

Väinö Raitio

© Erkki Salmenhaara & Fimic, 1996

Originally printed as ISBN 951-96274-8-0 (FIMIC 2002)

Väinö Raitio (Sortavala 15.4.1891 – Helsinki 10.9.1945) kävi jo lyseolaisena pianotunneilla Karl Ekmanin luona Helsingissä ja soitti silloisessa kotikaupungissaan Jyväskylässä luokkatoverinsa Ilmari Hannikaisen, tulevan pianistin ja säveltäjän kanssa läpi sinfoniakirjallisuuden keskeiset teokset nelikätesinä pianosovituksina. Vuosina 1911–1915 hän opiskeli Helsingin musiikkiopistossa Erkki Melartinin ja Erik Furuohjelman johdolla. Kotimaiset opinnot huipentuivat Robert Kajanuksen johtamaan sävellyskonserttiin 1916, jonka ohjelmassa olivat mm. viulusonaatti, pianokonsertto ja *Runoelma* sellolle ja orkesterille. Lukuvuonna 1922–1923 Raitio suoritti vielä Helsingin kirkkomusiikkiopiston tutkinnon.

Talvella 1916–1917 Raitio jatkoi Aarre Merikannon jalanjalkia seuraten opintojaan Moskovassa. Ne käsittivät lähinnä A. Iljinskin johdolla suoritettuja kontrapunktitehtäviä. Merkityksellisempi oli vapaalippu, jonka Raitio onnistui saamaan Serge Koussevitzkyn modernia ohjelmistoa suosivan orkesterin konsertteihin. Moskovan virikkeet näkyivät Raition toisessa ja kolmannessa sävellyskonsertissa Helsingissä 1920 ja 1921, joissa kuultiin jousikvartetto, pianokvintetto, g-mollisinfonia sekä orkesterirunoelmat *Joutsenet*, *Nocturne* ja *Fantasia estatica*. Raition ainoaksi jäänyt sinfonia on tyyliltään vielä perinteinen, mutta vuolaassa kvintetossa tulee jo esille uusia tonaalisia ja sointiväripyrkimyksiä. *Joutsenet* ja *Nocturne* sisältävät impressionistisia virikkeitä, mutta *Fantasia estatica* (1921) etenee jo selvästi ekspressionismiin ja avaa Raition vahvan 1920-luvun kauden.

Uuteen tyyliinsä Raitio sai virikkeitä myös Berliinin matkalta 1920, mutta on huomattava, että hänen keskeiset modernistiset teoksensa syntyivät ennen kolmatta ulkomaanmatkaa Pariisiin 1925–1926. Sitä edelsi epäonnistunut avioliitto Enne Palménin kanssa 1925. Sen jälkeen Raitio toimi musiikinopettajana Viipurissa. Sisarensa luona Riihimäellä 1931 hän tutustui tulevaan toiseen puolisoonsa Hildur Pouruun, joka oli hammaslääkäri. Raitio palasi 1932 Helsinkiin, missä hän solmi avioliiton 1933 ja toimi loppuelämänsä vapaana säveltäjänä. Pienenä sivutoimena oli musiikkiarvostelujen kirjoittaminen *Aika-* (1932–1933) ja *Naamio-lehtiin* (1934–1939).

Kuten Aarre Merikannon ovat Raitionkin 1930-luvun orkesteriteokset tyylillisesti sovinnaisempia. Myös Raition kohdalla tätä selittävät osaltaan tarve kirjoittaa kappaleita nuoren Radioorkesterin pienelle kokoonpanolle sekä Kalevalan riemuvuosi 1935, johon hän osallistui kansansävelmälle pohjautuvalla *Lemminkäisen äidillä* sekä Konevitsan kirkonkellot -sävelmälle rakentuvalla runoelmalla *Neiet niemien nenissä*. Mutta tällä kaudella Raitio keskittyikin näyttämöteoksiin, joissa hän jatkoi järkähtämättömästi omaa linjaansa. Kauden aloittivat jo 1929 sävelletyt kaksinäytöksinen ”lyyrillinen draama” *Jeftan tytär* ja värikäs baletti *Vesipatsas*, ja sen päätöiksi muodostuivat kokoil-

lan oopperat *Prinsessa Cecilia* (1933) ja *Kaksi kuningatarta* (1937–1940). Oopperat saivat myönteisen vastaanoton, mutta niitä esitettiin vain muutamia kertoja. *Prinsessa Cecilia*sta Friedrich Ege kirjoitti laajan, läpeensä ylistävän arvostelun arvovaltaisessa *Zeitschrift für Musik*issa:

