuntuu siltä kuin hänen johtotähtenään olisi mahdollisimman suuren toiminnallisen ja ylipäänsä näyttämöllisen puolen totuudenmukaisuus, eikä ooppera sovinnaisena traditoidensa mukaisena taidemuotona”. Siinä, missä Ranta kritisoi duettojen ja muiden joukkokohtauksien puuttumista ja pitää tätä syynä siihen, etteivät Raition teokset avaudu ns. suurelle yleisölle, Karilan huomio vaikuttaa neutraalilta toteamukselta Raition tyylistä. *Kahden kuningattaren* jälkeen Raitiolla oli työn alla uusi, Kaarina Maununtyttären elämästä kertova kokoillan ooppera (mm. Karila 1945; Palola 1945). Teos jäi kuitenkin suunnitelman asteelle Raition kuoltua jo noin vuoden päästä *Kahden kuningattaren* kantaesityksestä.

6.4 Raition kuolema, muistokirjoitukset ja tarinallinen henkilökuva

Väinö Raitio oli Rannan (Raitio & Ranta 1945, 515) mukaan jo lapsesta lähtien ollut sairaaloinen, joskaan tarkemmin Ranta ei Raition lapsuuden sairaaloi-suutta erittele. 1940-luvulle tultaessa Raition kunto huononi. Kirjeenvaihdosta vaimon ja veljenpojan kanssa käy ilmi, että hän kärsi unettomuudesta ainakin 30-luvulta lähtien, ja käytti sen hoitoon unilääkettä (”adinaaleja”¹⁶⁴). Kirjeenvaihtonsa perusteella Raitio myös vaikuttaa olleen hyvin ahdistunut ja pelokas toisen

¹⁶³ ”I stort sett framstår ”Kaksi kuningatarta” som ett högintressant, av stark fantasi flödande, tekniskt utomordentligt skickligt gjort verk” (Palmgren 1944). Tämä, kuten pari muutakin lausetta *Kahden kuningattaren* arvioissa ovat sivumennen sanoen sanasta sanaan samoja, joita Palmgren (1936) käytti kahdeksan vuotta aiemmin myös *Prinsessa Cecilia*stä. Huomio osoittanee Palmgrenin joko ylläpitäneen jonkinmoista ”fraasitietokantaa” tai olleen kirjoittajana varsin sidottu maneeereihin.

¹⁶⁴ Adinaalilla tai adinoolilla Raitio viittaa uni- ja rauhoittavaan lääkkeeseen, jota myytiin Suomessa nimellä Adinal (Orion) 1970-luvun alkuun asti. Lääkkeen vaikuttavana aineena oli kar-

maailmansodan aikoihin; etenkin ilmahälytykset ja pommitukset aiheuttivat hänelle unettomuuden lisääntymistä siinä määrin, että hän söi unilääkettä huomattavasti yli suositeltujen määrien, ja pakeni ”surinaa” Helsingistä maalle. Useissa kirjeissään 1930-luvun lopulla ja 40-luvun alussa Raitio kirjoitti yrityksestään vähentää unilääkkeiden määrää, mutta ilmeisesti jokainen Helsingissä vietetty jakso johti taas lääkkeiden syönnin lisääntymiseen. Ilman lääkkeitä hän kirjeiden mukaan pystyi nukkumaan ainoastaan pari tuntia yössä. 1940-luvulla Raitio liksäsi sairastui syöpään, jota hän ja hänen lähipiirinsä ensin luulivat reumatis- miksi tai epämääräisemmin hermosäryksi – ”reumatismi ja huonot hermot”¹⁶⁵ olivat syynä muun muassa siihen, että Raitio vapautettiin jatkosodan aikaan työ- velvollisuuden suorittamisesta (Hildur Raition kirje Väinö Raitiolle 22.2.1944). Huono kunto, sodan aiheuttama pelko ja ahdistus sekä unilääkeriippuvuudesta irti pyristely aiheuttivat Väinö Raitiolle arvottomuuden ja masennuksen tunteita: “[t]unnen olevani tässä maailmassa aivan tarpeeton olento, nyt kun olen suurin piirtein katsoen elämäntyöni tehnyt. Olen vain suurena ristinä Sinulle ja koko yhteiskunnalle” (kirje Hildur Raitiolle 18.2.1944). *Kahden kuningattaren* esityksen aikaan Raitio oli edelleen Hildur Raition (Paasio 1980, 23) mukaan huonokuntoi- nen – ”väsynyt ja masentunut”.

Unilääkkeiden liikakäyttöä, tupakointia ja satunnaista alkoholijuomien nauttimista¹⁶⁶ lukuun ottamatta Raitio eli kuitenkin suhteellisen terveellistä elä- mää. Kirjeenvaihdon ja Kaisu Ganzin kertoman perusteella hän harrasti pitkiä kävelyretkiä, talvisin hiihtoa ja kesäisin uintia, joten mistään varsinaisesta bohee- mielämästä tässä suhteessa ei hänen kohdallaan voi puhua. Selästä löydetty luu- syöpä, jota Hildur Raition (Paasio 1980, 23) mukaan hoidettiin aluksi väärin, tuli lopulta säveltäjän kuolinsyyksi; Väinö Raitio kuoli 54-vuotiaana SPR:n sairaa- lassa 10.9.1945. Hildur Raitio kirjoitti päiväkirjaansa Väinö Raition kuolemasta seuraavanlaisesti:

bromaali, joka saattoi runsaasti käytettynä aiheuttaa iho-oireita, mielenterveysongelmia ja riip- puvuutta. (Rytilä 2018; Steel & Johnstone 1959, 118; Stroh 1955, 852.)

¹⁶⁵ Huonoilla hermoilla viitattiin 1900-luvun alkupuolella erilaisiin mielenterveyden ongelmiin. Raition kohdalla kyse on saattanut olla epävarmojen olojen aiheuttamasta pelosta ja ahdistuk- sesta ja todennäköisesti myös masennuksesta.

¹⁶⁶ Raitio puhuu kirjeissään ”istunnoista” erityisesti Lauri Haarlan ja Heikki Asunnan kanssa, mutta Kaisu Ganzin (Isolammi 2017) mukaan hänen alkoholinkäyttönsä oli – ainakin moneen aikaan – säveltäjään verrattuna – kohtuullista. Tupakasta Raitio lienee ollut jossain määrin riippu- vainen; hän mainitsee ”pelkäävänsä pahoja häiriöitä” jos joutuisi kokonaan luopumaan savuk- keista (Väinö Raition kirje Hildur Raitiolle 3.3.1940).

Väinö on ollut tänään surullinen, sillä hänelle alkaa selvitä, ettei hän parane. Väinö rukka, minun on häntä sääli. Niin vähän hän on saanut työstään tunnustusta, ikuisia kolauksia. Ja nyt hän sai näin kovan taudin. [- -] Hän pyysi minua tulemaan lähemmäksi, otti käteni ja vei sen huulilleen, sitten kasvoilleen, kosketin hänen otsaansa ja pyyhin hikikarpat pois. Hän sulki silmänsä, oletin, että hän nukkui. Väinö raotti oikeaa silmäänsä ja hengitti pari kertaa raskaasti. Koetin valtimoa, se oli heikko ja niinä minuutteina hän nukkui. (Paasio 1980, 23.)¹⁶⁷

Kirjeenvaihto, nekrologit ja muut lehtikirjoitukset sekä Kaisu Ganzin haastattelussa kertomat anekdootit luovat vaikutelman, että Raitio oli sulkeutunut ja eksentrisen luonne. Julkaistuissa aikalaiskirjoituksissa puhuttiin hänestä usein syrjään vetäytyvänä, työteliäänä ja kategorisen ehdottomana, mutta kirjeistä ja veljentyttären muistoista paljastuu sekä työhönsä ja periaatteisiinsa nähden ehdoton, mutta myös sosiaalisten suhteiden ja velvoitteiden suhteen epävarma henkilö. Kaisu Ganz mainitsi haastattelussa useaan otteeseen Raition ”eläneen ikään kuin omassa musiikillisessa maailmassaan” sisarten ja vaimon hoitaessa käytännön asioita. Eräs Raition erityispiirre oli rakkaus kissoihin. Sen lisäksi, että omisti *Kuutamo Jupiterissa* -sävellyksensä edesmenneelle kissalleen, hän myös sävelsi pari muutakin kissa-aiheista teosta ja kirjoitti niistä useasti morsiamelleen, muun muassa näin: ”Jumaloin kissoja ja rakastan Sinua. Tyydytkö tähän, Sinä oma rakkaani? Luulen vähän, että meille tulee kissoista vielä monta perhekohtausta, mutta se on sen ajan huolia.” (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 27.10.1931.) Naimisiin mentyään Raitio kuitenkin joutui luopumaan kissoista, sillä hammaslääkärinä toimiva vaimo piti vastaanottoa kotona, eikä kissoja hygieniasyistä voinut pitää samoissa tiloissa (Isolammi 2017). Kissat olivat Raitiolle niin tärkeitä, että hän mainitsi niistä muutamassa lehtihaastattelussa, vaikkei yleensä suostunut omasta elämästään juuri puhumaan.

Hildur Raition (Paasio 1980, 22) mukaan Väinö Raitio koki vaivaannuttavaksi omista sävellyksistään ja estetiikastaan puhumisen: ”Väinö ei osannut eikä tahtonut pyrkiä reklaamin avulla esiin. Itsensä esiintuominen oli hänelle vastenmielistä, jopa normaali ihmisten keskeinen kanssakäyminen ja seurustelu outoa. Jos oppoa kaulaansa myöten luovaan työhön, unohtaa kaiken ympärillään, jää helposti syrjään ja yksinäiseksi.” Nimimerkki Mikael.:in (todennäköisesti Tuomi Elmgren-Heinonen) vuonna 1937 *Uuteen Suomeen* tekemä haastattelu miltei karrikoi Raition vaiteliaisuutta ja syrjään vetäytymistä:

[- -] tuo kuohuvien, vuolaiden, putouksina ryöppyävien sävelkuvien mies istuu hiljaisena

¹⁶⁷ Paula Paasio siteeraa artikkelissaan Hildur Raition päiväkirjaa useassa kohdin. Itse päiväkirja on kuitenkin tiettävästi hävinnyt tai hävitetty.

keinutuolissaan ja muuttuu suorastaan myräksi, jos joku yrittää kysyä jotakin hänen sävellyksistään. [- -] Hän istuu keinutuolissaan ja antaa Martti Similän puhua ja suunnitella. Ja me jätämme hänet sinne, hiljaisen työhuoneen rauhaan, sillä sen ilmapiirissä varmaan jo odottavat muodonsaamistaan uudet, patoutuvat sävelkuvat siitä ”runsauden pulasta”, joka säveltäjän mielessä Martti Similän sanojen mukaan liikkuu. Yksi huoli säveltäjällä kuitenkin on:

- Jos tämän nyt välttämättä pitää tulla lehteen, niin eikö siihen voitaisi panna Martti Similän kuvaa... ja eikö se voisi tulla vasta sunnuntain lehteen, silloin minä jo olen lähtenyt maalle? Eihän sitä muuten kehtaa kulkea kadullakaan, jos vielä tapaisi tuttavita, jotka olisivat lukeeet. (Mikael. [Elmgren-Heinonen, Tuomi] 1937.)

Raition nekrologeja ja muistokirjoituksia lukiessa vahvistuu kuva varautuneesta ja julkisuutta välttelevästä henkilöstä. *Helsingin Sanomissa* Raition jo lapsuudesta asti tuntenut Eino Palola luonnehti edellisenä päivänä edesmennyt säveltäjä:

Väinö Raitio ei ollut keskinkertaisuuksien, sovinnaisuuden ihailija. Hänen tuomionsa, niin kuin hänen kiintymyksensäkin, oli nopeaa, mutta pysyvää, ja hänellä oli taipumus tarkkaan valikoida ne ihmiset, joiden parissa hän päästi oman sisimmän itsensä vapautumaan. Silloin hän saattoi vaikuttaa innostavasti toisiin, temmata mukaansa, huvittaa ja ärsyttääkin, iskeä älyllisen sattuvasti sellaiseen, joka oli vierasta hänelle ja hänen maailmalleen. Oman suuntansa oikeudesta hän oli vuorevarma.

Liällinen julkisuus, ja varsinkin mainostus oli hänelle erittäin vastenmielistä. Omista teoksistaan hän ei mielellään puhunut oudoille mitään, tai suostui vain aivan asiallisiin, kiihkeisiin mainintoihin. Yleisön suosion tavoittelemisen oli hänen luonteelleen vierastakin vieraampaa. (Palola 1945.)

Raition niin ikään pitkään tuntenut Sulho Ranta käytti samankaltaisia sanoja:

Raitiosta voisi sanoa, että hän oli ehdoton olemukseltaan, melkein itsepäisen ehdoton. Hän oli tavallisissa oloissa hiljainen, jopa erakkomainen, ja kaihoi usein toverienkin seuraa. [- -] Mutta joskus, päästyään jutun alkuun, hän esitti käsityksensä kumoamattoman varmasti, melkein kategorisesti, sietämättä yleensä vastaväitteitä kenenkään puolelta. (Ranta 1945, 108.)

Ranta kutsui Raitiota myös määreillä ”johdonmukaisesti koloristisen musiikin viiriä kaikista tuulista huolimatta itsepäisen korkealla kantanut säveltaiteemme yksinäinen mies” (Särä 1944b) sekä ”hiljainen, ulkomaailman kiistoista irralleen vetäytyvä, vain ani harvoin kuohahtava, omin neuvoin, omin päin ja omin uskoin taidettaan luova ihminen” (Ranta 1946a, 68). Aarre Merikanto (1945a, 184) myös korosti edesmenneen ystävänsä ja kollegansa vaatimattomuutta: ”Väinö Raitio oli ihmisenä yksi kaikkein vaatimattomimpia, jolle kaikki itsensä ja töitensä tärkeileminen oli vierasta, jopa vastenmielistä. Eräs erikoispiirre hänen työtavoissaan oli, nim. istua pilkkopimeässä huoneessa suunnittelemassa sävellyk-

siihän”. ”Hiljaiseksi, lahjakkaaksi uurastajaksi” Raitiota kutsui myös Yrjö Suomalainen (1945, 95) *Suomen Musiikkilehdessä* ilmestyneessä muistokirjoituksessa.

Ralf Parland (1946a, 6) kirjoitti *Kuva*-lehdessä julkaistussa muistokirjoituksessaan Raition olleen ”Sibeliuksen ohella ehkä meidän huomattavin uuden luoja [sic], jonka katse ulottui pitemmälle musiikin tulevaisuuden maailmaan kuin kenenkään muun säveltaiteilijamme”, ja kirjoituksen lopussa: ”Väinö Raitiossa me olemme menettäneet ensimmäisen tiennäyttäjän musiikin tulevaisuudenmaahan. Hän kuoli saamatta ymmärrystä osakseen, ja tulee varmasti kulumaan aikaa, ennen kuin me käsitämme hänen suuruutensa.” Parlandin kirjoitus on dramaattinen ja liioiteltu – hän esimerkiksi väitti kotimaisten musiikkikriitikoiden arvioineen *Kahden kuningattaren* esitystä kielteisesti: ”Jos tämä ooppera olisi esitetty valveutuneemmassa ja selväpiirteisemmässä maassa, ja ellei sitä olisi arvostelleet meidän syrjäisen maailman kolkkamme nukkumatit, niin se olisi luonut kokonaisen koulukunnan” (emp.). Kuten luvussa 6.3 esitettiin, oopperaa arvosteltiin pääasiassa myönteisesti.

Muistokirjoitusten välittämä vaikutelma kuolleista on kirjoitusten luonteesta johtuen toki korostetun myönteinen, mutta totuuden siemen niihin kuitenkin todennäköisesti sisältyy. Useimmista aikalaiskirjoituksista saakin kuvan, että Raitiota pidettiin ehdottomuudestaan ja vaiteliaisuudesta huolimatta yleensä sympaattisena henkilönä. Myös ajankohdan suomalaisen taidemusiikkikentän suurimmat auktoriteetit Sibelius ja Kajanus vaikuttavat arvostaneen Raition työtä. Sibelius oli muun muassa antanut Ruotsissa konsertoidessaan *Svenska Dagbladetin* haastattelijalle lausunnon, jota *Suomen Musiikkilehti* (SML 1924b, 63) referoi: ”Minä olen kyllä suuresti huvitettu nuoresta taiteesta, varsinkin siellä Suomessa, jossa meillä on nuori ja lahjakas Väinö Raitio äärimmäisyssuunnan edustajana.” Hildur Raitio (Paasio 1980, 23) puolestaan kertoi Sibeliuksen soittaneen Raitiolle kuultuaan pyynnöstään osia *Kaksi kuningatarta* -oopperasta radiosta vuonna 1944 tai 1945, ja kiitelleen musiikkia. ”Kyllä se oli ilon hetki, niitä harvoja siinä elämänvaiheessa”, kertoi Hildur Raitio haastattelussa. Raitio (Raitio & Ranta 1945, 107) itse muisteli myöhemmin sekä Kajanuksen että Sibeliuksen pitäneen häntä kehityskelpoisena sävellysohjelijana: ”Aina tulen kiitollisena muistamaan ne rohkaisevat sanat, joita olen opiskeluvuosiinani henkilökohtaisesti saanut kahdelta säveltaiteemme suurmieheltä, Jean Sibeliukselta ja Robert Kajanukselta.”

Vaikka Raition vaatimattomuutta pidettiin nekrologeissa pääasiassa hyveenä, hänen elinaikanaan haluttomuutta puhua omasta työstä kuitenkin myös kritisoitiin. Esimerkiksi Raition hyvin tuntenut Väinö Siikaniemi moitti passiivista asennetta *Suomen Musiikkilehdessä* jo 1920-luvun loppupuolella:

Meikäläiset säveltäjät hissuttelevat kotikammioissaan, ja milloin he maailmallakin liikkuvat, he jättävät etsimättä niitä pyörteitä ja väyliä, missä heidän lahjakkuutensa havaittaisiin. Väinö Raitiolla m.m. on orkesterirunoelmia, joita toisia tuskin kukaan muu on nähnyt kuin hän itse, korkeintaan joku läheinen ystävä lisäksi. Olen kuitenkin aivan varma, että monella hänen orkesteriteoksellaan olisi kantavuutta vierailta veräjillä, ennenkaikkea Ranskassa. (Siikaniemi 1928, 185.)

Myös Raitio itse (Heimovalta 1931, 139) myönsi syyn esittämättömiin kappaleisiin olevan osaksi hänen itsensä. Raition voidaankin nähdä ainakin osittain itse aiheuttaneen ”unohduksensa” ehdottomuudellaan, vähäsanaisuudellaan ja syrjään vetäytymisellään.

Edellä mainittu Raition syrjäänvetäytyvä luonne, ristiriitaista vastaanottoa saaneet sävellykset ja varhainen kuolema luovat erinomaisen pohjan tarinalliselle henkilökuvulle, joka saa perustansa muistokirjoituksissa. Myöhempi suomalainen musiikinhistoriankirjoitus on toistanut nekrologeissa luotua kuvaa Raitiosta unohdettuna, syrjään vaiettuna ja väärinymmärrettynä säveltäjänä osittain epäilemättä siksi, että elämäkerrallisen aineiston vähäisyyden vuoksi nekrologit ja muistokirjoitukset korostuivat tiedonlähteinä. Muun muassa Kai Maasalo (1969, 193) kirjoitti: ”Hänen [Raition] musiikkinsa ei myöskään saavuttanut ymmärtämystä edes ammattipiireissä, saatikka suuren yleisön parissa. Hän ei taistellut teostensa puolesta”. Arvi Kivimaa (1974, 139) tulkitsi muistelmissaan Raition olleen edellä aikaansa:

Väinö Raitio ei enää ollut kokemassa sitä vaihetta, jolloin hänelle vihdoinkin ja jotenkin yksimielisesti tunnustettiin erään edelläkävijän asema Suomen säveltaiteessa. [- -] Hänen oma aikansa ei lähimainkaan täysin havainnut, mitä hän oli luonut. Yksinäisyys säilyi ja syveni. Katkeroitunut, mutta ytimeltään puhdas mies tuomittiin erakoksi, [- -] Hänhän oli elänyt ja luonut huomispäivää varten. (Kivimaa 1974, 139.)

Raitio kieltämättä oli idealisti suurissa 1920-luvun orkesteriteoksissaan, mutta todennäköisesti hän sävelsi modernistisimmat työnsä ”huomispäivän” sijaan Keski-Euroopassa kuulemiaan suuria orkestereita ajatellen.

Myös Erkki Salmenhaara (1996, 518) totesi *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan kolmannessa osassa kategorisesti: ”[Raitiolle] järjestettiin 1946 muistokonsertti, joka ei sisältänyt keskeisiä teoksia,¹⁶⁸ ja sen jälkeen hänet unohdettiin.” Edelleen Salmenhaaran (emt., 519) mukaan ”Raition kokema ymmärtämättö-

¹⁶⁸ Muistokonsertissa esitettiin varhaisista teoksista *Poème* ja *sinfonia*, ja Raition viimeiseksi orkesterisävellykseksi jäänyt *Le ballet grotesque*, mutta myös *Fantasia estatica*, jota yleensä pidetään Raition keskeisimpään tuotantoon kuuluvana sävellyksenä.

myys” oli osaltaan sysäyksenä suomalaisten säveltäjien etujärjestö Suomen Säveltäjät ry:n perustamiselle. Ismo Lähdetien (1993, 204) mukaan erityisesti Kai Maasalon *Suomalaisia sävellyksiä II* -kirjassa oleva Raition sävellyksiä käsittelevä osuus on vaikuttanut merkittävästi kuvaan Raitiosta väärinymmärrettynä ja syrjään jääneenä säveltäjänä. Tämä johtuu Lähdetien mukaan ennen kaikkea siitä, että Maasalon kirja oli pitkään yleisesti käytetty oppikirja suomalaisten yliopistojen musiikkitieteen oppiaineissa sekä konservatorioissa.

Ymmärtämättömyydestä puhuminen on kuitenkin Raition sävellysten kantaesityskritiikkien valossa liioiteltua; valtaosa hänen sävellyksistään otettiin positiivisesti vastaan, ja etenkin oopperoiden sekä varhaisten sävellysten arviot olivat myönteisiä. Ymmärtämättömyydestä voi oikeastaan puhua pelkästään *Antigonen* joidenkin arvioiden sekä *Fantasia estatica*n 1930- ja 1940-lukujen – erityisesti ruotsinkielisen – kritiikin kohdalla. Raition kutsuminen unohdetuksi säveltäjäksi on myös liioiteltua, sillä hänen tuotannostaan on oltu tietoisia ja sitä on vaadittu esitettäväksi hänen kuolemastaan lähtien (ks. esim. Parland 1946a, 3; Lähdetie 1991, 44). Raition musiikin jääminen orkestereiden perusohjelmiston ulkopuolelle ei ole unohdusta tai tarkoitushakuista syrjintää: suomalaisten orkestereiden ohjelmistopolitiikassa kotimaisen uuden tai uudehkon musiikin kiintiöstä joutui ja joutuu kilpailemaan jatkuvasti yhä suurempi joukko säveltäjiä.

Raitiolle kirjoitettu rooli ”unohdettuna ja väärin ymmärrettynä” säveltäjänä Suomen musiikin historian tarinassa on monen asian summa. Yhtenä keskeisenä esteenä hänen 1920-luvun orkesterituotantonsa esiin tuomiselle voidaan pitää sen epäkäytännöllisyyttä; Raition sävellysten esittämistä varten Helsingin kaupunginorkesteriin olisi pitänyt palkata ylimääräisiä soittajia, ja monimutkaiset, teknisesti haastavat partituurit olisivat vaatineet runsaasti sekä muusikoiden ja kapellimestarin omaa että koko orkesterin yhteistä harjoitusaikaa. Huttusen (2002, 386) mukaan esitysten teknisen tarkkuuden ja partituuriuskollisuuden vaatimusta alkoi esiintyä nimenomaan 1920–1930-luvuilla, joten Raition modernististen sävellysten kantaesitysaikaan sekä esitysetteä kuuntelutavat olivat muuttumassa. Tilanne on saattanut vaikuttaa siihen, että yleisön on ollut hankala hahmottaa oletettavasti melko suurpiirteisesti soitettuja sävellyksiä tai nauttia niiden kuuntelemisesta.

Yhtenä syynä Raition ja muiden modernisteiksi luokiteltujen säveltäjien marttyyriroolille suomalaisessa toisen maailmansodan jälkeisessä musiikinhistoriankirjoituksessa saattaa olla 1950–1960-lukujen uuden musiikin ilmiöiden edistysellisyttä korostanut ilmapiiri ja poliittiskulttuuriset seikat. Kansallisuusaate nähtiin kylmän sodan aikaisessa Suomessa epäsuotuisana, hiukan kenties poliittisesti vaarallisenakin ilmiönä, joka oli aikanaan lyhytnäköisesti tukahduttanut

edistyksellisen modernismin. Uudessa 1940-luvun lopulta alkaneessa modernismiaallon ja taiteen kansainvälisyyden ilmapiirissä haluttiin korostaa aikaisempien epäkansalliseksi tulkittujen tekijöiden roolia edelläkävijöinä. Tämä näkökulma korostui erityisesti taidemusiikkisäveltäjien keskuudessa, sillä sävellyksen opetuksesta Sibelius-Akatemiassa vastasivat modernistiseen estetiikkaan ja siihen liittyvään edistysajatteluun myönteisesti suhtautuvat henkilöt.

Kyse on paljolti retoriikasta; siitä, millainen musiikki suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa on ymmärretty edistykselliseksi, ja miten tuohon edistykseen on lähtökohtaisesti suhtauduttu. Esimerkiksi Tyrväinen (2013, 109) mainitsee modernismi-käsitteen ja edistysajattelun konstruktioluonteet suomalaisen musiikinhistoriankirjoituksen kontekstissa tulkiten Raition ja Merikannon modernististen tyylien ”viivästyneen arvonnousun” olevan modernismin traditioon perustuvan ajattelun yksi manifestaatio. Esimerkiksi 1920- ja 1930-luvuilla modernistiksi määritellyn Uuno Klamin tuotantoa ei myöhemmässä musiikinhistoriankirjoituksessa yhtä varauksettomasti kutsuttu modernistiseksi kuin esimerkiksi Raition, Merikannon tai Pingoud’n. Syynä on kenties ollut se, että Klamin musiikkia alettiin Tyrväisen (emt., 18) mukaan 1980- ja 1990-lukujen suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa kutsua uusklassismiksi, jota taas ei mielletä modernismiksi. Lisäsyinä saattavat olla Klamin musiikin Raitiota, Merikantoa ja Pingoud’ta suurempi suosio yleisön ja kritiikin keskuudessa, hänen joidenkin sävellystensä kansallisia otsikot sekä hänen musiikkiinsa jo varhain liitetyt humoristin ja leikkisyyden määreet. Huumori ei ollut tiukan modernistisen ajattelun kulmakiviä; kuten luvussa 2.1 esitettiin, etenkin *Ultrassa* manifestoitunut modernismiajattelu vilisi taisteluun, väkivaltaan ja kovuuteen liittyviä mieli- ja kielikuvia.

6.5 Raition estetiikasta ja mielipiteistä

Raitio oli vähäsanainen kirjoittaja. Sekä hänen yksityiskirjeensä että musiikkikriittikkensä ovat pääasiassa lyhyitä, eikä hän esimerkiksi Ernest Pingoud’n tai Sulho Rannan tapaan juuri kirjoittanut artikkeleita musiikki- tai sanomalehtiin. Raition tekemäksi on merkitty kuitenkin opintojen ja säveltäjäntyön kannalta kiinnostava kirjoitus, vuonna 1922 *Nuoressa Voimassa* julkaistu artikkeli ”Jos tahtoisin ruveta säveltäjäksi”. Kirjoitus ilmestyi lehden ”elämänuran valinnassa opastavassa sarjassa”, joka ”sisältää parhaiden asiantuntijain kirjoituksia mitä moninaiemmilta aloilta.” Artikkelin valottaa oivallisesti Raition ajatuksia opintojen, työn ja vakaumuksen merkityksestä, ja siksi sitä siteerataan tässä laajasti.

Latinalainen sananlasku sanoo: *nemo nascitur artifex* (suomeksi: ei kukaan synny taiturina). Toisin sanoen ihmisen, jolla on lahjat johonkin suuntaan, täytyy ymmärtää ja osata niitä monipuolisesti kehittää tullakseen oikeaksi taiteilijaksi ja mestariksi. [- -] Se, jolla on säveltäjälahjat, oppikoon ennen kaikkea tekemään työtä! [- -] Heti kun säveltäjä-lahjat ovat tavalla tai toisella ilmenneet, aletaan harjoittaa pianonsoittoa. (Sitä tehdään koko opintoaikana, sillä, kuten säveltäjäksi aikova myöhemmin huomaa, pianonsoittotaidosta on sävellystyössä apua ja höytyä [p.o. höytyä].) Sitten ryhdytään vähitellen n.s. teoreettisiin opintoihin. Teoreettisten tietojen avulla oppii säveltäjä ilmaisemaan ajatuksensa ja tunteensa. [- -] Ja on hänen jo alun pitäen painettava mieleensä, että teoreettiset opinnot on suoritettava mahdollisimman huolellisesti ja tunnollisesti, sillä hutiloimalla suoritettujen musiikkiopinnoiden jättämiä aukkoja on myöhemmin miltei mahdoton "paikata". (Raitio 1922c, 4-5.)

Kirjoituksen mukaan Raitio arvosti siis ennen kaikkea ahkeraa, huolellista ja perusteellista opiskelua, mikä onkin hänen perhetaustansa ja erityisesti opettajaisältä saadut vaikutteet huomioon ottaen luontevaa. Hän mainitsi kirjoituksessaan luettelonomaisesti tärkeinä pitämänsä teoreettiset oppiaineet ja järjestyksen, jossa ne olisi hänen mukaansa hyvä suorittaa: yleinen musiikkioppi, kenraalibasso, jonka "avulla oppii tuntemaan melkein kaikki soinnut sekä niiden kaavamaisen käytön", musiikin historia, harmonia- eli sointuoppi, joka "opettaa nuoren säveltäjän itsenäisesti ja vapaasti käyttämään kaikkia sointuja", kontrapunkti, jonka "avulla opitaan ajattelemaan ja kirjoittamaan *polyfoonisesti*", mikä Raition mukaan "edistää tietenkin suuresti sävellyksen eloisuutta ja mielenkiintoisuutta", analyysi ja muoto-oppi. "Hyvän säveltäjän teoksissa tulee aina olla kaunis ja mielenkiintoinen muotokin". Soitinnuksen Raitio on jättänyt luettelonsa viimeiseksi.

Sen, joka tahtoo oppia kirjoittamaan orkesterille, on perehdyttävä instrumentaatioon sekä opittava tuntemaan kaikki orkesterissa esiintyvät soittimet [- -] On myöskin tiedettävä, mitä kullekin soittimelle voi kirjoittaa, miten ne sointuvat yhteen j.n.e. Instrumentaatioonia, samoin kuin kaikkia muita yllämainittuja opinhaaroja varten on olemassa erinomaisia oppikirjoja, etupäässä saksan- ja ranskankielillä; suomenkielellä on niitä, ikävä kyllä, toistaiseksi kirjoitettu ja käännetty sangen niukasti.

Mutta sanomattakin on selvä, ettei pelkkä kirjatieto riitä, vaan on säveltäjän käytännössä, mikäli mahdollista, perehdyttävä kaikkeen, mikä hänen alaansa kuuluu, saadaksesen käteensä sellaisen kynän, jonka terä ei katkea. Kaikki nämä opinnot voidaan suorittaa musiikkiopistoissa eli konservatorioissa. Ne kestävät keskimäärin noin 6-10 vuotta. Mutta vielä paremmin ja perinpohjaisemmin ne voi suorittaa yksityisesti jonkun pätevän opettajan johdolla. Ja jos on oikein tarmokas, voi ne suorittaa ominpäinsäkin kuten suuri mestari Bach teki; mutta sellainen tarmo on joka tapauksessa ylen harvinainen.

Tärkeätä on kuulla opintovuosina paljon hyvää musiikkia. Etupäässä juuri siinä tarkoituksessa matkustetaan ulkomaille Euroopan suuriin musiikkikaupunkeihin Berliiniin ja Pariisiin. (Raitio 1922c, 6.)

Raition kirjoituksesta voidaan päätellä, että hän on itse lukenut saksan- ja ranskankielisiä oppikirjoja – harmittavasti kuitenkin mainitsematta nimeltä yhtään.¹⁶⁹ Todennäköisesti Raitio on 1910-luvun lopulla ainakin ollut tietoinen esimerkiksi Arnold Schönbergin *Harmonielehre*-oppaasta, sillä sitä referoitiin *Tidning för Musik* -lehdessä jo vuonna 1911, ja Raition tuttaviiin kuulunut Yrjö Kilpinen oli hankkinut sen vuonna 1917. Ismo Lähdetie (1993, 69–70) kirjoittaa Väinö Raition veljenpojan, urkuri Janne Raition, kertoneen, että Väinö Raitio tutki ”erityisesti J.S. Bachin musiikkia Albert Schweitzerin Bach-tutkimus apunaan, hankki uuden musiikin partituureja ja luki ranskalaisia musiikkilehtiä.”

Oppikirjoihin tutustumisen lisäksi omaan alaan perehtymiseen voidaan olettaa kuuluvan myös muiden säveltäjien partituurien opiskelu ja musiikkikirjoittelun seuraaminen sekä luonnollisesti konserteissa käynti. Mielenkiintoista on, ettei Raitio maininnut ulkomaanmatkojen yhteydessä opiskelua kansainvälisesti arvostettujen säveltäjien johdolla, vaikka tämäntapaiset jatko-opinnot olivat tavallisia. Berliiniin ja Pariisiin nimeäminen sen sijaan on Raitiolle luonteenomaista; hän itse kävi Berliinissä viulistiveljensä Einon kanssa vuonna 1920, ja suunnitelma vuonna 1925 toteutuneesta Pariisin-matkasta oli todennäköisesti jo valmisteilla *Nuoren Voiman* artikkelia kirjoitettaessa. Edellä siteerattujen Yrjö Kilpiselle lähetettyjen postikorttien sekä Siikaniemen (Fermaatti 1926, 79) haastattelun perusteella Raition tarkoitus oli Berliinissä ja Pariisissa nimenomaan musiikkielämään ja uuteen musiikkiin tutustuminen eikä sävellystyö.

Nuoren Voiman kirjoituksen loppuosassa tulee esiin Raition oman musiikin kannalta luonteenomaisin ja kuvaavin näkökulma:

Ja sitten vihdoinkin alkaa säveltäjä olla valmis kypsään ja laajempaan luomistyöhön. Silloin hänen on tavallaan unohdettava se, mitä hän on oppinut ja kuullut, ja puhuttava vain omaa omintakeista kieltään. Hänen sielussaan tulee olla loppumaton varasto kauniita, suuria ja voimakkaita tunteita ja ajatuksia, jotka hän pukee säveliin. Sielun sivistämiseen on tästä lähtien kiinnitettävä vielä entistä enemmän huomiota. Vain se, jolla on suuri ja ylevä sielu, voi luoda suurta ja ylevää. (Raitio 1922c, 6.)

Kirjoituksen lopussa Raitio tähdentää vielä toistamiseen, että säveltäjän tulee ”puhua omaa omintakeista kieltään” taloudellisista vaikeuksista ja muiden mielipiteistä välittämättä. Omasta omintakeisesta kielestä puhuminen liitettiin Rai-

¹⁶⁹ Ilmari Krohnin (1951, 157) mukaan orkestroinnin ”oppijärjestelmiä” ei tosin vielä 1950-luvulakaan ollut olemassa, vaan olennaisimmatkin orkestrointiin ja sointiväriin liittyvät neuvot ja ohjeet olivat opettajan oppilaalleen suullisesti välittämiä. Esimerkiksi Rimski-Korsakovin orkestrointioapas julkaistiin vasta vuonna 1922. Raitio tarkoittaneekin oppaita, joissa esiteltiin soitinten äänialat ja muita ns. teknisiä ominaisuuksia.

tion myöhemmin esimerkiksi hänen 50-vuotispäiväänsä liittyvissä kirjoituksissa sekä muutamaa vuotta myöhemmin muistokirjoituksissa. Samat epiteetit toistuvat muun muassa Salmenhaaran (2002, 6) tekstissä, jonka mukaan Raitio ”jatkoj järkähtämättä omaa linjaansa” oopperoissaan 1930-luvulla, vaikka Radio-orkesterille kirjoitettujen teosten sävelkieli olikin käytännön syistä konventionaalisempi kuin 1920-luvun suurten orkesterisävellysten. Suurista ja voimakkaista tunteista ja ajatuksista sekä ylevyydestä ja sielun sivistyksestä puhuminen on Raition ajattelulle luonteenomaista; modernistisesta musiikistaan huolimatta Raition sanavalinnat olivat romanttisia ja idealistisia.

Kymmenisen vuotta *Nuoreen Voimaan* kirjoittamaansa artikkelia myöhemmin Raitio antoi *Suomen Kuvalehden* toimittajalle (Koskiluoma 1931, 2042; 2059) haastattelun, jossa hän valotti näkemyksiään sekä modernistisesta musiikista että kauneuden käsitteestä:

[M]oderni sävellys on kaikkein lähimpänä todellista kauneutta. Siihen sisältyy kaikki: Luonnonkauneus, ihmissielu kärsimyksineen, iloineen, entisyys, tulevaisuus, ikuisuus, rakkaus ja viha. Moderni sävellys, jos mikä, antaa säveltäjän luonteesta tarkimman kuvan. Siinä ei ole yhtään turhaa ja mitäänsanomattomaa tahtia. Jokaisessa tahdissa tapahtuu jotakin, jonka epäsoinnut voimakkein väreihin maalaavat. (Koskiluoma 1931, 2042.)

Verrattuna esimerkiksi Pingoud'hun (1918), joka ei halunnut sävellyksiään verrattavan ”kauniiseen, harmoniseen, hyvään ja hyvin soivaan” musiikkiin, Raitio osoitti tässä lausunnossaan mieltävänsä ”todellisen kauneuden” subjektiiviseksi, sävelteoksessa ilmiänsä saavaksi kuvaksi maailmasta ja ihmismielestä. Raition näkemys kauneudesta rinnastuu tämän kirjoituksen perusteella sisäiseen ja ulkoiseen koettuun todellisuuteen, ei niinkään esteettiseen, arvotettavissa olevaan kauneuden käsitteeseen. Kiinnostava sanavalinta on myös ”epäsoinnut”, jota yleensä käyttivät modernismia kritisoivat musiikkiarvostelijat nimenomaan negatiivisesti värityneessä tekstissä. Raition haastattelun kontekstissa sana on selvästi neutraali kuvaus.

Kuten *Nuoren Voiman* artikkelissa aikaisemmin, Raitio painotti myös *Suomen Kuvalehden* haastattelussa musiikin historian ja tyylien tuntemusta hyvänä sävellysteknisenä perustana, jonka pohjalta omintakeinen sävelkieli pitäisi pystyä luomaan:

Yleensä luullaan, että n.s. modernismi on helppoa: sen kuin huiskia mustetta nuottipinnalle. Mutta se on suuri erehdys. Se, joka suoraan heittäytyy modernismiin, on pohjaa vailla. Oikean modernistin täytyy hallita ja tuntea kaikki, mitä ennen on ollut. Niistä on sitten kehitettävä oma tyyli, oma sanonta. Todella hyvä moderni säveltäjä onkin sitten säveltäjäin ruhtinas. Siihen päämäärään kannattaa pyrkiä. Mutta se vaatii tavatonta tekniikkaa. (Koskiluoma 1931, 2059.)

Sekä perusteellisen pohjakoulutuksen merkitys että persoonallisen tyylin kehittäminen vaikuttavat olleen kulmakiviä Raition suhtautumisessa säveltämiseen. Nostamalla taitavan modernistisäveltäjän ”säveltäjän ruhtinaaksi” Raitio myös arvotti uudenaikaisina pitämänsä sävellysetiikat ja teokset arvokkaammiksi kuin esimerkiksi yhtä taitavasti tehdyn muuntyylisen musiikin. Raition modernismi-käsitys ei vaikuta olleen kovin tarkkarajainen tai tietynlaisiin sävellystyyliin tai -estetiikkoihin sitoutunut; hän ei monen musiikkikriitikon tapaan liittänyt kaikkea modernistista ilmaisua koulukuntamaisuuden, epäitsenäisyyden tai älyperäisen konstruoinnin käsitteisiin.

Kuten *Suomen Kuvalehdenkin* haastattelusta (emt., 2042) voidaan havaita, Raition ajattelussa on viitteitä ekspressionismin psykologiseen lähestymistapaan. Ihmissielusta ja sen tutkiskelusta – suoranaisesti torjuen impressionistisen kuvailun – Raitio puhuu erityisesti oopperoidensa yhteydessä. Muun muassa *Jefftan tyttären* ensi-iltaa edeltävässä haastattelussa Raitio kuvaili musiikkinsa olevan ”sielullisesti kuvailevaa [- -] ei ulkokohtaisesti maalailevaa” (Ingman 1931). Samoin Poul Knudsenille kirjoitetusta kirjeestä (19.5.1929) käyvät ilmi Raition kenties tärkeimmät inspiraation lähteet: se, mitä tapahtuu ”ihmisen sisällä, luonnossa ja avaruudessa.”¹⁷⁰

Myöhempi kirjeenvaihto 1930-luvulta tukee käsitystä, että Raition ajatteluun vaikuttivat myös romanttiset ihanteet; hän ilmaisi musiikkinsa inspiraation lähteeksi monesti luonnon – erityisesti hämäläisen – eikä esimerkiksi Pingoud’n tapaan kiinnostunut urbaanista ympäristöstä tai modernismiin yleisesti liitetystä perinteisten kansallisten tai romanttisten arvojen hylkäämisestä. Samaa hän totesi myös *Kahden kuningattaren* ensi-iltaa edeltäneessä haastattelussa: ”musiikkini kuvaa luontoa ja inspiroituu siitä, ei ihmisistä” (HBL 1944). Vaikka Raitio julkisesti mielellään korosti musiikkinsa uudenaikaisuutta, myös hänen kirjeenvaihdostaan löytyy modernistisesta asenteesta poikkeavia painotuksia. Esimerkiksi kirjeessään Poul Knudsenille (26.12.1928) hän kuvaili musiikkinsa olevan tyylliltään modernia ”melodista väritaidetta (ei mitään melodiatonta kakofoniaa)”,¹⁷¹ ja kritisoidessaan Sulho Rannan musiikin tulevan ”vain aivoista; sydäimestä ei ole jälkeäkään” (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 11.10.1931) Raitio käytti tyyppillisiä modernismin kriitikoiden sanavalintoja. Hän ikään kuin luokitteli itsensä radikaaleimman modernismin ulkopuolelle. Luonnon lisäksi myös uskonto, suomen kieli ja kirjallisuus näyttävät kirjeenvaihdon valossa olleen Raitiolle tärkeitä

¹⁷⁰ Raition tässä yhteydessä mainitsema kiinnostavaa käsitettä ”melodiset värit” pohditaan tarkemmin luvussa 7.1.2.