"Näytelmä on draamalliselta kannalta erittäin taitavasti rakennettu ja näyttämöllisesti vaikuttava. Oopperan teksti on todellinen säveltäjän toivelibretto. Henkilöt ovat erinomaisen elävästi kuvattuja ihmisiä, jotka ovat meidän omaa lihaamme ja vertamme. Kautta koko teoksen virtaa vuolas elämä, ja tämä elämä on innoittanut säveltäjän luomaan musiikin, joka rikastuttaa modernia oopperaohjelmistoa. Hän on onnistunut kulkemaan uusia teitä, luomaan uusin keinoin, uusin sävelilaihein harmonian ja melodiikan, jotka tulkitsevat meidän aikaamme. Kaikesa huomaa säveltäjän täydellisen teknisen osaamisen. Loistelias, värikäs, monipuolinen musiikki tulvii vastaanamme. Siinä on draamallista voimaa, väkevyyttä ja tyylipuhtautta. Täällä kaukana Pohjolassa – aivan toisenlaisessa Euroopassa, muusta maailmasta eristyneessä – saa pienessä maassa, keskikokoisessa kaupungissa kuulla aivan ihmeellisen, mitä moderneimman ja sanan parhaassa mielessä eurooppalaisen oopperan!"

Ege toivoi, että Raition teos pääsisi esille myös ulkomailla. Lehdet ehtivätkin jo kertoa, että *Prinsessa Cecilia* tulisi parrasvaloihin Lyypekissä. Sota tuli kuitenkin väliin, ja hanke jäi toteutumatta. Sodan vuoksi ei ulkomaisia arvostelijoita ollut paikalla *Kahden kuningattaren* esityksissä 1944.

Prinsessa Cecilia n jälkeen Raitio sävelsi 1937 yksinäytöksisen pienoisoopperan *Lyydian kuningas*, jossa on vain kolme roolia. Teos pohjautuu Eino Leinon näytelmään ja kärsii sen vanhahtavasta kukkaiskielestä. Dramaturgisesti teos on myös ongelmallinen aiheeseensa nähden liian suppeana. Se esitettiin vasta Raition kuoleman jälkeen, ja Ulf Söderblom johti sen konserttiesityksen viimeisessä esiintymisessään Suomen kansallisoopperan ylikapellimestarina 1993.

Taloudellisia mahdollisuuksia Raition työskentelylle loivat valtion säveltäjäeläke, apurahat ja hammaslääkäripuolison tulot. Luultavasti Raition taloudellisen aseman ahdinkoa on kirjallisuudessa jonkin verran liioiteltu. Sen sijaan hänen kokemansa ymmärtämättömyys on yksi Suomen musiikkielämän surullisia lukuja. Monet hänen teoksistaan esitettiin vain kerran tai jäivät peräti esittämättä säveltäjän elinaikana. Vielä nykyäänkään hänen keskeisiä teoksiaan *Joutsenia* lukuunottamatta ei ole painettu. Asiantilaa pyrkii korjaamaan 1991 perustettu Väinö Raitio -seura. Raition teoksia ei juurikaan ole ollut saatavissa myöskään äänilevyillä, kunnes Jukka-Pekka Sarasteen johtama CD-levy paransi tilannetta olennaisesti 1992. Levy sisältää *Fantasia poetican*, *Fantasia estatican*, *Joutsenet*, *Vesipatsaan* ja *Antigonen*, ja kriitikko Veijo Murtomäki totesi, että se ”pistää musiikinhistoriaamme uusiksi”.