¹⁷¹ ”färgkonst med melodi (inte någon omelodiös kakofoni)”

asioita. Raitio vaikuttaakin asettuvan ideologisessa mielessä perinnetietoisiin pikemminkin kuin perinteestä irtisanoutuneisiin modernisteihin.

Raition 1930- ja 40-lukujen kirjeistä käy ilmi, että hän piti modernistista suuntausta edelleen elinvoimaisena tyylinä, jonka arvo tulevaisuudessa vielä tunnustettaisiin. Esimerkiksi kirjeessään veljenpojalleen Janne Raitiolle hän kirjoitti näkemyksiään sota-ajan musiikkielämästä:

Nyt ovat pinnalla kaikki sellaiset, jotka itse asiassa eivät mitään ole, kuten juuri K. [Yrjö Kilpinen], [Ernst] Linko, [Sulho] Ranta, [Oiva?] Soini j.n.e. Täytyyhän tulevilla polvilla olla näissäkin asioissa jotakin ihmettelemistä. Ei voi muuta sanoa, kuin että Suomen musiikkielämä on aivan rappiolla. Se on näiden aikojen aiheuttama luonnollinen ilmiö. Tähän ilmiöön kuuluu myös klassisen ja kaiken muun helposti nieltävän musiikin ihailu." (Väinö Raition kirje Janne Raitiolle 5.5.1942.)

"Klassinen ja helposti nieltävä" musiikki viitanee sekä 1930-luvulta lähtien Suomessaakin yleistyneeseen uusklassiseen tyyliin että erilaisiin viihdemusiikin lajeihin, joita Raitio ei selvästikään arvostanut. Esimerkiksi *Suomen Musiikkilehden* taidemusiikkisäveltäjille lähetettyyn jazzia koskevaan kiertokyselyyn ("1. Onko jazzilla taiteellista arvoa; 2. Luuletko jazzilla olevan pysyvämpää vaikutusta säveltaiteeseen?") hän vastasi: "Arv. korttinne johdosta saan täten ilmoittaa, että kysymyksiinne on minun miltei mahdotonta vastata, koska en ota jazzia oikein vakavalta kannalta. Kunnioittavimmin Väinö Raitio." (SML 1931, 39.) Raitio edusti siis Henry Pleasantsin (1955) kuuluisassa, modernistista musiikkia rankasti kritisoivassa kirjassaan *The Agony of Modern Music* hahmottelemaa nykysäveltäjätyyppiä, joka katsoi nykymusiikkia hyljeksivällä yleisöllä olevan alhainen ja kehittymätön maku.

Kiinnostavaa ylläolevassa kirjesitaatissa on myös Raition halveksiva suhtautuminen kollegoihinsa. Ernst Linko ja Sulho Ranta ovat nykyisin ehkä tunnetumpia muusta toiminnastaan kuin sävellystuotannostaan – Linko oli aikanaan suosittu pianovirtuoosi, joka esitti Raitionkin sävellyksiä, ja Ranta, kuten tunnetua, monipuolinen musiikkikirjoittaja ja -vaikuttaja. Oiva Soini, johon Raitio todennäköisesti tässä viittaa, oli puolestaan oopperalaulaja ja Suomalaisen Oopperan silloinen johtaja. Erityisen mielenkiintoista on, että Raitio puhuu Kilpisestä näin halventavaan sävyyn – etenkin kun Raitio ja Kilpinen vaikuttavat säilyneen yksityiskirjeenvaihdon perusteella olleen hyvissä väleissä¹⁷² ainakin vielä 1920-luvulla ja myöhemminkin (Paasio 1980, 22). Tosin Raition veljentytär antoi haas-

¹⁷² Salmenhaara (2000, 180) kutsuu Raition ja Kilpisen välistä suhdetta kirjeenvaihdon perusteella ystävyudeksi ja olettaa sen perustuneen yhteisiin (ääri)oikeistolaisiin arvoihin.

tattelussa ymmärtää, että Raition ja Kilpisen ystävyys oli ainakin hänelle näytettytynyt melko yksipuolisena (Isolammi 2017). Kilpinen oli jo 1940-luvulla sekä kansallisesti että kansainvälisesti arvostettu säveltäjä, ja vaikka hänen ja Raition sävellystyylit olivat kovin erilaiset, ei Raitio varmastikaan olisi hyvällä omallatunnolla ja rehellisesti kutsua Kilpistä säveltäjänä ”ei miksikään”. Kyseessä ovatkin todennäköisesti kollegoiden huonontuneet välit ja ainakin osittain Raition kateellisuus, sillä Kilpinen oli juuri saanut professorin arvonimen – mistä seikasta Raitio puhuu myös kirjeessään: ”Kilpisen professoriksi-nimitys on herättänyt täällä yleistä hilpeyttä. Siinä on humpuuki huipussaan!” (Väinö Raition kirje Janne Raitiolle 5.5.1942).

Raition on muutamassa yhteydessä oletettu kannattaneen (ääri)oikeistolaisia arvoja. Oletus perustuu pääasiassa Raition suomenmieliseen sivistysporvarin perhetaustaan, hänen läheiseen tuttavuuteensa Yrjö Kilpisen kanssa sekä oikeistoradikaalille Isänmaalliselle kansanliikkeelle (IKL) sävellettyyn *Mustapaitojen marssi* -nimiseen, Sibeliuksen *Jääkärimarssista* vahvasti vaikutteita saaneeseen marssilauluun (ks. esim. Salmenhaara 1996 220–221; 2000, 180; Huttunen 2002, 382; Tyrväinen 2013, 381–382). Salmenhaara (1996, 220–221) muun muassa tekee johtopäätöksiä Raition poliittisesta suuntautumisesta *Mustapaitojen marssin* sekä avoimesti oikeistolaiseksi tiedetyn Arvo Laitisen (1922) Raition *Antigonesta* kirjoittaman arvion sanavalintojen perusteella (ks. arvion lainaus luvussa 6.2.2). Perusteluksi tulkinnalleen Raition oikeistosuuntautuneisuudesta Salmenhaara ottaa lauseen Edvin Heimovallan vuonna 1931 tekemästä pääasiassa Raition työskentelyä ja teoksia koskevasta haastattelusta. Heimovallan (1931, 139) haastattelu – esiteltyään tätä ennen lähes yksinomaan Raition sävellyksiä – loppuu seuraavasti: ”Nuorimman musiikkimme tulevaisuuteen nähden oli säveltäjä verrattain pidättyväinen ennusteluissaan. Hänen mielestään riippuu kaikki siitä, jaksavatko nuoret säveltäjämme ratkaista kantansa nykyiseen materialistiseen aikaan nähden oikealla tavalla.”

Salmenhaaraa – ei Heimovallan alkuperäistä kirjoitusta – siteeraava Tyrväinen puolestaan liittää tutkimuksessaan *Mustapaitojen marssi* -laulun suoraan kaksi vuotta aikaisemmin julkaistun Heimovallan haastattelun lopun lauseeseen. Tyrväinen vaikuttaa tulkitsevan *Mustapaitojen marssin* olevan Raition kannanotto ”nykyiseen materialistiseen aikaan”:

Väinö Raition haastattelulausunto vuodelta 1931 viittaa ideologisiin vastakkainasetteluihin uudistavia suuntauksia edustaneiden suomalaissäveltäjien piirissä. Edellisenä vuonna Klami oli tuonut Tulenkantajat-lehdessä esiin hieman varauksellisen kannan vanhemman kollegansa taiteelliseen suuntautumiseen. Raition haastattelijä raportoi nyt: ”Hänen [Raition] mielestään riippuu kaikki siitä, jaksavatko nuoret säveltäjämme ratkaista kantansa nykyiseen materialistiseen aikaan nähden oikealla tavalla.” IKL:n kannatusyhdistys julkaisi 1933 Raition Heikki Asumnan tekstiin säveltämän *Mustapaitojen marssin*. (Tyrväinen

Klamin *Tulenkantajissa* julkaisema kirjoitus, johon Tyrväinen viittaa on mielestäni pikemminkin objektiivisuuteen pyrkivä kuin varauksellinen:

On meilläkin kaksi miestä, jotka ovat auttaneet uutta suomalaista musiikkia enemmän kuin yleensä tahdotaan tunnustaa: Väinö Raitio ja Aarre Merikanto. Oltakoonpa heidän tuotantonsa elinvoiman suhteen myötä tai vastaan, niin ei voi olla muuta kuin yhtä mieltä siitä, että he ovat tehneet jälkeen tuleville suuren palveluksen. Heitä on kiittäminen siitä, että kymmenen viimeksi kuluneen vuoden aikana tiesimme, mistä on kysymys. Ilman heitä musiikkimme olisi paljon harmampaa [sic]". (Klami 1930, 43.)

Raition kirjoitusten ja kirjeenvaihdon pohjalta tulkittuna yllä mainittu Heimoval- lalle annettu lausunto ei viittaa poliittisiin vaan esteettisiin ideologioihin sekä sä- veltäjän uskollisuuteen omaa tyyliään kohtaan huolimatta taloudellisista takais- kuista tai esittämättä jääneistä sävellyksistä, joita Heimovallan artikkelissa käsi- teltiin. Esimerkiksi kirjeissään Raitio puhui halveksivasti viihteestä, "helposti nieltävästä" musiikista, "imelistä lukkari-aarioista" ja yleisön sekä kriitikoiden kehittymättömästä mausta (Väinö Raition kirjeet Hildur Pourulle 10.12.1931 ja Janne Raitiolle 5.5.1942). Myös esimerkiksi *Naamio*-lehden arvioissaan Raitio mainitsi usein operettien ja kevyiden oopperoiden yhteydessä, että ne ovat to- dennäköisesti hyviä "kassakappaleita", mutta eivät sanottavasti kehitä yleisön musiikillista tyyliä. Ajan viihdemusiikkia jazzia Raitio (SML 1931, 39) ei omien sanojensa mukaan ottanut "vakavalta kannalta". Kontekstiinsa asetettuna Raition Heimovallalle antaman haastattelun viimeinen lause voidaan kyllä tul- kita kulttuurisnobismiksi ja viihteellisyuden tai helppotajuisuuden halveksun- naksi, mutta äärioikeistolaisuuden tai kaksi vuotta myöhemmin sävelletyn *Mus- tapaitojen marssin* kanssa – puhumattakaan Arvo Laitisen yhdeksän vuotta aikai- semmin kirjoittamasta konserttikritiikistä – sillä tuskin on mitään tekemistä.

Raition vuonna 1933 säveltämä *Mustapaitojen marssi* on mitä todennäköi- simmin samankaltaisen *Ruoveden suojeluskunnan marssi* -kappaleen tapaan tilaus- työ, jolla ei ole sen suurempia poliittisia motiiveja. *Mustapaitojen marssin* sanat kirjoittanut IKL-aktiivi Heikki Asunta oli Raition perhetuttavia Ruovedeltä, jossa Kosti Raition kesäasunnolla koko Raition suku usein vietti kesäänsä. Väinö Raitio ei kirjeissään juuri kommentoinut poliittisia ideologioita eikä ajankohtaisia yh- teiskunnallisia asioita, mutta äärioikeistolaisia ilmiöitä hän toisinaan kuitenkin kritisoi. Esimerkiksi vuonna 1932 Mäntsälän kapinan ja Lapuan liikkeen valla- nkaappausyrityksen yhteydessä Raitio mainitsi tapahtumasta kirjeessään Hildur Pourulle (3.3.1932): "Kyllä lapualaiset sietävät saada oikein tuntuvan ojennuk- sen, kun ovat saaneet aikaan tällaista hämminkiä." Myös Kaisu Ganz vahvasti haastattelussa asian: "Väinö-setä ei ollut ollenkaan kiinnostunut politiikasta.

Tuntuu, että hän eleli vähän kuin omissa musiikillisissa maailmoissaan” (Isolammi 2017).

Kosti Raition fennomaanitausta ja hänen sympatiansa suomalaisuusaatetta kohtaan ovat varmasti osaltaan vaikuttaneet siihen, että Väinö Raitiokin oli isänmaallinen. Hän ihaili suomalaista luontoa ja suomen kieltä, ja liittyi 1920-luvulla myös isänmaallisuutta yhtenä tärkeänä kriteerinään pitämään Nuoren Voiman Liittoon. Modernismiin ideologiana toisinaan liitetty urbaani maailmankansalaisuus ei näin ollen sovi kuvaan Raitiosta henkilönä, mutta tulkinnat äärioikeistolaisista arvoista – vieläpä vain yhden tai kahden marssilaulun perusteella – eivät kestä lähempää tarkastelua.

Myös viulisti Eino Raitiota on yleensä pidetty yksiselitteisesti oikeistolaisena, koska hän johti muun muassa 1930-luvulla IKL:n orkesteria nimeltä *Mustan Karhun Yhtye*. *Suomen Sosialidemokraatti* -sanomalehden 20-luvun numeroita selailtaessa käy kuitenkin ilmi, että molemmat Raition veljekset toimivat myös työväenliikkeen hyväksi. Kuten edellä jo mainittiin, Väinö Raitio opetti pianonsoittoa jonkin aikaa Helsingin kansankonservatoriossa sekä kirjoitti konserttiarvioita opintomatalla Unkarissa olleen Väinö Pesolan sijaisena *Suomen Sosialidemokraattiin*. Samaisesta lehdestä löytyneistä konserttimainoksista ja -arvioista käy myös ilmi, että Eino Raitio johti 1920-luvulla Helsingin Työväenyhdistyksen orkesteria. Todennäköisesti tämä toiminta oli Raitioiden kohdalla taloudellisen tarpeen sanelemaa, mutta jos siinä halutaan nähdä ideologisia kannanottoja, kyseessä on todennäköisesti ollut kodin perintönä tulleeseen suomalaisuusaatteen liittyvä kansanvalistusajattelu, joka tuli ilmi myös Väinö Raition kirjoittamassa konserttikritiikissä.

Kuten edellä on mainittu, Raitio toimi satunnaisesti myös musiikkikriitikona. Hänen kirjoittamansa konsertti- ja ooppera-arvostelut *Aika*- ja *Naamio* -lehdissä ovat olleet tiedossa (mm. Haapanen 1983), mutta ainoa tämän kirjoittajan löytämä maininta hänen *Suomen Sosialidemokratissa* nimimerkillä R-o. julkaisemistaan konserttiarvioista on Helena Tyrväisen Uno Klamia käsittelevässä väitöstutkimuksessa. Kansalliskirjaston pseudonyymiluetteloista ei löydy nimimerkkiä R-o., mutta on kuitenkin hyvä syy olettaa, että kyseinen *Suomen Sosialidemokratian* R-o. on nimenomaan Raitio. Sen lisäksi, että nimimerkki vaikuttaa Raition sukunimen lyhennykseltä, myös konserttiarvioiden kirjallinen tyyli vastaa lyhytsanaisuudessaan ja lakonisuuudessaan Raition aiemmin tunnettujen konserttiarvioiden kirjoitustapaa; hän esimerkiksi käytti säännönmukaisesti huomattavasti vähemmän palstatilaa kuin samaan lehteen kirjoittavat muut konserttiarvostelijat. Raitio on useissa lähteissä (ks. esim. Paasio 1980, 22–23) avoimesti ilmaissut pitävänsä musiikista puhumista turhana (”musiikki puhukoon itse

puolestaan”), ja lisäksi hän on yksityiskirjeessään (10.12.1931) morsiamelleen ilmoittanut, ettei sävellystyössään noudata arvostelijoiden eikä muidenkaan neuvoja. Näiden kirjoitusten valossa voidaankin pitää todennäköisenä, että Raitio ei ole pitänyt konserttiarvostelijan tehtävää mitenkään ensiarvoisen tärkeänä ainaakaan säveltäjäntyön kannalta. Myös Sulho Rannan (1946a, 188) kirjoituksen perusteella voidaan olettaa, että Raitio ryhtyi musiikkiarvostelijaksi pääasiassa kirjoituspalkkioiden tähden:

Meidän oloissamme on hyvin monien muusikoiden, ennen kaikkea säveltäjien, ollut turvauttava kynän tuomiin töihin ja ansioihin. Melkein liikuttavaa oli nähdä sellaisen erakon ja julkisesta konserttielämästä jo vuosia aikaisemmin irroittautuneen säveltäjän kuin Väinö Raition yhtäkkiä joutuvan päivälehdessä musiikkikriitikoksi. Hän totisesti piirsi hiulella, mutta osui usein muutamalla sanalla oikeaan. (Ranta 1946a, 188.)

Raition *Suomen Sosialidemokraattiin* kirjoittamat musiikkiarvostelut ovat lyhytensä lisäksi myös yleisellä tasolla liikkuvia; hän muun muassa totesi Leevi Mädetojan toisen sinfonian esityksestä: ”Tästä teoksesta, joka on hienoa ja kaunista musiikkia ja joka kuuluu alallaan maamme parhaimpiin ja huomattavimpiin, on jo aikaisemmin tehty lähempää selkoa. Toteamme vain lyhyesti, että sinfonia useammin kuultuna vain voittoa.” (Raitio 1924a). Samassa konsertissa esitettiin myös Debussyn *Rondes de Printemps*, jonka Raitio kirjoittaa vaikuttaneen kokonaisuutena hiukan sekavalta ja hajanaiselta, mutta jota oli ”virkistävää kuulla jo pelkästään orkesteriväriyksen takia” (emp.). Täsmälleen samoja ominaisuuksia – muodon hajanaisuus ja kiinnostava orkesteriväri – arvostelijat kommentoivat myös Raition omassa musiikissa.

Kirjoitustavan ja kantaaottavuuden puolesta poikkeuksen *Suomen Sosialidemokratissa* julkaistujen Raition kirjoitusten joukossa tekevät kaksi konserttiarviota, jotka molemmat ovat vuodelta 1924 ja käsittelevät nuorten säveltäjien musiikkia. Näistä ensimmäinen on Melartinin sävellysoppilaiden konsertin arvio huhtikuun ensimmäiseltä päivältä. Arvionsa Raitio (1924b) aloitti toteamalla tilaisuuden olleen omiaan herättämään mielenkiintoa. ”Saimme tilaisuuden kuulla, mitä ja miten Suomen nouseva nuori säveltäjäpolvi kirjoittaa. Että useimmat heistä ovat todellisia ”modernisteja”, senhän tiedämme [- -] ja muistamme mielihyvin entuudestaan. Aika on tullut vanhan homehtuneen väistyä ja antaa sijaa uudelle, nuorelle.” Arviossaan Raitio kutsui Uuno Klamia värirunoilijaksi, joka ”sanoo sanottavansa huomattavalla taituruudella”. Sulho Rannan Raitio nimitti ekspressionistiksi, ja luonnehti tämän ”puhuvan rohkeaa omintakeista kieltä”. Molempien tulevaksi ilmaisukeinoksi Raitio ennusti orkesterimusiikin, mikä tosin ei Rannan kohdalla suuremmin toteutunut.

Saman vuoden (1924) toukokuussa ilmestynyt arvio Helsingin Konservatorion julkisista kevätnäytteisistä, joissa esitettiin Sulho Rannan kvartetto. Siteeraan tässä arvion Rantaa koskevan osuuden kokonaisuudessaan, koska se on oivallinen todistus Raition modernismi-käsityksestä.

Illan mielenkiintoisin numero oli Sulho Rannan säveltämä Kvartetti pianolle, viululle, altolle ja sellolle. Tämä sävellys on ensinnäkin muotonsa puolesta täysin kiinteä ja loogillinen, niin ihmeelliseltä kuin se kuuluneekin. Siinä on monta suorastaan inhimillisen kaunista kohtaa, mutta monia paikkoja, joiden kauneudesta voi olla hyvin eri mieltä. Joka tapauksessa Ranta ilmaisee ajatuksensa omintakeisesti ja miltei äärimmäisen rohkeasti. Niin pitääkin! Se liika ”hurjuus”, joka on R:n tähänastisille sävellyksille tunnusomaista, häviää kyllä iän varttuessa. Ranta ei tyydy vasaraan eikä taltaan, kuten moni muu säveltäjä, vaan hän on etsinyt jostain suuren moukarin, jolla hän jymäyttelee. Rannan musiikilla on myös se hyvä puoli, että se voittaa useimmin kuultuna. (Raitio 1924c.)

Saman kirjoituksen loppupuolella Raitio vielä vetosi Konservatorion opettajiin, että he ”soitattaisivat parhaimmilla oppilaillaan enemmän hyvää nykyaikaista musiikkia, kehittääkseen ja hienontaa kseen heidän musikaalista makuaan ja pyryttääkseen heidät edes jossain määrin aikansa tasolla” (emp.). Raition kirjoituksesta käy jälleen selväksi, että hän piti rohkeutta ja omintakeisuutta ensiarvoisen tärkeinä asioina säveltäjän tyyliässä. Hän myös näyttää pitäneen näkemyksiä musiikin kauneudesta kunkin säveltäjän henkilökohtaisena esteettisenä arvostelmana, jota kriitikon ei tarvitse kommentoida omien mielipiteidensä tai käsitystensä valossa. Raition näkökulma onkin hyvin erilainen kuin esimerkiksi Ilmari Krohnin tai Evert Katilan, jotka usein pyrkivät sekä neuvomaan nuoria säveltäjiä, että opettamaan yleisöä.

Edellä mainitusta arviosta huolimatta Raitio suhtautui Sulho Rannan musiikkiin epäilevästi, ainakin muutamia vuosia edellä mainitun konsertin jälkeen. Tämä käy ilmi hänen 11.10. vuonna 1931 morsiamelleen kirjoittamastaan yksityiskirjeestä: ”Tulin juuri Rannan konsertista. On hänellä hyviäkin hetkiä, mutta loppuvaikutelma jäi vielä toistaiseksi auttamattomasti negatiiviseksi, näin meidän kesken sanoen. Hänen musiikkinsa tulee vain aivoista: sydäimestä ei ole jälkeäkään.” Raitio siis kritisoi Rantaa samoilla argumenteilla – aivoista tulevaa koulukuntamusiikkia – joilla hänen omaa *Antigone*-sävellystään miltei vuosikymmen aikaisemmin arvosteltiin. Aiemmin siteeratusta *Suomen Sosialidemokratian* arviosta voi siitäkin kyllä päätellä, ettei Raitio ollut varauksettoman ihastunut Rannan musiikkiin, vaikka hän selvästi suhtautui kannustavasti Rannan modernistisiin pyrkimyksiin. Julkisessa konserttiarviossa hän kuitenkin luonnollisesti esitti positiivisemmän kuvan kuin myöhemmissä yksityiskirjeissään. Kiinnostavaa joka tapauksessa on, että Raitio käytti kirjeessään modernismin kritikoille tyypillistä argumenttia musiikin tunteettomuudesta.

Raitio kirjoitti konserttiarvioita myös *Aika*-nimiseen¹⁷³ sanomalehteen koko sen lyhyen ilmestymisen ajan (27.10.1932–9.8.1933). Lehden ohjelma listattiin seuraavasti:

Aika – 6:sti viikossa ilmestyvä, puolueista riippumaton yhteiskunnallinen uutis- ja sivistyslehti

puoltaa kansanvaltaista, parlamenttaarista valtiojärjestystä, Suomen vapauden ja itsenäisyyden turvaamista, kansalaisten yhteenkuuluvaisuuden- ja vastuuntunnon vahvistamista sekä kansojen välisen sovinnollisen yhteistyön edistämistä;

palvelee kristillisen ja henkisen elämän syventämistä sekä yhteiskuntamoraalin kohottamista;

kannattaa kansanraittiuuden sekä vakaumuksellista että lainsäädännöllistä edistämistä ehdottomuusliikkeen historiallisella pohjalla;

käsittelee opetusta ja kasvatusta koskevia kysymyksiä, niinhyvin korkeamman kuin kansansivistyksen edistämisen kannalta;

edistää valtakunnan kieli- ja kansallisuuskysymyksen ratkaisua suomalaisuuden oikeudenmukaista toteuttamista silmälläpitäen;

tukee kotimaisen elinkeinoelämän kehittämistä ja heikompien kansanryhmien oikeudenmukaisia kohoamispyrkimyksiä sekä kansan- ja valtiontalouden saattamista sopusointuun siveellisten vaatimusten kanssa;

tarkkaa koti- ja ulkomaisen valtio- ja sivistyselämän ilmiöitä ja tapahtumia pyrkien antamaan niistä luotettavia tietoja sekä erityisesti kiinnittäen huomiota myönteisiin ja rakentaviin puoliin elämässä;

seuraa kirjallisuus-, taide- ja urheiluasioita ensi sijassa kansan kasvatusta silmälläpitäen;

pyrkii tehostamaan oikeamielisyyden vaatimusta julkisessa ajatustenvaihdossa tasapuolisesti selostamalla eri kansanryhmien ja ajatussuuntien puolelta vakavassa mielessä esitettyjä mielipiteitä ja sallimalla mahdollisuuksien mukaan palstoillansa julkisuutta eri ajatus- tapoja edustaville lausunnoille, mikäli ne eivät ole ristiriidassa lehden yleispyrkimyksen kanssa. (*Aika* 1932.)

¹⁷³ Lehteä ei pidä sekoittaa sitä edeltäneeseen *Aika*-nimiseen kausijulkaisuun (1906–1922) joka yhdistyi *Valvoja*-aikakauslehden (1880–1893, 1895–1922) kanssa ”yleissivistykselliseksi” aikakauskirjaksi nimeltä *Valvoja-Aika*. Myöskään sitä ei pidä sekoittaa, kuten joskus tehdään, IKL:n julkaisemaan *Ajan suunta* -lehden (1932–1944), joka puolestaan edusti äärioikeistolaisia arvoja.

Vaikka lehti ilmoittikin olevansa puolueista riippumaton ja korosti tasapuolisuuttaan erilaisten mielipiteiden julkaisemisen suhteen, sen taustalla vaikutti kuitenkin huomattavissa määrin kaksi aatetta: raittiusliike ja aitosuomalaisuus. Väinö Raitio ei ollut raittiusaatteen kannattaja ainakaan yksityiskirjeenvaihtonsa perusteella, mutta aitosuomalaisuuden voidaan sanoa vaikuttaneen Raition ajatteluun jo hänen perhetaustastaan johtuen. Tosin hän ei ollut poliittisessa mielessä aktiivinen, mutta hänen useista kirjeistään sekä joistain julkaistuistakin teksteistään välittyy sekä isänmaallisuus että kotimaisen taiteen ja suomen kielen suosiminen.

Raition *Aikaan* kirjoittamat arviot ovat hänen musiikkikritiikeistään kiinnostavimpia. Yllä siteerattu lehden ohjelma vaikutti myös Raition arvostelujen taustalla; hän muun muassa kiinnitti erityistä huomiota kotimaisen musiikin esityksiin, arvioi varsinkin harrastelijakokoonpanojen sekä debytanttien konsertteja myönteisessä ja rakentavassa hengessä sekä kirjoitti arvionsa selkeällä ja helposti ymmärrettävällä kielellä musiikkijargonia välttäen. Arviot olivat *Suomen Sosialidemokraatin* kritiikkien tapaan lyhyitä, mutta sisältönsä puolesta ne eivät liikkuneet yhtä yleisellä ja mitäänsanomattomalla tasolla, vaan Raitio nosti niissä esiin yksittäisiä joko kehitystä vaativia tai erityisen onnistuneita Aspekteja. Erityisesti nuorten taiteilijoiden ensikonserttien arvioissa Raitio antoi kannustavassa hengessä neuvoja seikoista, joihin taiteilijan olisi seuraavaksi hyvä keskittyä. Hyvänä esimerkkinä Raition kirjoittamista yksittäisten konsertinantajien kritiikeistä voidaan pitää Lauri Parviaisen (1900–1949) sävellyskonsertin arviota:

Hra Lauri Parviainen antoi eilen tietääksemme ensimmäisen sävellyskonserttinsa. Ohjelmassa oli etupäässä lauluja, sitäpaitsi melodraama ja pianoteos. Nuori säveltäjä rakentaa laulunsa enemmän ihmeikkään [p.o. ilmeikkään?] säestyksen kuin melodiikin varaan. Hänen laulujaan kuullessa kiintyy huomio niiden musikaaliseen, yksinkertaiseen ja koruttamaan [sic] tekotapaan. [- -] Ne eivät pyri vaikuttamaan ulkomaisin häikäisykeinoin, vaan sisäisillä ominaisuuksillaan, sikäli kuin niitä niissä on. Ne puhuvat hiljaisen uneksijan omaa kieltä. Mutta nykyään vaaditaan sävellyksiltä vähän muutakin. Niissä täytyy olla, kuvaannollisesti sanoen, annos rautaa ja terästä. Nämä elementit puuttuvat ainakin tois-
taiseksi Lauri Parviaisen sävellyksistä. Ne ovat liian yksivärisiä ja niistä puuttuu tarpeelliset nousu- ja vastakohdat. Näin ollen ne jäävät jokseenkin ihmeettömiksi [p.o. ilmeettömiksi?], eivätkä jaksa temmata kuulijaa mukaansa. – Onnistuneimmista lauluista mainitsemme ”Kaupungilla sataa” ja ”Viimeinen veräjä”. Melodraamassa ja Meri-fantasiassa oli paljon hyviä ja lupaavia yksityiskohtia. Tyyli ja muoto oli kummassakin siksi sekava, ettei niistä ainakaan ensi kuulemalta saanut oikein edullista käsitystä. (Raitio 1933a.)

Omasta kielestä, ulkoisten tehokeinojen karttamisesta ja sisäisten ominaisuuksien korostuksesta positiivisessa mielessä kirjoittaminen viittaa romantiikan traditioon ankkuroituvaan näkemykseen tärkeiksi määritellyistä musiikillisista periaatteista. Myös kontrastien puute ja muodon sekavuus ovat argumentteja, joita

romantiikan pohjalta kumpuava modernismin kritiikki usein käytti. Raitio käytti muissakin kritiikeissään usein modernismin kritiikin tyypillistä sanastoa ja argumentointia, vaikka arvosteltavat teokset eivät olisi edustaneet modernistista sävelkieltä.

Aika-lehden arvioissa korostui Raition erityinen kiinnostus uusia sävellyksiä kohtaan. Hän piti uuden tai Suomessa vain vähän esillä olleen musiikin esittämistä sekä tärkeänä asiana että kypsän taiteilijan merkinä. Esimerkiksi Rolf Bergrothin pianoresitaalin kritiikissä Raitio (1933b) kiitti muusikkoa ohjelmiston valinnasta: "Ohjelman laadinnasta ansaitsee hra B. erikoisen maininnan. Siinä ei ollut juuri nimeksikään ajan haalistamaa musiikkia. [- -] Seuratkoot muut hänen esimerkkiään!" Samaan tapaan Raitio (1933c) kirjoitti myös Arvi Valkosen konsertista: "Valkonen on jo siksi hyvä pianotaiteilija, että hän voisi jo vähitellen ruveta ottamaan enemmän huomioon omaa aikaansa ohjelmia laatiessaan. Kuulijoita oli vähänlaisesti. Kuinkas muuten! Olihan kysymyksessä kotimaisen taiteilijan konsertti." Sitaatin jälkiosa viittaa Raition muutamaan kertaan ulos kirjoittamaan ajatukseen siitä, kuinka yleisö ei ollut tarpeeksi kiinnostunut kotimaisista sävellyksistä tai esittäjistä. Kuten luvussa 3.2 kerrotaan, samaa asiaa valiteltiin 1900-luvun alun musiikkikirjoituksissa yleisesti.

Nykyaikaisuuden ja kotimaisuuden lisäksi ranskalaisen musiikin konsertit saivat Raition kirjoittamaan pitkiä ja kiittäviä arvioita. Hyvä esimerkki on vuoden 1933 ensimmäisen sinfoniakonsertin arvio, jossa Raitio kirjoitti muun muassa Debussyn *La Meristä*:

Vuoden ensimmäinen sinfoniakonsertti alkoi lupaavin entein. Ohjelmassa ei tosin ollut ainoatakaan uutuutta, mutta ei myöskään liiaksi soitettuja teoksia. Koko ohjelma oli omistettu ranskalaiselle musiikille. Chanssonin [sic] sinfonia on temaattiselta rakenteeltaan kirjas ja selvä, muutokin pysyy hyvin koossa. Teos on ranskalaisen älyn, maun ja tekniikan varmoja saavutuksia. Samoin Debussyn 3-osainen sävelrunoelma "Meri", joka on kaikkien aikojen nerokkaimpia orkesterisävellyksiä. Voiko enää kauniimmin ja värikkäämmin kuvailla meren kimaltelua tuhansissa väreissä! Teos tarvitsisi tulkitsijakseen suuren orkesterin soidakseen oikein hyvin. Jousisoittimia pitäisi olla puolta enemmän kuin mitä orkesterissamme on. Mutta hyvä näinkin. Kummastakin teoksesta sai prof. Georg Schnéevoigtin erinomaisella johdolla selvän käsityksen. (Raitio 1933d.)

La Merin arviosta näkyy myös hyvin Raition käsitys siitä, kuinka hänen mielestään Helsingin kaupunginorkesterin jousisto oli liian vähälukuinen. Omiin partituureihinsa Raitio usein myös kirjoitti jousisoittajien tarvittavat määrät, vaikka varmastikin tiesi, ettei Helsingin orkesterilla ollut resursseja toteuttaa näitä ohjeita.

Suomen Sosialidemokraatin arvioihin verrattuna *Ajassa* julkaistut konserttikritiikit olivat sekä yksityiskohtaisempia että paremmin perusteltuja. Siinä missä

Raitio noin 32-vuotiaana *Suomen Sosialidemokraatissa* kirjoitti yleisellä tasolla ja jopa paikoin kritiikittömältä vaikuttaen, hän yhdeksän vuotta myöhemmin *Ajassa* perusteli kielteisenkin suhtautumisensa sekä rakentavasti että yksityiskohtia eritellen. Raition *Aika*-lehden arvioista saa *Suomen Sosialidemokraatin* kirjoituksia enemmän vaikutelman siitä, että hän olisi perehtynyt musiikin luomisen ja esittämisen eri aspekteihin melko laajasti. Raitio (1933e) kirjoitti muun muassa Helsingissä vierailleen viulisti Wolfgang Schneiderhanin tulkinneen Max Bruchin viulukonserton: ”monessakin suhteessa tavanomaisuudesta poikkeavalla tavalla. Hänen soitossaan ei ollut liikaa nykimistä eikä tempomista. Koko teos oli hänen käsissään ikään kuin yhtä suurta ja rauhallista linjaa, mikä oli suureksi eduksi itse teokselle sekä sen esittäjälle”.

Naamio-lehdessä Raitio kirjoitti kritiikkejä oopperoiden ja operettien esityksistä vuosien 1934–39 ajan. Näissä arvioissaan hän oli monisanaisempi kuin *Suomen Sosialidemokraattiin* tai *Aikaan* kirjoittamissaan kritiikeissä. Tyyllillisesti Raition ooppera-arviot ovat hyvin samankaltaisia kuin useiden muidenkin säveltäjä-kriitikoiden; kotimaisista teoksista ja Wagnerista¹⁷⁴ kirjoittaessaan hän käytti myönteisempää sanastoa kuin ulkomaisista. Esittäjiinkin Raitio suhtautui yleensä kannustavasti, joskin hän usein käytti fraasia ”[esittäjä] yritti parhaansa” silloin, kun esityksessä kenties olisi ollut enemmänkin kritisoitavaa. Kollegoidensa teoksista erityisesti Madetojan *Juha* oli tehnyt Raitioon suuren vaikutuksen, ja sen arviossa Raition muuten kuivahko kirjoitustyyli on väistynyt ylistävien fraasien tieltä:

Madetoja on lahjoittanut meille uuden oopperan, jonka voi ilman mitään epäilyjä asettaa koko maailman parhaiden ja arvokkaimpien oopperateosten rinnalle. Se on täysin kypsä ja kiinteä mestariteos. [- -] Koko teoksen läpikäyväenä pohjasävyinä on väkevä ja draamaattinen tunnelma, jonka säveltäjä loihitti esiin etupäässä pääaiheen (Juhan motiivin) kehitteyllä. Tälle vastakohtana esiintyy etenkin teoksen loppupuolella hilpeitä, karjalaiseen sävyyn sommiteltuja karkelo- ja kuoro-osia. Näilläkin pyrkii kuitenkin olemaan traagillinen sävy. Ehkä ei olisi ollut teokselle haitaksi, jos siinä olisi hiukan enemmän keveitä lyyrillisiä kuvauksia. Näin se olisi tullut ikäänkuin keveämmäksi kuunnella. Mutta Madetojan oopperan valtava, suorastaan järkyttävä voima, sen saavuttamaton kiinteys ja suuruus perustuu juuri johdonmukaisen traagilliseen kuvailuun. Tässä on Madetoja taitaja, jolla ei ole vertaistansa. ”Juhan” musiikki on suuren säveltäjämestarin synnyttämää. Se on voimakkaasti omaperäistä, sillä se pursuaa luonnon ehtymättömistä ja salaperäisistä lähteistä. (Raitio 1935a, 24–25.)

¹⁷⁴ Varsinaiseksi wagneriaaniksi Raitiota ei kuitenkaan voi kutsua; arviot ovat kyllä myönteisiä, mutta niistä puuttuu se innostunut ja vaikuttunut sävy, jolla Raitio esimerkiksi Madetojan *Juhasta* kirjoitti.

”Luonnon ehtymättömistä lähteistä” pulppuavasta ja siksi omaperäisestä musiikista puhuminen rinnastuu romantiikan perinteestä käsin kirjoittaneiden kriitikoiden, kuten esimerkiksi Krohnin tai Klemetin, kielenkäyttöön. Tekstin ylistävä sävy johtunee osittain myös halusta miellyttää itsekin kriitikkona toimivaa ja Suomen musiikkielämässä vaikutusvaltaista Madetojaa. Kritiikkinsä oopperan ajoittaisesta raskassoutuisuudesta Raitio mainitsi ikään kuin ohimennen – ja kumosi saman tien korostamalla teoksen tunnelman johdonmukaisuutta. Raitio lie nee kuitenkin ollut aidosti vaikuttunut *Juhasta*, sillä hän ei käyttänyt samankaltaisia superlatiiveja tai ennustuksia kansainvälisestä merkityksestä muiden suomalaissäveltäjien oopperoista. Niistäkin (esim. Ilmari Krohnin *Tuhotulva*, Armas Launiksen *Kullervo* ja Erkki Melartinin *Aino*-mysteerio) Raitio kirjoitti kyllä positiivisesti – ainoastaan Selim Palmgrenin *Daniel Hjort* ei häntä miellyttänyt. Raitio ilmeisesti piti Palmgrenin piano- ja orkesterimusiikkia parempina kuin oopperaa:

Musiikin kannalta katsoen ”Daniel Hjort” pysyy varsin tyydyttävästi koossa. [- -] Mutta sen, joka tuntee Palmgrenin herkästi ja vuolaasti pulppuavan melodisen suonen, täytynee myöntää, ettei se tässä teoksessa ilmene erikoisen ilmeikkäänä eikä omalaatuisenakaan. Kuulijalla on tunne, että tässä on enemmän pakoitetusti ja kaavamaisesti kuin inspiraatiosta syntynyttä taidetta. (Raitio 1938, 55.)

Ulkomaisista 1800-luvun oopperoista – Wagneria lukuun ottamatta – kirjoittaessaan Raitio usein ilmaisi mielipiteenään, että ne olivat nykyihmisen perspektiivistä vanhentuneita, mutta esimerkiksi Melartinin *Aino*-mysteeriosta hän kirjoitti: ”Tätä kaunista teosta eivät vuodet ole ainakaan vielä vähääkään haalistanee. Raikkaina, kauniina ja elinvoimaisina pulppuavat Melartinin nuoruuden teoksen sävelet.” (Raitio 1935a, 25.) Opereteista ja kevyistä oopperoista Raitio yleensä ottaen piti – hän piti niitä viihdyttävänä – mutta todellisen taiteen hän katsoi voivan kehittää myös yleisön makua: ”Ajan hammas ei ole sitä [Donizettin *Rykmentin tytär*] vielä kovin pahoin runnellut. Keveää ja helppotajuista kuultavaa! Kuulijan ei tarvitse lainkaan jännittää kuulohermojaan. Mutta suuren yleisön makua eivät tällaiset oopperat ainakaan sanottavammin kehittä eivätkä kasvata.” (Raitio 1935b, 103.) Yleisön sofistikoitumattoman musiikkimaun kehittämistarpeista puhuminen on jälleen osoitus Raition ajattelun taustalla vaikuttaneesta kansanvalistusfilosofiasta.

Vanhentuneisuudesta puhuminen viittaa Raition ajattelussa modernistiiseen maailmankuvaan, ainakin jos sitä tulkitaan Dahlhausin (1987, 6–7) näkemysten mukaan; musiikin vanhenemisesta ja epäajankohtaisuudesta puhuminen viittaa historialliseen, uudistukset oikeuttavaan skeemaan. Kuten modernistien harjoittama tradition kritiikki yleensäkin, Raitio hyväksyi tarpeeksi vanhan

musiikin, jonka voidaan kontekstissaan nähdä aikanaan edustaneen uutta, mutta ajallisesti läheisemmät traditionaaliseen tyyliin tehdyt sävellykset hän usein arvioi vanhentuneiksi. Tästä poikkeuksena voidaan pitää Wagnerin lisäksi myös suomalaissäveltäjien teoksia, mikä johtui todennäköisesti ainakin osittain oman selustan turvaamisesta; edelleen aktiivisesti toimivien kollegoiden teoksia ei ollut järkevää tuomita vanhentuneiksi.

Väinö Raitio edusti musiikkikriittikkona tyypillistä suomalaista käytäntöä siinä mielessä, että hän kirjoitti kohteliaaseen ja hyväksyvään sävyyn kollegoidensa teoksista, vaikka säveltäjänä ja esteettisessä mielessä olisikin pitänyt arvostelemaan sävellyksiä vanhentuneina tai muulla tapaa epäedustavina. Oman musiikkinsa modernistisuudesta huolimatta Raitio myös käytti säännöllisesti modernismin kritiikissä (ks. tarkemmin luku 4.4) usein käytettyjä näkökulmia, argumentteja ja sanastoa. Yleistäen Raition kritiikit *Suomen Sosialidemokratissa* ja *Ajassa* olivat lyhytsanaisempia kuin *Naamiossa* julkaistut ooppera-arviot. Vaikka *Ajan* ja osittain *Naamionkin* kirjoitukset ovat sekä asiantuntevia, perusteltuja että yleisön ja taiteilijoiden kasvatuksen kannalta rakentavia, ne ovat monien muiden ajan musiikkikirjoittajien teksteihin verrattuna myös asiallisen kuivia. Esimerkiksi Klemettiin, Rantaan tai Pingoud'hun verrattuna Raitiota ei voi kutsua järin kiinnostavaksi tai näkemykselliseksi musiikkikirjoittajaksi.

Kun otetaan huomioon Raition perusteellinen ja monipuolinen koulutus sekä hänen *Nuori Voima* -lehden kirjoituksessa ilmaisehansa ihanne jatkuvasta itsensä kehittämisestä sekä hänen erityisesti *Aikaan* kirjoittamansa konserttiarviot, voidaan todeta, että Raitio oli hyvin perillä oman aikansa (ja edeltävien aikojen) säveltäjistä, esittäjistä ja musiikillisista ilmiöistä, myös kaikkein uusimmista. Tästä tietoisuudesta huolimatta Raitio – vaikka useassa yhteydessä korostikin musiikkinsa olevan rohkeaa ja uudenaikaista – kuitenkin asemoi itsensä kaikista radikaaleimman uuden musiikin ulkopuolelle. Hän väheksyi sekä ”melodiatonta kakofoniaa” (todennäköisesti viitaten Schönbergiin ja atonaalisuuteen) että esimerkiksi uusimmassa ranskalaisessa musiikissa esiintyneitä jazzvaikutteita, joihin ei suhtautunut vakavasti. Raition musiikillinen ”oman omintakeisen kielen” etsintä yhtä lailla kuin yleveydestä, suuruudesta ja sielun sivistyksestä puhuminen viittaavat romantiikan ajalta peräisin olevaan luovan taiteilijanerón originaalisuus -käsitteeseen, johon myös häntä edeltävä säveltäjäpolvi pitkälti työnsä perusti.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Samaan tapaan luonnehti kirjallista ekspressionismia (esimerkiksi Hagar Olssonin ja Edith Södergranin runoutta) *Nya Argus* -lehdessä Karl Bruhn (1919, 101). Hänen mukaansa ekspressionistit olivat idealisteja ja ekstaatikkoja, joiden tuotannossa on huomattavan suuri romantinen jälki.

7 Väinö Raition 1920-luvun orkesteriteosten tarkastelua

Edellisissä luvuissa on selvitetty Väinö Raition ja hänen toimintaympäristönsä lähtökohtia sekä lainalaisuuksia, jotka ovat vaikuttaneet sekä hänen sävellyksensä syntyyn että niiden vastaanottoon. Tämä konteksti jää kuitenkin väistämättä pirstaleiseksi ja epätarkaksi, sillä miltei sata vuotta sitten kirjoitetut tekstit sisältävät mitä todennäköisimmin merkitysyhteyksiä ja taustoja, joita 2010-luvun lopulla toimiva tutkija ei voi ymmärtää samalla tavalla kuin aikalaiset sen ymmärsivät. Lisäksi nimenomaan Raition omiin mielipiteisiin liittyvän lähdeaineiston vähäisyys fokusoi kontekstia musiikkikritiikkeihin, jotka ovat jo lähtökohtaisesti subjektiivisia. Tässä luvussa tuodaan esiin muutamia analyttisiä huomioita niistä Raition 1920-luvulla säveltämien orkesteriteosten aspekteista, joita kantaesitysten kritiikki nimitti modernistisiksi joko suoraan tai luvussa 4.2 esiteltujen termien ja sanontatapojen kautta. Analyysi ei ole systemaattinen, vaan tarkoituksena on pikemminkin tuoda esiin aikanaan modernistisiksi määriteltyjä piirteitä Raition musiikissa.

Musiikkianalyysin keskeisten termien määrittelyissä on runsaasti painotuseroja riippuen tutkijan taustasta, hänen lähestymistavastaan sekä tarkasteltavasta musiikista. Seuraavassa alaluvussa (7.1) selvitetään, miten keskeiset analyysitermit tässä tutkimuksessa määritellään. Tämän jälkeen alaluvussa 7.2 tarkastellaan *Fantasia estatica*, *Antigonen*, *Fantasia poetica* ja *Kuutamon Jupiterissa* kantaesityskritiikeissä esiin tulleita modernistisiä piirteitä sekä näiden teosten yhteisiä (tai eriäviä) ominaisuuksia. Tällaisia ominaisuuksia Raition musiikissa ovat (a)temaattisuus ja melodian käsite, harmonia, sointiväri sekä teosten muodon problematiikka. Tässä luvussa tarkastelua varten tehdyt yksityiskohtaiset analyysit on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle sekä luottavuuden vuoksi että tutkimuksen sivumäärän pitämiseksi kohtuullisena. Tarkastelu on rajattu musiikin teknisiin parametreihin – ilmaisun välineistöön – sillä analyysin laajentaminen Raition musiikin sisällöstä tai merkityksistä tehtäviin tulkintoihin olisi antanut musiikkianalyttiselle osuudelle ja nykytutkijan näkemyksille suuremman painoarvon, kuin mitä tässä on tarpeen. Aikalaisarvostelijoiden tekemiä tulkintoja on käsitelty laajasti sanastositysten ja sitaattien muodossa luvuissa 4.2. ja 6.2 alalukuineen. Yksityiskohtainen analyysi *Antigonen* tematiikasta, muodosta ja sointiväristä on luettavissa tämän kirjoittajan pro gradu -opinnäytetyöstä (Isolammi 2007a).

7.1 Keskeisiä käsitteitä

Erilaisia tavoitteita, lähestymistapoja ja työkaluja musiikin analysoimiseen tai analyttiseen tarkasteluun on valtava määrä. Yleistäen voidaan kuitenkin sanoa, että analyysin tavoitteena on saada perusteltu käsitys jostakin musiikista tai sen aspektista. Esimerkiksi *Groven* musiikkitietosanakirjan (Bent et al. 2017) mukaan analyysin avulla tutkitaan ”musiikillisia struktuureita niiden moninaisissa ilmenemis- ja tallennusmuodoissa”,¹⁷⁶ joita voivat partituurin ja äänitteen lisäksi olla esimerkiksi musiikkiesitys tai vaikka kuulijan kokemus. *MGG*-tietosanakirjassa (Gruber 1994) puolestaan korostetaan ”musiikkikappaleen sisäisten, teosten välisten (myös eri säveltäjiltä), sävellyksen lajin, tyypin tai aikakauden sisäisten, tai sitten laji-, tyyli- tai aikakausirajojen yli menevien yhtäläisyyksien järkeenkäyviä tulkintoja ja kytkentöjä.”¹⁷⁷ Jo näiden kahden länsimaiseen taidemusiikkiin ja sen havainnointiin keskittyvän määritelmän perusteella musiikkianalyysin voi ymmärtää monimuotoisena ja laajana tarkastelutapana. Analyysin lähtökohtien ja työtapojen määrä nousee vielä suuremmaksi, kun musiikkia ja siihen liittyviä ilmiöitä tarkastellaan länsimaisen taidemusiikkitradition spesifiä näkökulmaa laajempina ilmiöinä.

Länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa musiikkianalyysilla on perinteisesti paljon yhtymäkohtia sekä sävellysooppiin ja musiikin teoriaan, että musiikin estetiikkaan ja kritiikkiin. Sävellyksen opetuksessa tai instrumenttipedagogiikassa analyysi nähdään tyylien tuntemuksen ja käsityötaidon opetuksen välineenä; halutaan osoittaa millä tavoin jokin musiikki on tehty tai millaisista aineksista se koostuu. Estetiikassa ja musiikkikritiikissä analyysin avulla puolestaan usein pyritään määrittelemään musiikin arvo, laatu tai identiteetti vertaamalla sitä tutkijan tai kriitikon joko tietoisesti tai alitajuisesti valitsemaan vertauskohtaan – olkoon se sitten jokin muu musiikki tai idea musiikista. Analyysin kohde, menetelmät ja tavoitteet valitaan sen mukaan, mitä kulloinkin pidetään selvittämisen arvoisena. (Webster 2017.) Eri tyyppisten musiikkien analysoimista varten on räätälöity ja räätälöidään edelleen täsmämenetelmiä, jotka saattavat soveltua ainoastaan yhden musiikkityylin tai jopa yhden teoksen analysoimiseen.

Teorialähtöinen analyysimenetelmä ei sovi kysymyksenasetteluun, jossa

¹⁷⁶ ”analysis is concerned with musical structures, however they arise and are recorded” (Bent et al. 2017).

¹⁷⁷ ”Musikalische Analyse dient der Aufdeckung und Vermittlung sinntragender Zusammenhänge innerhalb eines Musikstückes, zwischen mehreren Werken (auch unterschiedlicher Komponisten), innerhalb einer Gattung, eines Stils, einer Epoche oder über Gattungs-, Stil- und Epochengrenzen hinweg.” (Gruber 1994.)

analyysin kannalta kiinnostavimmat musiikilliset parametrit määräytyvät kantaesitysten kritiikkien perusteella, siis teoskohtaisesti. Tämänkaltaisen kritiikkidiskurssin ohjaama tyylianalyysi ei tietenkään anna tyhjentävää kuvaa sävellyksistä, vaan korostaa tutkijan tekemiä tulkintoja ja valintoja. Tässä työssä valinnat on tehty kantaesityskritiikeissä käytettyjen sanontojen ja niiden merkityksistä tekemieni tulkintojen pohjalta.

Dahlhaus (1983b, viii) korostaa esteettisen arvostelman riippuvuutta yksittäisen teoksen yksilöllisyyden tunnistamisesta, siis analyysistä. Saman voisi sanoa pätevän myös tulkintoihin, joita tässä työssä tehdään historiallisista esteettisistä arvostelmista. Objektivisuus on historiallisen musiikki- ja reseptioanalyysin kohdalla kuitenkin mahdottomuus. ”Musiikkiestetikasta vapaa tai vapautettu analyysi on illuusio”,¹⁷⁸ kuten Gruber (1994) kirjoittaa. Niinpä tässä luvussa analyysiin vaikuttavat sekä Raition teoksia arvostelleiden henkilöiden, että tämän kirjoittajan esteettiset arvostelmat musiikista. Raition aikalaisten esteettisiä näkökohtia on avattu edellisissä luvuissa, ja omat esiolettamukseni pyrin kirjoittamaan ulos – sikäli kun niitä tiedostan – ja ottamaan avoimesti osaksi analyysia.

Seuraavissa alaluvuissa 7.1.1–7.1.3 määritellään tässä työssä käytettyjen musiikkianalyysitermien merkityssisältöjä Raition sävellysten ja hänen tunnettujen kirjoitustensa kontekstissa.

7.1.1 Muoto

Musiikkiteoksen muoto on monitulkintainen ja vaikeasti hahmotettava ominaisuus, ja sitä onkin usein lähestytty analogioiden tai metaforien kautta. Analogioista retoriikkaan ja kielioppiin sekä metaforista organismiin, arkkitehtuuriin ja logiikkaan viittaavat ovat olleet yleisimpiä (Kühn 1995). Länsimaisessa taidemusiikissa sävellyksen muodon analysoiminen yleistyi 1700-luvulta lähtien, ja erityisesti 1800- ja 1900-lukujen taitteen molemmiin puolin erilaiset muotonäkemykset ovat kirjoittaneet usein kuumanakin käynyttä debattia. Musiikin muotoanalyysin kannalta viime vuosisadan vaihde oli eräänlainen murroskausi; ajatuksellisesti oltiin siirtymässä musiikkiteosten staattisesta tarkastelusta ajalliseen, tai skemaattisesta dynaamiseen, kuten Murtomäki (1993, 110) kirjoittaa: ”kun 1800-luvun muototeorian painopiste oli musiikillisen muodon yleisten piirteiden, eri teoksia yhdistävien lainomaisuuksien, löytämisessä, uudempi suuntaus piti kussakin teoksessa toteutuvaa spesifistä muotoilua varsinaisen analyttisen mielen-

¹⁷⁸ ”Eine von Musikästhetik freie oder befreite Musikanalyse ist eine Illusion” (Gruber 1994).

kiinnon kohteena.” Aiempi esimerkiksi arkkitehtuuriin tai kuvataiteeseen vertautuva teoskokonaisuuksien hahmottaminen – sävellyksen osien dispositio – muuttui musiikin aikalunonnetta ja kuuntelukokemusta korostavaksi. (Kühn 1995; Whittall 2017; Murtomäki 1993, 111.)

Kuuntelemalla havaittavissa oleva muodon yhtenäisyys oli yksi tärkeimmistä hyvän sävellyksen kriteereissä 1900-luvun alun Suomessa, ja esimerkiksi 1920-luvulla kantaesitysten päivälehtikritiikeissä siihen kiinnitettiin paljon huomiota. Hanslickilainen ajatus teoksen muodon ja sen musiikillisen sisällön yhtenevyydestä sekä erityisesti kehittelyyn ja kertaukseen perustuvien muotoratkaisujen käyttö olivat tuolloin lähes itsestäänselvyksiä. Tämä tarkoitti – kuten luvussa 4.2.1 termiparin luonnollinen-luonnonvastainen kohdalla selvitettiin – sitä, että musiikkikriitikot pitivät motiivi- tai temaattiseen kehittelyyn ja kertaukseen perustuvia sävellysmuotoja yhtenäisinä ja sitä kautta usein myös musiikillisen sisältönsä puolesta onnistuneina. 1900-luvun alun Suomessa motiivien kehittelyn piti kuitenkin olla sidoksissa nimenomaan tematiikkaan. Esimerkiksi sointiväriin vaihdoksin toteutettua motiivista kehittelyä ei mielletty kehittelyksi eikä siihen viitattu kehittelynä, vaan toistona. Temaattisen kehittelyn ja selkeän kertauksen kautta musiikin muoto hahmottui kuulokuvassa helposti kokonaisuudeksi, sillä sitä voitiin kuunnella vakiintuneita kehittelyn ja kertauksen lainalaisuuksia ennakoiden. Muut muotoratkaisut ovat todennäköisesti jääneet piilokonstruktioiksi (vrt. Heiniö 1984, 110), joita voi kyllä partituurista löytää, mutta kuulemalla niiden havaitseminen olisi vaatinut ennakoinnin mahdollistavaa tottumusta, jota luonnollisestikaan uudenlaisten muotoratkaisujen kohdalla ei vielä ollut.

Muodon hahmottumiskäsitysten suhteen 1900-luvun alku oli Suomessa edelleen murrosaikaa, joka esimerkiksi keskieurooppalaisessa myöhäisromantiikassa (muotojen laajeneminen kuulonvaraisen hahmottamisen kannalta liian laajoiksi) tai impressionismissa (sointiväriin tulo tematiikkaa merkityksellisemmäksi musiikin ominaisuudeksi) oli käynnistynyt jo 1800-luvun puolella. Suomen kontekstissa kiinnostavaa on erityisesti se, että pääsääntöisesti myönteistä palautetta uusista teoksistaan saaneen Sibeliuksen katsotaan uudistaneen sinfonian muotoa (ks. mm. Murtomäki 1990, 1–2).

Suomalaisessa 1900-luvun alun musiikkikritiikissä ja musiikkikirjoittelussa kehittelyyn ja kertaukseen perustuvien sävellysten luonnehdittiin usein syntyneen tai kasvaneen ”kuin itsestään” – siis kuten elävä organismi. Teoksia, joissa ei ollut edellä mainitun kaltaista temaattista kehittelyä, pidettiin usein tietoisesti jonkin mallin mukaan konstruoituina (”koulukuntamusiikki”), eli niistä katsottiin puuttuvan välitön tunne, taiteellinen intuitio, orgaanisuus ja yksilöllisyys.

Sen sijaan, että olisivat kasvaneet "kuin itsestään", tällaiset sävellykset olivat aikakauden näkemyksen mukaan "älyperäisesti" rakennettuja. Luvussa 4.2 esitelty kritiikin termistö on tästä hyvänä esimerkkinä.

Yhtenäisyyden lisäksi toinen tärkeä hyvää sävellyksen muotoa määrittävä seikka 1900-luvun alussa oli kontrasti. Klassisromanttisesta musiikin muodonasta, erityisesti sonaattimuodosta puhuttaessa teemojen väliset kontrastit toivat teoksen osan sisälle tarvittavaa vaihtelua, kuten tempojen kontrastit puolestaan sävellyksen osien välille. Kontrastit ja vaihtelu olivat kuitenkin alisteisia muodon yhtenäisyydelle, ja ilman tematiikan kautta luotua yhtenäisyyttä kontrastit miellettiin helposti vain kaoottisiksi ja mielivaltaisiksi. Edelleen hyvän sävellyksen tai ylipäätään hyvän taideteoksen kriteereinä usein pidetään sekä muodon yhtenäisyyttä että eri kokonaisuudon sisässä ilmeneviä erilaisten aineiden välisiä kontrasteja.

1900-luvun alun Suomessa ajan tapaan kuului, että kriitikot usein tutustuvat uusiin suurimuotoisiin sävellyksiin, kuten orkesteriteoksiin ja oopperoihin, etukäteen lukemalla partituuria ja kuuntelemalla harjoituksia. Tällaisen käytännön seurauksena arvostelijoiden havainnot uusista sävellyksistä eivät ainakaan aina jääneet yhden kuuntelukerran varaan. Tästä syystä kantaesitystä arvioineella kriitikolla saattoi olla jo ennen arvion kirjoittamista kuva esitettävästä sävellyksestä nimenomaan kokonaisuutena. Musiikin ajalliseen luonteeseen kuuluva kuulijalle ennestään tuntemattomien teosten muodon hahmottuminen ajassa ei siis toteutunut ainakaan jokaisen kantaesityksiä arvioineen kriitikon kohdalla. Kriitikkojen mielipiteenmuodostuksen kannalta tämän tavan vaikutusta ei voi tarkkaan tietää. Toisaalta yhtä kuuntelukertaa syvällisempi perehtyminen on saattanut lisätä kriitikon ymmärrystä totutuista muotokaavoista poikkeavien sävellysten ratkaisuja kohtaan, ainakin niissä tapauksissa, kun kriitikko tietoisesti pyrki avarakatseisuuteen. Kuten Schönberg (1911a, 32) *Harmonielehressään* kirjoitti: "Ymmärtämisen jälkeen etsitään perusteita, löydetään järjestys, nähdään selkeys".¹⁷⁹

Voisi kuvitella, että avarakatseisuuteen ja sävellysten ymmärtämykseen pyrkiminen olisi ollut itsestään selvää, mutta näin ei 1900-luvun alun Suomessa kuitenkaan ollut aina laita. Kriitikoilla oli mitä erilaisimpia taustalla vaikuttavia ideologioita – erityisesti kieli- ja kansallisuuskysymykset, mutta myös modernistisiin suuntauksiin tai joissain tapauksissa jopa säveltäjän persoonaan liittyvät vahvat näkemykset vaikuttivat arvoarvostelmiin huomattavasti. Taustan huomiota ottaen kriitikon näkemys siitä, mikä on "oikein" musiikissa on saattanut olla

¹⁷⁹ "Wenn man verstanden hat, sucht man die Gründe, findet die Ordnung, sieht die Klarheit" (Schönberg 1911a, 32).

jo valmiiksi muotoutunut – jolloin partituuriin tutustuminen ja harjoitusten kuuntelu ovat saattaneet edelleen vahvistaa hänen (vaikkapa epäkonventionaaliseen muotoratkaisusta johtunutta) negatiivista suhtautumistaan teokseen. Joka tapauksessa tällainen tapa on ainakin lisännyt modernististen teosten tunteesta kriitikoiden keskuudessa.

Nykyisin pääasiallisesti muotoon, tai muotoon pääasiallisena musiikin parametrina liittyvä diskurssi sijoittuu lähinnä pedagogisiin yhteyksiin, mutta Raition aikana muotoon liittyvät kysymykset olivat keskeisiä arvotettaessa uusia sävellyksiä. Raition musiikin – erityisesti *Antigonen* – reseptiossa muoto näyttäytyy tematiikan kontrastittomuuden ja sointiväriin tärkeän aseman ohessa kriitikoiden kannalta ongelmallisimpana musiikin aspektina. Raitio itse ei orkesteriteostensa muotoa kommentoinut, mutta oopperoidensa muotoratkaisujen hän kertoi määrättyvän täysin oopperan juonen mukaan: ”Musiikki seuraa yksityiskohtaisesti toimintaa, tämä siis määrää muodot. Rakenteellista kiinteyttä en ole ainakaan tietoisesti tavoitellut. Kiinteämuotoisuus ei mielestäni olekaan nykyaikaisessa oopperassa mahdollista” (Ingman 1931).

Tässä tutkimuksessa Raition sävellysten muotoja tarkastellaan suhteessa siihen, mitä kriitikot ja yleisö todennäköisesti olettivat kuulevansa, ja mitä kriitikot teosten muodosta kirjoittivat, mutta myös nykyisestä, muotokäsitystenkin suhteen pluralistisesta näkökulmasta.

7.1.2 Motiivi, teema ja melodia

Raition musiikin ja tämän tutkimuksen kannalta yksi tärkeimmistä musiikillisista käsitteistä on motiivi. Motiivilla tarkoitetaan yleensä lyhyttä musiikillista (melodista, harmonista, rytmistä tai näiden yhdistelmänä toimivaa) ideaa, jolla on oma tunnistettava identiteetti. Motiivin ei tarvitse olla itsessään sulkeutuva, mutta sillä tulee olla merkitys sävellyksessä. Ernst Toch, 1920- ja 30-luvuilla modernistisia sävellyksiä kirjoittanut itävaltalais-syntyinen säveltäjä, pianisti ja opettaja, korosti motiivin merkitystä sävellyksen moottorina kaunopuheisessa tekstissään:

Jokaisella muutaman äänen kombinaatiolla on taipumus tulla motiiviksi, ja sellaisena tunkeutua ja ruokkia sävellyksen solukudosta, ilmestyä ja kadota vuoron perään, vuoroin antaa ja ottaa vastaan tukea sekä merkittävyyttä. Se elvyttää ja elävöittää, sitä elvytetään ja elävöitetään jatkuvassa vastavuoroisessa antamisen ja ottamisen syklistä. Se elää toistosta, mutta on kuitenkin jatkuvassa metamorfoosissa; muuntautumiskykyinen, monimuotoinen, ympäristön tunnelmaan upotettu. Se silottaa ja sekoittaa, se rauhoittaa ja kiihottaa, se rakentaa siltoja ja sovittelee, liimaa ja liittää yhteen, tasoittaa ja tasaa, kiillottaa ja lakkaa. Mutta ennen kaikkea se luo ja ylläpitää liikettä, liikettä, liikettä, silkkaa elämän sisältöä, ja

torjuu arkkivihollisen, pysähtyneisyyden, kuoleman perusytimen. Se, pieni motiivi, tulee syyksi, liikkeelle panevaksi voimaksi, MOOTTORIKSI. (Toch 1977, 200–201. Alkuperäinen teksti vuodelta 1948.)¹⁸⁰

Tochin organismi-metaforaa erinomaisesti demonstroivan kirjoituksen mukaan motiivi toimii sävellyksen elämää ylläpitävänä voimana. Myös Raition ihailema ranskalaissäveltäjä Vincent d'Indy (ks. Berry 1986, 2) tulkitsee motiivin orgaaniseksi kutsumalla sävellystensä tärkeimpiä motiiveja soluiksi. Berryn (emp.) mukaan tämä viittaa motiivin olevan "musiikin motivoiva idea" sekä "sävellyksen pieni orgaaninen rakennusmateriaaliyksikkö". Hahmoltaan identifioitumattomia, sävellyksen kokonaisuuden kannalta ohimeneviä tai ei-niin-merkityksellisiä motiivin kokoluokkaa olevia materiaaleja puolestaan voidaan kutsua aiheiksi tai eleiksi.

Dahlhausin (1974, 41) mukaan 1800-luvun loppupuolelta lähtien motiivilla on ymmärretty liikkuvaa hetkeä (*Moment*) ja kehittelyn sisältöä, joka on "kehittävä esiin" (*herausgesponnen*) teemasta.¹⁸¹ Kuten Dahlhausilla, motiivin käsitteeseen liittyi myös 1900-luvun alun Suomessa vahvasti oletus kehittelystä. Se puolestaan liittyy motiivityöskentelyn teemoihin, joiden merkitystä musiikin muotoa luovina elementteinä 1920-luvun Suomessa erityisesti korostettiin. Dahlhaus (1974, 41) muotoilee motiivin, tematiikan ja musiikillisen muodon suhteen: "Musiikillinen muoto ilmenee ensisijaisesti (mutta ei suinkaan yksinomaan) teemaattisten ajatusten seuraamuksena, ei muodollisten funktioiden järjestelmänä".¹⁸² Nykyisin motiivianalyysi itsessään on musiikintieteellisissä tutkimuksissa marginaalinen työväline, mutta vielä 1980-luvulle asti säveltäjien tapaan käyttää motiiveja teoksissaan oli musiikkianalyysin keskeisimpiä kiinnostuksen kohteita erityisesti Suomessa. Suomalaiskirjoittajista esimerkiksi Kalevi Aho (1977) on sekä analysoinut motiiveja perusteellisesti että pohtinut niiden käyttöä

¹⁸⁰ "Every combination of a few tones is apt to become a motif and, as such, to pervade and feed the cellular tissue of a composition, emerging and submerging alternately, giving and receiving support and significance by turns. It revives and animates, and is revived and animated, in a continuous cycle of give and take. It lives on repetition and yet on constant metamorphosis; metamorphic, polymorphic, mood of the environment in which it is imbedded. It smoothes and ruffles, it soothes and arouses; it bridges and reconciles, glues and splices, planes and levels, polishes and varnishes. But above all, it creates and feeds movement, movement, movement, the very essence of life, and fends off the arch-enemy, stagnation, the very essence of death. It, the little motif, becomes the motive, the motive power, the MOTOR." (Toch 1977, 200–201.)

¹⁸¹ "dagegen erscheint im späteren 19. Jahrhundert der melodische Einfall als "Motiv" im Wortsinne: als bewegendes Moment und als Substanz einer – aus dem Thema herausgesponnenen – Entwicklung." (Dahlhaus 1974, 41.)

¹⁸² "Musikalische Form präsentiert sich primär (wenn auch keineswegs ausschließlich) als Konsequenz aus thematischen Gedanken, nicht als System von formalen Funktionen." (Dahlhaus 1974, 41.)

nimenomaan säveltäjän näkökulmasta.

Raition 1920-luvun orkesteriteosten kohdalla motiivien, tai tarkemmin ydinaiheiden tarkastelu on edelleen perusteltua siksi, että ne toimivat Tochian (1977 [1948], 201) mukailten sävellysten moottoreina tai alkusoluina, joista teosten melodiat, kudokset ja harmoniset rakenteet kasvavat. Koska Raition musiikissa motiivien kehittelyä ja vähittäistä muuntumista on vain vähän, tässä tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ovat motiivien intervallirakenteet ja niiden samankaltaisuus sekä sävellysten sisällä että niiden välillä. Perusteellisesti ja systemaattisesti edellä mainittujen rakenteiden yhtäläisyyksiä voisi kenties tarkastella jonkinlaisen joukkoteorian sovelluksen tai post-tonaaliseen musiikkiin kehitellyn Schenker-analyysin variaation avulla. Tällainen lähestymistapa kuitenkin ylittää sekä tämän tutkimuksen aiheen asettamat tarkkuusvaatimukset että tutkijan musiikinteoreettisen kompetenssin rajat. Tästä syystä motiiveja tarkastellaan kuvailemalla niiden rakenteita ja käyttöyhteyksiä sekä vertailemalla niitä toisiinsa.

Teema-käsite on Raition musiikin kohdalla ongelmallinen siksi, että siihen usein liittyy oletus sävellyksen muotoa luovasta, toistuvasta ja/ tai kehiteltävästä sävelkulusta – esimerkiksi sonaattimuotoisen teoksen pää- ja sivuteemat, fuugan tai rondon teema, teema ja variaatiot – joka hahmottuu itsessään sulkeutuvaksi kokonaisuudeksi ja on oleellinen sävellyksen identiteettiä luova yksikkö. Tällaisiin merkitysyhteyksiin teema-sanalla myös viitattiin 1920-luvun suomalaisen musiikin kontekstissa. Kuten 1900-luvun musiikissa yleensäkin, myös Raition 1920-luvun orkesteriteoksissa teemoiksi tulkittavissa olevat kokonaisuudet ovat fragmentaarisia, eikä niitä kehitellä tai kerrata samassa määrin kuin romanttisisessa tonaalis-funktionaalisessa tyyliässä. Tällöin teemojen erotettavissa oleva identiteetti hämärtyy tai häviää kokonaan. ”Karkea historiallinen tarkastelu paljastaa näin jälkikäteen katsottuna melkein pakottavalta vaikuttavan kehityksen: musiikin ei-tematisoituminen oli seurausta sen tonaliteetin menettämisen kautta yhä lisääntyvästä tematisoinnin radikalisoitumisesta.”¹⁸³ (Kühn 1998.) Raition tässä tutkimuksessa tarkastelluissa sävellyksissä ei ole sellaisia teemoja, jotka olisivat sävellyksen identiteetin tai muodon kannalta ehdottoman merkityksellisiä. Teoksissa kuitenkin on motiivia laajempia musiikillisia aihekokonaisuuksia, jotka identifioituvat itsessään yhtenäisiksi, ja jotka on mahdollista jakaa pienempiin osiin. Näitä Raitio itse kutsui melodioiksi, joten melodioiksi niitä tässäkin työssä kutsutaan.

¹⁸³ ”Die grobe historische Skizze enthüllt im Rückblick eine fast zwingend wirkende Entwicklung: Die Entthematisierung der Musik war eine Konsequenz ihrer zunehmenden, durch den Tonalitätsverlust schließlich radikalisierten Thematisierung” (Kühn 1998).

Melodian käsite on siinä mielessä teemaa vapaampi, että siihen ei itsestään-selvästi liity muodon rakentamisen tai toistumisen oletusta. Sellaisena se sopiikin Raition musiikista puhumiseen paremmin kuin teema, mutta melodia terminä ei 1920-luvun kontekstissa ollut suinkaan ongelmaton. Useille Raition aikalaiskirjoittajille melodia merkitsi ennen kaikkea tonaalisesti etenevää ja sulkeutuvaa hahmoa, johon tekstuurimielessä liittyy oleellisesti melodiaa tukeva ja sisällöllisesti vähämerkityksisempi säestys. Jos tällainen hahmo puuttui – kuten esimerkiksi Raition teoksissa – näitä kokonaisuuksia ei mielletty varsinaisiksi melodi-
oiksi.

1900-luvun alkupuolella melodiaa pidettiin yleensä säveltäjän inspiraation keskeisimpänä ilmentymänä (ks. mm. Etter 2001, 22–23), joskin jo 1920-luvulla käsitys melodiasta ja sen merkityksestä oli murroksessa. Esimerkiksi jo edellä mainittu modernistisäveltäjä Ernst Toch (1977 [1948], 62) kutsui melodiaa romanttista säveltäjänero-myyttiä pilkaten ”’jumalallisen inspiraation’ sisällöksi, jonka Jumala arnessaan lahjoittaa valituille neroille, musiikillisen nerouden intiimeimmäksi ilmaisuksi, joka saa alkunsa suoraan ”enkelten äänestä, lintujen laulusta, pulputtavasta purosta tai hopeisen kuunvalon taiasta”.¹⁸⁴ Toch oli sitä mieltä, että melodian tavoin myös harmonia ja muut musiikin parametrit ovat säveltäjän inspiraation tuotteita. Suomalaisessa 1920-luvun taidemusiikkielämässä Tochin kärjistäen pilkkaama käsitys oli kuitenkin edelleen ajankohtainen.

Useimmille ihmisille, niin muusikoille kuin maallikoille, on melodia välttämätön kriteerio, jonka avulla ratkaistaan, onko sävellys, joka haluaa käydä musiikista, todella musiikkia. Tämä melodian hallitseva asema ilmenee vakuuttavan selvästi siitäkin, että eivät edes äärimmäisyssuunnan säveltäjät teoriassa ole sitä kieltäneet vaan päinvastoin väittävät vaalivansa melodiaa – tätä me muut emme halua myöntää todeksi – vähintään samassa tai vielä suuremmassa määrin kuin yksikään toinen tyyliuunta, vaikka vaaliminen tapahtuukin uusin keinoin ja menetelmin. (Parmet 1962, 256.)

Kuten ylläolevasta Simon Parmetin sitaatista¹⁸⁵ käy ilmi, melodia oli suomalaisessa musiikkikirjoittelussa tärkeä aihe. Hyvän melodisen keksinnän katsottiin olevan osoitus säveltäjän inspiraatiosta ja suoraan sydäimestä tulevasta musiikin tekotavasta vastakohtana tietoisesti konstruoidulle ”koulukuntamusiikille”. Nä-

¹⁸⁴ Melody - the very essence of "divine inspiration", bestowed upon chosen master-minds by the grace of God, the most intimate utterance of musical genius, prompted directly by the "voices of angels, the chant of the birds, the murmur of the purling brook or the spell of the silvery moonlight" (Toch 1977, 62. Alkuperäinen teksti vuodelta 1948).

¹⁸⁵ Vaikka Parmetin (1897–1969) kirjoitus on 1960-luvulta, hänen aktiivisin toimintansa musiikkialalla osui Raition kanssa samoihin aikoihin.

kemys oli varsin hanslickilainen: originaalinen melodia oli kauneuden perushahmo (*Grundgestalt der Schönheit*).

Kuten Parmetin mainitsema ”äärimmäisyssuunnan” säveltäjät, myös Raitio piti melodiaa olennaisena osana omaa musiikkiaan. Tästä on osoituksena muun muassa hänen morsiamelleen Hildur Pourulle kirjoittamastaan kirjeestä välittyvä tuohtumus siitä, kuinka arvostelijat eivät tunnistanee hänen musiikkinsa melodisuutta:

Elleivät he kuule imeliä lukkari-aarioita, sanovat ilman muuta, ettei ole tarpeeksi melodiaa! Täysin käsittämätöntä on minulle [- -] Katilan puhe melodian rytmittömyydestä! Mitä noloiksi hän mahtaisikaan tulla, jos menisin pyytämään häneltä hieman selvitystä.” (Väinö Raition kirje Hildur Pourulle 10.2.1931.)

Erityisesti oopperoidensa kohdalla Raitio korosti melodian merkitystä, ja kielsi niiden olevan resitatiivisia, vaikka useat kirjoittajat näin tulkitsivatkin. Esimerkiksi *Jeftan tyttären* ensi-illan alla Raitio sanoi häntä haastatelleelle Olavi Ingmanille (1931) ettei hän ollut ”käsitellyt tekstiä resitatiivisesti, vaikka niin sanotaan [- -]. Intervallivaikeudet ovat myös tottumuksella voitettavissa, vaikka orkesteri ei tarjoakaan varsinaisesti tukea laululle”. Sekä *Jeftan tyttären* että *Prinsessa Cecilia* n arvioissa lauluosuuksien kuvailtiin lähes poikkeuksetta olleen resitatiivisia (ks. tarkemmin luku 6.3) – tosin Uno Klami (1936b) käytti *Prinsessa Cecilia* n yhteydessä termiä ”lyhytsävelinen melodiikka”. Raition käsitys melodiasta poikkesi näiden arvioiden ja hänen omien kirjoitustensa valossa kriitikoiden ja muiden musiikkikirjoittajien melodiakäsityksestä. Sen mukaisesti melodiaan ei – ainakaan hänen oopperoissaan – välttämättä oleellisena osana kuulunut melodiaa tukevaa säestystä. ”Imelistä lukkari-aarioista” puhuessaan Raitio viitanee niin ikään melodia-käsitteeseen liittyviin (duuri-molli-tonaaliseen) selkeään hahmoon sekä tekstuuriin (melodia ja säestys) konventionaalisuuteen.

Kiinnostava näkemys melodisuudesta löytyy Raition ja *Vesipatsaan* libretistin Poul Knudsenin kirjeenvaihdosta. Toisessa kirjeessään Knudsenille Raitio (26.12.1928) kuvaili musiikkinsa olevan ”väritaidetta, jossa on melodia (ei mitään melodiatonta kakofoniaa)” (*färgkonst med melodi (inte någon omelodiös kakofoni)*). Puolisen vuotta myöhemmin lähetetystä kirjeestä (19.5.1929) löytyy merkintä: ”Olen nimittäin sitä mieltä, että ainoastaan melodisilla väreillä voi ilmaista hienovaraisimpia nyansseja, lyhyesti sanottuna kaikkea, mitä tapahtuu ihmisen si-

sällä, luonnossa ja avaruudessa. Mutta juuri tällaisessa tyyliässä täytyy vallita ehdoton kurinalaisuus.”¹⁸⁶ Raitio ei kirjessään eikä muualla selittänyt, mitä hän melodisilla väreillä tarkkaan ottaen tarkoitti, mutta se saattaisi viitata sointiväriin kehittelyn tai muuntumisen ajatukseen; toisin sanoen Raition musiikissa temaat- tinen tai melodinen kehittäminen tapahtuisi ennen kaikkea sointivärimuutosten, ei esimerkiksi motiivityöskentelyn kautta. Schönbergin *Harmonielehressään* hah- mottelema sointivärimelodia (*Klangfarbenmelodi*) on käsitteenä todennäköisesti ollut Raitiolle tuttu, mutta muiden lähteiden puutteesta johtuen ei voida olla var- moja, tarkoittiko Raitio ”melodisilla väreillä” Schönbergin tapaan melodisen lin- jan jakamista useille soittimille vai mahdollisesti jotain muuta. Ainakaan tässä työssä tarkastelluissa orkesterisävellyksissä ei tulkintani mukaan ole havaitta- vissa Schönbergin sointivärimelodian tapaisia melodioita. Knudsenille kirjoite- tusta lausunnosta voidaan kuitenkin joka tapauksessa päätellä, että Raition ajat- telussa sointiväri ja melodia liittyivät yhteen.

7.1.3 Sointiväri – instrumentaatio ja harmonia

Sointiväri oli 1900-luvun alun suomalaisessa musiikkiarvostelussa keskeinen, mutta ongelmallinen musiikin arvosteltava aspekti. Taidokasta ja omaperäistä instrumentaatiota arvostettiin, ja taiteilijaa tai hänen teostaan määrittävät ”väri”- ja ”kaiku” -etuliitteet olivat myönteisesti sävyttyneitä. Musiikin värikkyys ja omintakeiset sointiyhdistelmät otettiin pääsääntöisesti kiitellen vastaan. Kuiten- kin sointiväriin tuli olla alistainen erityisesti tematiikan motiivitekniselle kehitte- lylle ja sen kautta rakentuvalla muodolle; arviot muuttuivat negatiivisiksi, mikäli sointiväriin nähtiin nousevan sävellyksessä keskeisemmäksi kuin tematiikka. Raition musiikin reseption kohdalla sointiväri on yksi tärkeimmistä miltei kate- gorisesti esiin nousevista teemoista.

Tässä tutkimuksessa harmonia käsitetään instrumentaation ohessa osaksi sointiväriä. Ratkaisu perustuu siihen, että Raition 1920-luvun orkesterisävellyk- sissä harmonia ei ole selkeästi sävellajeihin sidottu eikä funktionaalinen siinä mielessä, että harmoniset syvärakenteet ja kadenssit hahmottaisivat sävellysten muotoa. Raition harmonia ei myöskään tavallisimmin muodostu vertikaalisesti hahmottuvista sointukuluista – tästä käytännöstä poikkeavaa *Antigone*-sävellyk- sen ”vaskikuoro”-osuutta käsitellen erikseen luvussa 7.2.4. Tulkintani mukaan

¹⁸⁶ ”Jag är nämligen av den åsikt, att man kan bara med melodiska färger uttrycka de finaste nyanser, kort sagt, allt som sker inom en människa, in naturen och in rymden. Men just i den här stilen måste härska en sträng disciplin!”

Raition orkesteriteoksissa harmonian merkitys on tyypillisimmillään sointiväriä luova, ja harmoniaa joskus arvioitiinkin sointivärin yhteydessä. Esimerkiksi Sulho Rannan (1932, 120) Raition dissonoivaa harmoniaa kuvaavat sanat "[Raition musiikissa] dissonanssi ikäänkuin saa alkunsa ja on olemassa värin ja tunnelman vuoksi" voisivat kuvata yhtä hyvin myös Raition harmoniaa yleisesti. Tässä tutkimuksessa ei siis analysoida systemaattisesti sointujen kulkua tai niiden suhdetta toisiinsa, vaan tarkastellaan Raition orkesterisävellysten harmonioiden tyypillisiä muodostumistapoja.

Raition opiskeluaikoihin Suomessa säveltäjien koulutuksessa lähdettiin harmonian suhteen edelleen siitä oletuksesta, että (funktionaalinen) tonaalinen harmonia on itsestään selvästi parempi kuin muunlaiset harmoniaratkaisut. Ilmari Krohn julkaisi vuonna 1916 musiikin teorian oppikirjasarjansa toisen osan, *Sävelopin*, joka käsittelee muun muassa tonaalisuutta ja funktionaalista harmoniaa. Sibelius-Akatemian matrikkelitietojen mukaan Krohn ei opettanut Raitiota, mutta 1900-luvun alun suomalaisten musiikkipiirien pienuudesta johtuen voidaan olettaa, että Raitio tai hänen opettajansa Helsingin Musiikkiopistossa joka tapauksessa olivat tietoisia Krohnin näkemyksistä. Krohnin (1916, 74) mukaan tonaalisuus perustuu luonnonlakeihin, ja esimerkiksi muinaiset ja ei-länsimaiset (säveltasolliset) musiikit perustuvat samoihin lakeihin, "vaikka nämä lait ovat ainoastaan länsimailla ja vasta viime vuosisatoina tulleet teoreettisesti täysin tajutuiksi" (emp.). Myös Parmet ymmärsi duuri-molli-tonaalisuuden "biologisen välttämättömyyden" seurauksena:

Näin olemme askel askelelta edeten päässeet sävelkieleen, joka perustuu sävellajin ja sävelsuvun (duurin, mollin) käsitteisiin ja jota sanotaan tonaaliseksi järjestelmäksi. Se tuntuu, taaskin puhe- ja kirjakielen tavoin, syntyneen välittömästi, itsetiedottomasta biologisesta välttämättömyydestä, ja soveltuu siis parhaiten palvelemaan ihmiskunnan henkistä ilmaisun tarvetta. (Parmet 1962, 261-262.)

Parmet siis perusteli vielä 1960-luvulla duuri-molli-tonaalisen funktionaalisen sävelkielen paremmuutta ei-tonaaliseen ja ei-funktionaaliseen musiikkiin verrattuna biologisilla syillä ja organismi-metaforalla. Huolimatta siitä, että Arnold Schönbergin *Harmonielehre* (1911a) oli 1920-luvun Suomessa jo tunnettu, dissonanssin emansipaatiosta ei Ernest Pingoud'ta (1923b) lukuun ottamatta julkisesti puhuttu, eikä kovin dissonanssipitoista harmoniaa pidetty suotavana sävellyksen ominaispiirteenä. Funktionaalisen tonaaliseen harmoniaan liittyvät oletukset tonaalisesta syvärakenteesta, kadenssaalisuudesta ja dissonanssin purkautumisesta konsonanssiin olivat keskeisesti vaikeuttamassa Raition musiikin vastaanottoa 1920-luvulla.

Harmonian lisäksi sointiväriä luo instrumentaatio, jonka merkitys korostuu

vielä harmoniaakin enemmän Raition musiikista puhuttaessa. Sulho Ranta (1945, 520) muisteli Raition sanoneen musiikin olevan väriä, ja jo *Joutsenista* (1919, kantaesitys 1920) lähtien Raition musiikkiin on kritiikeissä liitetty – joko positiivisia tai negatiivisia riippuen kriitikon näkökulmasta – sointiväriin vahvaan asemaan viittaavia termejä sekä lähes yksimielistä kiitosta taitavasta orkesterinkäsittelystä. Kuten jo edellisen alaluvun lopussa Poul Knudsenille kirjoitetun kirjeen yhteydessä mainittiin, Raitio itse piti sointiväriä jollain tapaa melodisuuteen liittyvänä aspektina. Myös Väinö Pesolan (–la. 1926, ks. haastattelun sitaatti luvusta 6.3) tekemästä Pariisin matkan jälkeisestä haastattelusta käy ilmi, että Raitio kiinnitti erityistä huomiota sointiin ja sointiväreihin orkesteriteoksissa.

7.2 Analyttisiä huomioita Raition 1920-luvun orkesteriteoksista

Raition työskentelytavoista on säilynyt ainoastaan toisen käden tietoa; sekä Ismo Lähdetien (1993, 70) haastatteleman Janne Raition että Arvi Kivimaan (1974, 138) kuuleman mukaan hän sävelsi suoraan partituuria ilman pianoa tai muita apuvälineitä. Aarre Merikanto (1945, 184) puolestaan kertoi Raition tavanneen suunnitella sävellyksiään ”pilkkopimeässä huoneessa.” Luonnosvihkoja, sävellyssuunnitelmia tai muita kirjallisia todisteita ei tiettävästi ole säilynyt, joten Raition sävellysten aiheiston syntytavasta ei voi tehdä luotettavia oletuksia. Tätä työtä varten tarkastellut sävellykset ovat joiltain ominaisuuksiltaan hyvin samankaltaisia keskenään. Kolmiosaista *Antigonea* lukuun ottamatta ne kestävät noin kymmenen minuuttia kukin, ja niissä on käytössä suuri myöhäisromantiikan aikana vakiintunut sinfoniaorkesterikokoonpano. Samankaltaisuudet ovat myös hahmotettavissa kuulonvaraisesti.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastellaan sävellysten temaattisia sekä muotoon, harmoniaan ja sointiväriin liittyviä ominaisuuksia yleisellä tasolla. Tematiikka, harmonia, sointiväri ja muoto on valittu tarkastelun kohteiksi kantaesityskritiikeissä ongelmallisimmiksi miellettyjen sävellysten ominaisuuksien perusteella. Motiivityöskentelyn problematiikka tosin ei korostunut kantaesityskritiikeissä, mutta sitä on syytä tarkastella tässä työssä tematiikan yhteydessä, koska Raition melodiat rakentuvat motiiveista käsin. Motiivimateriaalin käsittely puolestaan on merkityksellisin Raition sävellysten muotoa ja kokonaisilmettä rakentava elementti, ja sitä voisi Maasalon (1969, 192) tapaan kutsua ydinaihetekniikaksi. Useissa kritiikeissä ongelmalliseksi mainittua harmoniaa tarkastellaan tässä työssä pääasiassa tematiikan ja sointiväriin yhteydessä. Tällainen ratkaisu on Raition näiden teosten kohdalla luonteva, koska harmonia syntyy tavallisimmin li-

neaaraisesti osana tematiikkaa, ja sen merkitys on ennen kaikkea sointiväriin luominen.

7.2.1 Partituureista

Kaikki tässä työssä käsiteltävät sävellykset on aikanaan kantaesitetty Raition itse puhtaaksi kirjoittamista käsikirjoituksista ja joko Raition tai puhtaaksikirjoittajan tekemistä äänilehdistä, eikä sävellyksiä kustannettu Raition elinaikana. Käsikirjoitukset *Antigonestä*, *Fantasia estaticasta* ja *Kuutamosta Jupiterissa* ovat Helsingin kaupunginarkistossa Helsingin kaupunginorkesterin käsikirjoitusarkistossa, ja niihin voi tutustua Helsingin Kallion virastotalossa sijaitsevassa kaupunginarkiston toimipisteessä. Näistä partituureista teokset on todennäköisesti kantaesitetty, sillä niissä on kapellimestareiden merkintöjä. Partituureissa on myös korjauksia sekä Raition itse kirjoittamat harjoitusnumerot, joista monet on sijoitettu temaattisiin tai tekstuurisiin muutoskohtiin. Raition itse kirjoittamista partituureista *Antigonen* puhtaaksikirjoitettu kopio ja *Fantasia poetican* käsikirjoitus sijaitsevat Kansalliskirjaston käsikirjoitusarkiston Väinö Raitio -kokoelmassa (COLL.592), ja niitä on myös mahdollista tarkastella digitoituina versioina doria-tietokannan kautta. Raitio ei ole säilyttänyt mahdollisesti käyttämäänsä luonnosmateriaalia, joten hänen sävellyksiään tarkasteltaessa työtapoja tai tietyn sävellyksen syntyprosessia ei ole mahdollista jäljittää samaan tapaan kuin esimerkiksi Sibeliuksen (ks. esim. Virtanen 2011, 63–65). Nykyisin *Antigonen* ja *Fantasia poetican* kustannusoikeudet ovat Fennica Gehrman Oy Ab:lla ja *Kuutamon Jupiterissa* Modus Musiikki Oy:lla. *Fantasia estatica* on edelleen saatavissa ainoastaan käsikirjoituksena. Tässä tutkimuksessa nuottiesimerkit ovat käsikirjoituspartituureista, jos muuta ei mainita. Lupa käsikirjoitusten valokuvaamiseen ja käyttämiseen nuottiesimerkkeinä on saatu Helsingin Kaupunginorkesterin nuotistonhoitaja Minna Cederkvistiltä (sähköposti 18.9.2018).

Vuonna 1921 valmistuneella *Fantasia estaticalla* ei ole erityistä alaotsikkoa, vaan sävellyksen nimeksi Raitio on merkinnyt partituurikäsitteensä yksinkertaisesti *Fantasia estatica* suurelle orkesterille op. 21. Sävellyksen kestoksi Raitio on itse partituuriin merkinnyt 13 minuuttia. Tempo on pääasiassa hidas; aloitustempona on *adagio non troppo*, mutta tempon muutoksia on useita. Etumerkinnäksi Raitio on kirjoittanut kaksi alennusmerkkiä, mutta B-duurin tai g-mollin mukaista tonaalista keskiötä ei kuitenkaan ole havaittavissa. Myöhemmin valmistuneisiin 1920-luvun sävellyksiin Raitio on harvoin kirjoittanut etumerkintää, ja tässä mielessä *Fantasia estatican* etumerkinnän voidaankin tulkita olevan jääne romantiikan estetiikkaan enemmän sidoksissa olevasta varhaistyylistä. Etumerkinnästä huolimatta *Fantasia estatica* ei kuitenkaan ankkuroidu B-g-

sävellajien mukaiseen tonaaliseen keskukseen ainakaan pitkäksi aikaa.

*Fantasia estatica*n partituurikäsi-
kirjoitus on lyijykynällä tehty, ja siinä on kapellimestarin merkintöjä lyijykynällä sekä sinisellä ja punaisella puuvärikynällä. Merkinnät liittyvät pääasiassa tempon ja lyönnin muutoksiin sekä sisääntulojen näyttämisiin eri soittimille. Teoksen kokonaiskestoksi on kansilehdelle merkitty 13 minuuttia. Käsi-
kirjoituspartituurissa on 50 sivua, ja 25 harjoitusnumeroa, jotka Raitio on itse kirjoittanut. Tahtinumer-
oita ei ole merkitty. Kokoonpanoksi Raitio on kirjoittanut:

Puupuhaltimet: 2 Huilua, 1 Piccolo 2 Oboeta, Engl. torvi, 2 B Klarinettiä, B Basso-klarineti (esiintyy myöskin III:na klarinetina), 3 Fagottia, Kontra-Fagotti.

Läkkisoittimet: 6 F Käyrätorvea, 4 C Trumpettia, 3 Tenoripasuunaa, Basso-Tuba.

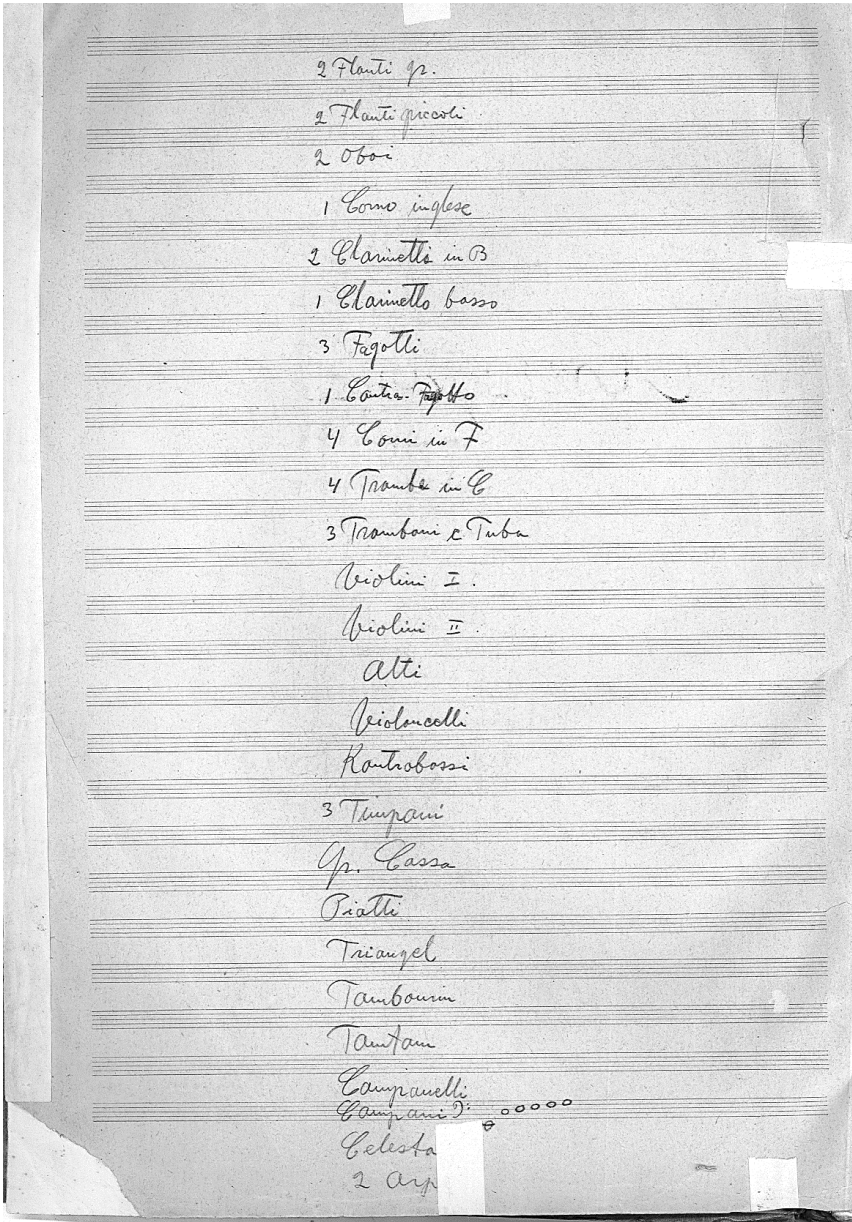
Jouhisoihtimet: 16 ensimmäistä viulua, 16 toista viulua, 12 Alttoa, 12 Celloa, 8 Kontrabasso.

1 Harppu, Celesta.

Lyömäsoittimet: 3 Paukkua, Piatti, Suuri rumpu, Päristysrumpu, Tamtam, Triangeli, Kello-
loveli, Xylophon.

Antigone 3-osainen sävelrunoelma orkesterille op. 23¹⁸⁷ on sävelletty vuosien 1921–22 aikana, ja on kokonaiskestoltaan noin 23 minuuttia. Ensimmäinen osa *Antigonen kuolinuhri veljelleen* alkaa tempomerkinnällä lento espressivo (kahdeksas-
osanuotin metronomilukemaksi on merkitty 72), ja osan kestoksi Raitio on merkinnyt 6 minuuttia. Kansalliskirjaston arkistossa olevaan partituuriin Raitio ei ole merkinnyt metronomimerkintää ensimmäiseen osaan. Toinen osa, *Tyrannin tuomio*, on niin ikään aloitustempoltaan hidas: andante moderato, ja neljäsosanuotin kestoksi Raitio on kirjoittanut metronomimerkinnän 60. *Tyrannin tuomion* kesto on partituurin merkinnän mukaan 6,5 minuuttia. Viimeinen osa, *Antigonen kuolema*, alkaa myös hitaahkossa tempossa adagio non troppo, ja kahdeksas-
osanuotin metronomimerkintänä on 66. Viimeisen osan kestoksi Raitio on merkinnyt 10 minuuttia – tosin partituurin loppuun on kapellimestari kirjoittanut himmeästi lyijykynällä ”12 minuuttia!”. Etumerkintöjen suhteen *Antigonen* käsi-
kirjoituksessa on saman tapaisia epäloogisuuksia kuin *Fantasia estaticassa*; f-virei-
selle englannintorvelle Raitio on kirjoittanut yhden ylennysmerkin ja b-vireisille klarineteille kaksi, mutta f-vireisillä käyrätorvilla etumerkintää ei ole. Puhtaaksi-
kirjoituspartituurissa etumerkintöjä ei ole millään soittimilla. *Fantasia estatica*n ta-
paan temponvaihdoksia on useita.

¹⁸⁷ Kansalliskirjaston kokoelmissa olevan puhtaaksikirjoitetun partituurin Raitio on nimennyt *Antigone* (*Sofokleen mukaan*) 3-osainen väri-
runoelma suurelle orkesterille op. 23.



Kuva 2. *Antigonen* instrumentaatio käsikirjoituspartituurin etulehdellä.

Antigonen Kaupunginarkistossa sijaitseva partituurikäsikirjoitus on *Fantasia estatica*n tapaan kirjoitettu lyijykynällä. Siinä on runsaasti kapellimestarin merkintöjä eri värisillä puukynillä ja jopa musteella, ja käsikirjoituksen yleisilme on suttaantunut. Sivuja partituurissa on kansilehden ja orkesterikokoonpanon

listauksen lisäksi yhteensä 107 (*Antigonen kuolinuhri veljelleen* 1–20, harjoitusnumerot 1–9; *Tyrannin tuomio* 21–52, harjoitusnumerot 10–21; *Antigoneen kuolema* 53–107,¹⁸⁸ harjoitusnumerot 22–42).

Kansalliskirjastossa sijaitseva partituuri on Raition omakätinen puhtaaksikirjoitus ruskealla musteella, ja siinä on myös Raition tekemät harjoitusnumeromerkinnät violetilla ja punaisella puuvärikynällä. Kansalliskirjaston arkistossa olevan *Antigonen* puhtaaksikirjoitettu partituuri on sivumäärältään käsikirjoitusta tiiviimpi: kansilehden ja instrumenttistauksen lisäksi sivuja on 105 (*Antigonen kuolinuhri veljelleen* 1–19; *Tyrannin tuomio* 20–51; *Antigonen kuolema* 52–105). Tahtinumeroita ei tähänkään partituuriin ole merkitty. Puhtaaksikirjoituksen instrumenttistaukseen Raitio on kirjoittanut jousisoitinten tarvittavan määrän:

Orchestra:

Fl. gr. 1.2., Fl. picc. 1.2., Ob. 1.2., Corn inglese, Clar. 1.2., Clarinetto basso, Fag. 1.2.3., Contrafagotto, Corni 1.2.3.4. in F, Trombe 1.2.3.4., Tromboni 1.2.3. Basso Tuba, Celesta, Arpa 1.2., Triangolo, Campanelli, Tamburo, Timpani, Piatti, Gr. Cassa, Tamtam, Campani E, c, d, e, f, g.
16. Viol. 1., 14. Viol. 2., 12 Viole, 10 Celli, 8 Contrabassi.

Helsingin kaupunginorkesterin koko oli 1920-luvun alkupuolella 69 vakituisella sopimuksella olevaa muusikkoa. Sekä *Fantasia estatica* että *Antigonen* esittäminen Raition kirjoittamilla soittajamäärillä olisi tarkoittanut ainakin kahdenkymmenen lisäsoittajan palkkaamista, mikä oli orkesterin tuon aikaiset taloudelliset hankaluudet huomioon ottaen epätodennäköistä (ks. Marvia & Vainio 1993, 390–392).

*Fantasia poetica*n alaotsikkona on Sävelrunoelma orkesterille, op. 25. Sävellys alkaa tempossa *adagio non troppo*, ja tempomerkinnän viereen Raitio on aloittanut metronomimerkinnän kirjoittamisen, mutta jättänyt sen kuitenkin avoimeksi, ilman lukemaa. Etumerkintää ei ole, ja tempon vaihdoksia on useita. Partituuri on Raition omakätinen puhtaaksikirjoitus ruskealla musteella, ja siinä on runsaasti kapellimestarin merkintöjä, muun muassa punaisella puuvärikynällä suurikokoiset merkinnät temponvaihdosten kohdalla. Mottoruno on fraktuurakirjaimin painettu, todennäköisesti jostakin lehdestä tai kirjasta leikattu ja liimattu partituurin loppuun.

¹⁸⁸ Partituurin käsikirjoitukseen Raitio on kirjoittanut kolmannen osan nimeksi *Antigoneen kuolema* kahdella e-kirjaimella, puhtaaksikirjoituksessa puolestaan osan nimi on yhdellä e:llä *Antigonen kuolema*. Ensimmäinen osa on yhdellä e:llä *Antigonen kuolinuhri veljelleen* molemmissa partituureissa.

Motto:

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
Durch Wolken sifert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunkeln Tales
Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden
Durchsichtigen Meere und verlieh das Leben.
Wie wunderbare Blumen waren da,
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzenbüschel,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermüthiger 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.
Über 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 vorbeifährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Pfefferbüsche, sieht sich selber
Ein Kind am Ufer sehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer --
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter,
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.

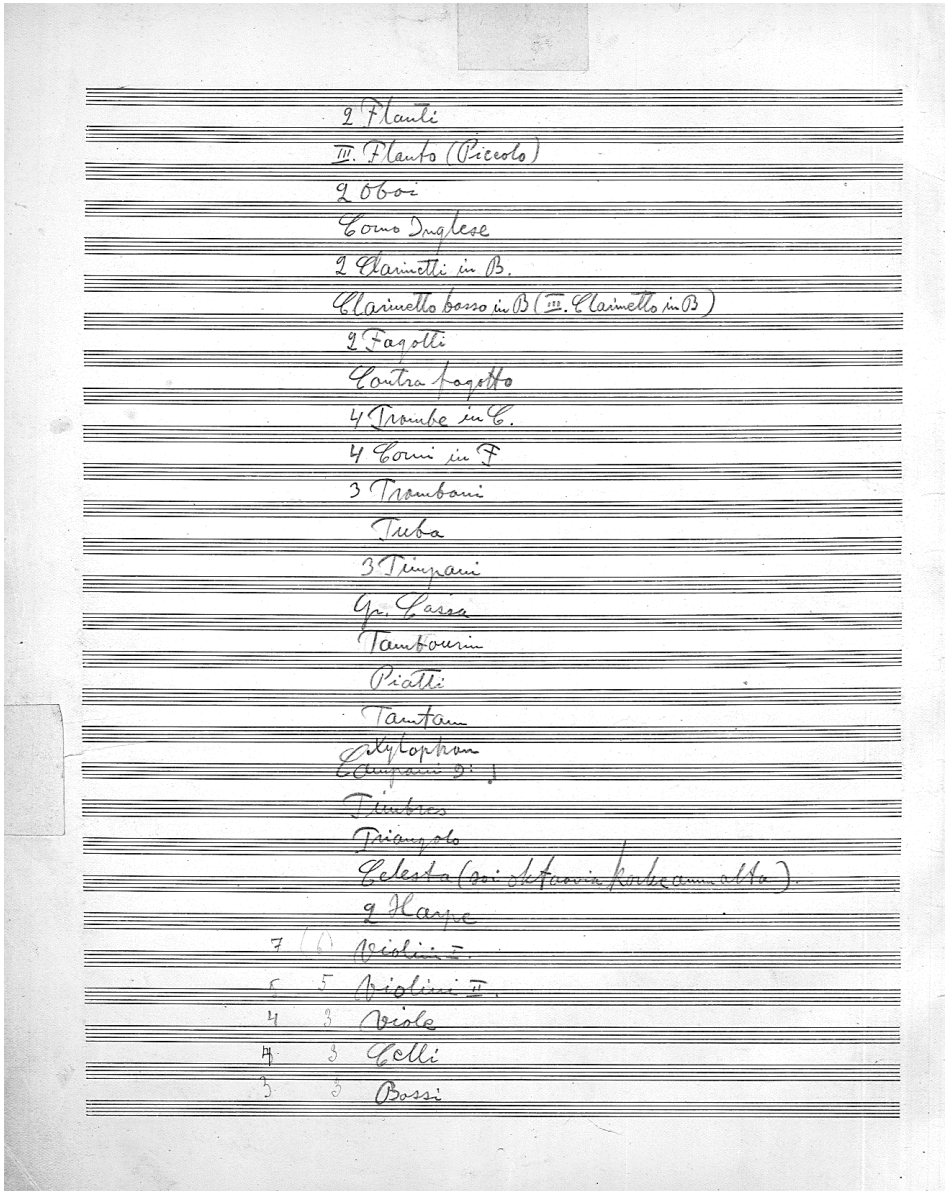
(Hugo von Hofmannsthal: „Erlebnis“).

Kuva 3. *Fantasia poetican* mottoruno partituurin takalehdellä.

Nuottisivuja *Fantasia poetican* partituurissa on yhteensä 51, ja Raition itsensä merkitsemiä harjoitusnumeroita 27. Kestoa tai etumerkintää Raitio ei ole *Fantasia poeticaan* merkinnyt. Orkesterin kokoonpano on:

2 Flauti picc. (2.= Fl.gr. 3.); 2 Flauti gr.; 2 Oboi; 1 Corno inglese; 2 Clarinetti in B; 1 Clar. basso; 2 Fagotti; 1; Contra-fagotto; 4 Corni in F; 4 Trombe in C; 3 Tromboni; 1 Tuba; Timpani; Gran cassa; Piatti; Triangolo; Tamburino; Tamtam; Campanelli; Campana [merkintä F-avain ja pieni des]; Celesta (est écrit une 8ve au dessous [F-avain ja pieni c; G-avain ja neliviivainen c]); 2 Arpe; Violini 1; Violini 2; Violo; Celli; Bassi ([F-avain ja suuren oktaavin C]) [Rivinvaihdot poistettu sitaatista.]

Fantasia poetican orkesteriin Raitio ei enää myöskään merkinnyt jousisoittajien määriä.



Kuva 4. Kuutamons Jupiterissa instrumentaatio.

Kuutamons Jupiterissa käsikirjoituksen Raitio on alun perin nimennyt sävelrunoelmaksi orkesterille, mutta lisännyt myöhemmässä vaiheessa adjektiivin "fantastinen" sävelrunoelman eteen. Sävellysvuodeksi Raitio on merkinnyt 1922, mutta partituurin lopusta on pyyhekumilla pyyhityt vuosiluvut 1922–23 edelleen nähtävissä. Käsikirjoitus on lyijykynällä kirjoitettu, ja siinä on useita eri ka-

pellimestareiden tekemiä merkintöjä punaisella, sinisellä ja vihreällä puuväriky-
nällä sekä lyijykynällä. Merkintöjä on myös poistettu, ja paikoin 28-rivinen par-
tituuripaperi ei ole riittänyt, vaan Raitio on piirtänyt ylimääräisiä viivastoja sivun
ylä- tai alareunaan, tai jatkanut viivastoa marginaaliin. Nuottisivuja partituurissa
on 61, ja harjoitusnumeroita yhteensä 32, joista numero 19 on todennäköisesti
erehdyksen vuoksi jäänyt merkitsemättä. Tahtinumeroina ei ole kirjoitettu.

Modus Musiikki Oy:n kustantamaa partituuria varten tekemässään edi-
toinnissa Ritva Haanpää (2001) on tulkinut Raition "jossain vaiheessa" merkin-
neen käsikirjoitukseen kaksi poistoa. Mahdolliset poistot on merkitty käsikirjoi-
tukseen punakynämerkinnöillä "Tästä" ja "Tähän" sekä lyijykynämerkinnöillä
"vi-" ja "-de" niiden aloitus- ja lopetuskohtiin, ja käsiala vaikuttaa Raition
omalta. Ei kuitenkaan ole selvää, onko teosta missään vaiheessa esitetty kyseessä
olevien poistojen mukaisesti, sillä poistomerkintöjen välisissä osuuksissa on sa-
manlaisia kapellimestarin merkintöjä kuin muuallakin teoksessa.

Kuutamon Jupiterissa aloitustempoksi Raitio on merkinnyt andante fantas-
tico ja metronomimerkinnäksi 66 iskua neljäsosalle. Sävellyksen kestoa kuvaavia
merkintöjä on kaksi erilaista: 9'53" (partituurin etusivun yläreunassa) ja 10'55"
Cronvall (partituurin etusivun alareunassa). Etumerkintää ei ole. Kuvasta 4 voi-
daan nähdä kahden kapellimestarin merkitsemät jousisoittajien määrät. Raition
itse *Fantasia estatican* ja *Antigonen* partituureihin merkitsemät määrät ovat näihin
- todennäköisesti Helsingin Kaupunginorkesterin muusikkomäärien suhteen
realistisempiin - merkintöihin nähden kaksin- tai jopa kolminkertaiset. Jousisoi-
tinsektioiden ollessa puolet tai vähemmän siitä, miten Raitio oli ajatellut, voidaan
olettaa erityisesti vaskisoitinten peittäneen niiden ääntä huomattavasti.

7.2.2 Raition "ydinaihetekniikka"

Tässä luvussa tarkastellaan yleisellä tasolla *Fantasia estatican*, *Antigonen*, *Fantasia
poetican* ja *Kuutamon Jupiterissa* tärkeimpiä ja tyypillisimpiä motiiveja ja Raition
tapaa käsitellä niitä. Kussakin teoksessa olevia muita selväpiirteisempiä ja melo-
disen materiaalin kannalta merkityksellisempiä motiiveita kutsutaan tässä ydin-
aiheiksi.

Fantasia estaticassa ydinaiheita on kaikkiaan kolme. Esiintymisjärjestyksessä
ensimmäinen niistä on kaksiosainen, seitsemästä (4 + 3) sävelestä koostuva mo-
tiivivi, jonka alkupuoli tavallisimmillaan muodostuu alaspäisestä pienestä sekun-
nista, sitä seuraavasta alaspäisestä suuresta sekunnista ja paluusta ylöspäin ta-
kaisin edelliseen säveleen. Ydinaiheen alkupuoli on rytmiseltä hahmoltaan taval-
lisimmin tasainen nopea kuvio, mutta ensimmäistä kertaa esiteltäessä se alkaa
pitkällä sävelellä, jota seuraa pisteellinen triolikuvio (ks. esimerkki 1, ylin rivi).

Ydinaiheen loppupuolen kolme säveltä ovat rytmiseltä hahmoltaan vakiintuneemmat (pisteellinen kahdeksasosa ja kuudestoistaosa tai näiden diminuutio) sekä niitä seuraava kestoltaan määrittelemätön pitkä ääni. Säveltasojensa puolesta motiivin jälkipuoli on alaspäinen suuri terssi (tai vähennetty kvartti) sekä sitä seuraava alaspäinen intervalli, jonka laajuus vaihtelee pienen sekunnin ja suuren terssin välillä. Ensimmäisen ydinaiheen alkupuoli esiintyy rytmiseltä hahmoltaan useimmin nopeana neljän kolmaskymmeneskahdesosanuotin rykelmänä, jota seuraa jälkipuoli pisteellisen kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuotin muodostamana parina. Myöhemmin ydinaihe esiintyy useasti muunnoksena, jossa jälkipuoli on tihennetty pisteellisen kuudestoistaosan ja kolmaskymmeneskahdesosan pituiseksi. Ydinaiheen jälkiosa esiintyy useissa tapauksissa itsenäisesti alkupuolesta irrallaan, erityisesti melodian lopettavana eleenä (ks. esimerkki 12, lopetusmotiivi).



Esimerkki 1. *Fantasia estatica* ensimmäinen ydinaihe. Ylemmässä kuvassa ydinaihe muodossa, jossa se esiintyy ensimmäistä kertaa kokonaisena (ensimmäinen sivu, taudit 2–3: 2. ja 4. käyrätorvi). Alempana kaksi yleisempää rytmistä variaatiota (sivu 4, harjoitusnumeroiden 1 ja 2 välissä: bassoklarinetti in b; sivu 7, tahti ennen harjoitusnumeroa 3: oboe).

Kai Maasalo (1969, 199) nimittää tätä motiivia ydinaihe a + b:ksi. Erkki Salmenhaara (1996, 215) puolestaan on havainnut tämän ”suppeaksi perusaiheeksi” kutsumansa kuvion sävelten (ges, f, es, d)¹⁸⁹ olevan transponoituina samat kuin J. S. Bachin *Das Wohltemperierte Klavierin* ensimmäisen osan cis-molli-fuugan teemassa. Koska Raition tiedetään ihailleen Bachin musiikkia (ks. esim. Raitio 1922c, 6; Lähdetie 1993, 69), voidaan olettaa hänen tunteneen kyseisen teoksen. Raition omien kommenttien puutteesta johtuen ei kuitenkaan voida tietää, oliko hänellä ollut Bach mielessään *Fantasia estatica* motiivia muotoillessaan. Salmenhaara

¹⁸⁹ Salmenhaara tulkitsee motiivin perushahmoksi esimerkissä 1 alarivin vasemmalla olevan bassoklarinetin soittaman version ja viittaa mainitsemillaan säveltasoilta tähän.

(emt., 222) myös huomauttaa yhteyden *Fantasia estatica*n ja *Antigonen* ydinaiheiden välillä: ”*Antigonen* ydinaihe h-ais-cis-d sisältää (transponoituina) samat neljä säveltä kuin fantasian ydinaihe” (ks. esimerkit 1 ja 4).

*Fantasia estatica*n toinen keskeinen ydinaihe esitellään näennäisen merkityksettömänä osana muuta temaattista materiaalia, mutta etenkin sävellyksen lopun tematiikan kannalta se osoittautuu tärkeäksi; sen augmentaatiot muun muassa lopettavat *Fantasia estatica*n. Temaattiselta hahmoltaan toinen ydinaihe koostuu kahdesta kvartti-intervallihypystä, jotka ovat toisiinsa nähden vastaliikkeessä. Kvarttihypyistä ensimmäinen kulkee säveltasoiltaan alaspäin ja jälkimmäinen ylös, ja kvartit voivat olla vähennettyjä, puhtaita tai ylinousevia. Luonteeltaan toinen ydinaihe on ensimmäistä stabiilimpi, sillä sen sävelkorkeuksien suhteiden muutokset pysyttelevät kokosävelaskeleen sisällä, ja rytmisistä variaatiot ovat käytössä lähinnä augmentaatiot ja diminuutiot, joissa sävelten kestojen suhteet pysyvät samanlaisina.



Esimerkki 2. *Fantasia estatica*n toinen ydinaihe tavallisimmin ilmenevässä muodossaan (sivu 18, harjoitusnumero 8, tahdin jälkipuoli: 1. viulu, 2. viulu, altoviulu ja sello).

Kolmas *Fantasia estatica*n ydinaihe esitellään toisen tapaan ensin vaiivhkaa osana säästykselliseksi tulkittavissa olevaa, epäsäännöllisen kromaattisesti alaspäisin sivusävelin kulkevaa kuviota. Kolmas ydinaihe koostuu kolmen triolin ryhmästä, jossa ensimmäinen ja viimeinen ovat samanlaisia, pienen alaspäisen sekunnin sivusävelkulkuja, ja keskimmäinen puolestaan liikkuu pienen terssin alas ja takaisin perussävelestä. Kuten toinenkin ydinaihe, myös kolmas on melko stabiili; sen tyypillisin muoto on alkuperäisen lisäksi augmentaatio. Sen sijaan tämä aihe eroaa toisesta ydinaiheesta siinä, että myös säveltasojen suhteiden muunnoksia on käytössä lähinnä polyfonisissa jaksoissa esiintyvissä rytmisissä kuvi-



Esimerkki 3. *Fantasia estatica*n kolmas ydinaihe (sivu 7, tahti ennen harjoitusnumeroa 3: 2. viulut).

*Fantasia estatica*n tärkeimmät temaattiset rakenneosat ovat siis kolme ydinaihetta, jotka ovat lyhyehköjä, luonteenomaiselta hahmoltaan muista erottuvia motiiveja. Näiden ydinaiheiden pohjalta rakentuvat teoksen muutamat melodiat (joista tarkemmin seuraavassa alaluvussa) ja lähes koko muu temaattinen materiaali. Yhteistä *Fantasia estatica*n ydinaiheille on niiden intervallirakenteiden suppeus; jos motiivien sävelet irrotetaan ajallisesta kontekstistaan, niiden säveltasomuutokset tapahtuvat laajimmillaan vähennetyn kvintin (enharmonisesti ajateltuna tritonuksen), tyypillisimmillään pienen tai suuren terssin sisällä.

Antigone on pituudestaan ja kolmiosaisuudesta huolimatta temaattisten perushahmojen suhteen *Fantasia estatica*akin yhtenäisempi teos. Samat motiivit ja niiden muunnokset sekä samanlaiset intervallirakenteet toistuvat osasta ja teemasta toiseen, mistä syystä tematiikkaan perustuvaa kontrastia ei synny osien sisälle eikä eri osienkaan välille. *Antigonen* ensimmäisen osan alussa esiteltävä ydinaihe on keskeinen, sillä koko sävellyksen temaattisen materiaalin valtaosan voidaan tulkita olevan muodostettu siitä. Motiivin originaalimuoto koostuu alaspäisen pienen sekunnin jälkeen seuraavista ylöspäisistä pienestä terssistä ja pienestä sekunnista. Motiivin intervallirakenteen samankaltaisuus *Fantasia estatica*n ensimmäisen ydinaiheen kanssa on ilmeinen. Rytmiseltä hahmoltaan ydinaiheen originaalimuoto pysyy suhteellisen samankaltaisena, joskin ensimmäisen ja viimeisen äänen pituus vaihtelee. Ydinaiheen muunnoksista voidaan löytää rytmisten ja säveltasollisten variaatioiden lisäksi inversio, retroversio, retroinversio sekä näiden permutaatiot, augmentaatiot sekä diminuutiot. Muunnoksista keskeisimpään rooliin nousee retroinversiomuoto, josta esiintyy varsin monta erilaista versiota.

Ydinaiheen originaalimuoto toimii sävellyksen keskeisimpänä motiivina ensimmäisessä ja viimeisessä osassa, kun sen vahvasti muunnelluksi retroinversioiksi tulkittavissa oleva aihe (ks. esimerkki 4, oikeanpuoleinen motiivi) puolestaan on teoksen keskimmäisen osan (*Tyrannin tuomio*) tärkein temaattinen rakenneosa.

Esimerkki 4. Vasemmalla *Antigonen* ydinaihe originaalimuodossa (viulujen 1. ja 3. divisi, osan alku) ja oikealla *Tyrannin tuomio* -osan keskeisin motiivi, jonka voidaan tulkita olevan ydinaiheen muunneltu retroinversiomuoto (sellot ja kontrabassot, osan alku).

Tyrannin tuomio -osan keskeisimmän motiivin voidaan tulkita olevan muodostettu niin, että ydinaiheen retroinversiomuodosta on siirretty ensimmäinen sävel viimeiseksi, ja lisäksi motiivin intervallirakennetta on muutettu. Tulkinta on pitkälle viety, ja sen informaatioarvo on kyseenalainen; selkeämmän kuvan *Antigonen* ydinmotiivien samankaltaisuudesta antaakin kenties se, että niiden intervallirakenne pohjautuu pienen tai suuren terssin (tai enharmonisesti vähennetyn kvartin) sisällä tapahtuviin sekuntiliikkeisiin. Kuten todettu, Raition mahdollisesti käyttämiä luonnosvihkoja ei ole säilynyt, joten varmasti ei voi tietää, millä tavoin hän on motiivinsa muodostanut. Perusteellinen motiivianalyysi tai tutkijan partituurista vertailemalla tekemät tulkinnat eivät luonnollisestikaan merkitse sävellystä ensimmäistä kertaa kuuntelevalle yleisölle mitään. Motiivien intervallirakenteiden tarkastelu kuitenkin osoittaa sävellyksen temaattisen materiaalin olevan samankaltaista ja antaa pohjaa *Antigonen* kantaesityskritiikeissäkin esiin tulleille huomioille teoksen kontrastittomuudesta.

Kai Maasalo (1969, 202) kutsuu *Antigonen* ensimmäisen osan "vaatimattomaksi sivuteemaksi" tahdissa 23 esiteltävää harpun arpeggiosoinnun säestämää klarinetin kaksiosaista aihetta (ks. esimerkki 5). Aihe toistuu ensimmäisen osan viimeisissä tahdeissa niin samankaltaisena, että se hahmottuu kertaukseksi. Teemaksi tai melodiaksi aihe on melko lyhyt, ja olenkin tässä ymmärtänyt sen pikemminkin motiiviksi kuin teemaksi.

Esimerkki 5. *Antigonen* ensimmäinen osa. Klarinetin (in b) "vaatimaton sivuteema" (sivut 11-12, harjoitusnumero 5).

Yllä oleva motiivi on jälleen mahdollista tulkita muokatuksi ydinaiheesta. Se hahmottuu kuitenkin kuulokuvansa perusteella varsin erilaiseksi kuin ydinaiheen originaalimuoto, joten perustellumpaa on pitää sitä itsenäisenä, joskin ydinaihetta muistuttavana motiivina. Kuulokuvaan perustuva kontrasti johtuu ennen kaikkea siitä, että aihe esitellään aikaisemmasta selkeästi poikkeavassa sointiväriympäristössä, ja lisäksi se hahmottuu molemmilla esiintymiskerroillaan trumpettien ja ensiviulujen soittaman ydinaiheen vastapariksi. Motiivimateriaalin samankaltaisuudesta huolimatta *Antigonen* ensimmäisessä osassa havaittavissa oleva kontrastivaikutus on mahdollisesti ollut aikalaiskriitikoiden teoksen kahteen muuhun osaan verrattuna myönteisemmän arvion taustalla (ks. tarkemmin luku 6.2.2). Maasalonen (1969, 202) maininta sivuteemasta tukee käsitystä.

Fantasia poetican ydinaihe esiintyy ensimmäistä kertaa heti teoksen alussa, ensin muunneltuna toisen harpun, sitten originaalimuodossaan ensimmäisen trumpetin soittamana (ks. esimerkki 6). Ydinaihe on hahmoltaan murto-sointuna soitettava kolmisointu, joka etenee perussävelestään ylöspäin soinnun terssiin ja kvinttiin, minkä jälkeen se palaa takaisin soinnun terssisäveleen. Ensimmäisellä kerralla harpun soittamana motiivi alkaa As-duurimurtokolmisoinnilla, jota seuraa sivusävelin maustettu ja ylinousevaksi kolmisoinnuksi muuntunut rytmisen variaatio. Kolmannessa tahdissa on trumpetin soittamana ydinaiheen originaalimuodoksi tulkitsemäni versio. Siinä motiivi muodostuu kahdesta peräkkäisestä mollikolmisoinnusta, jotka ovat vähennetyin kvartin päässä toisistaan. Sekä Lähdetie (1991, 40) että Salmenhaara (1996, 228) kutsuvat tätä aihetta teoksen polytonaalisesti rakentuneeksi pääteemaksi, mutta koska se esiintyy sävellyksessä useimmiten lyhyenä versiona (yksi murtokolmisointu) tai teeman osana, se identifioituu mielestäni teemaa luontevammin motiiviksi.



Esimerkki 6. *Fantasia poetican* ydinaihe (harppu 2 ja trumpetti 1, tahdit 1-3.)

Myöhemmin ydinaiheen säveltasot muuntuvat; duuri- tai mollikolmisointuna alkaneen motiivin intervallirakenne kehittyi niin, että motiivin ensimmäinen sävel nousee vähitellen alkuperäisen soinnun terssin yläpuolelle ja samalla kolmisointu muuttuu (tavallisimmin) vähennetyksi. Rytmisistä muunnoksista diminuutio sekä sävelten kestojen suhteiden muutokset ovat yleisimpiä. *Fantasia estatican* ja *Antigonen* ydinaiheisiin verrattuna *Fantasia poetican* motiivin ambitus on laajempi. Siinä on myös kenties kolmisointumuodosta johtuen tonaalisuuden tuntu siitä huolimatta, että esimerkiksi ensimmäisten esiintymien taustalla soi sellojen ja bassojen soittama kuusisävelinen urkupistesointu (pohjaaänenä g, ja siitä ylöspäin terssirakenteisesti huiluaänillä d, fis, c, e, gis, h ja fis). Huiluaänet, hiljainen nyanssi sekä urkupistemäisyys ydinaihesoolojen taustalla saavat aikaan vaikutelman, että soinnun merkitys on ennen kaikkea sointiväriin liittyvä.

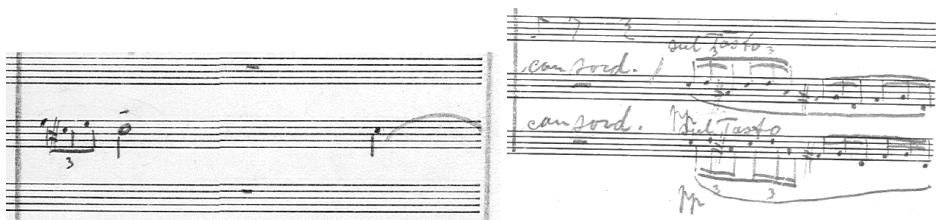
Ydinmotiivin lisäksi *Fantasia poeticassa* on kaksi muutakin muita keskeisemmässä asemassa olevaa motiivia, joista ensimmäisen tunnistettavin ominaispiirre on rytmisen; motiivi koostuu useimmiten kolmesta triolista, joista ensimmäinen on hidas, kaksi jälkimmäistä nopeita. Rytmisen perusmuoto pysyy kutakuinkin muuntumattomana, joskin jälkimmäinen nopea trioli jakaantuu toisinaan vielä kahteen edellistä nopeampaan trioliin, ja ensimmäisessä muodossaan toinen nopeista trioleista on trokee-hahmoinen (ks. esimerkki 7, vasen motiivi). *Fantasia poetican* kolmas tärkeä motiivi, joka on muodoltaan teoksen keskeisistä motiiveista joustavin, esitellään ensimmäisen kerran tahdissa 24. Motiivi on kaksiosainen; sen muodostavat pisteellisestä kahdeksasosasta ja kuudestoistaosasta koostuva pari, jota seuraa kahdeksasosatrioli (ks. esimerkki 7, oikea motiivi).



Esimerkki 7. *Fantasia poetican* kaksi merkittävää motiivia (vasen: klarinetti in b, sivu 3, harjoitusnumeroiden 1 ja 2 välissä; oikea: ensimmäinen trumpetti, sivu 8, tahti harjoitusnumeron 4 jälkeen).

Kuutamon Jupiterissa motiiviaineisto on *Antigonen* tapaan yhtenäinen. Teoksen ydinaihe on kolmen sävelen kokonaisuus, jonka tavanomaisimmassa muodossa ylöspäisen pienen sekunti-intervallin jälkeen seuraa vähennetyin kvartin tai enharmonisesti suuren terssin vastaliike. Ydinaiheen rytmisen hahmo on tavanomaisimmassa muodossaan joko trioli tai daktyyli. Yhtä yleinen kuin edellä mainittu on sen säveltasoiltaan muunnetuksi retroinversioksi tulkittavissa oleva muoto, jossa alaspäistä suurta terssiä seuraa pienen terssin vastaliike ylös. Tämän muodon tavanomaisin rytmisen hahmo on trioli, jota seuraa säveltasoltaan motiivin matalinta säveltä vastaava pitkä ääni. *Kuutamon Jupiterissa* ydinaiheen intervallirakenne (suuren terssin jako pieneen terssiin ja pieneen sekuntiin) on sama kuin *Fantasia estatican* ensimmäisen ydinaiheen.

Kuutamon Jupiterissa ydinaihe tulee ensimmäistä kertaa esiin neljännessä tahdissa. Se esiintyy sekä muunnettuna retroinversiomuodossaan tahdin alkupuolella trumpeteilla että kontrabassojen ja sellojen soittamana triolikuviota tahdin loppupuolella.



Esimerkki 8. *Kuutamon Jupiterissa* ydinaihe: retroinversion muunnos trumpeteilla (in c, vasen esimerkki) sekä originaalimuodon diminuutio selloilla ja kontrabassoilla (tahti 4).

Selkeämmin kyseinen motiivi tulee esiin harjoitusnumerosta neljä (tahti 24) alkavan melodianpätkän osana. Tämä lyhyt melodinen katkelma puolestaan on kerattu jo kahdesti hiukan eri muodossa, ennen ennen kuin motiivi osoittautuu osaksi sitä. Teema kehittyy hitaasta pienen tai suuren sekunti-intervallin ylöspäisistä toistoista, joka puolestaan diminuutiomuodoissaan tulee osaksi monen muun melodian aineistoa. Sivusäveltoistomotiivi ei kuitenkaan ole itsenäinen,

joten sitä ei ole perusteltua pitää ydinaiheena, vaikka sitä käytetäänkin sävellyksessä monipuolisesti.

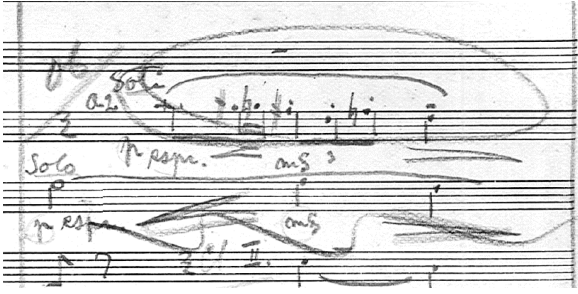
Handwritten musical score for strings, showing a melodic line with a repeat sign and dynamic markings like "poco cresc." and "p".

Handwritten musical score for woodwinds, including parts for Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), and Clarinet (Kl.), with dynamic markings like "pp" and "p".

Handwritten musical score for brass instruments, including parts for Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Tuba (Tuba), with dynamic markings like "pp" and "p".

Esimerkki 9. Kolmesti toistuva melodinen kokonaisuus *Kuutamossa Jupiterissa* (ylin: harput, sivu 7; keskimäinen käyrätorvet, sivu 8; alin puupuhaltimet, sivu 9). Viimeisessä kertauksessa ydinaiheen daktyylihahmo huilulla ja englannintorvella.

Ydinaiheen retroinversio karakteristisimmillaan on jälkipuoli kaksiosaisesta motiivikokonaisuudesta, jossa alkupuolena on pisteellisen daktyylin kromaattinen alaspäinen kulku. Se esiintyy ensimmäistä kertaa tahdissa 46, jonka jälkeen se siirtyy soittimelta tai sektioltä toiselle.



Esimerkki 10. *Kuutamon Jupiterissa* ydinaiheen augmentaatio englannintorvella (alempi viivasto) ja retroinversion tyypillisin variaatio oboeilla (sivu 16, harjoitusnumero 9).

Edellä mainittujen lisäksi keskeisiä ydinaiheen variaatioita ovat sen retroversion augmentaatio sekä edellisen permutaatio, jossa viimeinen sävel on siirretty ensimmäiseksi, ja jonka viimeistä säveltä toistetaan triolina (ks. esimerkki 11).

//

Esimerkki 11. Kuutamoon Jupiterissa ydinaiheen muunnoksia. Ylempässä esimerkissä ydinaiheen augmentoitu retroversio fagoteilla ja 2. harpuilla sivu 36, harjoitusnumero 20), alemmassa retroversion permutaatio englannintorvella ja piccololla (sivu 53, tahti harjoitusnumeron 28 jälkeen).

Kuutamoa Jupiterissa lukuun ottamatta kaikissa tässä tarkastelluissa sävellyksissä on myös "lopetusmotiivi", joka esiintyy erityisesti teemojen ja melodioiden päätävänä eleenä. Motiivi on kaikissa näissä sävellyksissä sekä rytmiseltä että säveltasohahmoltaan huomattavan samankaltainen: alaspäin liikkuva pisteellisen kahdeksasosan ja kuudestaistaosan muodostama pari, jota seuraa neljäsosa. Lopetusmotiivin rytmisen hahmo pysyy yleensä melko samankaltaisena, mutta sen intervallirakenne vaihtelee.



Esimerkki 12. Lopetusmotiivin esiintymiä. Ylhäällä: *Antigone*, 1. osa, sivu 3, toinen tahti harjoitusnumerosta 1; alhaalla vasemmalla *Fantasia estatica*, sivu 4, harjoitusnumeroiden 1 ja 2 välissä; oikealla *Fantasia poetica*, sivu 48, kaksi tahtia harjoitusnumero 24:n jälkeen. *Fantasia estaticassa* lopetusmotiivi on myös ydinaiheen osa.

Motiiveiksi tulkittavissa olevien aiheiden lisäksi Raition tässä käsiteltävissä sävellyksissä on myös muita teoksesta toiseen toistuvia kuvioita, joilla ei kuitenkaan ole selkeästi erottuvaa identiteettiä. Tyypillisesti tällaisia ovat tremoloina, trilleinä tai nopeana kahden sävelen nuotinnettuna vaihteluna soitettavat pitkät äänet ja niistä muodostuvat urkupisteet, nopeat asteikkojuoksutukset erityisesti korkeilla puupuhaltimilla sekä harppujen glissandot. Asteikkojuoksutusten säveltasarakenne ei ole säännöllinen, vaan ne muodostuvat ydinmotiivien intervallirakenteiden tapaan sekunnin tai terssin etäisyydellä toisistaan olevista sävelistä. Yleisimmin ne kulkevat joko alhaalta ylös, tai muodostavat säveltasoiltaan alhaalta ylös ja takaisin tai ylhäältä alas ja takaisin liikkuvan aaltomaisen kuvion. Tällaiset kuviot toistuvat tavallisimmin samanlaisina useita kertoja peräkkäin. Nopeat aiheet eivät hahmotu rytmisesti itsenäisiksi tai selkeiksi, koska Raitio tyypillisesti sijoittaa trioleita, kvintoleita, sekstoleita ja septoleita sekä toisinaan myös erilaisia pisteellisiä kuvioita eri soittimille samanaikaisesti soitettavaksi. Hidas pulssi hämärtyy entisestään ja tuloksena on kihisevä äänimatto, jonka voisi tulkita myös esimerkiksi kentäksi.

Esimerkki 13. Samanaikaisesti soivista tremoloista, trioleista, kvintoleista, sekstoleista ja septoleista muodostuva äänimatto *Fantasia poeticassa* (sivu 7, tahti ennen harjoitusnumeroa 4).

Yhteisiä piirteitä Raition 1920-luvun orkesterisävellysten motiivimateriaalille on se, että kussakin sävellyksessä on yhdestä kolmeen tärkeää ydinaihetta, jotka muodostavat sävellyksen melodioiden ja muun temaattisen aiheiston rungon. Ydinaiheille puolestaan ovat tyypillisiä pienet intervallit (sekunnit ja terssit) sekä keskimäärin neljä eri säveltä käsittävä kokonaisuus; Raitio näyttää mieltyneen erityisesti motiiveihin, joissa kauimpana toisistaan olevien säveltasojen muodostama suuri terssi jaetaan pieneksi sekunniksi ja pieneksi terssiksi. Rytmisesti ja säveltasollisesti motiivit ovat suhteellisen stabiileja, mutta niiden muunnoksia (inversiot, retroversiot, retroinversiot, augmentaatiot, diminuutiot, permutaatiot sekä erilaiset lyhennelmät tai pidennykset) voidaan tulkita olevan käytössä runsaasti. Osa motiiveista on tulkittavissa monella tapaa; niitä voisi hyvin kutsua itsenäisiksi motiiveiksi tai pitkälle viedyiksi muunnoksiksi toisista motiiveista. Tarpeeksi kaukaisia muunnoksia etsimällä voisi todeta kokonaisen sävellyksen perustuvan jopa yhdelle perushahmolle. Toisaalta motiivien intervallirakenteiden suppean ambituksen (ts. karaktääriä tuovien isompien intervallihyppyjen puutteen) vuoksi generisiksi hahmottuvien ydinaiheiden muunnosten perusteellinen tarkastelu ei välttämättä tuo lisäarvoa sävellysten motiivivaihteiston ymmärtämiseen tai varsinkaan sävellyksen kuulokuvaan.

Musiikkia ensimmäistä kertaa kuunnelleen kantaesitysyleisön kuuntelukokemukselle ei todennäköisesti ollut merkitystä sillä, oliko Raitio rakentanut motiivinsa tietoisesti yhtä perusmuotoa muunnellen vai esimerkiksi pianolla kokeillen. Syntytavasta tai analyysimenetelmästä riippumatta motiivien lähempi tarkastelu paljastaa Raition aiheiston samankaltaisuuden sekä kunkin sävellyksen sisällä että tässä käsiteltyjen neljän orkesteriteoksen välillä. Kai Maasalon (1969, 192) puhe Raition ”omasta ydinaihetekniikasta”, Leevi Madetojan (1928) huomio Raition 1920-luvun sävellysten ”tuntuvista manereista” ja Erkki Salmenhaaran

(1996, 223–224) maneeria positiivisempi sanavalinta ”tyylipiirteet” ovat ainakin Raition 1920-luvun orkesteriteosten motiivivalikoimaan nähden varsin osuvia huomioita.

7.2.3 Melodiat

Raition musiikkia on tavallisesti pidetty atemaattisena tai melodiikaltaan fragmentaarisena. Raitio itse oli kuitenkin sitä mieltä, että hänen musiikissaan melodia oli tärkeässä asemassa; esimerkiksi Poul Knudsenille hän kuvaili musiikkinsa olevan ”melodista väritaidetta” (Väinö Raition kirje Poul Knudsenille 26.12.1928, tarkemmin Raition melodiakäsityksestä luvussa 7.1.2). Aikalaisten kokemus epämelodisuudesta tai atemaattisuudesta viitanee erityisesti tottumukseen kuunnella tonaalisesti sulkeutuvia kokonaisuuksia sekä kehittelyyn ja kertaukseen perustuvia musiikillisia muotoja. Niissä esiintyvät teemat ovat tavallisesti luonteiltaan erilaisia, mistä syystä musiikin selkeimmät kontrastivaikutelmat tulevat kuultaviksi juuri tematiikassa ja sen käsittelyssä. Raition 1920-luvun orkesterisävellysten teemat ja melodiat eivät noudata tällaista mallia. Tavallisimmin ne ovat tonaalisesti moniselitteisiä ja muodostuvat samoista tai samankaltaisista motiiveista, jolloin eri teemojen väliset kontrastit jäävät vähäisiksi.

Raition 1920-luvun sävellyksiä analysoinut Kai Maasalo (1969, 192) on sitä mieltä, että melodioiden samankaltaisuus ja ”komplisoidut teemalliset vyyhdit” ovat osaltaan vaikeuttaneet sävellysten aikalaisvastaanottoa. Hänen mukaansa Raition 1920-luvun melodioista puuttuvat vastakohtat ja persoonallinen karakteri. *Kuutamo Jupiterissa* ”poikkeaa edellisistä [Maasalo mainitsee *Fantasia estatica*, *Antigonen* ja *Puistokujan*] temaattisessa väljyydessään – kiinteitä teemoja ei ole lainkaan” (emp.). Lähdetie (1991, 37; 39) puolestaan luonnehtii Raition 1920-luvun orkesterisävellysten melodioita katkelmallisiksi ja temaattista materiaalia keskitetyksi. *Kuutamossa Jupiterissa* Raitio on Lähdetien (emt., 42–43) mukaan ”luopunut perinteisestä teeman käsitteestä ja korvannut temaattisuuden motiivirakenteilla, jotka ovat jatkuvassa muutosliikkeessä”. Salmenhaara (1996, 215) kirjoittaa ”vapautumisen perinteisestä teema-ajattelusta” olevan *Fantasia estatica* pitkällä, mutta hän kuitenkin löytää teoksesta vielä tuskin toisistaan erotettavissa olevat pää- ja sivuteemat. Edelleen Salmenhaara (emt., 224) on Lähdetien ja Maasalon kanssa samoilla linjoilla siinä, että *Kuutamo Jupiterissa* on Raition 1920-luvun orkesterisävellyksistä tematiikkansa puolesta pelkisteytin.

Antigone on tässä tutkimuksessa käsitellyistä Raition sävellyksistä melodisessa mielessä monipuolisin. Erityisesti ensimmäisessä osassa (*Antigonen kuolinuhri veljelleen*) pitkiä melodioita on paljon. *Antigonen* ensimmäisen osan aloittaa melodiasta ja sen vastäänestä muodostuva kokonaisuus neljään jaettuilla ja

sordinoiduilla ensiviuluilla:

Esimerkki 14. *Antigonen* ensimmäisen osan alku, tahtit 1-5.

Kyseisessä melodiassa on nähtävissä ydinaihe ja sen erilaisia retroversioita, muun muassa kadenssaaliseksi hahmottuva toisen harpun huiluäänikuvio voidaan tulkita ydinaiheen rytmiltään ja säveltasosuhteiltaan hiukan muuntuneeksi retroversioksi, johon on lisätty loppuun yksi sävel. Melodiassa on kuultavissa e-keskiö, johon g-sävel tuo mollin sävyn, mutta selkeää pysyvää sävellajia ei voi osoittaa. Esimerkissä 14 nähtävää kaksiosaista melodiaa seuraavat niin ikään samoista motiiveista koostuvat kolme melodiaa, ensin alttoviuluilla, sitten solooboella ja lopuksi kaksi kertaa pidempi käyrätorvilla, selloilla ja kontrabassoilla. *Antigonen* ensimmäiset viisitoista tahtia käsittävät siis lähes yksinomaan melodia ja säestys -tyyppistä materiaalia.

Myös *Antigonen* toinen osa, *Tyrannin tuomio*, alkaa jousisoitinten temalla, joka on koostettu osan ydinaiheesta (ks. esimerkki 4, oikeanpuoleinen motiivi).

Ensimmäisen osan alun jousimelodia oli kaksiääninen, toisen osan alku puolestaan oktaaviunionisonossa kulkeva (esimerkki 15). Kaikkiaan *Tyrannin tuomiossa* ei ole yhtä paljon selkeästi hahmottuvia melodioita kuin *Antigonen kuolinuhrissa veljelleen*, vaan alun jousiteeman lisäksi osassa on muutamia puupuhallinsooloja (esimerkiksi huilulla, ks. esimerkki 18) sekä loppupuolella toinen pitkä jousimelodia (ks. esimerkki 16).

II. - Tyrannin tuomio. 12

Andante moderato (♩=60)

The image shows a handwritten musical score for three systems. Each system has three staves: Alto (Alti), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The first system is in 3/4 time, the second in 3/8, and the third in 3/8. The score includes dynamic markings such as 'mp', 'cresc.', 'poco', 'dim.', and 'molto'. There are also some performance instructions like 'ms' and 'pms'.

Esimerkki 15. *Antigonen* toisen osan alku (sellot, kontrabassot ja alttoviulut, tahdit 1-9).

Tyrannin tuomion alkumelodian materiaalin voidaan tulkita olevan osan ydinaiheesta työstettyä. Ensimmäisessä tahdissa näkyvään ydinaiheeseen on toisessa ja kolmannessa lisätty kaksi ääntä alkuun ja yksi loppuun, ja motiivin rytmistä hahmoa on muokattu. Kaksiosaiseksi hahmottuva melodia jatkuu saman materiaalin muunnoksilla, ja loppupuolella on nähtävissä myös lopetusmotiivi (ks. esimerkki 12). Kuten *Antigonen kuolinuhri veljelleen* -osan alun melodiassa, myös

tässä on tulkittavissa diatononinen keskiö (tällä kertaa es-sävel), johon melodia jatkuvasti palaa noudattamatta kuitenkaan yksiselitteisesti mitään tiettyä sävellajia. Vastaavanlainen pitkä kaksiosainen oktaaviunisonomelodia on myös osan loppupuolella (sivut 46–50, esimerkki 16).

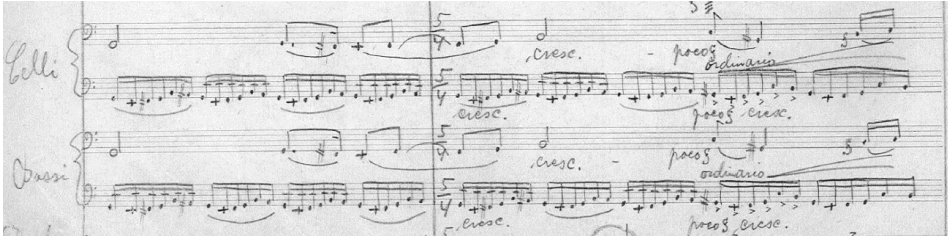
//

Esimerkki 16. *Tyrannin tuomio* -osan loppupuolen jousimelodian alku, sivut 46–47.

Antigonen kolmas osa, *Antigonen kuolema*, alkaa toisen osan tapaan matalien jousten – kolmannessa osassa myös bassoklarinetin – melodialla, mutta tunnelmaltaan osien alut eroavat toisistaan (ks. esimerkki 17). *Tyrannin tuomion* rauhallinen jousimelodia on unisonossa ilman säestystä, kun *Antigonen kuoleman* alun dynaamisemman melodian taustalla on harppujen, celestan ja matalien jousten toisen divisin soittamia nopeita kuvioita. Melodia on kolmiosainen; sen alkupuolen soittavat matalat jouset ja bassoklarinetti, seuraavan kertauksen trumpetit ja kolmannen käyrätorvet. Yhteensä melodia kestää yksitoista tahtia, ja se alkaa joka esiintymiskerrallaan samoilla ydinaiheen alkuperäisen version (esimerkki 4, vasen motiivi; esimerkki 17, ensimmäinen sello) esiintymillä, mutta muuntuu joka kerran loppupuoleltaan hiukan erilaiseksi. Melodia on ydinaiheesta ja sen variaatiosta muodostuvan materiaalinsa puolesta ensimmäisen osan avausteeman (esimerkki 14) kertaus. Melodian säestyksessä oleva ydinaiheen variaatio voidaan tulkita esimerkiksi retroinversioksi, jonka eteen on lisätty kaksi säveltä.



//



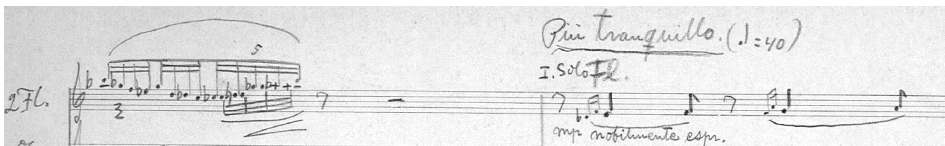
Esimerkki 17. *Antigonen kuolema*, melodian alkupuoli, tahtit 1-3.

Yllä olevissa esimerkeissä esiin nostettujen melodioiden lisäksi *Antigoneessa* on muitakin vastaavan kaltaisia pitkiä jousimelodioita (ks. muun muassa esimerkki 20). Yhtä pitkiä jousisektioiden melodioita ei muissa tässä tutkimuksessa käsitellyissä sävellyksissä ole, mutta lyhyempiä vastaavanlaisia on esimerkiksi *Fantasia estatica* loppupuolella (harjoitusnumero 22) ja *Fantasia poetica* loppupuolella (harjoitusnumero 19). Edellä mainituissa on kuitenkin kyse melodisista fragmenteista, ei *Antigoneessa* olevien kaltaisista pitkistä melodioista.

Antigonea, varsinkaan sen ensimmäistä osaa, ei mielestäni voi kutsua atemaattiseksi tai melodiikaltaan kovin fragmentaariseksi. Melodiat on kuitenkin koostettu hyvin samankaltaisesta, tonaalisesti avoimesta ja motiivien tasolla yhtenäisestä materiaalista, jolloin niille ei muodostu helposti hahmotettavaa itsenäistä karaktääriä. Melodiat on usein lisäksi muodostettu ydinaiheista, jotka Raitiolla ovat tyypillisesti suppeita ja keskenään samankaltaisia. Tästä syystä melodioiden välille ei synny kuulonvaraisesti hahmotettavissa olevia kontrasteja. Tonaalisesti sulkeutuviin ja kontrastoiviin sekä mahdollisesti kehiteltäviin ja kertautuviin teemoihin sekä niiden taustalla olevaan selkeästi säestykselliseen tekstuuriin tottunut aikalaisyleisö ei välttämättä ole kuulonvaraisesti pystynyt hahmottamaan tämänkaltaisia kokonaisuuksia nimenomaan melodioina. Aikalaisen kokemus kuulovaikutelma Raition melodiikasta on tästä syystä todennäköisesti jäänyt epämääräiseksi.

Kaikissa tässä työssä tarkastelluissa sävellyksissä selkeimmin melodiaksi hahmotettava kokonaisuus on improvisatorisuuden vaikutelman antava solo. Improvisaation ja paikallaan pysymisen vaikutelma näissä soolomelodioissa

syntyy pitkien äänten ja nopeiden ryöpsähdysten vuorottelusta ja niiden aikaansaamasta pulssin hämärtymisestä sekä eteenpäin menevän liike-energian puuttumisesta. Varsinaista improvisaatiota näissä soolomelodioissa ei kuitenkaan ole, vaan kaikki säveltasot ja rytmit on kirjoitettu yksityiskohtaisesti ulos. Tämän tyyppiset melodiat ovat tavallisia Raitiolla erityisesti puupuhaltimilla, mutta myös sooloviululle (esim. *Antigonen kuolema*, tahti harjoitusnumeron 26 jälkeen, *Fantasia poetica*, harjoitusnumerosta 12), sooloalttoviululle (esim. *Fantasia estatica*, harjoitusnumerosta 23), sooloviulun ja -alttoviulun oktaaviunionolle (*Kuutamon Jupiterissa* tahti harjoitusnumeron 12 jälkeen) ja trumpetilille (esim. *Kuutamon Jupiterissa* alku) on kirjoitettu vastaavanlaisia sooloja. Esimerkkinä tällaisesta näyttäköön *Antigonen* toisen osan huilusoolo (partituurin sivu 35, harjoitusnumero 15).



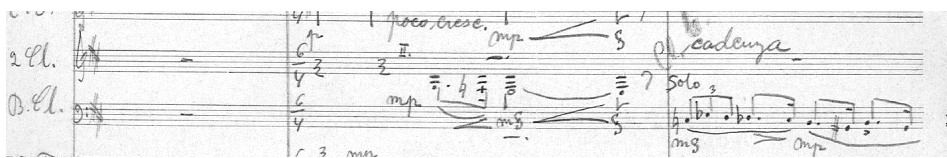
//



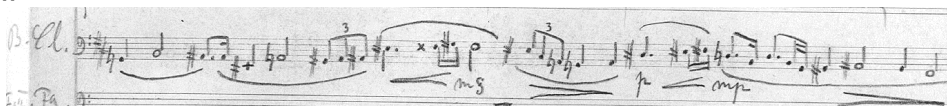
Esimerkki 18. *Tyrannin tuomio* -osan huilusoolo (sivu 35, harjoitusnumero 15).

Esimerkissä 18 nähtävä huilusoolo alkaa *Tyrannin tuomio* -osan ydinaiheen muunnoksella (ks. esimerkki 4, oikeanpuoleinen motiivi), jossa kaksi ensimmäistä säveltä ovat tiivistyneet etuheleeksi. Tässä soolossa on nähtävissä myös Raition tekemä orkestraatioon liittyvä virhe, sillä huilulla ei voi soittaa ensimmäisen oktaavin des-es-trilliä (Piston 1961 [1955], 130).

Huomiota herättävänä piirteenä Raition tässä tarkasteltaville sävellyksille on, että miltei jokaisessa on bassoklarinetisoolo sävellyksen loppupuolella (*Fantasia estaticassa* myös alkupuolella ja *Kuutamossa Jupiterissa* bassoklarinetisoolo on yhteensä kolme). *Antigonen* ensimmäisen osan bassoklarinetisoolo on merkitty kadenssiksi, ja muissa teoksissa soololla on samankaltaisia assosiaatioita; ne soitetaan joko hyvin kevyen säestyksen kera tai kokonaan ilman säestystä, ja ne ovat sävellysten loppupuolella juuri ennen lopettavaa osuutta. Syitä tällaiseen vielä 1900-luvun alussa erikoiseen sooloinstrumenttivalintaan ei tiedetä; voi olla, että Raitio yksinkertaisesti piti bassoklarinetin äänestä, tai mahdollisesti Helsingin kaupunginorkesterin tuolloinen bassoklarinetin soittaja oli erityisen hyvä. Joka tapauksessa sama piirre jatkui myös Raition myöhemmässä tuotannossa; esimerkiksi oopperassa *Prinsessa Cecilia* on bassoklarinetisooloja.



//



Esimerkki 19. *Antigonen* ensimmäisen osan loppupuoli, bassoklarinetin kadenssi (sivut 16–17, harjoitusnumero 7).

Vaikka Raitio opiskelikin kontrapunktia perusteellisesti, se ei ole hänen musiikkiinsa ensisijaisesti assosioituva piirre. Motiiveja ja niiden muodostumista tarkasteltaessa kuitenkin huomattiin, että kontrapunktisessa musiikissa yleiset keinovarot, kuten inversiot, retroversiot ja retroinversiot, ovat tavanomaisia motiivien muunnoksissa – tai ainakin tällainen tulkinta on mahdollinen. Pidempien melodioiden kontrapunktista käsittelyä Raition 1920-luvun orkesteriteoksissa sen sijaan tapaa harvoin, eikä kontrapunktinen ajattelu silloinkaan ole kovin ilmeistä. Muutamia esimerkkejä tällaisista on kuitenkin löydettävissä. Esimerkkinä kaanonin vaikutelman antavasta melodisesta kokonaisuudesta voidaan pitää *Antigonen* ensimmäisen osan harjoitusnumerosta 6 alkavaa viulujen ja sellon soittamaa kokonaisuutta:

Handwritten musical score for the first system, featuring five vocal parts and a basso continuo line. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *can. sord.*, *mp molto esp.*, and *ordin.*. The vocal parts are labeled I. Solo b., I. G., II. G., Alti, and Celli. The basso continuo line is labeled Bassi and includes the instruction *due soli*.

//

Handwritten musical score for the second system, featuring five vocal parts and a basso continuo line. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *cresc.* and *mp*. The vocal parts are labeled I. Solo b., I. G., II. G., Alti, and Celli. The basso continuo line is labeled Bassi.

//

Handwritten musical score for the third system, featuring five vocal parts and a basso continuo line. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mp*, *ms*, and *mpz*. The vocal parts are labeled I. Solo b., I. G., II. G., Alti, and Celli. The basso continuo line is labeled Bassi and includes the instruction *due soli*.

//

Handwritten musical score for Example 20. The score is written for a chamber ensemble. The staves are labeled: I. Solob., I. O., II. O., alti, Celli, due soli Passi, and muniti. The music features various dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo) and 'mp' (mezzo-piano). There are also markings for 'can. scand.' (cannonic scansion). The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

Esimerkki 20. Viulujen ja sellojen imitaatiomainen teemapari *Antigonen* ensimmäisessä osassa, sivut 13–16, harjoitusnumero 6.

Kyseessä ei ole kaanon tai fuuga, mutta melodiapari hahmottuu selvästi alku- puoleltaan imitaatiomaiseksi. Tämän tyyppisiä imitaatioksi hahmottuvia melodioita ei ole muissa Raition tässä työssä käsitellyissä sävellyksissä, mutta yksittäisten motiivien tai temaattisten fragmenttien kaanonmaista käsittelyä on kylläkin. *Antigonen* toisessa osassa (sivu 40) on myös tiheä imitaatioksi hahmottuva melodianfragmentti puupuhaltimilla.

Handwritten musical score for Example 21. The score is written for a woodwind ensemble. The staves are labeled: 2 Fl., 2 Piccolo, 2 Ob., C. Cl., 2 Bb., and B. Cl. The music features various dynamic markings such as 'a2', 'p', and 'marc.' (marcato). There are also markings for 'pini 5'. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

Esimerkki 21. Puupuhaltimien ydinaiheen muunnoksella alkava kaanonmainen melodianfragmentti *Antigonen* toisessa osassa (sivu 40, harjoitusnumero 17).

Vaikka Raition tässä esitellyt sävellykset eivät mielestäni varsinaisesti perustu kehittelylle tai kertaukselle, niissä on myös kertautuvia ja sellaisiksi myös – ainakin useamman kuuntelukerran jälkeen – hahmottuvia melodioita, jotka osaltaan rakentavat myös teoksen kokonaisuutta. Aikalaisyleisön yhden kuuntelukerran perusteella saamasta kertauksen vaikutelmasta ei toki voida olla varmoja,

sillä motiivien ja muiden melodioiden samankaltaisuus häivyttää eri melodioiden välisiä kontrastivaikutelmia, jolloin kaikki temaattinen ja melodinen materiaali alkaa mahdollisesti kuulostaa samanlaiselta. Lisäksi kerrattavien melodioiden taustalla soiva muu materiaali on toisinaan myös erilainen, jolloin kertauksen vaikutelma edelleen hämärtyy.

Tavallisimmin Raitio kerta melodiat heti joko tunnistettavasti samanlaisina kokonaisuuksina tai niin, että niiden alut muistuttavat tarpeeksi toisiaan, jotta kertauksen tai toiston vaikutelma syntyy.

The image displays handwritten musical notation for 'Fantasia estaticassa'. The top section shows a melody for Bassoon (Bcl.) with markings like 'Solo', 'mp', 'pp', and 'rit.'. Below this, a double bar line is followed by a variation for Cornet (Corno) in F major, marked '2.' and 'dim.'. The score continues with piano accompaniment for strings (I. II. Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso) and piano (p), with markings like 'pp', 'mf', and 'rit.'. The bottom section shows piano accompaniment for strings and piano, with markings like 'pp', 'mf', and 'rit.'.

Esimerkki 22. Melodia (bcl, in b) ja sen muunneltu kertaus (corni, in f) *Fantasia estaticassa* (sivut 4–6). Tätä teemaa Salmenhaara (1996, 215) todennäköisesti pitää teoksen pääteemana.

Myös *Fantasia estaticassa* voidaan tulkita olevan melodioiden kertauksia. Esimerkissä 22 nähtävä, ensin bassoklarinetilla ja sen jälkeen käyrätorvilla soitettu melodia kerrataan hiukan varioituna sivuilla 22–23 (harjoitusnumero 10), jolloin sen soittavat ensin ensimmäinen klarinetti ja ensimmäinen fagotti, ja kertauksena oboe. Saman teeman karakteristinen ele (koko teoksen ydinaiheen jälkipuoli, jota seuraa pitkä sävel ja kvintoli / sekstoli) aloittaa käyrätorvien soittaman melodian sävellyksen loppupuolella (sivut 34–35), jolloin kuulijalle kenties syntyy tuttuuden vaikutelma, vaikka varsinaista kertausta ei olekaan. Saman tapaisia häivyttettyjä melodioiden kertauksia on muissakin tässä käsitellyissä sävellyksissä. Nämä ovat mahdollisesti saaneet Maasaloon ja Salmenhaaran pitämään teoksia kehittelyyn ja kertaukseen perustuvina.

Kuten edellä on selvitetty, Raition tässä tutkimuksessa tarkasteltujen teos-

ten teemat ja melodiat eivät ole tonaalisesti sulkeutuvia, eivätkä ne ole sävellysten muotoon samalla tapaa sidoksissa kuin kehittelyyn ja kertaukseen perustuvissa sävellystyypeissä. Kadenssaalisuuden puutteesta johtuen aikalaiset eivät todennäköisesti kokeneet tämänkaltaisten kokonaisuuksien olevan teemoja tai melodioita, tai kuten useissa arvioissa huomioitiin, niiden kehittäminen oli heidän näkökulmastaan katsottuna puutteellista. Kehittelyn lisäksi Raition melodiikasta puuttuvat temaattiset kontrastit; lähes kaikki melodiat rakentuvat samojen motiivien tai niiden muunnoksiksi tulkittavissa olevien aiheiden pohjalta. Sonaattimuotoiseen tai muuhun kehittelyyn ja kertaukseen perustuvaan musiikkiin kuuluva pää- ja sivuteemojen erilainen karaktääri jäi siis puuttumaan Raition sävellysten melodioista. Koska Raitio kuitenkin itse korosti kirjoittavansa melodista musiikkia, voidaan olettaa hänen määritelleen melodian jotakuinkin eri tavalla kuin useimmat kriitikoina toimineet aikalais säveltäjät.

7.2.4 Harmonia

Sulho Rannan (Raitio & Ranta 1945, 520) mukaan Raitio on joskus todennut, että ”musiikki on väriä”. Taidokas sointiväriyhdistelmien käyttö mainitaankin useissa Väinö Raition musiikkia koskevissa teksteissä (ks. esim. Ranta 1932, 118; Lähdetie 1991, 37), mutta kuten luvuissa 6.2.1–6.2.4 esitettiin, sointivärin merkityksen korostuminen eritoten tematiikan kustannuksella koettiin Raition 1920-luvun orkesteriteosten kantaesityskritiikeissä toisinaan myös ongelmalliseksi. Einojuhani Rautavaara (1978, 665) asettaisi koko Raition musiikin värikyyden kyseenalaiseksi, sillä hänen mukaansa ”[k]uunnellessa esim. *Antigonea* syntyy merkillinen vaikutelma musiikista, joka on ’värikästä’ vain lainausmerkeissä, ikään kuin säveltäjän ilmoille pyrkivälle informaatiolle ei löytyisi [-] musiikillisesti adekvaattia asua”. Suurin osa muista kirjoittajista pitää kuitenkin sointiväriä Raition orkesterimusiikin kenties keskeisimpänä ominaisuutena. Myös Raitio itse korosti värin merkitystä sekä antamissaan haastatteluissa (ks. mm. Ingman 1931), kirjeenvaihdossaan (mm. kirjeet Poul Knudsenille 26.12.1928; 19.5.1929) että jopa *Antigonen* puhtaaksikirjoituspartituurin alaotsikossa. Raition (-la. 1926) haastattelusta käy myös ilmi, että hänellä oli tarkka sointiväriäisti (ks. tarkemmin luku 6.3).

Harmoniasta puhuttaessa muutamat kirjoittajat mainitsevat Väinö Raition itsensä mielellään korostaneen teostensa dissonanssipitoisuutta. Muun muassa Einojuhani Rautavaara (1998, 28–29) kertoi säveltäjän kuvailleen uutta oopperaansa *Prinsessa Ceciliaa* veljenpojalleen Janne Raitiolle ironisesti: ”...no on siinä kaksi kolmisointua”. Sulho Ranta (1932, 118) puolestaan muisteli kuulleensa Rai-

tion joskus toteavan: "En koskaan hyväksy kolmisointuja!". Sarkastisesta asenteestaan huolimatta Raitio sävelsi hyvinkin duuri-molli-tonaalista musiikkia 1930-luvulta lähtien; sekä hänen näyttämöteoksissaan että Radio-orkesterille säveltämässään orkesterisävellyksissä sävellajisuus on paikoin varsin selkeää. Mainitun *Prinsessa Cecilia*n lopussa on muun muassa harmonialtaan tonaalinen jouluhymni (ks. luku 6.3). Tällaiseen Maasalon (1969, 190–191) tulkinnan mukaan "taantuneeseen" tai "neutralisoituneeseen ja kaavoittuneeseen" sävelkieleen oli kuitenkin selkeät käytännölliset syyt. Kuten todettua, 1930- ja 1940-lukujen äänitustekniikan, Radio-orkesterin pienen kokoonpanon, soittajien taitotason sekä harjoituksiin käytettävissä olevan ajan asettamien rajoitusten vuoksi selkeälinjainen ja tonaalinen musiikki kuulosti yksinkertaisesti paremmalta radiosta soitetuna. Oopperoissa Raition sävelkieli puolestaan on räätälöity kulloiseenkin tarinan tapahtumaan sopivaksi; toisin kuin 1920-luvun kuulokovaltaan yhtenäiset orkesteriteokset, oopperat sisältävät monenlaista – myös selkeästi duurissa tai mollissa kulkevaa – musiikkia.

Raition 1920-luvun orkesterisävellysten harmonia ei ole funktionaalinen, eikä etumerkinnän puutteesta huolimatta atonaalinenkaan. Musiikki on kuulokuvan perusteella diatonista, mutta selkeää sävellajia on runsaasta modulaatioista, muunnesävelistä, paikoittaisesta kromatiikasta tai kokosävelisyydestä sekä teemojen ja niiden taustalla olevien sointujen monisävelisyydestä ja tritonussuhteista johtuen vaikea määrittää. Maasalo (1969, 202) puhuu Raition musiikin yhteydessä bi- tai polytonaalisuudesta, mutta esimerkiksi Salmenhaara (1996, 222) on sitä mieltä, että vaikka polytonaalisia tilanteita esiintyy, ne eivät ole tarpeeksi pitkäkestoisia tai systemaattisia, jotta Milhaud'n tapaisesta kahden tai useamman samanaikaisen tonaalisen keskuksen hahmottumisesta olisi kysymys. Sulho Rannan (1932, 120) luonnehdinta Raition dissonoivien harmonioiden syntymisestä värin ja tunnelman vuoksi kuvaa tässä työssä tarkasteltujen sävellysten harmonian rakentumista varsin osuvasti. Tavallisimmin Raition 1920-luvun orkesterisävellyksissä harmonia muodostuu yksittäisten motiivi- tai teemakulkujen tuottamasta polyfoniasta tai pitkään paikallaan pysyvistä urkupisteistä tai sointimatoista. Raition tässä työssä tarkastelluille teoksille on tyypillistä, että harvoja polyfonisia jaksoja lukuun ottamatta harmoniat vaihtuvat myös hitaassa tempossa ja riippumatta melodioiden sävelkorkeuksien muutoksista.

Silloinkin, kun teoksissa esiintyy selkeitä sointuja, niiden rakennetta on hankala tulkita yksiselitteisesti; esimerkiksi *Antigonen* ensimmäisen osan tahti 23, jossa sävelet cis/des, es, g, a ja b soivat yhtä aikaa, voidaan tulkita ainakin kolmella eri tapaa. Kyseinen sointu voidaan nähdä A-pohjaisena noonisointuna, jossa on vähennetty kvintti, pieni septimi ja vähennetty nooni. Vastaavasti se voi-

daan tulkita myös Es-duuripienseptimisoinnuksi, jossa on lisäsävelenä tritonussuhteinen a tai yhtä aikaa soiviksi Es-duuri- ja (kvintittömäksi) A-duurisoinnuksi. Tässä tapauksessa ehkä selkeintä olisi tulkita sointu Es-duuripohjaiseksi, koska sen lisäksi, että es-sävel on soinnun matalin, myös klarinetin soinnun päälle soittama melodia (ks. luku 7.2.2, esimerkki 5 alku) antaa vaikutelman es-pohjaisuudesta. Selkeän kolmisointuisuuden puuttuminen on muutenkin Raition 1920-luvun orkesteriteoksille tyypillistä. Lisäksi soinnut eivät hahmotu sointukulkujen tai harmonisten progressioiden osiksi, koska vaikka keskussävel olisikin löydettävissä, selkeää kadenssia tai purkautumissuuntaa ei ole.

Raition musiikissa usein esiintyvä harmonian piirre on, että jokin monisävelinen sointu rakentuu polyfonisesti eri soitinten tai soitinryhmien yhtä aikaa soittamista teema- tai motiivikokonaisuuksista (ks. esimerkki 13). Tällainen äänimatto tai -kenttä syntyy useimmiten voimakkaassa nyanssissa soitettavissa orkesterituttipaikoissa. Esimerkiksi *Antigonen kuolema* -osan tahdistä 28 alkavassa osiossa yhtäaikaaisesti soivat sävelet ovat f, a, h, c, cis, d, dis, e. Tämä kahdeksansävelinen sointu muodostuu kolmen eri melodian (käyrätorvet in f, ensimmäinen ja toinen trumpetti in c, viulut ja alttoviulut), korkeiden puupuhallinten motiivikulkujen sekä bassoklarinetin, fagottien, kolmannen ja neljännen trumpetin, pasuunoiden, tuuban sekä kontrabassojen soittamien pitkien äänten ja patarumpujen tremolon yhteissointina (ks. esimerkki 23).

3

Handwritten musical score for Antigone, measures 23 and 24. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo, Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Horns (I. & II. Horns), Violin (I. & II. Vlns.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Timpani (Timp.). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, *cresc.*, and *molto espr.*, and various performance instructions like *Solo* and *a2*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Esimerkki 23. Antigonen kuolema, tahdit 23 ja 24.

Toinen vastaavanlainen tilanne on *Tyrannin tuomio* -osassa tahdeissa 74–75, jossa

teeman taustalla soi korkeiden puupuhallinten trilleistä, matalien puu- ja vaskipuhallinten sekä kontrabassojen pitkistä äänistä sekä celestan ja harppujen soinnuista koostuva kuusisävelinen sointu (des/cis, es, f, g, b ja h). Soinnun sävelen kirjoittaminen joko des:ksi tai cis:ksi osoittaa Raition ajatelleen joko tasavireisesti tai lineaarisesti.

Toinen tyypillinen Raitiolla esiintyvä harmonian rakentumistapa on, että samoista sävelistä koostuva sointu soi melodian säveltasojen muutoksista huolimatta urkupistemäisesti pitkään muuntumattomana. Tämä johtaa usein sointujen ja muun materiaalin yhdessä muodostaman kudoksen dissonoivuuteen silloinkin, kun soinnut ovat yksinkertaisia. Raition tapa käyttää pitkään samoina pysyviä urkupistesointuja luo näihin jaksoihin soinnun rakenteesta ja instrumentaatiosta muodostuvaa sointiväripohjaa ja pedaalimaista efektiä. Tällaisesta tilanteesta hyvänä esimerkkinä voidaan pitää *Antigonen* ensimmäisen osan alkupuolta (tahdit 6–10), jossa kahden samankaltaisista rakenneosasta koostuvan melodian taustalla soiva sointu pysyy samana melodioiden säveltasojen muutoksista huolimatta. Melodiat ovat suuren sekunnin etäisyydellä toisistaan, mutta kummankin taustalla soi sama Fis-duuri- tai Fis-duuriipseptimisointu. Useimmat kuvatuslaisista sointikokonaisuuksista muodostuvat tremoloina tai trilleinä soitettavista pitkistä äänistä, jolloin soinnun sointiväriä luova aspekti korostuu.

Esimerkki 24. *Antigonen kuolinuhri veljelle*, tahdit 6 (alttoviulu g-avaimella) ja 8. Alttoviulun ja oboen melodiat alkavat samankaltaisesti ja niiden taustalla on sama fis-duuripohjainen sointu, mutta melodioiden säveltasojen ero on kokosävelaskel.

Polyfonisesti tai urkupistesoinnuista rakentuvan harmonian lisäksi Raitiolla on

- tosin harvoin - myös selkeämmin sointukulkulähtöistä harmoniaa. Esimerkkinä tällaisesta voidaan mainita *Antigonen* viimeisessä osassa käsikirjoituspartituurin sivulla 42 (neljäs tahti harjoitusnumeron 31 jälkeen) oleva muusta materiaalista fermaatin, temponmuutoksen ja esitysmerkinnän (festivamente) avulla erotettu vaskisoitinten kuoromainen osuus, jota tässä työssä kutsun vaskikuo-roksi (ks. esimerkki 25).

toisinaan pidätyksen tunnun. Soinnut kulkevat säännöllisen kromaattisesti alaspäin. Myös ensimmäisen ja toisen rivin taitteessa oleva pitkä sointu voidaan tulkita duurienseptimiksi (enharmonisesti as, c, es, ges), jossa on lisäsävelenä tritonus (d). Samaan tapaan on rakentunut kolmannen rivin alun pitkä sointu, jossa duurienseptimin (cis, eis, gis, h) lisäsävelenä on tritonussuhteinen g. Esimerkissä näkyvän toiseksi viimeistä pitkä sointua (alarivin toisen tahdin puolivälistä, sävelet gis, his/c, dis, e, fis, a) voi myös pitää pohjimmiltaan duurienseptimisointuna, jossa on lisäsävelinä matalat seksti (e) ja nooni (a). Vaskikuoro-osuuden päättävä sointu (esimerkissä viimeinen) puolestaan koostuu kahdesta kokosävelaskelen päässä toisistaan olevasta tritonuksesta (es-a ja f-h/ces).

Duuri-molli-tonaalisessa harmoniassa duurienseptimisointu assosioituu kenties selkeimmin dominanttifunktion soinnuksi, jonka kuulija odottaisi purkautuvan toonikaan. Raition 1920-luvun orkesteriteoksissa harmonialla ei ole duuri-molli-tonaalisen kadensaalisen musiikin ”suuntaa”, eivätkä hänen dissonoivat sointunsa näissä teoksissa purkaudu konsonanssiin. Soinnun rakenteen pohjalla saattaakin olla esimerkiksi yläsävelsarjan sävelsuhteet tai Skrjabinillekin tyypillinen oktatonisuus (Wilson 2019 [2001]). Kuten esimerkiksi juuri edellä eriteltyssä vaskikuorokohdassa toisiaan kromaattisesti seuraavat soinnut muodostavat impressionistisen musiikin tapaan pehmeähkösti dissonoivan yleisharmonian. Tämänkaltaisissa jaksoissa tonaalisten keskusten ja sointujen purkamattomuuden vuoksi dissonanssi ei hahmotu jännitettä luovana elementtinä, vaan pikemminkin sointiväriä.

7.2.5 Instrumentaatio

Harmonian lisäksi sointiväriin Raition 1920-luvun teoksissa vaikuttaa suuresti instrumentaatio ja soitinyhdistelmät. Kaikkien tässä käsiteltyjen sävellysten kokoonpano on myöhäisromantiikan aikana vakiintunut suuri sinfoniaorkesteri (Read 1979, 117–118). Teosten kokoonpanot ovat joitain pieniä eroavuuksia lukuun ottamatta samankaltaiset. Kokoonpanoon kuuluu kaksi huilua ja piccolo (*Antigonessa* ja *Fantasia poeticassa* kaksi piccoloa, joista toinen soittaa myös kolmatta huilua), kaksi oboeta ja englannintorvi, kaksi klarinetiä ja bassoklarinetti, kolme fagottia ja kontrafagotti, neljä käyrätorvea (*Fantasia estaticassa* kuusi), neljä trumpettiä, kolme pasuunaa ja tuuba, celesta, kaksi harppua (*Fantasia estaticassa* yksi), lyömäsoitinsektio, johon kuuluvat triangeli, kellopeli, pikkurumpu, pata-
rummut, lautaset, isorumpu, tamtam ja putkikellot (*Kuutamossa Jupiterissa* ja *Fantasia poeticassa* lisäksi tamburiini ja *Kuutamossa Jupiterissa* ja *Fantasia estaticassa* ksylofoni) sekä jousisoittimet. *Fantasia estaticaan* ja *Antigonen* puhtaaksikirjoitus-

partituuriin Raitio on merkinnyt jousisoittajien määrät siten, että ensiviulussa tulisi olla vähintään 16 soittajaa, toisessa viulussa 16 (*Fantasia estatica*) tai 14 (*Antigone*), alttoviulussa 12, sellossa 12 (*Fantasia estatica*) tai kymmenen (*Antigone*) ja kontrabassossa kahdeksan. *Fantasia poetican* ja *Kuutamon Jupiterissa* partituureihin Raitio ei itse merkinnyt jousisoittajien määriä, mutta jälkimmäisessä on nähtävissä kahden eri kapellimestarin Raition merkintöjä huomattavasti vähäväkisemmät luonnostelmat (ensiviulu 6-7, toinen viulu 5, alttoviulu 3-4, sello 3-4 ja kontrabasso 3 soittajaa).

Puupuhallinten rooli on Raition teoksissa merkittävä; niillä on sekä useita soolo-osuuksia ja muuta temaattista materiaalia että taustana soitettavaa säestyksellisessä funktiossa olevaa tekstuuria. Puupuhaltimet nousevatkin Raition musiikissa usein koko orkesterin ydinryhmäksi, mikä viittaa impressionistiseen orkestrointiperinteeseen. Puupuhaltimien äänenväriävalikoima on *Fantasia estaticassa*, *Antigonessa* ja *Kuutamossa Jupiterissa* vielä melko perinteinen, sillä moderneja soittotekniikoita ei ole lainkaan käytössä, eikä Raitio ole myöskään kirjoittanut soitinten osuuksia kovinkaan epätavallisiin äänialoihin. Kahden piccolohuilun, englannintorven, bassoklarinetin sekä kontrafagotin käyttö ei myöskään ole epätavallinen orkestrointiratkaisu, sillä kyseisiä soittimia on käytetty jatkamaan soitinperheensä ambitusta jo varhaisromantiikan aikana. (Read 1979, 118.) Toisaalta Raition tavassa kirjoittaa puupuhaltimille on myös omintakeisia piirteitä. Näitä ovat esimerkiksi bassoklarinetin tärkeä rooli soolosoittimena, muutamat sointiväriyhdistelmät, kuten englannintorven ja trumpetin sekä fagotin ja harpun unisonot, fagottisektion perinteistä runsaampi käyttö ja siitä aiheutuva tumma sointiväri sekä ylipäätään puupuhallinsektioiden tärkeä rooli teosten instrumentaatiossa.

Jotkin Raition huilusooloista on kirjoitettu impressionistiseen tapaan huilun matalimpaan rekisteriin, mutta suurin osa materiaalista on kirkkaasti ja helposti soivissa keski- ja ylärekisterissä. Impressionismiin ja sen jälkeisiin instrumentaatoratkaisuihin viittaavat huilujen osalta myös *Fantasia poeticassa* olevat huiluille kirjoitetut flatterzunge-soittotekniikka ja flageoletit. Piccolohuilujen soittama materiaali on soittimelle tyypillistä – nopeita kuvioita korkeasta rekisteristä koko orkesterin soittaessa forte-nyanssissa. Piccolohuilujen käsittely erillään huiluista, ja etenkin piccolon erottaminen klarinettien vahvistukseksi (*Antigonen* viimeinen osa) tai kontrafagotin soolopartneriksi (*Kuutamo Jupiterissa*) ei kuitenkaan ole tavanomaisin ryhmittelyratkaisu. Oboeilla ja englannintorvilla on niin ikään soittimen äänenväriin ja soittoteknisiin ominaisuuksiin nähden luontevaa tekstuuria. Klarinetteja Raitio käyttää hiukan monipuolisemmin, vapaammin ja itsenäisemmin kuin esimerkiksi huiluja tai oboeita. Ne ryhmitellään tilanteesta riippuen joko korkeiksi tai mataliksi puupuhaltimiksi, mikä lisää soittimen

monipuolista käyttöä. Klarinettiäännet ovat myös toisistaan suhteellisen riippumattomia. Kuten mainittua, klarineteilla – erityisesti bassoklarinetilla – on lisäksi runsaasti temaattisesti merkittäviä soolo-osuuksia. Fagoteille Raitio on kirjoittanut ennen kaikkea matalaa tekstuuria, eikä esimerkiksi hyödyntänyt niiden erikoisensävyistä korkeaa rekisteriä.

Vaskisoittimet ovat Raition 1920-luvun orkesteriteoksissa puupuhaltimia epäyhtenäisempi ryhmä; ne hahmottuvat pikemminkin sektioittain kuin yhtenäisenä suurempana soitinryhmänä – tosin poikkeuksena voidaan mainita esimerkissä 25 nähtävä *Antigonen* viimeisen osan vaskikuoro. Korkeampien vaskisoittinten (käyrätorvet ja trumpetit) äänenväriä hyödyntäminen on myös monipuolista, sillä käytössä on muutamia soitinten äänenväriä muuttavia soittotapoja, kuten sordinot ja käyrätorvien tukitut ja avoimet äännet sekä trumpettien *flutterzunge*-soittotapa. Impressionistisen orkestrintitradition suosimia hiljaisia yksittäisiä vaskisoitinsooloja on erityisesti käyrätorvilla ja trumpeteilla, mutta vaskisoittinten käyttö suurimmaksi osaksi nyansseiltaan voimakkaissa jaksoissa viittaa kuitenkin enemmän myöhäisromanttiseen orkestrintiperinteeseen. (Read 1979, 124–127.) Matalien vaskisoittinten ryhmä koostuu kolmesta pasuunasta ja niiden joukkoon ryhmiteltävästä tuubasta, ja niiden tehtävänä Raition 1920-luvun sävellyksissä on enimmäkseen tukea orkesterin bassolinjaa ja harmoniaa pitkiä ääniä soittamalla. Pasuunat ja tuuba ovat Raitiolle nimenomaan voimakkaiden nyanssien soittimia, eikä niillä ole klassis-romanttisesta perinteestä poikkeavia sointiväriyhdistelmiä tai soittotapoja.

Harpun sointiväri on keskeinen elementti Raition 1920-luvun orkesteriteosten sointimaailmassa. *Fantasia estatica* lukuun ottamatta harppuja on kussakin teoksessa kaksi, ja ne molemmat ovat monipuolisesti käytössä lähes koko sävellysten keston ajan. Tyypillisin harpulla soitettava materiaali on (arpeggiona soitettava) *glissando*, joita on sekä hiljaisessa että voimakkaassa nyanssissa. Voimakkaimmissa kohdissa harput soittavat toisinaan samaa *glissandoa*, mutta useimmissa tapauksissa liike kulkee peilikuvana. *Glissandojen* lisäksi harppujen osuuteen sisältyy muiden soitinryhmien vahvistusta esimerkiksi temaattisen materiaalin soittamisessa, itsenäisiä temaattisia kokonaisuuksia, yhtäaikaaisesti tai arpeggiona soitettavia sointuja, *bisbigliando-tremoloita*, huiluääniä sekä sammutettuja ääniä. Sen lisäksi että kahden harpun käyttö mahdollistaa nopeastikin vaihtuvat kromaattiset kulut, harput lisäksi tukevat ja täydentävät toisiaan. Toisinaan ne soittavat myös eri materiaalia, esimerkiksi niin, että toinen harpuista vahvistaa jonkin muun soittimen teemaa ja toinen soittaa taustalle arpeggio-sointukuviota.

Celestalla on harppujen lailla suuri merkitys Raition tyypilliselle sointiväriävalikoimalle. Celesta hahmottuu harppuja enemmän muiden soitinryhmien

teemojen vahvistajaksi tai sointiväriin rikastuttajaksi, mutta sillä on myös useita solistisia osuuksia, esimerkiksi jokaisen *Antigonen* osan lopussa. Raitio on lisäksi kirjoittanut celestalle tremolon tyyppejä nopeasti toistuvia sekä harppujen lailla arpeggiona soitettavia sointukuviota harmoniseksi taustamateriaaliksi. Raition tapa käyttää celestaa ja harppuja on hänen orkestrointityylissään kaikkein eniten impressionistisesta musiikista vaikutteita saanut piirre. Erityisesti harppujen glissandot, sammutetut äänet ja arpeggiona soitettavat, yhtä aikaa sekä rytmistä kuviointia että harmoniaa luovat sointukuviot (harpun lisäksi myös celestalla) eivät olleet tavanomaisia vielä myöhäisromantiikan aikana. (Read 1979, 127–128.)

Säveltasottomia lyömäsoittimia ja patarumpuja Raitio käyttää lähinnä koloristisesti, eli tavallisimmin pitkinä tremoloina muun tekstuurin taustalla. Rytmää Raitio ei korosta lyömäsoittimen avulla juuri lainkaan. Tamtamilla on muita lyömäsoittimia enemmän yksittäisiä iskuja, mutta soittimen luonteen mukaisesti nekin hahmottuvat aluketta seuraavan kohinan pikemmin kuin varsinaisen alukkeen perusteella. Säveltasottomista lyömäsoittimista eniten käytössä ovat tamtam ja lautaset, jolle Raitio on kirjoittanut samankaltaista kohinaa (lautasille tremolona kapuloilla soitettavaksi). Säveltasollisia lyömäsoittimia (lähinnä kellopereli ja ksylofoni, mutta paikoin myös patarummut) Raitio käyttää hiukan samaan tapaan kuin celestaakin, lisäten ne vahvistamaan jonkin toisen soittimen tai soitinryhmän teeman sointiväriä nimenomaan forte-jaksoissa. Ksylofonin ja etenkin kelloperelin terävä ääni kirkastaa paksua koko orkesterin tekstuuria ja markkeeraa teeman ääniä polyfoniassa.

Raition tavassa käyttää lyömäsoittimia ennemminkin sointiväriin rikastuttajina kuin rytmien korostukseen tai dynamiikan lisäämiseen voidaan nähdä impressionistisen orkestrointiperinteen piirteitä. Myös runsas tremoloiden käyttö kaikilla säveltasottomilla lyömäsoittimilla sekä patarummuilla on impressionistinen piirre Raition orkestroinnissa. Sen sijaan *Fantasia estaticassa* ja *Antigonessa* esiintyvät lyömäsoittimet olivat varsin tavanomaisia jo myöhäisromantiikan ajan orkestraatiossa – itse asiassa verrattuna joihinkin romantiikan ajan erikoisuuksiin, kuten tuulikoneeseen tai lehmänkelloihin Raition orkesterin lyömäsoitinkoonpano on varsin maltillinen ja yllätyksetön. (Read 1979, 118; 127; 157.)

Jousisoittimia Raitio käyttää useimmissa 1920-luvun orkesterisävellyksissään epäyhtenäisenä ryhmänä; niiden jaottelu eri materiaalia soittaviin kokonaisuuksiin on myös varsin monimuotoista. Useissa kohdissa kukin jousisoitinsektio soittaa myös itsenäistä, muista poikkeavaa tekstuuria. Lisäksi jouset on usein vielä jaettu diviseihin, joita enimmillään on neljä (ensiviuluilla, *Antigonen* ensimmäinen osa). Jousisoittinten äänenväriä Raitio rikastuttaa lisäksi käyttämällä sor-

dinoja sekä soittamista sekä otelaudan että tallan päältä. *Antigonea* lukuun ottamatta jousisoittimia ei voi varsinaisesti pitää Raition tyypillisen orkesterin runkona. Vaikka ne ovat käytössä miltei koko ajan, niiden tavanomaisin materiaali on säestävää. Jousisoittimilla tai jousisoitinsektioilla on kyllä muutamia teemoja ja tärkeitä temaattisia kokonaisuuksia, mutta useammin ne kuitenkin toimivat harmoniasoittimina puhallinsoitinten solistisen materiaalin taustalla. Tällaisissa jaksoissa jousten harmoninen materiaali koostuu tavallisesti tremolona (ja useimmiten sul ponticello -merkinällä varustettuna) soitettavista pitkistä äänistä ja trilleistä. *Antigonea* jousisoittimia sen sijaan voidaan pitää orkesterin ydinryhmänä, sillä niillä on säestävän materiaalin lisäksi runsaasti melodioita ja tärkeitä temaattisia kokonaisuuksia, kuten luvussa 7.2.3 on nähtävissä.

Raition 1920-luvun teosten orkestroinnissa on piirteitä sekä myöhäisromantiikan ajan että impressionismin tyypillisistä soitinnuskäytännöistä. Readin (1979, 156–157) mukaan impressionistiselle – Read yleistää impressionismin pääasiassa Claude Debussyn musiikiksi – orkestroinnille on tyypillistä läpikuultavan ja kevyen orkestroinnin lisäksi se, että orkesterin ”ytimenä” ja perustana on puupuhallinsektio romantiikan ajan jousisektion sijaan. Vaski- ja lyömäsoitinsektioiden käyttö puolestaan on Readin (emp.) mukaan ennemminkin niiden sointiväriin kuin dynaamisiin mahdollisuuksiin tukeutuvaa.

Ylläolevat piirteet eivät lyömäsoitinten sointivärikäyttöä ja puupuhallinten merkittävää roolia lukuun ottamatta ole lainkaan tyypillisiä Raition 1920-luvun sävellysten orkestraatiolle. Soitinnusta ei voi kutsua kevyeksi eikä läpikuultavaksi; se on pikemminkin raskas ja komplisoitu. Readin (emt., 74) mukaan myöhäisromantiikan orkestrointityylille on tyypillistä juuri sonoriteetin kasautuminen niin, ettei yksittäisiä äänenvärejä voi enää erottaa sointimassasta. Tämä on juuri se seikka, josta esimerkiksi Maasalo (1969, 191) ja Saraste (ks. Lampila 1992) Raition orkestrointia moittivat. Raskaan orkestroinnin ja suuren kokoonpanon lisäksi muita myöhäisromanttisia vaikutteita Raition musiikissa on vaskisoitinten käyttötapa sektioittain erityisesti suurella äänenvoimakkuudella soitettavissa jaksoissa.

Impressionistisiksi piirteiksi Raition 1920-luvun orkesterisävellyksissä voidaan luokitella tiettyjen yksittäisten soitinten (kuten harppu, celesta ja lyömäsoittimet) käyttötapa sekä sointiväriin yleisesti varsin tärkeä asema teoksissa. Myös vaskisoitinten sordinojen ja tukittujen käyrätorvien käyttö sekä jousisoitinten tremolot, sordinot (myös kontrabassoilla), sul tasto- ja sul ponticello -soitto, runsas divisien käyttö sekä harppujen ja celestan keskeinen rooli sointiväriin lisääjinä ovat myös impressionismille tyypillisiä orkestrointikeinoja. Kovin uudenaikaisia tai epätavallisia soittotapoja Raitio ei ole käyttänyt, mutta muutamat sointiväriyhdistelmät sekä erityisesti harppujen, celestan ja lyömäsoitinten käyttötavat

sen sijaan ovat esimerkkeinä Raition persoonallisesta orkestrointityylistä.

Raition orkestrointi 1920-luvun orkesterisävellyksissä muistuttaa ennen kaikkea venäläisen Aleksandr Skrjabinin sävelkieltä. Skrjabinille ja Raitiolle yhteinen piirre on muun muassa myöhäisromantiikan valtavan orkesterikokoonpanon perustalta lähtevä ääni- ja volyyymi-ihanne yhdistyneenä fragmentaariin teemoihin ja romantiikalle vieraisiin sointiväriyhdistelmiin. (Read 1979, 146.) Skrjabinin vaikutus Raition sävelkielen kehittymiseen on lisäksi varsin todennäköistä, sillä Raitiolla oli hyvät mahdollisuudet kuulla Skrjabinin musiikkia Helsingissä.

Mielenkiintoista Raition 1920-luvun orkesteriteoksissa on erityisesti se, että hän mitä ilmeisimmin kirjoitti teokset keskieurooppalaista kokoonpanoa, ei tosiasiassa Helsingin kaupunginorkesteria varten siitä huolimatta, että teosten saaminen keskieurooppalaisen orkesterin ohjelmistoon oli epätodennäköistä. Verrattuna esimerkiksi Radio-orkesterille sävellettyjen pienimuotoisten kappaleiden käytännöllisiin lähtökohtiin voidaan todeta, että suurelle orkesterille sävelletyissä teoksissa (tai sittemmin oopperassa) Raitio ei ole ottanut todellisuuden asettamia rajoituksia huomioon. Esimerkiksi jousistot olivat huomattavasti suurempia kuin Helsingin orkesteriin oli mahdollista palkata. Lisäksi Raitio lienee ollut tietoinen orkesterin konserttikohtaisista vähäisistä harjoitusmääristä sekä soittajiston yleisestä taitotasosta. Tästä huolimatta 1920-luvulla sävelletyt orkesteriteokset ovat sekä teknisesti että tulkinnallisesti vaikeita. Kirjeessään Poul Knudsenille (kirjefragmentti todennäköisesti vuodelta 1929) Raitio mainitsi, ettei voi säveltää ”sidotuin käsin”, joten kenties näissä 1920-luvun epäkäytännöllisissä orkesteriteoksissa kuten myöhemmissä epäkäytännöllisissä oopperoissakin voidaan todistaa Raition musiikkia sellaisena, jollaista hän itse halusi säveltää.

7.2.6 Huomioita sävellysten muodosta

Raition 1920-luvun sävellyksissä teoskohtaisia muotoratkaisuja voi tulkita varsin monelta kannalta; yksiselitteisiä taiterajoja tai muita muotoa hahmottavia tekijöitä ei juurikaan voi esittää. Raitio (1922c, 6) itse oli tässä tarkasteltujen teosten syntyäikään sitä mieltä, että muoto oli tärkeä ominaisuus hyvälle sävellykselle, mutta tätä tarkempaa määritelmää hän ei kirjoituksessaan antanut. Näyttämöteoksissaan (ks. esim. Ingman 1931) Raitio kertoi muodontavansa musiikin näyttämöllä tapahtuvan toiminnan pohjalta, mutta edellä mainittua *Nuoren Voiman* lehdessä ilmestynyttä artikkelia lukuun ottamatta hän ei ainakaan julkisessa sanassa kommentoinut orkesterisävellysten muotoon liittyviä näkökulmia.

*Fantasia estatica*n muoto on tulkittavissa monella tapaa. Toisaalta siinä on kertauksia (useita versioita samasta teemasta ajallisesti etäällä toisistaan), jolloin

muistuma samankaltaisuudesta välittyy myös kuulijalle, mutta toisaalta varsinaista kehittelyä ei ole, ja eri melodiatkin hahmottuvat kuulokovaltaan samankaltaisiksi. Vaikutelma on silti materiaalin samankaltaisuudesta huolimatta levoton, mikä on teoksen nimen huomioon ottaen todennäköisesti tarkoituksellista. Tämä levottomuus johtuu sävellyksen tunnelmien jyrkästä vaihtelusta; erityisesti voimakkaat forte-jaksot alkavat miltei yhtäkkiä, ilman niihin johtavaa vähittäistä dynamiikan ja intensiteetin kasvattamista.

Erkki Salmenhaara puhuu *Fantasia estatica*n yhteydessä pää- ja sivuteemojen epämääräisyydestä:

Kuulija tuskin erottaa erillisiä pää- ja sivuteemoja, koska ne koostuvat samasta aineistosta eivätkä muutenkaan ole erityisen teemamaisia; vapautuminen perinteisestä teema-ajattelusta on fantasiassa viety pitkälle. Kokonaisuus hahmottuu enemmänkin eteeristen, hiljaisten ja näynomaisten taitteiden (jouset korkeassa rekisterissä) ja koko orkesterin konvulsiivisten, ”ekstaattisten” purkausten vuorotteluna. Syntyy voimakas vaikutelma omassa eristäytyneessä maailmassaan työskentelevästä säveltäjästä, sisäisten näkyjen visionaarisesta kuvaajasta. (Salmenhaara 1996, 215.)

Käsitteet pää- ja sivuteema liitetään useimmiten sonaattimuotoiseen, tai muuten kehittelyyn ja kertaukseen perustuvaan musiikkiin. Yllä siteeratussa kuvauksessa Salmenhaara ei esitä pää- ja sivuteemakomenttinsa taustalle tarkempaa perustelua esimerkiksi teemojen kuvailun tai analyysin muodossa, mutta Raition temaattisen materiaalin luonteen ja sonaattimuodon pitkälle viedyt sovellusmahdollisuudet huomioon ottaen tällainenkaan tulkinta ei *Fantasia estatica*n kohdalla ole mahdoton. Todennäköisempää kuitenkin on, että Raitio on joko tiedostamattaan tai tarkoituksella muotoillut teoksensa nimenomaan sointivärimuutosten ja tematiikan liikkeiden pohjalta välttämättä itsestään selviä yhteyksiä kehittelyyn perustuvaan musiikkitraditioon, joka oli 1920-luvun Suomessa vallitseva musiikin muodon ihanne.

Antigone muodostuu kolmesta perustempoltaan hitaasta osasta. Osien pituus ja intensiteetti kasvavat loppua kohden, eikä kuulijalle juuri synny vaikutelmaa osien välisistä kontrasteista, vaan pikemminkin vaikutelma jatkuvasti kasvavasta intensiteetistä. Tästä johtuen *Antigonea* on usein pidetty kokonaisuutensa puolesta ongelmallisena teoksena (ks. esimerkiksi Pyllkänen 1949, 37). Intensiteetin kasvusta loppua kohden puolestaan johtuu, että teos nähdään usein lepokohdattomana ja jopa kaoottisenakin (ks. esimerkiksi Lähdetie 1991, 39; Ranta 1932, 119).

Antigonen ensimmäisen osan muodon tulkitsin pro gradu -työssäni (Iso-lammi 2007a) siten, että lyhyen johdannon jälkeen seuraa neljä taitetta, kadenssi (bassoklarinetti) ja coda (viides taite). Jaottelu noudattelee tekstuurin, sointiväriin ja osittain temaattisen materiaalin muutoksia, ja usein Raitio oli itse sijoittanut

harjoitusnumerot juuri paikkoihin, joissa tekstuuri tai sointiväri muuttuu. Vaikka *Antigonen kuolinuhri veljelleen* -osassa on muutamia kertauksenomaisia kohtia, ne eivät kuitenkaan ole muodon hahmottumisen kannalta tarpeeksi etäällä toisistaan tai selkeitä, jotta niitä voisi pitää varsinaisina kertauksina kehittelyyn ja kertaukseen perustuvan romantiikan ihanteen mukaisen muotoratkaisun tapaan. Kadenssista ja sitä seuraavasta rauhallisesta ja loppua valmistele- vasta osuudesta johtuen *Antigonen* ensimmäisen osan muoto kuitenkin on sulkeutuva, eli kuulija hahmottaa sen olevan jonkinmoinen kokonaisuus jo sitä kuunnellessaan.

Tyrannin tuomio -osa rakentuu myös lähinnä temaattisen materiaalin ja sointiväriin muutosten pohjalta. Tämä osa on tematiikaltaan fragmentaarisempi, dynamiikan vaihteluiltaan äkkipikaisempi ja harmoniansa puolesta dissonoivampi kuin ensimmäinen, mutta kokonaisuus on saman kaltainen. Myös toinen osa rauhoittuu loppua kohti. Muotonsa puolesta *Antigonen* kolmas osa on kahta edellistä pirstaleisempi ja moniselitteisempi, ja toisin kuin kaikki muut tässä tutkimuksessa käsitellyt sävellykset se loppuu forte-nyanssissa. *Antigonen kuolema* koostuu aikaisemman tulkintani mukaan yhteensä yhdeksästä erillisestä taitteesta – joista viimeistä voidaan kutsua myös codaksi – sekä kolmesta taitteen keskeyttävästä välikkeestä. *Antigonen kuolema* -osan dissonoivuus, yhtäkkisyys ja temaattinen fragmentaarisuus lisääntyvät *Tyrannin tuomioon* nähden, aivan kuten *Tyrannin tuomion* vastaavat *Antigonen kuolinuhri veljelleen* -osaan verrattuna. Kokonaisuus on näin ollen varmasti vaikuttanut aikalaisyleistä hankalasti hahmotettavalta.

Kuten muissakin 1920-luvun orkesteriteoksissaan, Raitio on myös *Fantasia poeticassa* kirjoittanut harjoitusnumerot teoksen tekstuuriin tai temaattisen materiaalin muutoksia osoittaviin kohtiin. Mutta kuten muutkin Raition kyseisen ajan teokset myös *Fantasia poetica* on taiterajojensa suhteen moniselitteinen; tässä sävellyksessä taiterajan voisi määrittellä perustellusti miltei joka toisen harjoitusnumeron kohdalle. *Fantasia poetican* muoto ei ole kehittelyyn ja kertaukseen perustuva, vaikka kertauksia ja motiivien muuntelua esiintyykin. Sen muotoa voisi kutsua aaltomaiseksi: siinä vuorottelevat nousut koko orkesterin soittamiin dynaamisiin huippukohtiin ja niitä seuraavat hiljaiset jaksot. *Fantasia poetican* tunnelmanvaihtelut muuttuvat esimerkiksi *Antigoneen* verrattuna sulavammin ja vähemmän yhtäkkisesti. Hofmannsthalin kaksiosaiseksi hahmottuvan *Erlebnisrunon* ja Raition *Fantasia poetican* välillä en havainnut muotoon liittyviä yhtäläisyyksiä, vaan pikemminkin sävellyksen tunnelma on saanut vaikutteita runosta. *Fantasia poeticassa* on Raitiolle tyypillinen pitkäkö rauhallinen lopetustaite, joka luo sulkeutumisen vaikutelman, vaikka tonaalista sulkeutumista ei tapahdukaan. Sekä Lähdetien (1991, 40) että Salmenhaaran (1996, 228) mielestä teoksesta

on löydettävissä etäinen sonaattimuoto. Melodioiden luonteen ja niiden välisten kontrastien puutteen sekä harmonisten rakenteiden epäfunktionaalisuuden vuoksi sävellyksen tulkitsemista – vaikka etäisestäikin – sonaattimuotoiseksi voidaan kuitenkin pitää tarpeettomana.

Kuutamo Jupiterissa on ehkä tässä käsitellyistä sävellyksistä vähiten sidoksissa kehittelyyn ja kertaukseen perustuviin muotoratkaisuihin. Teoksessa ei ole selkeitä kertauksen vaikutelmaa luovia jaksoja, mutta tekstuurin ja äänenväriin sekä dynamiikan muutokset jaksottavat sävellystä samaan tapaan kuin muissakin Raition tämän tutkimuksen puitteissa tarkastelluissa sävellyksissä. *Kuutamo Jupiterissa* koostuu lyhyehköistä toisiaan seuraavista osioista, jotka eroavat toisistaan melko selkeärajaisesti joko instrumentaation ja dynamiikan tai motiivimateriaalin käsittelyn suhteen. Vaikutelma on, kuten Madetojakin (1928) kantaesityskritiikissään totesi, paikallaan pysyvä. Maasalo (1969, 203) kutsuu *Kuutamoa Jupiterissa* muotonsa puolesta ehjäksi, ja katsoo sen esikuvana olleen Debussyn *La Mer*. Rapsodisen muotonsa puolesta sävellyksessä liittyykin Raition 1920-luvun orkesteriteoksista eniten impressionismin traditioon.

Yhteistä Raition 1920-luvun sävellysten muodolle on, että ne *Antigonen kuolema* -osaa lukuun ottamatta loppuvat tunnelmaltaan rauhalliseen ja dynamiikkaltaan hiljaiseen osioon, joka selvän tonaalisen keskiön puutteesta huolimatta luo sulkeutuvan muodon vaikutelman. Edelleen yhteistä on, että teoksissa vuorottelevat massiivisiin dynamiikan mittasuhteisiin nousevat koko orkesterin tutti-paikat ja hiljaiset, sointiväriin puolesta omintakeisemmat ja selkeästi impressionismista vaikutteita saaneet osuudet. Tällainen aaltoliike on toisissa sävellyksissä (*Fantasia poetica*, *Antigonen* ensimmäinen osa, osittain *Kuutamo Jupiterissa*) suhteellisen loivaa, jolloin fortekohtia valmistellaan vähitellen. Toisissa sävellyksissä (*Antigonen* kaksi jälkimmäistä osaa, *Fantasia estatica* sekä paikoin *Kuutamo Jupiterissa*) aaltoliike puolestaan on jyrkempää, ja tunnelmat vaihtelevat nopeasti. Tämä piirre on todennäköisesti lisännyt fragmentaarisuuden vaikutelmaa sävellyksiä kuunneltaessa.

Aikalaiskriitikeissä Raition 1920-luvun orkesterisävellysten muotoratkaisujen ongelmallisimpana seikkana pidettiin teosten yleistä hahmottomuutta – toisin sanoen aikalaiskuulijat eivät hahmottaneet Raition sävellysten kokonaisuutta ajassa. Tällainen kokemus on todennäköisesti suurelta osin johtunut tematiikkaan liittyvistä seikoista. Kuten edellä luvuissa 7.2.2 ja 7.2.3 todettiin, Raition melodiat koostuvat samankaltaisista ydinmotiiveista, eivätkä pidempien melodioiden (tai niiden taustatekstuureiden) karakterit ole kovin erilaisia sävellysten sisällä. Melodioiden samankaltaisuudesta johtuen puolestaan kuulijan on ensikuulemalta todennäköisesti ollut hankala hahmottaa niissä mahdollisesti ole-

via kertauksia, varsinkin, kun niiden taustatekstuuri on usein erilainen. Kehittelyyn ja kertaukseen perustuviin musiikillisiin muotoihin tottunut aikalaisyleisö ei pystynyt kuuntelemaan Raition sävellyksiä ennakoiden, mistä syystä ne saattoivat vaikuttaa joko pysähtyneiltä, epämääräisiltä tai kaottisilta.

Muodon hahmottomuuden kritiikkiin liittyi aikalaisarvostelijoiden näkemyksissä usein myös kokemus kontrastien puutteesta – mikä 1900-luvun alun kontekstissa myös liittyi vahvasti tematiikkaan ja melodioiden yksilöllisiin karaktereihin. Raition 1920-luvun orkesterisävellyksiä tarkasteltaessa huomataan, että sävellyksen sisäiset kontrastit liittyvät ennen kaikkea aaltomaisesti vaihtuviin tekstuurin ja sointiväriin muutoksiin. Nykykuulijasta Raition orkesterisävellysten sisäiset kontrastit ovat ilmeisiä, mutta aikalaiskritiikin perusteella 1920-luvulla kontrastien odotettiin liittyvän nimenomaan tematiikkaan, ei sointiväriin tai dynamiikkaan.

Hyvään taideteokseen usein liitettävät vaatimukset sekä yhtenäisyydestä että sisäisestä vaihtelusta toteutuivat näkemykseni mukaan Raition kohdalla aikalaisnäkökulmasta katsottuna totutusta poikkeavalla tavalla. Raition sävellysten motiivinen yhtenäisyys toisaalta koettiin kontrastittomuudeksi, ja toisaalta taas sointiväriin ja tekstuurin kontrastioivien muutosten kautta hahmottuva kokonaisuus jäi aikalaisyleisölle epämääräiseksi. Toisaalta myös esitysolosuhteet, kuten orkesterin taitotaso, esityspaikan kaikuisuus ja harjoitusten vähäisyys, ovat varmasti olleet vaikuttamassa kuuntelijoiden kokemukseen (ks. tarkemmin luku 3.2).

8 Johtopäätökset

Raition 1920-luvun orkesteriteoksia on kutsuttu niiden kantaesityskritiikeistä lähtien modernistisiksi. Tämän tutkimuksen keskeisin tehtävä on ollut kyseisten teosten modernismin tarkempi määrittely aikalaisnäkökulmasta. Tätä varten olen laajahkosti teemoitellut ja analysoinut sanastoa, jota 1920-luvun kritiikeissä käytettiin, ja poiminut siitä esiin modernismiin tavallisimmin viittaavat termit. Termien perusteella poimin Raition 1920-luvun orkesteriteosten kantaesitysten ja osittain myöhempienkin esitysten kritiikeistä musiikilliseen ilmaisuun liittyvät parametrit, joihin aikalaiskriitikoiden käyttämät termit puolestaan viittaavat. Näitä ovat pääasiassa sointiväri, harmonia, tematiikka ja muoto.

Modernistiseksi määritelty musiikki ei ollut enää 1920-luvulla varsinaisesti ennenkuulumaton ilmiö Helsingin konserteissa. Saksalaisperäinen romantiikka oli toki edelleen määrällisesti eniten edustettuna ohjelmistossa, mutta tuntemattomana ei impressionistista tai muuten sinfonisesta traditiosta poikkeavaa musiikkia enää voitu tuolloin pitää. Lisäksi musiikista kirjoittaneet henkilöt – jotka olivat usein itsekkin säveltäjiä, kapellimestareita tai muuten musiikkialan ammattilaisia – tunsivat ajankohtaisia musiikillisia virtauksia huomattavasti paremmin, kuin mitä pelkkien konserttien perusteella oli mahdollista. Esimerkiksi *Suomen Musiikkilehden* 1920-luvun numeroita lukiessa käy ilmi, että lehden toimituksessa seurattiin ulkomaisia musiikkilehtiä säännöllisesti, minkä lisäksi ulkomailla opiskelevat säveltäjät ja muusikot usein lähettivät lehtiin selostuksia kokemastaan. Tämän lisäksi säveltäjät tutustuivat uusiin ilmiöihin tarkemmin partituureja lukemalla. Lehtien, partituurien ja kirjeiden välityksellä suomalaiset musiiikin ammattilaiset siis pystyivät seuraamaan aikansa uusia ilmiöitä, vaikka niihin ei voitu konserteissa tutustua.

Raition tässä tarkasteltujen neljän orkesteriteoksen – *Fantasia estatica* op. 21 (1921), *Antigone* op. 23 (1921–22), *Kuutamo Jupiterissa* op. 24 (1922–23) ja *Fantasia poetica* op. 25 (1923) – kantaesityskritiikeissä toistuvat huomiot sointivärin suu-
resta merkityksestä suhteessa temaattiseen kehittelyyn, harmonian dissonoivuus ja ei-tonaalisuus, tematiikan fragmentaarisuus ja epämääräisesti hahmottuva muoto. Nämä ominaisuudet olen poiminut analyttisen tarkastelun kohteiksi. Raition 1920-luvun orkesteriteosten tematiikan luonteeseen, tonaalisuuden puuttumiseen, rapsodiseen muotoon ja sointivärikeskeisyyteen suhtauduttiin kantaesityskritiikeissä negatiivisestikin, mutta useimmissa tapauksissa arvostelija kuitenkin lievensi kritiikkiään mainitsemalla Raition musiikin henkisen sisäl-
lön, aatteelliset pyrkimykset tai originaalisuuden.

Kielteisiä kritiikkejä tarkasteltaessa on kuitenkin otettava huomioon myös

esitysolosuhteet. Helsingin kaupunginorkesterin harjoitusaikataulut olivat orkesterin valtavan työmäärän vuoksi kiireiset, eikä yksittäisiä teoksia ehditty harjoitella montaa kertaa. Totutusta tonaalisesta idiomista poikkeavien soittoteknisesti vaikeiden sekä esimerkiksi balanssin ja soinnin kannalta haastavien teosten kuntoon saattaminen yhdellä tai kahdella harjoituksella on todennäköisesti ollut mahdotonta. Balanssiin ja sointiin liittyi myös runsaasti muita sävellysten vastaanottoon vaikuttavia ongelmia, kuten Raition kirjoittamat versus realistiset jousisoittajien määrät, esityskulttuurin tekninen suurpiirteisyys 1920-luvulla tai Yliopiston juhlasalin kaikuisa akustiikka.

Suomalaisessa musiikinhistoriankirjoituksessa toisen maailmansodan jälkeen yleistyneestä modernismin merkitystä korostaneesta näkökulmasta – sekä osin myös biografisen aineiston puutteesta johtuen – kuva Raitiosta on muodostunut yksipuoliseksi. Hän on profiloitunut idealistiseksi ja tinkimättömäksi, väärin ymmärretyksi ja aikaansa edellä olleeksi modernistiksi, jonka teoksia ei aikanaan arvostettu, ja joka kuolemansa jälkeen unohdettiin. Aikalaiskritiikin lähempi tarkastelu osoittaa, että Raitio ei suinkaan ollut aikanaan väärin ymmärretty. Hänen sävellystensä kantaesityskritiikit olivat pääasiassa myönteisiä, ja hänen pyrkimyksiinsä suhtauduttiin melko ymmärtäväisesti silloinkin, kun kriitikon omat esteettiset mieltymykset erosivat Raition käsityksistä huomattavasti. Myönteinen asennoituminen Raitioon korostuu erityisesti silloin, kun hänen teostensa arvioita verrataan esimerkiksi Ernest Pingoud’n tai Sulho Rannan teosten kritiikkeihin. Osittain tällainen ymmärtäväinen suhtautuminen johtui suomalaisen musiikkikritiikin luonteesta; arvosteluja kirjoittivat toiset säveltäjät, jotka yleisen kollegiaalisen solidaarisuuden lisäksi joutuivat ajattelemaan omaa uraansa ja vuoroaan olla arvostelujen kohteina. *Antigonen* kantaesityksen jälkeistä Orkesterhäst-nimimerkillä (1922a, 7) kirjoittaneen muusikon mielipidettä lukuun ottamatta kielteisimmät arviot Raition teoksista kirjoitettiin välittömästi hänen kuolemansa jälkeen (Palmgren 1946; Ehrström 1946).

Neljä edellä mainittua orkesteriteosta ovat joiltain ominaisuuksiltaan samankaltaisia; niissä on käytössä suuri myöhäisromantiikan aikana vakiintunut sinfoniaorkesterikokoonpano, ne ovat kolmiosaista *Antigonea* lukuun ottamatta kestoltaan suppeita (yhden teoksen kesto on reilut kymmenen minuuttia), niiden perustempo on hidas, ja sävelkieli pieniä eroja lukuun ottamatta melko samankaltainen. Aikalaiskritiikeissä korostunut sointiväriin tematiikkaan nähden suureksi koettu rooli on kaikissa teoksissa ilmeinen. Vaikka teoksissa on selkeitä melodioita (erityisesti *Antigoneassa*), ne jäivät todennäköisesti tonaalisia selvälinjaisia melodioita kuuntelemaan tottuneiden aikaisten kokemuksessa epämääräisiksi, koska tonaalisen keskuksen puuttumisen lisäksi eri melodiat ovat motiivi- ja intervallirakenteidensa puolesta samankaltaisia. Teosten temaattinen materiaali

koostuu muutamasta suppeasta ja karaktääriltään samankaltaisesta ydinaiheesta, joita Raitio on käsitellyt muuntelun keinoin (esimerkiksi inversiot, retroversiot, retroinversiot, harvennukset, tihennykset, permutaatiot). Kuulokuvassa materiaalin samankaltaisuus häivyttää partituuria tarkastelemalla nähtävissä olevat teemojen erityispiirteet. Tämä vaikuttaa myös teoksen kokonaismuodon hahmottamiseen kuulonvaraisesti. Erityisesti kolmesta hitaahkosta ja materiaallinsa puolesta samankaltaisesta osasta koostuva *Antigone* koettiin kantaesityskriittikien perusteella vaikeasti hahmotettavaksi.

Vaikka sointiväriin merkitystä Raition teoksissa pidettiin tematiikkaan verrattuna liian suurena, taito kirjoittaa värikästä orkesterisatsia mainittiin kantaesityskritiikeissä kuitenkin pääasiassa positiivisena ominaisuutena. Raition sävellysten orkestrointia tarkasteltaessa huomataan, että siinä yhdistyvät myöhäisromanttinen suuren dynaamisen vaihtelun ihanne ja impressionistiset sointiväriyhdistelmät. Erityisesti sävellysten hiljaisissa kohdissa Raitio on käyttänyt persoonallisia sointiväriyhdistelmiä, mutta voimakkaissa osioissa perinteisempi myöhäisromanttinen sointi-ihanne korostuu. Raition tässä tarkastelluissa sävellyksissä harmonia liittyy ennen kaikkea sointiväriin, sillä se muodostuu harvoja sointukulkuhäntöisempiä kohtia lukuun ottamatta joko pitkään samoina pysyvistä urkupistemäisistä monisävelisistä ja pehmeästi dissonoivista soinnuista tai lineaarisesti usean itsenäisen yhtä aikaa soivan materiaalin yhteissoinnista. Jälkimmäinen muodostuu tavallisimmin nopeista yhtäaikaisista trioli-, kvintoli-, sekstoli- tai septolikuvioista, trilleistä ja tremoloista, jolloin yksittäisiä ääniä ei hahmoteta, vaan kuulovaikutelmana on kihisevä äänikenttä.

Mikko Heiniö (1984, 9) listaa modernistisia piirteitä väitöskirjassaan seuraavanlaisesti: rytmin, sointiväriin ja harmonian melodiaan verrattuna vähintään yhtä tärkeä asema, tonaalisten elementtien kaihtaminen, metriikan hahmottomuus, kompleksisesti rakentuneet kudokset, lajiperinteeseen viittaavien muotojen kaihtaminen tai niiden uudelleenajattelu sekä uudenlaisien sointien ja soitinkokoonpanojen tavoittelu. Raition 1920-luvun orkesteriteosten ominaisuuksista suurin osa voidaan tulkita tämän listan valossa modernistisiksi; ainoastaan soitinkokoonpano ja osittain instrumentaatio ovat Raition teoksissa lajiperinteeseen sidoksissa.

Raition tarinallinen henkilökuva – väärin ymmärretty ja unohdettu modernisti – alkoi muotoutua hänen muistokirjoitustensa pohjalta osittain toisen maailmansodan jälkeisen kulttuuri-ilmapiirin ja niin kutsutun toisen modernismin vaikutuksesta. Raitio nähtiin uuden modernismin edelläkävijänä, jonka teokset oli lyhytnäköisesti unohdettu 1920-luvulle. Muistettaessa edellä mainitut teosten esityksiin liittyvät käytännön haasteet, voidaan todeta, että esittämättö-

myyden taustalla on todennäköisesti ollut muitakin syitä, kuin puhtaasti esteettiset valinnat. 1930-luvun ja 1940-luvun alun perspektiivistä katsottuna Raition, Pingoud'n ja Merikannon 1920-luvun teokset näyttäytyivät lisäksi vanhanaikaisina, koska uusi tonaalisuus (neoklassismi, uusi asiallisuus, uusi kansallisista aiheista ammentava musiikki) oli ajankohtaisempi musiikillinen trendi. Myöhempi modernistinen ajattelutapa, joka juurtui Suomeen erityisesti vahvan modernistisen säveltäjäkoulutuksen kautta, näki uuden tonaalisuuden taantumisena, jolloin Raitiosta, Merikannosta ja Pingoud'sta alettiin puhua pioneereina. Vaikka Raition 1920-luvun sävellyksiä – monista eri syistä – ei juuri esitetty, häntä ei kuitenkaan voi pitää unohdettuna. Säveltäjä- ja muusikkopiireissä Raition 1920-luvun musiikista ja sen roolista modernismin ”suunnannäyttäjänä” (esim. Pylkkänen 1949, 37) puhuttiin.

Esiin tuomani uuden biografisen ja journalistisen materiaalin pohjalta kuva Raitiosta ja hänen estetiikastaan on hiukan tarkentunut. Tiedämme esimerkiksi nyt, että Raition Sulho Rannalle *Suomen säveltäjiä* -kirjaa varten antamiin tietoihin ei täysin voi luottaa; joko hän muisti väärin tai halusi antaa kuvan, joka ei täysin vastannut totuutta. Esimerkiksi usein siteerattu Koussewitzky-konserttien kuuleminen mesenaatin myöntämine vapaalippuneen on paikkansapitämätöntä tietoa. Raition Moskovan-aikaisesta opiskelusta sekä hänen Moskovan ja Pariisin matkoilta saamistaan vaikutteista olen myös tuonut esiin haastatteluaineistoa, jota ei aiemmassa tutkimuksessa ole referoitu. Raition Moskovassa, Berliinissä ja Pariisissa kuulemilla orkestereilla on todennäköisesti ollut suuri merkitys siihen, että hän sävelsi teoksensa käytännön rajoitteista huolimatta suurille kokoonpanoille.

Musiikkikritiikin sanaston ja analyysin lisäksi olen tutkimuksessani taustoittanut laajahkosti niitä olosuhteita, joissa Raitio eli ja sävelsi 1920-luvulla, sekä vertailun ja kontekstin vuoksi olen perehtynyt myös Aarre Merikannon ja Ernest Pingoud'n konserttien kritiikkeihin. Pingoud'n kohdalla olen löytänyt myös ennen referoimatonta aineistoa (Lindelöf 1918).

Runsaan kirjeenvaihtoaineiston lähempi tarkastelu tuo myös lisävalaistusta sekä Raition elämänkulkuun että hänen persoonaansakin. Raition kirjeenvaihdosta käy ilmi, että vaikka hän puhuikin itsestään modernistina ja musiikistaan modernina, hän ei kuitenkaan estetiikaltaan tai ajatusmaailmaltaan liittynyt esimerkiksi *Ultran*, Pingoud'n, Diktoniuksen tai Parlandin käsityksiin modernistisesta elämänasenteesta. Raitio asemoi itsensä koulukuntien ulkopuolelle, ja koston muutamissa teksteissään sitä, että säveltäjän tulisi ennen kaikkea olla uskollinen omille kauneusihanteilleen. Tässä valossa esimerkiksi 1920-luvun orkestereiden kokoonpanot käyvät ymmärrettäviksi.

Aion jatkaa Raition biografisen aineiston hyödyntämistä ja täydentämistä

seuraavassa hankkeessani, Raition yleistajuisessa elämäkerrassa. Muita erityisen kiinnostavia Raitioon liittyviä tutkimusaiheita olisivat hänen 1930- ja 1940-luvuilla säveltämänsä oopperat ja niiden eklektisen sävelkielen suhteuttaminen muuhun tuona aikana tehtyyn taiteeseen. Musiikkianalyttiseltä kannalta tämän tutkimuksen ulkopuolelle jäi musiikillisten sisältöjen tarkastelu, joka myös toisi – etenkin suhteutettuna kritiikin tulkintoihin – lisävalaistusta Raition modernismiin.

Modernismi-tutkimukseen liittyen olisi kiinnostavaa tarttua niin kutsuttuun sukupolvikysymykseen ja vertailla esimerkiksi Klamin, Rannan ja muidenkin 1900-luvun alussa syntyneiden säveltäjien (jotka voidaan syntymäaikansa puolesta nähdä myös niin sanotun tulenkantajasukupolven edustajiksi) sävelkielen, modernismi-käsityksen sekä musiikin reseption eroja kymmenisen vuotta vanhempiin Raitioon, Merikantoon ja Pingoud’hun. Mannheimilaisen sukupolvikäsityksen mukaan Suomen sisällissota olisi toiminut viime vuosisadan vaihteessa syntyneille henkilöille – tulenkantajasukupolvelle – sukupolvea yhdistäneenä avainkokemuksena, joka muokkasi avainkokemuksen hetkellä maailmankatsomuksellisesti otollisimmassa iässä olleiden (noin 17-vuotiaiden) maailmankuvaa voimakkaasti. (Virtanen 2001, 23–24.) Musiikkikritiikkiin liittyen kiinnostava jatkotutkimuksen aihe olisi puolestaan modernistiseen musiikkiin assosioituvan terminologian kansainvälinen tarkastelu; olisi kiinnostavaa tietää, millaisia kansallisia tai kielialueellisia eroja musiikkikritiikin 1900-luvun alun sanastosta olisi löydettävissä. Lisäksi Ernest Pingoud’n musiikkia, estetiikkaa ja toimintaa suomalaisessa kulttuurielämässä olisi tärkeää tutkia lisää.

Raition nimi on hänen kuolemansa jälkeen säilynyt suomalaisen taidemusiikin verbaalisessa kaanonissa, ja nykyisin sävellysten helpompi saatavuus painettujen nuottien ja äänitteiden muodossa tuo hänen musiikkinsa myös helpommin kuulijoiden saavutettavaksi. Nykyisin voidaankin jo sanoa Raition musiikin tietämyksen ja tuntemuksen olevan tasolla, jollaista esimerkiksi Parland ja Ingman sille toivoivat 1940-luvun puolivälin jälkeen. Tällä tutkimuksella olen omalta osaltani halunnut tuoda tarkkuutta ja värejä Raitiosta hänen kuolemansa jälkeen muodostuneeseen osittain luonnosmaiseen mutta toisaalta myös mustavalkoiseen kuvaan ja samalla myös suomalaiseen kulttuurihistoriaan.

LÄHTEET:

a) Partituurit ja äänitteet

- Lähdetie, Ismo 1992. "Väinö Raitio". Esittelyteksti CD-levyn vihkossa. *Works for orchestra*. Radion Sinfoniaorkesteri, Jukka-Pekka Saraste. Ondine ODE 790-2.
- Raitio, Väinö 1921. *Fantasia estatica*. Suurelle orkesterille. op. 21. Käsikirjoitus. Helsingin Kaupunginarkisto, Helsingin kaupunginorkesterin käsikirjoitusarkisto.
- 1921-1922. *Antigone*. 3-osainen sävelrunoelma orkesterille. op. 23. Käsikirjoitus. Helsingin Kaupunginarkisto, Helsingin kaupunginorkesterin käsikirjoitusarkisto.
- 1921-1922. *Antigone*. (Sophokleen mukaan) 3-osainen värirunoelma suurelle orkesterille. op. 23. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.2.
- 1922-1923. *Kuutamo Jupiterissa*. Fantastinen sävelrunoelma orkesterille. op. 24. Käsikirjoitus. Helsingin Kaupunginarkisto, Helsingin kaupunginorkesterin käsikirjoitusarkisto.
- 1923. *Fantasia poetica*. op. 25. Sävelrunoelma orkesterille. Käsikirjoitus. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto Ms. Mus. Teoston talletus 78.
- 1936. *Väinämöisen kosinta*. 1-näytöksinen ooppera. Omakätinen puhtaaksikirjoitus, pianopartituuri. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- 1992. *Works for orchestra*. Radion Sinfoniaorkesteri, Jukka-Pekka Saraste. Ondine ODE 790-2.
- 2003. *Queen of the Flowers*. *Works for small orchestra*. Tapiola Sinfonietta, Tuomas Ollila. Ondine ODE 975-2.

b) Arkistolähteet ja henkilökohtainen kommunikaatio

- Cederkvist, Minna 2018. Sähköpostikirjeenvaihto 18.9. Aineisto tutkijan hallussa.
- Isolammi, Hanna 2007b. Väinö Raition sävellyskäsikirjoitusten luettelo. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto. COLL.592.
- 2017. Kaisu Ganzin haastattelu 18.8. Haastattelumateriaali tekijän hallussa.
- Larin-Kyösti [Larson, Karl] 1931. Postikortti Väinö Raitiolle marras-joulukuun vaihteessa. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- Lintu, Hannu 2017. Vapaamuotoinen keskustelu 17.8.

- Lähdetie, Ismo 2003. Muistiinpanoja ja kirjoitusluonnoksia. Ismo Lähdetien arkisto. Materiaali kirjoittajan hallussa.
- Melartin, Erkki 1913. Taskukalenteri 1913. Kansalliskirjasto, Erkki Melartinin arkisto COLL.530. Luetteloimaton aineisto.
- 1914. Taskukalenteri 1914. Kansalliskirjasto, Erkki Melartinin arkisto COLL.530. Luetteloimaton aineisto.
- Merikanto, Aarre 1915a. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 8.-9.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1915b. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 21.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1915c. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 30.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1922a. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 24.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2a.
- 1922b. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 2.12. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1923. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 28.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1924a. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 5.1. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2a.
- 1924b. Kirje Oskar ja Liisa Merikannolle 26.1. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.1.
- 1924c. Kirje Liisa Merikannolle 20.9. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2a.
- 1926a. Kirje Liisa Merikannolle 6.1. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1926b. Kirje Sulho Rannalle 10.12. Kansalliskirjasto. Sulho Rannan arkisto COLL.177.2.
- 1926c. Kirje Sulho Rannalle 18.12. Kansalliskirjasto. Sulho Rannan arkisto COLL.177.2.
- 1930a. Kirje Liisa Merikannolle 12.5. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1930b. Kirje Liisa Merikannolle 29.5. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1931a. Kirje Liisa Merikannolle 7.6. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1931b. Kirje Liisa Merikannolle 23.10. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.

- 1932a. Kirje Liisa Merikannolle 18.2. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1932b. Kirje Liisa Merikannolle 26.2. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1932c. Kirje Liisa Merikannolle 26.4. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1932d. Kirje Liisa Merikannolle 4.5. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1932e. Kirje Liisa Merikannolle 2.10. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1933a. Kirje Liisa Merikannolle 9.4. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1933b. Kirje Liisa Merikannolle 1.7. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1933c. Kirje Liisa Merikannolle 2.9. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934a. Kirje Liisa Merikannolle 16.1. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934b. Kirje Liisa Merikannolle 1.2. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934c. Kirje Liisa Merikannolle 10.5. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934d. Kirje Liisa Merikannolle 28.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934e. Kirje Liisa Merikannolle 5.12. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1934f. Kirje Liisa Merikannolle 28.12. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1935a. Kirje Liisa Merikannolle 18.3. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1935b. Kirje Liisa Merikannolle 9.11. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- 1937. Kirje Liisa Merikannolle 17.3. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- Merikanto, Meri 1930. Kirje Liisa Merikannolle 21.1. Kansalliskirjasto. Oskar Merikannon arkisto COLL.148.2b.
- Pesola, Väinö 1916–1964. Päiväkirjat. Kansalliskirjaston Väinö Pesola -arkisto COLL.433.2–6.
- Pouru, Hildur 1931. Kirje Väinö Raitiolle 9.11. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -

- arkisto COLL.592.8.
- Raitio, Eino 1909. Kirje Toivo Kuulalle [kesä 1909]. Kansalliskirjaston Toivo Kuula -arkisto COLL.310.6.
- Raitio, Hildur 1944. Kirje Väinö Raitiolle 22.2. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- Raitio, Väinö 1917a. Kirje Robert Kajanukselle 23.7. Kansalliskirjaston Robert Kajanuksen arkisto COLL 96.4.
- 1917b. Postikortti Yrjö Kilpiselle 16.1. Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto.
- 1917c. Postikortti Yrjö Kilpiselle 13.2. Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto.
- 1917d. Postikortti Yrjö Kilpiselle 11.7. Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto.
- 1920a. Postikortti Yrjö Kilpiselle 15.3. Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto.
- 1920b. Postikortti Yrjö Kilpiselle 4.4. Kansallisarkisto, Yrjö Kilpisen arkisto.
- 1926. Postikortti Aarre Merikannolle 13.2. Kansalliskirjaston Aarre Merikanto -arkisto COLL.147.
- 1928a. Kirje Poul Knudsenille 26.12., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1928b. Kirjefragmentti Poul Knudsenille [1928], PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1929a. Kirje Poul Knudsenille 17.1., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1929b. Kirje Poul Knudsenille 19.5., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1929c. Kirje Poul Knudsenille 10.6., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1929d. Kirjefragmentti Poul Knudsenille [1929-1930], PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1930a. Kirje Poul Knudsenille 9.1., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1930b. Kirje Poul Knudsenille 26.2., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1931a. Kirje Hildur Pourulle 11.10. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- 1931b. Kirje Hildur Pourulle 20.10. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- 1931c. Kirje Hildur Pourulle 27.10. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.
- 1931d. Kirje Hildur Pourulle 6.11. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto COLL.592.8.

- 1931e. Kirje Hildur Pourulle 10.11. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8
- 1931f. Kirje Hildur Pourulle 17.11. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8
- 1931g. Kirje Hildur Pourulle 22.11. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1931h. Kirje Hildur Pourulle 6.12. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1931i. Kirje Hildur Pourulle 10.12. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1932a. Kirje Hildur Pourulle 16.2. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1932b. Kirje Hildur Pourulle 3.3. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1932c. Kirje Hildur Pourulle 19.4. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1932d. Kirje Hildur Pourulle 8.5. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1935c. Kirje Poul Knudsenille 6.2., PDF-kopio. Alkuperäisaineistoa säilytetään
Kööpenhaminan kuninkaallisessa kirjastossa: NKS 2692.
- 1938b. Kirje Hildur Raitiolle 27.2. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1940. Kirje Hildur Raitiolle 3.3. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1942a. Kirje Janne Raitiolle 5.5. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- 1942b. Kirje Janne Raitiolle 8.6. Kansalliskirjaston Väinö Raitio -arkisto
COLL.592.8.
- Rytilä, Paula 2018. Sähköposti Hanna Isolammille 13.8. Materiaali tekijän hal-
lussa.
- Sibelius-Akatemia 1915. Sibelius-Akatemian opintomatrikkeli. Väinö Raition
opinnot. SIBA. Kansalliskirjaston käsikirjoitusarkisto.
- 1923. Helsingin lukkari- ja urkurikoulu 1922-1923. SIBA 5/56. Kansalliskirjas-
ton käsikirjoituskokoelma, Sibelius-Akatemian opintomatrikkelit.
- Siikaniemi, Väinö 1925. Kirje Sulho Rannalle 31.3. Kansalliskirjaston Sulho
Ranta -arkisto COLL.177.4.
- 1926. Kirje Sulho Rannalle 11.3. Kansalliskirjaston Sulho Ranta -arkisto
COLL.177.4.
- Staatliches Institut für Musikforschung 2017. "Archiv des Konzertlebens".

https://www.sim.spk-berlin.de/archiv_des_konzertlebens_1751.html. Luettu 10.7. 2017.

The University of Texas at Austin 2017. "A Guide to the Paul van Katwijk Collection, 1923–1931, 1953–1958, 1974". <http://www.lib.utexas.edu/taro/ut-cah/03753/cah-03753.html>. Luettu 4.8. 2017.

Uimonen, Annikki 1932. Kirje Sulho Rannalle 13.1. Kansalliskirjaston Sulho Ranta -arkisto COLL.177.4

c) Sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit

- 1a. [Pesola, Väinö] 1924. "Suomen Säveltaiteilijain Liitto". *Suomen Sosialidemokraatti* 12.11.
- 1926. "Väinö Raitiota puhuttamassa". *Suomen Sosialidemokraatti* 8.3.
- 1928. "Uuno Klami". *Suomen Sosialidemokraatti* 28.9.
- 1929a. "Sinfoniakonsertti. Mozart, Beethoven, Pingoud". *Suomen Sosialidemokraatti* 19.4.
- 1929b. "Työväestö ja musiikki". *Suomen Sosialidemokraatti* 13.10.
- 1944. "Ooppera. Ensi-ilta: Kaksi kuningatar". *Suomen Sosialidemokraatti* 12.10.
- nta. 1912. "Kohtia Helsingin taide-elämästä". *Tampereen Sanomat* 29.3.
- A. S:s. [Simelius, Aukusti?] 1912. "Nya musikverk. Savolaks studentafdelnings soaré". *Nya Pressen* 19.3.
- Aika 1932. "Aika-lehden ohjelma". *Aika* 11.11.
- AL 1924. "Eilinen esitelmätilaisuus. Toimittaja E. Katilan esitelmä uudemmosta musiikista". *Aamulehti* 19.10.
- Arppe, Sylva 1949. "Liiton rahastonhoitaja vaihtunut". *Muusikko* 2–3: 9–11.
- Bergman, Erik 1948. "Tonkonsträrsförbundet". *Hufvudstadsbladet* 4.12.
- Bis [Wasenius, Karl] 1914a. "Aarre Merikantos första symfoni". *Hufvudstadsbladet* 31.10.
- 1914b. "Aarre Merikantos konsert". *Hufvudstadsbladet* 6.11.
- 1916. "Väinö Raitios kompositionskonsert". *Hufvudstadsbladet* 12.3.
- 1917. "Aarre Merikantos kompositionskonsert". *Hufvudstadsbladet* 2.2.
- 1918a. "Orkesterns sjunde symfonikonsert". *Hufvudstadsbladet* 18.12.
- 1918b. "Ernest Pingouds konsert". *Hufvudstadsbladet* 17.11.
- 1919a. "Ernest Pingouds kompositionskonsert II". *Hufvudstadsbladet* 14.2.
- 1919b. "Aarre Merikantos kompositionskonsert". *Hufvudstadsbladet* 31.10.
- 1920. "Väinö Raitios repriskonsert". *Hufvudstadsbladet* 19.2.
- Blåfield, Ville 2018. *Kaksi miestä maan alla*. Helsinki: Long Play.
- Bruhn, Karl 1919. "Våra litterära hemmaexpressionister I". *Nya Argus* 13–14:

- 100–102.
- Buchert, Birger 1921a. "Tonkonstnärslörbundetts årskonsert". *Svenska Tidningen - Dagens Press* 1.11.
- 1921b. "Väinö Raitios kompositionskonsert". *Svenska Tidningen - Dagens Press* 17.11.
- 1928. "Symfonikonsert VIII". *Svenska Pressen* 14.12.
- 1943. "Symfonikonsert XII". *Svenska Pressen* 20.2.
- C-a. 1931. "Morgondagens inhemska operapremiär". *Hufvudstadsbladet* 1.12.
- Carlson, Bengt 1918. "Musikrevy". *Svenska Tidningen* 19.11.
- 1919a. "Musikrevy". *Svenska Tidningen* 19.2.
- 1919b. "Aarre Merikantos kompositionskonsert". *Svenska Tidningen* 1.11.
- Cis [Krohn, Ilmari] 1920a. "Väinö Raitio". *Uusi Suomi* 18.2.
- 1920b. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 5.2.
- 1921. "Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertti". *Iltalehti* 1.11.
- Diktonius, Elmer 1916. "Brahms, Tschaiowsky, Sibelius". *Työväen jouluaijumi* 19: 91–96.
- 1922. "Muualla ja meillä". *Ultra* 2: 24–25.
- Eero. [Kuusisto, Taneli] 1940a. "Kohtalokas erhe". *Musiikkitieto* 4: 70.
- 1940b. "Selvemät sanat". *Musiikkitieto* 5–6: 102–103.
- Ege, Friedrich 1936. "Väinö Raitio: "Prinzessin Cäcilia". Uraufführung in Helsingfors". *Zeitschrift für Musik*. Heft 7 Juli: 880–881.
- Ehrström, Otto 1943. "Symfonikonsert XII". *Hufvudstadsbladet* 20.2.
- 1946. "Symfonikonsert IX". *Hufvudstadsbladet* 12.1.
- Ekman, Karl 1921a. "Väinö Raitios kompositionskonsert [sic]". *Hufvudstadsbladet* 17.11.
- 1921b. "Vid Tonkonstnärslörbundetts fjärde årskonsert". *Hufvudstadsbladet* 1.11.
- 1922. "Tonkonstnärslörbundetts femte årskonsert". *Hufvudstadsbladet* 17. 11.
- 1923. "Jean Sibelius' konsert". *Hufvudstadsbladet* 20.2.
- 1924. "Tonkonstnärslörbundetts konsert". *Hufvudstadsbladet* 11.11.
- Enäjärvi, Elsa 1929. "Meille ei riitä yksin taiteen modernismi". *Tulenkantajat* 3: 45.
- Euterpe 1902. "Notiser". *Euterpe* 22: 12–13.
- Fermaatti [Siikaniemi, Väinö] 1926. "Säveltäjä Väinö Raitio". *Suomen Musiikki-lehti* 5: 79.
- Funtek, Leo 1918. "Från huvudstadens musikhorisont. Tre musikminnen". *Åbo Underrättelser* 23.11.
- 1922. "Tonkonstnärslörbundetts årskonsert". *Svenska Pressen* 18.11.
- 1924. "Tonkonstnärslörbundetts konsert". *Svenska Pressen* 11.11.

- 1933. "X symfonikonsertern". *Svenska Pressen* 11.2.
- Furuhjelm, Erik 1916. "Väinö Raitios kompositionsconcert". *Dagens Press* 13.3.
- 1918. "Kompositionsconcert Ernest Pingoud". *Dagens Press* 18.11.
- 1919a. "Kompositionsconcert Ernest Pingoud". *Dagens Press* 13.2.
- 1919b. "Kompositionsconcert Aarre Merikanto". *Dagens Press* 31.10.
- Haapanen, Toivo 1918a. "Uutta kirjallisuutta". *Säveletär: uusi jakso* 1-2: 19-21.
- 1918b. "Ernest Pingoud". *Säveletär: uusi jakso* 10-12: 156-157.
- 1919a. "Konsertit. Ernest Pingoud". *Uuden Suomen Iltalehti* 28.2.
- 1919b. "Yhdeksäs sinfoniakonsertti". *Uuden Suomen Iltalehti* 24.1.
- 1919c. "Konsertit. Aarre Merikanto". *Iltalehti* 31.10.
- 1923. "Helsingin musiikkielämä syyskaudella 1922". *Valvoja-Aika* 1: 57-65.
- 1924a. "Sinfoniakonsertti XV". *Iltalehti* 11.4.
- 1924b. *Helsingin kansankonservatorio v. 1923-1924*. Helsinki: Helsingin Kansankonservatorio.
- 1925a. "Onko musiikkielämämme taantumassa?". *Suomen Musiikkilehti* 1: 1-2.
- 1925b. "Eräs musiikkielämämme kysymys". *Suomen Musiikkilehti* 4: 57-58.
- 1926a. "Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmistoa". *Suomen Musiikkilehti* 7: 147.
- 1926b. "Uusinta suomalaista säveltaidetta". *Uusi Suomi* 26.6.
- 1926c. "Sinfoniakonsertti XII". *Iltalehti* 26.2.
- 1926d. "Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmistoa". *Suomen Musiikkilehti* 8: 161.
- 1928. "Konserttialin tarve Helsingissä". *Suomen Musiikkilehti* 9: 129-130.
- 1934. "Musiikkipalsta. Gerhard Hüschin konsertti. Uuden Suomen toimitukselle". *Uusi Suomi* 21.11.
- 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- HBL 1944. "Inhemsk operapremiär om onsdag". *Hufvudstadsbladet* 8.10.
- Heimovalta, Edvin 1931. "Värin ja melodian miestä tapaamassa eräänä keväänä päivänä 1931". *Suomen Musiikkilehti* 8: 139.
- Helasvuo, Veikko 1948. "Suomen Säveltaiteilijain liiton vuosikonsertti". *Ilta-Sanomien* 7.12.
- HS 1912. "Savolaisen osakunnan arpajais-iltama". *Helsingin Sanomat* 17.3.
- 1920. "Hierojia ja Sairasvoimistelijoita". *Helsingin Sanomat* 8.3.
- 1944. "Kotimainen oopperaensi-ilta tulossa". *Helsingin Sanomat* 8.10.
- 1948. "Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertti". *Helsingin Sanomat* 3.12.
- HS [Katila, Evert] 1927a. "Pohjoismaiset musiikkijuhlat Tukholmassa. Lisää Tukholman lehtien haastatteluista". *Helsingin Sanomat* 6.5.
- 1927b. "'Koko musiikkijuhlien huomattavin osa tuli Suomesta.' Saksalainen ar-

- vostelu Tukholman juhlista, jolloin Madetojan teokset saavat erikoisen tunnustuksen". *Helsingin Sanomat* 26.5.
- Ikonen, Lauri 1919. "Aarre Merikannon sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 1.11.
- 1920. "Ernest Pingoud". *Uusi Suomi* 14.3.
- 1921. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 17.11.
- 1922. "Säveltaiteilijaliiton konsertti". *Uusi Suomi* 17.11.
- 1923a. "Katsaus Helsingin musiikkielämään". *Suomen Musiikkilehti* 2: 27–28.
- 1923b. "Konserttikauden aljettua. Pääkaupunkilaisia mietteitä". *Suomen Musiikkilehti* 6: 89–90.
- 1923c. "Latvialainen Nuoriso-sekakuoro". *Uusi Suomi* 28.6.
- 1923d. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 8: 122–123.
- 1924a. "Katsaus Helsingin konsertteihin". *Suomen Musiikkilehti* 4: 69.
- 1924b. "Sinfoniakonsertti". *Uusi Suomi* 11.4.
- 1926. "Professori Kajanusta puhuttelemassa. Pieni keskustelu Suomen musiikin menestyksestä". *Suomen Musiikkilehti* 9: 176.
- 1927a. "Tukholman pohjoismaiset musiikkijuhlat". *Suomen Musiikkilehti* 10: 145–147.
- 1927b. "Helsingin konsertteja. Georg Schneevoigt". *Suomen Musiikkilehti* 4: 60.
- 1928a. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 1: 11.
- 1928b. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 3: 45.
- Ingman, Olavi 1931. "Väinö Raitiota haastattamassa". *Suomenmaa* 1.12.
- 1947. "Modernismimme kohtalo". *Musiikki* 3–4: 39–40.
- Isacsson, Fredrik 1923. "Orkesterimusiikkimme tulevaisuus". *Suomen musiikkilehti* 2: 26–27.
- Isopuro, Jukka 2007. "Isän ja tyttären tragedia". *Helsingin Sanomat* 26.1.
- 2017. "Johannes Piirto loisti piano-osuuksissa, kapellimestari Dima Slobodenioukin ja RSO:n yhteistyö toimi konsertin alusta loppuun". *Helsingin Sanomat* 11.3.
- JL ilmoitusosasto 1931. "Martti Raitio kuollut". *Jämsän Lehti* 24.4.
- Kaarina [Paalanen, Esteri] 1936. "Mitä puhutaan?". *Teatterilehti Naamio* 2: 25–26.
- Kaima [Pesola, Väinö] 1917. "Muuan kotiinpalannut nuori säveltäjä. Pieni haastattelu". *Uusi Aura* 22.5.
- Karila, Tauno 1944. "'Kaksi kuningatarta.' Väinö Raition uusi ooppera". *Helsingin Sanomat* 12.10.
- 1945. "Väinö Raitio – säveltaiteemme impressionisti". *Helsingin Sanomat* 11.9.
- 1946. "Väinö Raition muistokonsertti". *Helsingin Sanomat* 12.1.
- 1948. "Säveltaiteilijain liiton vuosikonsertti". *Helsingin Sanomat* 4.12.
- Katila, Evert 1914. "Aarre Merikannon sävellykset". *Uusi Suometar* 8.11.
- 1917. "Aarre Merikannon sävellyskonsertti". *Uusi Suometar* 2.2.

- 1919a. "Konsertit. Ernest Pingoud". *Helsingin Sanomat* 13.2.
- 1919b. "Konsertit. Aarre Merikannon sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 1.11.
- 1921. "Säveltaiteilijain Liiton konsertti". *Helsingin Sanomat* 2.11.
- 1924a. "Georg Schnéevoigt häväsimmässä Suomen säveltaidetta". *Helsingin Sanomat* 24.4.
- 1924b. "Säveltaiteilijain oma konsertti". *Helsingin Sanomat* 11.11.
- 1925. "Konsertit. Sinfoniakonsertti V". *Helsingin Sanomat* 6.11.
- 1928. "Uuno Klamin sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 28.9.
- 1931a. "Väinö Raitio -ilta suomalaisessa Oopperassa". *Helsingin Sanomat* 3.12.
- 1931b. "Kirjallisuus ja taide. Suomalainen Ooppera. Väinö Raition uudet teokset". *Helsingin Sanomat* 8.12.
- Kilpinen, Yrjö 1918. "Konsertit. Ernest Pingoud". *Uusi Suometar* 17.11.
- 1931. "Suomalainen Ooppera". *Teatterilehti Naamio* 8: 155-156.
- Klami, Uuno 1930. "Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa". *Tulenkantajat* 3: 41-42.
- 1933. "Sinfoniakonsertti X". *Helsingin Sanomat* 11.2.
- 1936a. "Oopperamenestys Prinsessa Cecilia". *Teatterilehti Naamio* 2: 24-25.
- 1936b. "'Prinsessa Cecilia' suomalaisessa oopperassa". *Helsingin Sanomat* 2.4.
- 1943. "Sinfoniakonsertti XII". *Helsingin Sanomat* 20.2.
- 1944. "Sinfoniakonsertti III". *Helsingin Sanomat* 7.10.
- 1946. "Kansankonsertti VIII". *Helsingin Sanomat* 14.1.
- 1959. "Evert Katila ja musiikinarvostelu". *Helsingin Sanomat* 14.11.
- Klemetti, Heikki 1906. "Niin sitä pitää". *Säveletär* 11-12: 132-133.
- 1907. "Vähän 'natsionalismia'". *Säveletär* 9: 123-134.
- 1908. "Helsingin konserttikatsaus". *Säveletär* 6: 65-66.
- 1919. "Ernest Pingoudin konsertti". *Uusi Suomi* 28.2.
- 1920. "Väinö Raition II sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 19.2.
- 1921. "Säveltaiteilijaliiton vuosikonsertti". *Uusi Suomi* 1.11.
- 1922. "Ernest Pingoud". *Uusi Suomi* 24.2.
- 1923a. "Elli Rängman-Björlinin konsertti". *Uusi Suomi* 20.3.
- 1923b. "Uusia nuottijulkaisuja". *Uusi Suomi* 22.12.
- 1924. "Säveltaiteilijaliiton VII vuosikonsertti". *Uusi Suomi* 11.11.
- 1926. "XII Sinfoniakonsertti". *Uusi Suomi* 26.2.
- 1927. "Suomalainen Ooppera. 'Myyty morsian'". *Uusi Suomi* 27.2.
- 1928. "Uuno Klamin sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 28.9.
- 1929. "Sulho Rannan sävellyskonsertti". *Uusi Suomi* 10.2.
- 1930a. "Monenlaista arvostelua". *Suomen Musiikkilehti* 3: 33-34.
- 1930b. "Velvollisuutemme 'uuteen musiikkiin' nähden". *Suomen Musiikkilehti*

- 3: 31–33.
- 1931. "Suomalainen Ooppera. Väinö Raitio esiintyy." *Uusi Suomi* 3.12.
- 1933. "X Sinfoniakonsertti". *Uusi Suomi* 11.2.
- 1934. "Musiikkipalsta. Gerhard Hüschin konsertti". *Uusi Suomi* 20.11.
- Korhonen, Kimmo 1993. "Musiikki on väriä!". *Classica* 1: 44.
- Korpinen, Arto S. 2001. "Unohdetut sointivärit pääsivät pimennosta". *Etelä-Suomen Sanomat* 16.12.
- Kosk, Mikael 2001. "Raitio sög upp alla stilar". *Hufvudstadsbladet* 3.4.
- Koskiluoma, Jussi 1931. "Ruoveden tulivuoresta ja Jeftan tyttärestä". *Suomen Kuvalehti* 49: 2042; 2059.
- Kotilainen, Otto 1914a. "Aarre Merikannon sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 6.11.
- 1914b. "Aarre Merikannon sävellykset". *Helsingin Sanomat* 10.11.
- 1916. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 14.3.
- Krohn, Ilmari 1921. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Iltalehti* 17.11.
- 1922. "Säveltaiteilijaliiton konsertti". *Iltalehti* 18.11.
- KS 1925. "Oriveden Kansanopiston Toveriliiton vuosikokous ja talvijuhlat". *Kangasalan Sanomat* 28.2.
- Kunnas, Jouko 1956. "Kun Pesola istui konsertissa yhdenentoistatuhannen kerran". *Suomen Sosialidemokraatti* 28.5.
- Kuusisto, Taneli 1933a. "Säveltaiteen uusimmat virtaukset. I. Johdanto". *Musiikkitieto* 1: 5–6.
- 1933b. "Säveltaiteen uusimmat virtaukset. III. 'Les Six'. – Futurismi. – Dadaismi. – Jätkischönbergiläiset. – Uus-asiallisuus ja -klassillisuus. – Strawinsky. – Loppusanat". *Musiikkitieto* 3: 37–38.
- 1933c. "Säveltaiteen uusimmat virtaukset. II. Debussy ja Schönberg". *Musiikkitieto* 2: 21–23.
- 1950. "Musiikkimme kansallisista aineksista". *Musiikki* 1: 4–8.
- L.V. 1924. "Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosi-konsertti Helsingissä". *Karjala* 20.11.
- Laitinen, Arvo 1922. "Suomen Säveltaiteilijain Liiton viides vuosikonsertti". *Helsingin Sanomat* 17.11.
- 1924. "Suomen Säveltaiteilijain Liiton vuosikonsertti VII". *Iltalehti* 12.11.
- Lampila, Hannu-Ilari 1992. "Rautaisannos Suomen Skrjabinia". *Helsingin Sanomat* 10.10.
- Liljeroos, Mats 1992. "En internationalists öde". *Hufvudstadsbladet* 20.12.
- 2017. "Berusande parisiska nätter". *Hufvudstadsbladet* 11.3.
- Lindelöf, Ernst 1918. "Aus den Konzerten. VII". *Suomi* 19.11.
- Linnala, Eino 1928a. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 15: 232.

- 1928b. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 16: 254.
- 1929a. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 7: 110.
- 1929b. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 4: 60.
- 1929c. "Helsingin konsertteja". *Suomen Musiikkilehti* 2: 23.
- Lopatnikoff, Nikolai 1934. "Nuoret suomalaiset säveltäjät". *Suomen Musiikkilehti* 10: 237–238.
- M.V. 1928. "VIII Sinfoniakonsertti". *Uusi Suomi* 14.12.
- Maasalo, Armas 1911. "Kahdeksas sinfoniakonsertti". *Säveletär* 4–5: 42–43.
- 1916. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Uusi Suometar* 12.3.
- Madetoja, Leevi 1912. "Kontinentin valtakaupunkien musiikki-elämästä. I Parisi". *Otava* 10: 459–463.
- 1916. "Robert Kajanus 60-vuotias". *Helsingin Sanomat* 2.12.
- 1917a. "Kaupunginorkesterin toiminta. Parin kuluneen soitantokauden aiheuttamia mietelmiä ja toivomuksia". *Helsingin Sanomat* 15.5.
- 1917b. "Konsertit. Kuudes sinfoniakonsertti". *Helsingin Sanomat* 7.12.
- 1917c. "Aarre Merikannon sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 2.2.
- 1920a. "Väinö Raition sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 5.2.
- 1920b. "Konsertit". *Helsingin Sanomat* 19.2.
- 1921a. "Konsertit. Sinfoniakonsertti XIV". *Helsingin Sanomat* 17.3.
- 1921b. "Polytonia. Eräs uusi suunta nykyajan säveltaiteessa". *Helsingin Sanomat* 1.1.
- 1921c. "Konsertit. Väinö Raitio". *Helsingin Sanomat* 17.11.
- 1924a. "Konsertit. Sinfoniakonsertti XV". *Helsingin Sanomat* 11.4.
- 1924b. "Parisissa käymässä". *Suomen Musiikkilehti* 6: 120–121.
- 1928. "Sinfoniakonsertti VIII". *Helsingin Sanomat* 14.12.
- 1929. "Sulho Rannan sävellyskonsertti". *Helsingin Sanomat* 10.2.
- Mikael. [Elmgren-Heinonen, Tuomi] 1937. "'Yli kimmeltävän orkesterin' ...". *Uusi Suomi* 2.7.
- Murtomäki, Veijo 1992. "Väinö Raitio on löytö. RSO:n ja Sarasteen levy pistää musiikinhistoriaamme uusiksi". *Helsingin Sanomat* 13.11.
- Musicus 1922. "Till 'Orkesterhästen'". *Muusikerilehti – Musikerbladet* 6: 6.
- N.P. 1928. "Symfonikonsert VIII". *Hufvudstadsbladet* 14.12.
- Naamio 1936. "Tekijöillä on sananvuoro". *Teatterilehti Naamio* 2: 23.
- Olsson, Hagar 1922. "Hiljaako kaikki suuri syntyy?". *Ultra* 4: 49–50.
- Orkesterhäst 1922a. "Framtidsmusik". *Muusikerilehti – Musikerbladet* 5: 7.
- Orkesterhäst 1922b. "Svar". *Muusikerilehti – Musikerbladet* 6: 6.
- P. 1924. "Konsertrevy". *Nya Tidningen* 17.11.
- Paasio, Paula 1980. "'Väinö Raitio. Aikansa modernin musiikin peloton aseenkantaja". *Omamarkka* 7: 22–23.

- Paavola, Martti 1925. "Kaksi kotimaista sävellysuutuutta. Eräs myöhästynyt jälkimaininta". *Suomen Musiikkilehti* 2: 2.
- 1926a. "Helsingin konsertteja. Sinfoniakonsertit III ja IV". *Suomen Musiikkilehti* 3: 39.
- 1926b. "Helsingin konsertteja. Kevätkauden ensimmäinen sinfoniakonsertti". *Suomen Musiikkilehti* 1: 9.
- 1926c. "Igor Strawinsky. 'Die Geschichte vom Soldaten'. Ensiesitys Leipziggissa 1922". *Suomen Musiikkilehti* 6: 110.
- 1928a. "Uuno Klamin sävellyskonsertti". *Iltalehti* 29.9.
- 1928b. "Syyskauden viimeinen sinfoniakonsertti". *Iltalehti* 14.12.
- 1929. "'Jonny alkaa soittaa'. Suomalaisen Oopperan viimeinen uutuus". *Suomen Musiikkilehti* 2: 22-23.
- Palmgren, Selim 1930. "Japanilaista eksotiikkaa Suomalaisessa Oopperassa". *Suomen Musiikkilehti* 4: 52-53.
- 1931. "Premiär på Finska Operan". *Hufvudstadsbladet* 3.12.
- 1933. "Symfonikonsert X". *Hufvudstadsbladet* 11.2.
- 1936. "Väinö Raitios Prinsessan Cecilia på Finska operan". *Hufvudstadsbladet* 2.4.
- 1944. "Inhemsk premiär på Finska operan. Väinö Raitios 'Kaksi kuningartarta'". *Hufvudstadsbladet* 12.10.
- 1946. "Folkkonsert n:o 8". *Hufvudstadsbladet* 14.1.
- Palola, Eino 1945. "Väinö Raitio. In memoriam". *Helsingin Sanomat* 11.9.
- Parland, Ralf 1944a. "En intressant konsert". *Arbetarbladet* 11.10.
- 1944b. "Vårt gamla musikliv och Raitios nya opera". *Nya Argus* 18: 275-277.
- 1946a. "Väinö Raitio in memoriam". *Kuva* 2: 6.
- 1946b. "Miksi modernia säveltaidettamme niin vähän ymmärretään?". *Kuva* 11: 3.
- 1949. "Väinö Raitio; expressionisten i finsk musik". *Musikvärlden* 3: 72-74.
- Pesola, Väinö 1914. "Kirjallisuus ja taide". *Työmies* 12.11.
- 1917. "Pääkaupunkimme musiikkikaupunkina. Sävellyskonsertit". *Turun Sanomat* 11.2.
- 1926. "Suomalaisia säveltaiteilijoita". *Laatokka* 26.6.
- 1927. "Kirjallisuus ja taide. Eino Raitio". *Suomen Sosialidemokraatti* 31.5.
- Pesonen, Olavi 1946. "Kansankonsertti VIII". *Uusi Suomi* 14.1.
- Pingoud, Ernest 1918. "Intet angrepp - intet försvar". *Svenska Tidningen* 26.11.
- 1922a. "Skriabin, Strawinsky, Prokofjeff". *Ultra* 7-8: 121-122.
- 1922b. "Kansallinen musiikki". *Ultra* 3: 37-38.
- 1923a. "Den musikaliska vänstern". *Åbo Underrättelser* 27.1.
- 1923b. "Den nya musiken. IV. Frankrike". *Hufvudstadsbladet* 19.9.

- 1928a. "Den yngsta finska musiken". *Nya Argus* 18: 231-232.
- 1928b. "Uuno Klamin sävellyskonsertti". *Suomen Musiikkilehti* 15: 232.
- 1929. "Den yngsta musiken i Finland II". *Nya Argus* 4: 46-47.
- Pylkkänen, Tauno 1944. "Sinfoniakonsertti III". *Uusi Suomi* 7.10.
- 1949. "Musiikki. Joulukuun musiikkia". *Suomalainen Suomi* 1: 37-38.
- Raitio, Väinö 1922b. "Herr Orkesterhäst!". *Muusikerilehti - Musikerbladet* 6: 6.
- 1922c. "Jos tahtoisin ruveta säveltäjäksi". *Nuori Voima* 1: 4-6.
- 1924a. "9. Sinfoniakonsertti". *Suomen Sosialidemokraatti* 18.1.
- 1924b. "Sävellysmatinea". *Suomen Sosialidemokraatti* 1.4.
- 1924c. "Helsingin Musiikkiopiston 5:s julkinen näyte". *Suomen Sosialidemokraatti* 27.5.
- 1933a. "Lauri Parviaisen sävellyskonsertti". *Aika* 4.4.
- 1933b. "Rolf Bergrothin piano-ilta". *Aika* 7.4.
- 1933c. "Arvi Valkosen konsertti". *Aika* 26.1.
- 1933d. "9. Sinfoniakonsertti". *Aika* 28.1.
- 1933e. "Wolfgang Schneiderhanin viulu-ilta". *Aika* 15.3.
- 1935a. "'Juha' ja 'Aino' oopperassa". *Teatterilehti Naamio* 2: 24-25.
- 1935b. "Suomalainen Ooppera". *Teatterilehti Naamio* 7-8: 103.
- 1936a. "Ensi-iltoja Oopperassa". *Teatterilehti Naamio* 6: 87.
- 1937. "Ooppera". *Teatterilehti Naamio* 5: 69.
- 1938a. "Ooppera". *Teatterilehti Naamio* 3-4: 55.
- Ranta, Sulho 1924. "Kolme uusinten suuntain säveltäjäämme". *Tulenkantajat. Nuoren Voiman Liiton kirjallisen piirin albumi*. s: 154-158.
- 1926. "Suomalaisen huomioita kesäisen Wienin musiikkielämästä". *Karjala* 22.8.
- 1927. "Muutamia uusinten suuntain suomalaisia säveltäjiä". *Suomen Musiikkilehti* 12: 187-188.
- 1929a. "Quo usque tandem". *Tulenkantajat* 21: 351-352.
- 1929b. "Muutama miete musiikista". *Tulenkantajat* 8-9: 125.
- 1929c. "Atonaalisuus on kuollut - eläköön atonaalisuus". *Tulenkantajat* 16: 259-260.
- 1932. "Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta". *Suomen Musiikkilehti* 8: 118-122, 127.
- 1946b. "Musiikin suuntaviivoja I. Nykyhetken musiikki ja muusikot". *Kuva* 1: 3; 27.
- 1946c. "Väinö Raitio suomalaisen säveltaiteen väriniekka (1891-1945)". *Kerho* 33. *Runoja, novelleja, esseitä*. Toim. Toini Aaltonen, Paavo Aarnio, Aili Suolahti & Erkki Vuorela. Helsinki: Otava. 63-69.
- Ringbom, Nils-Eric 1932b. "Musiikin tonaalisuusprobleema. II Tonaalisuus -

- Atonaalisuus – Ulkotonaalisuus”. *Tulenkantajat* 2: 6, 8.
- Rovaniemi 1923. ”Kirkkokonsertti”. *Rovaniemi* 11.8.
- 1924. ”Konsertti-ilmoitus”. *Rovaniemi* 21.6.
- s.n. 1911. ”Raitio”. *Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri* 2. osa: 533.
- 1914. *Tilastollisia tiedonantoja* 18. Väestösuhteet Suomessa vuonna 1912. Helsinki: Suomen tilastollinen päätoimisto.
- 1929. ”Raitio”. *Viipurin kaupungin osoitekalenteri ja liikehakemisto* 1.1.
- S.R. [Ranta, Sulho] 1933. ”Sinfoniakonsertti X”. *Suomenmaa* 11.2.
- Saarenpää, Toivo 1923. ”Viipurin musiikkioloista. I orkesterit”. *Suomen Musiikkilehti* 8: 123–125.
- Schönberg, Arnold 1911b. ”Om konstnärlig uppfostran och framtidsharmoni. Av Arnold Schönberg”. *Tidning för musik* 2: 19–22.
- 1911c. ”Om konstnärlig uppfostran och framtidsharmoni. Av Arnold Schönberg. (Fortsättning)”. *Tidning för musik* 3: 38–43.
- Siikaniemi, Väinö 1928. ”Mistä riippuu säveltäjän europalainen kuuluisuus”. *Suomen Musiikkilehti* 12: 185–186.
- 1929. ”Musiikkiarvostelustamme”. *Tulenkantajat* 12: 202–203.
- SML 1924a. ”Georg Schnéevoigt Amerikassa. Tekee karhunpalveluksia synnyinmaansa musiikille”. *Suomen Musiikkilehti* 4: 62–63.
- 1924b. ”Jean Sibelius Tukholmassa”. *Suomen Musiikkilehti* 4: 63.
- 1924c. ”Rafael Ahlströmin lahjoitusrahastojen musiikkiapurahat”. *Suomen Musiikkilehti* 1: 10.
- 1926. ”Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmistoa”. *Suomen Musiikkilehti* 1: 3.
- 1927a. ”Äärimmäinen uudenaikaisuus umpikujassa”. *Suomen Musiikkilehti* 1: 5.
- 1927b. ”Suomen musiikkielämä ulkomaalaisen selostamana”. *Suomen Musiikkilehti* 8: 114–115.
- 1931. ”Jazz-kiertokyselyn viimeiset vastaukset”. *Suomen Musiikkilehti* 3: 39–41.
- Snook, Paul A. 1993. ”Raitio: Fantasia poetica. Fantasia estatica. The Swans. The Column Fountain. Antigone”. *Fanfare* May/June: 287.
- Sosialisti 1916. ”Myönnetty matkaraha”. *Sosialisti* 27.9.
- Spectator. [Klemetti, Heikki] 1934. ”Suomalaista säveltaidetta ulkomailla”. *Suomen Musiikkilehti* 5: 115–117.
- SSD 1926. ”Seurakuntain uutisia”. *Suomen Sosialidemokraatti* 12.5.
- 1950. ”Henkilötietoja. 90-vuotiaita: ”. *Suomen Sosialidemokraatti* 11.6.
- Suomalainen, Yrjö 1936. ”Väinö Raition oopperan ensiesitys”. *Uusi Suomi* 2.4.
- 1943. ”Sinfoniakonsertti XII”. *Uusi Suomi* 20.2.
- 1944. ”Kotimainen oopperaensi-ilta. Väinö Raitio: Kaksi kuningatarta”. *Uusi Suomi* 12.10.
- 1945. ”Väinö Raitio †”. *Suomen Musiikkilehti* 6–7: 95.

- 1946. "Väinö Raition muistokonsertti". *Uusi Suomi* 12.1.
- 1948. "Suomen Säveltaiteilijain liitto". *Uusi Suomi* 4.12.
- Suomalaisia musiikkereita 1924. "Sananen Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmistosta". *Uusi Suomi* 9.9.
- Särrä [Ranta, Sulho] 1922. "Musiikimaailmasta". *Ylioppilaslehti* 22: 294-295.
- 1923. "Kansallisesta ja kalevalaisesta musiikissamme". *Ylioppilaslehti* 5: 71.
- 1943. "Sinfoniakonsertti XII". *Ilta-Sanomat* 20.2.
- 1944a. "Sinfoniakonsertti III". *Ilta-Sanomat* 7.10.
- 1944b. "Kaksi kuningatarta. Väinö Raition uusi ooppera". *Ilta-Sanomat* 12.10.
- 1946. "Väinö Raition muistokonsertti". *Ilta-Sanomat* 12.1.
- Säveletär 1907a. "Claude Debussy". *Säveletär* 11-12: 168-169.
- 1907b. "Pieniä tietoja". *Säveletär* 9: 134-135.
- 1907c. "Niitä näitä". *Säveletär* 15-16: 218-220.
- 1909. "Pieniä tietoja". *Säveletär* 1: 8-10.
- 1910. "Pieniä tietoja". *Säveletär* 17-18: 214-218.
- T.A.L. 1929. "Helsingin näyttämöiltä". *Karjala* 18.11.
- Talvitie, Oiva 1930. "Mietteitä musiikkikritiikistä". *Suomen Musiikkilehti* 5:
- Teir, Philip 2007. "Bröstkorgen som vapen". *Hufvudstadsbladet* 26.1.
- Terttu [Voipio, Anni] 1934. "Kaksi säveltäjää sängyssä". *Uusi Suomi* 26.1.
- The Michigan Daily 1942. "Famed Artist To Give Piano Recital Today". *The Michigan Daily Digital Archives* 26.2.
- Turunen, Martti 1928. "Musta Jonny on saapunut Helsinkiin. Huippumenestyskellinen ensi-ilta oopperassa". *Uusi Suomi* 18.12.
- 1929. "Igor Stravinski". *Suomen Musiikkilehti* 17-18: 271-273.
- 1930. "'Six'". *Suomen Musiikkilehti* 9-10: 129-131.
- 1931a. "Uuno Klamin sävellyskonsertti". *Suomen Musiikkilehti* 9: 155.
- 1931b. "Suomalainen Ooppera: Väinö Raitio. Jeftan tytär. Vesipatsas". *Suomen Musiikkilehti* 9: 156.
- UA 1916. "Turun hieromaopistossa". *Uusi Aura* 21.5.
- 1927a. "Tukholman musiikkijuhlat ja suomalaiset säveltäjät. Professori Kajanus ja maisteri Ikonen vaikutuksistaan". *Uusi Aura* 11.5.
- 1927b. "Suomalainen musiikki Pohjoismaiden musiikkijuhlissa". *Uusi Aura* 6.5.
- Ultra 1922. "Mitä varten?". *Ultra* 1: 1-2.
- US 1922a. "Väinö Raitio". *Uusi Suomi* 6.9.
- 1922b. "Alfred Kordelinin sivistysrahasto. Avustusten ja matkarahojen jako". *Uusi Suomi* 2.4.
- 1926a. "Helsingin Kansankonservatorio". *Uusi Suomi* 3.9.
- 1926b. "Ilmoituksia". *Uusi Suomi* 1.5.
- 1929. "Kosti Raitio †". *Uusi Suomi* 6.12.

- 1930. "Kajanus Köpenhaminassa. Johtanut onnistuneesti konsertin Tivolissa".
Uusi Suomi 18.6.
- Uusimaa 1915. "Pianotunteja". *Uusimaa* 8.9.
- v.t. 1933. "Sinfoniakonsertti X Yliopistossa". *Aika* 11.2.
- Valsta, Heikki 1993. "Ajankohtaista äänilevyiltä". *Rondo* 1: 50-52.
- Wasenius, Carl 1920. "Väinö Raitios konsert". *Hufoudstadsbladet* 5.2.
- Wirtanen, Atos 1929. "Tulenkantajat och Diktonius". *Arbetarbladet* 3.7.

d) Tutkimuskirjallisuus

- Aho, Kalevi 1977. "Motiivit ja motiivien muuntuminen". *Musiikki* 4: 15-31.
- 1995. "Esipuhe". *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*.
Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus.
- Aho, Kalevi & Valkonen, Marjo 2000. *Uuno Klami: elämä ja teokset*. Helsinki:
Werner Söderström.
- Andström, Alvar 2006. *Residenssikadulta radioon: Alvar Andströmin muistelmia
vanhasta Hämeenlinnasta sekä suomalaisesta musiikkielämästä itsenäisyyden alku-
vuosikymmeniltä*. Hämeenlinna: Hämeenlinna-seura.
- Bent, Ian 2005 [1994]. *Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume II Herme-
neutic Approaches*. New York: Cambridge University Press.
- Bent, Ian D. & Pople, Anthony 2017. "Analysis". *Grove Music Online*.
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/mu-
sic/41862pg1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1). Luettu 17.1. 2017.
- Berry, Wallace 1986. *Form in music: an examination of traditional techniques of mu-
sical form and their applications in historical and contemporary styles*. Eng-
lewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Botstein, Leon 2001. "Modernism". *Grove Music Online*. [http://www.oxford-
musiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625](http://www.oxford-
musiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625). Luettu 18.1.
2017.
- Dahlhaus, Carl 1974. *Zwischen Romantik und Moderne: 4 Studien z. Musikges-
chichte d. späteren 19. Jahrhunderts*. München: Musikverlag Katzschichler.
- 1983a. *Foundations of music history*. Cambridge, U.K: Cambridge University
Press.
- 1983b. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press.
- 1987. *Schoenberg and the new music: essays*. Cambridge: Cambridge University
Press.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-akatemia 1882-1982*. Helsinki: Sibelius-Akate-
mia.

- Dawes, Frank 2017. "Iturbi, José". *Grove Music Online*. <https://doi-org.lib-proxy.helsinki.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.13987>. Luettu 22.9. 2017.
- Diktonius, Elmer 1933. *Opus 12 Musik*. Helsinki: Schildt.
- Donner, Jörn 2007. *Diktonius. Elämä*. Helsinki: Otava.
- Elomaa, Hanna 2011. "Henkilökohtaista ja ammatillista. Ruotsinkielisten modernistikirjailijoiden kirjeenvaihtoa 1920-luvun lopulta 1940-luvulle". *Kirjeet ja historian tutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. Saarijärvi: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 273–297.
- Elovaara, Raili 2005. "Runot Väinö Raition säveltäjäkuvassa". *Musiikki* 4: 69–83.
- Etter, Brian K. 2001. *From classicism to modernism: Western musical culture and the metaphysics of order*. Padstow, UK: Ashgate.
- Furuhjelm, Erik & Ranta, Sulho 1945. "Erik Furuhjelm". *Suomen säveltäjiä puoleltoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 401–405.
- Gothóni, Maris 2005. "Monisärmäinen Väinö Raitio". *Musiikki* 4: 9–17.
- Granit-Ilmoniemi, E. 1935. *Sukukuvoasto*. Helsinki: E. Granit-Ilmoniemi.
- Gruber, Gerold W. 1994. "Analyse". *MGG Online*. <https://mgg-online.com/article?id=mgg15075&v=1.0&rs=mgg15075>. Luettu 18.1. 2017.
- Haapanen, Viola 1983. *Väinö Raition musiikkikritiikistä*. Harjoitusaine. Helsingin yliopisto; Musiikkitiede.
- Hako, Pekka & Lehtonen, Tiina-Maija 1987. *Kuninkaasta kuninkaaseen. Suomalaisen oopperan tarina*. Juva: WSOY.
- Hakosalo, Heini; Jalagin, Seija; Junila, Marianne & Kurvinen, Heidi 2014. *Historiallinen elämä. Biografia ja historian tutkimus*. Toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila & Heidi Kurvinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Halila, Aimo 1963. *Jyväskylän seminaarin historia*. Porvoo: WSOY.
- 1990. *Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto 1918–1988*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hanslick, Eduard 1854. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- 2014. *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi*. Tampere: Niin & näin.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Porvoo: Werner Söderström.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Väitöskirja. Suomen musiikkitieteellinen seura; Helsinki.

- 1988. "Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen". *Etnomusikologian vuosikirja 1987-88*. Toim. Erkki Pekkilä & Vesa Kurkela. Jyväskylä: Suomen etnomusikologinen seura. 38-53.
- 1992. *Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko; Jalkanen, Pekka; Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava.
- Ho, Allan B. & Feofanov, Dmitry 1989. *Biographical dictionary of Russian/Soviet composers*. New York: Greenwood Press.
- Hofmannsthal, Hugo von 1930 [1892]. "Elämys." Teoksessa *Maailmankirjallisuuden kultainen kirja. Saksan kirjallisuuden kultainen kirja*. Toim. Rafael Koskimies ja Martti Haavio. S 750-751.
- Huttunen, Matti 1992. "Heikki Klemetin historiankäsitteestä". *Musiikkitiede* 1-2: 3-40.
- 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto; Suomen musiikkiteollinen seura.
- 2000. "Musiikin kaanonit, rakenteet ja horisontit - ajatuksia musiikin historian opettamisesta". *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström*. Toim. Glenda D. Goss, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala, Veijo Murtomäki & Jukka Tiilikainen. Helsinki: Werner Söderström. 191-206.
- 2002. "Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia". *Suomen musiikin historia: Esittävä säveltaide*. Toim. Liisa Aroheimo-Marvia. Helsinki: WSOY. 303-435.
- 2010. "Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen". *Musiikki* 3-4: 53-70.
- Isolammi, Hanna 2007a. *Väinö Raition Antigone op. 23 esimerkinä suomalaisesta 1920-luvun musiikin modernismista*. Pro gradu. Helsingin yliopisto; musiikkiteollinen seura.
- Jussila, Osmo; Hentilä, Seppo & Nevakivi, Jukka 2000. *Suomen poliittinen historia 1809-1999*. Porvoo: WSOY.
- Kaila, Erkki 1935. "Modernismi". *Iso tietosanakirja, kahdeksas osa*. Toim. Jaakko Forsman et al. Helsinki: Otava. 1158.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalemaa, Kalevi 2012. *Veljekset kuin ilvekset: kertomus Lauri ja Rafael Haarlasta*. Tampere: Mediapinta.
- Kallio, Rakel 1987. "Tärkeintä on olla vakava. Suomalaisten taidekriitikoiden taiteilijaihanteesta 1920-luvulla". *Synteesi* 1-2: 44-48.
- Karttunen, Antero 2002. *Radion sinfoniaorkesteri 1927-2002*. Helsinki: Yleisradio.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-akatemia 75 vuotta. Helsingin musiikkiopisto 1882-*

- 1924, *Helsingin konservatorio 1924–1939, Sibelius-akatemia 1939–*. Helsinki: Otava.
- Kivimaa, Arvi 1974. *Kasvoja valohämystä*. Helsinki: Otava.
- Klemetti, Heikki 1949. *Maailman mylläkässä*. Porvoo: WSOY.
- Kolbe, Laura; Nyström, Samu & Lönnqvist, Gunnar 2008. *Helsinki 1918: pääkaupunki ja sota*. Helsinki: Minerva.
- Kraft, G. & Dieter Härtwig 2017. "Weimar". *Grove Music Online*. <https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.30033>. Luettu 3.10.2017.
- Kramer, Lawrence 2011. *Interpreting Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Krohn, Ilmari 1916. *Musiikin teorian oppiakso. 2, Säveloppi (melodiikka)*. Porvoo: WSOY.
- 1937. *Musiikin teorian oppiakso 5, Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- 1951. *Sävelmuistoja elämäni varrelta*. Porvoo: Werner Söderström.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto; musiikkitiede.
- Kurkela, Vesa 2010. "Kansallismielisyys Suomen musiikin historiankirjoituksessa". *Musiikki* 3–4: 24–42.
- 2014. "Universal, national or Germanised?". *FMQ* 2: 18–21.
- Kurkela, Vesa; Heikkinen, Olli; Mantere, Markus & Rantanen, Saijaleena 2015. "'Suomalainen' musiikinhistoria uudelleentulkittuna: Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luvulle". <http://sites.siba.fi/web/remu/home>. Luettu 6.5. 2018.
- Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo: WSOY.
- Kühn, Clemens 1995. "Form". *MGG Online*. <https://mgg-online.com/article?id=mgg15389&v=1.0&rs=mgg15389>. Luettu 18.1. 2017.
- Lampila, Hannu-Ilari 1995. "Bel canto ja pelimannirytmii – Heikki Klemetti musiikkikriitikkona". *Heikki Klemetti. Elämäntyö suomalaisessa kulttuurissa säveln, sanan ja perinteen palveluksessa. Kytösavut XVII*. Toim. Hanna Keisala. Jyväskylä: Etelä-Pohjanmaan liitto. 143–173.
- 1997. *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Lansky, Paul; Perle, George; Headlam, Dave & Hasegawa, Robert 2017. "Atonality". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47354>. Luettu 10.1.2017.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana yliopiston juhlasalissa: musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- 2005. "Väinö Raitio ja Poul Knudsen". *Musiikki* 2: 60–68.

- Launis, Armas 1925. *Helsingin kansankonservatorio v. 1924–1925*. Helsinki: Helsingin kansankonservatorio.
- Leinonen, Artturi; Mikkola, J. M. & Rekola, Sulo 1937. *Jyväskylän Seminaari 1863–1937: muistojulkaisu*. Helsinki: Valistus.
- Leskelä-Kärki, Maarit; Lahtinen, Anu & Vainio-Korhonen Kirsi (toim.) 2011. *Kirjeet ja historiantutkimus*. Saarijärvi: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Linjama, Jouko 1966. "Heikki Klemetti musiikinarvostelijana". *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia*. Toim. Armi Klemetti & Jouko Linjama. Porvoo: Werner Söderström. 7–15.
- Lähdetie, Ismo 1986. "Rakenne ja muutos Väinö Raition sävelrunoelmissa *Nocturne op. 17 ja Puistokuja op. 29*". *Suomalainen musiikkikulttuuri: rakenne ja historia: Suomen akatemian musiikintutkijoiden symposium Jyväskylässä 1.-3.7.1985*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Musiikkitieteen laitos. 37–46.
- 1990. "Musiikin modernismin tyylilliset aspektit: Johdatus Väinö Raition sävelrunoelman *Puistokuja modernismiin*". *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. Toim. Tuija Takala & Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto. 199–222.
- 1991. "Väinö Raitio – suomalainen modernisti". *Musiikki* 1–2: 30–47.
- 1993. *Tutkielma orkesterikoloristi Väinö Raition säveltäjäkuvasta*. Lisensiaatintyö. Turun yliopisto; musiikkitiede.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä 2. Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: Werner Söderström.
- 1980a. "Nyky musiikin klassikoiden tulo Suomen orkestereihin". *Musiikki* 2: 123–135.
- 1980b. *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Yleisradio.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: Werner Söderström.
- Merikanto, Aarre 1936a. "Mihin suuntaan voimme olettaa tulevan orkesterimusiikin kehittyvän". *Musiikkitieto* 7: 106–107.
- 1936b. "William Walton. Erään nykyaikaisen englantilaisen säveltäjän esittelyä". *Musiikkitieto* 8: 124.
- 1945a. "Väinö Raitio. * 15. IV. 1891 – † 10. IX. 1945". *Kansanvalistusseuran kalenteri 1946*. 66. vuosikerta: 183–184.
- 1945b. "Aarre Merikanto". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 577–583.
- 1945c. "Venäläisten sävellysten mieleen johdattamia ajatuksia". *Työväen Musiikkilehti* 6: 92–95.

- Mertanen, Tomi 2012. *Apurahasta vanhuudenturvaksi. Valtion ylimääräiset taiteilija-eläkkeet 1970–2011*. Työpapereita — Working Papers 51. Tutkimusyksikkö: Taiteen keskustoimikunta.
- Mitchell, Rebecca 2015. *Nietzsche's orphans: music, metaphysics, and the twilight of the Russian empire*. New Haven: Yale University Press.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta 1994. *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- 2010. "Suomalainen musiikintutkimus ja etnomusikologia". *Musiikki* 3–4: 71–82.
- Murtomäki, Veijo 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia; Musiikin tutkimuslaitos.
- 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käännteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Sibelius-Akatemia; Helsinki.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsinki: Studia musicologica universitatis Helsingensis.
- 1993. "Miten musiikkiarvostelu muuttuu yhteiskunnan muuttuessa". *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Erkki Lehtiranta & Kristiina Saalonen. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 128–139.
- 2010. "Moderni ja antimoderni modernismi meillä ja muualla. Milan Kundera, Alex Ross ja suomalainen 1920-luvun modernismi". *Musiikki* 3–4: 6–23.
- Määttä, Mikko 2011. *Vihollisina vangitut: internointileirit neuvostosuhteiden välikappaleina 1944–1947*. Jyväskylä: Atena Kustannus.
- Näsänen, Maija-Liisa 2008. *Abraham Ojanperä: laulajan elämä*. Turku: Faros.
- Parland, Ralf 1942. *Mot morgondag: en åhörars betraktelser om musik*. Helsinki: Söderström.
- Parmet, Simon 1962. *Sävelestä sanaan: esseitä*. Porvoo: WSOY.
- Pascall, Robert 2017. "Fuchs, Robert". *Grove Music Online*. <https://doi-org.lib-proxy.helsinki.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.10342>. Luettu 27.9.2017.
- Pasler, Jann 2017. "Schmitt, Florent". *Grove Music Online*. <https://doi-org.lib-proxy.helsinki.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.24960>. Luettu 21.9.2017.
- Peltonen, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pingoud, Ernest; Aho, Kalevi & Heikinheimo, Seppo 1995. *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Piston, Walter 1955. *Orchestration*. London: Victor Gollancz Ltd.

- Pleasants, Henry 1955. *The agony of modern music*. New York: Simon and Schuster.
- Pulkkinen, Maire 1961. *Luova suomalainen säveltaide Evert Katilan arvostelujen valossa v. 1897–1942*. Pro gradu. Helsingin yliopisto; musiikkitiede.
- Rahamuseo 2018. *Rahanarvolaskuri*. <http://apps.rahamuseo.fi/rahanarvolaskin#FIN>. Luettu 19.3. 2018.
- Raitio, Väinö & Ranta, Sulho 1945. "Väinö Raitio". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 514–521.
- Ranta, Sulho 1942. *Musiikin valtateillä. Musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: Werner Söderström.
- 1945. *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- 1946a. *Sävelten valoja ja varjoja. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Rantanen, Saijaleena 2018. "Tutkija historiankertojana. Kenen musiikista kirjoittamme?" *Musiikki muutosvoimana. Aktiivisen musiikintutkimuksen manifesti*. Toim. Susanna Välimäki & Sini Mononen. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry. 74–88.
- Rautavaara, Einojuhani 1951. *Prinsessa Cecilia: (5-näytöksinen ooppera, säveltänyt Väinö Raitio, libretto Huugo Jalkasen)*. Laudaturtutkielma. Helsingin yliopisto; musiikkitiede.
- 1978. "Raitio, Väinö". *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Keuruu: Otava. 665–666.
- 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Juva: WSOY.
- Read, Gardner 1979. *Style and orchestration*. New York: Schirmer Books.
- Ringbom, Nils-Eric 1932a. *Helsingin orkesteri 1882–1932: Helsingin orkesteriyhdistys, Filharmoninen seura, Helsingin kaupunginorkesteri*. Helsinki: Helsingin Orkesteriyhdistys.
- Risjord, Mark W. 2014. *Philosophy of social science: a contemporary introduction*. New York: Routledge.
- Rudnev, Andrej 1945. "Ernest Pingoud". *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Porvoo: WSOY. 487–500.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Levi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- 1995 [1988]. "Ernest Pingoud – kosmopoliitti Suomen musiikkielämässä". *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*. Toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus. 248–274.
- 1996. *Suomen musiikin historia. 1907-1958 / 3, Uuden musiikin kynnyksellä*. Porvoo: WSOY.

- 1999. "Raitio, Väinö". *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Luettu 28.11.2018.
- 2000. "Väinö Raitio ja Yrjö Kilpinen". *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström*. Toim. Glenda D. Goss, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala, Veijo Murtomäki & Jukka Tiilikainen. Helsinki: Werner Söderström. 178–190.
- Salmenhaara, Erkki; Haanpää, Ritva & Poroila, Heikki 2002. *Väinö Raitio*. Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfonikonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939*. Lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto; kulttuurihistoria.
- 1991. "Tonaalisuus ja modernismin haaste. Historianfilosofisista näkökohdista helsinkiläisessä musiikkikritiikissä, erityisesti Heikki Klemetin arvosteissa 1920- ja 1930-luvulla." *Musiikkitiede* 2: 41–56.
- Schilling-Wang, Britta & Kühn, Clemens 1998. "Thema und Motiv". *MGG Online*. <https://mgg-online.com/article?id=mgg16137&v=1.0&rs=id-de243e3d-2b54-505f-fc3e-b7eaf8acfea4>. Luettu 11.1. 2017.
- Schönberg, Arnold 1911a. *Harmonielehre*. Leipzig: Universal-Edition.
- Siebenbrodt, Michael & Schöbe, Lutz 2009. *Bauhaus*. New York: Parkstone International.
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit. Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Helsinki: Otava.
- Sluga, Glenda 2013. *Internationalism in the age of nationalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Smith, Moses 1947. *Koussevitzky*. New York: Moses Smith.
- Sophocles 1910. [400-luku eaa]. *Antigone: Sophokleen tekemä murhenäytelmä*. Porvoo: WSOY.
- Steel, Matthew & Johnstone, J. M. 1959. "Addiction to Carbromal". *British Medical Journal* August 1959: 118.
- Stephan, Rudolf 1997. "Moderne". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 6, Meis-Mus*. Toim. Friedrich Blume & Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter. 392–397.
- Stroh, G. 1955. "Mental Symptoms Caused by Carbromal". *British Medical Journal* April 1955: 852.
- Sturm, Reinhard 2011. *Weimarer Republik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus: hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- Suutela, Hanna 2005. "Ylhäisiä vai alhaisia naisia? Väinö Raition oopperoiden

- vastaanoton problematiikkaa librettojen tarjoamien ihmiskuvien näkökulmasta". *Musiikki* 4: 52–59.
- Teerisuo, Timo 1970. *Aarre Merikannon ooppera Juha*. Väitöstutkimus. Helsingin yliopisto; musiikkitiede.
- Teosto ry 2018. *Teosto 90 vuotta*. Internetsivusto. <https://historia.teosto.fi/>. Luettu 8.2.2019.
- Tiikkaja, Samuli 2014. *Tulisaarna. Einojuhani Rautavaaran elämä ja teokset*. Helsinki: Teos.
- Toch, Ernst 1977. *The shaping forces in music: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form*. New York: Dover.
- Tuukkanen, Kalervo 1947. *Leevi Madetoja: suomalainen säveltäjäpersoonallisuus*. Porvoo: Werner Söderström.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto; Suomen musiikkitieteellinen seura; Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Urponen, Ville 2005. "Väinö Raition urkumusiikista ja ajan suomalaisesta urkukulttuurista". *Musiikki* 4: 84–97.
- Vainio, Matti 1976a. *Kohti modernismia. Modernismin synty ja varhaisvaiheet suomalaisessa luovassa säveltaiteessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen laitos.
- 1976b. *Diktonius. Modernisti ja säveltäjä*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- 1977. "Piiirteitä Ernest Pingoud'n taidekäsityksestä". *Musiikki* 3: 30–44.
- Vase, Kari & Karttunen, Antero 2006. "Leo Funtek – musiikin monipuolisuus-ihme". *Slovenia-seuran jäsentiedote* 6: 2–4.
- Viljanen, Elina 2017. *The Problem of the Modern and Tradition: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949)*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto; Acta Semiotica Fennica.
- Virtanen, Matti 2001. *Fennomanian perilliset: poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto; Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Virtanen, Sanna 2006. *Historiaan kirjoitettu säveltäjä – Modernismin estetiikka ja myytti Aarre Merikannosta*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto; musiikkitiede.
- Virtanen, Timo 2011. "From Heaven's Floor to the Composer's Desk: Sibelius's Musical Manuscripts and Compositional Process". *Jean Sibelius and his world*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton: Princeton University Press. 58–73.
- 2015. "'Sävelten sanaton lausunta'. 'Runollisista tarkoituksista' Sibeliuksen musiikissa". *Synteesi* 3: 30–35.

- Virtanen, Timo (päätoimittaja); Kilpeläinen, Kari; Lindberg, Kai; Pulkkis, Anna; Wicklund, Tuija & Ylivuori, Sakari (toim.) 2019. JSW – Jean Sibelius Works. Kansalliskirjaston erillinen tutkimusprojekti. <https://blogs.helsinki.fi/jean-sibelius-works>. Luettu 7.2.2019.
- Väisänen, A. O. 1926. *Helsingin kansankonservatorio v. 1925–1926*. Helsinki: Helsingin Kansankonservatorio.
- 1927. *Sivistysjärjestöjen Kansankonservatorio. Viides toimintavuosi 1926–27*. Helsinki: Sivistysjärjestöjen Kansankonservatorio.
- Välimäki, Susanna & Mononen, Sini (toim.) 2018. *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry.
- Välimäki, Susanna & Koivisto, Nuppu 2019. "A celebration of historical Finnish women who wrote music, Part 1: Activists strive for gender equality". <https://fmq.fi/articles/activists-strive-for-gender-equality>. Luettu 10.2.2019.
- Wallner, Bo 1968. *Vår tids musik i Norden från 20-tal till 60-tal*. Stockholm: Nordiska musikförlaget.
- Webster, James 2017. "Sonata form". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>. Luettu 6.2. 2017.
- Whittall, Arnold 2017. "Form". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09981>. Luettu 23.1. 2017.
- Wilson, Charles 2019. "Octatonic". *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>. Luettu 15.5.2019.