Joutsenien tyyli on vielä sidoksissa romantiikan perinteeseen, ja se saikin hyvän vastaanoton. Toivo Haapanen kirjoitti siitä: ”*Joutsenet* on asetettava suorastaan säveltaiteemme edustavien teosten joukkoon. Se on ehyt, suhteiltaan kaunis ja erittäin tunnelmallinen sinfoninen runo, jossa orkesteria on käytetty täydellä nykyaikaisella mestaruudella.” Sen sijaan eräänlaiseksi käännekohtaksi

Raition uralla muodostui Säveltaiteilijaliiton konsertti 1922, jossa esitetty ”kolmiosainen värirunoelma suurelle orkesterille” *Antigone* koettiin liian moderniksi. Ilmari Krohnin mielestä sen tyyli oli ”monelle tottumattomalle suorastaan kiduttavaa kuultavaa”, ja hän kutsui sitä ”kakofoniseksi”.

Raition vahvoihin 1920-luvun teoksiin kuuluvat edelleen hänen poismenneelle kissalleen omistamansa *Kuutamo Jupiterissa*, *Fantasia estatican* sisarteos *Fantasia poetica* ja aikanaan esittämättä jäänyt *Puistokuja* sopraanolle ja orkesterille (Elina Vaara). Kuorolle ja orkesterille sävelletty *Pyramidi* (1924–1925) kärsii sen sijaan Väinö Siikaniemen harrastelijamaisesta tekstistä.

Raition 1920-tyylin täsmällinen määrittely on osoittautunut hankalaksi. Säveltäjällä oli tapana sanoa, että ”musiikki on väriä”, mikä lienee antanut aiheen puhua Raition yhteydessä impressionismista. Jo Sulho Ranta totesi kuitenkin, ettei Raitio myönnä olevansa ”suurestikaan nykypäivän ranskalaisen säveltaiteen vaikutuksen alaisena”, ja korosti hänen musiikkinsa ”miehekästä ja pohjoismaista” laatua. Einojuhani Rautavaara on kirjoittanut *Antigonesta*, että sen yhteydessä ”syntyy merkillinen vaikutelma musiikista, joka on ’värikästä’ 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.” Joka tapauksessa on kuitenkin ilmeistä, että sointiväri oli Raitiolle, päinvastoin kuin suomalaisille säveltäjille yleensä, keskeinen musiikin elementti, mistä syystä orkesteri oli hänen luontainen ilmaisuvälineensä. Väriin merkitys tulee esille myös hänen pianosävellyksissään: *Neljä värirunoelmaa* (n. 1921) on impressionismin merkkiteos suomalaisessa pianokirjallisuudessa. Mutta yleisesti ottaen Raition voidaan katsoa luoneen oman, riippumattoman ekspressionistisen tyylinsä 1920-luvun teoksissaan, joille on vaikea osoittaa sen enempää suoranaisia saksalaisia, venäläisiä kuin ranskalaisiakaan esikuvia.

Myös tyyllillisessä asennoitumisessa ilmenee siis Raition tietty itseensä sulkeutuneisuus ja eristäytyneisyys. Henkilönä hän jää arvoitukselliseksi hahmoksi. Ainoa laajahko dokumentti hänen elämänvaiheistaan ja sävellystyöstään on katsaus, jonka hän kirjoitti Rannan toimittamaa Suomen säveltäjiä -teosta varten muutamaa kuukautta ennen kuolemaansa. Arvoitukseksi jää perimmältään myös, miksi Raitio toisella kaudellaan keskittyi oopperoiden säveltämiseen. Jo Merikannon liian modernina esittämättä jäänyttä *Juhaa* ajatellen hänen täytyi olla tietoinen siitä, että modernien oopperoiden esille pääsy olisi vielä vaikeampaa kuin orkesteriteosten. Raitio ei myöskään ollut mikään synnynnäinen draamatikko, eikä myöskään melodinen elementti ollut erityisen keskeinen hänen musiikissaan, mikä heijastuu oopperoiden vokaalisen aineksen laulullisesti epäkiitollisena resitatiivisuutena. Tässä mielessä Raition oopperoita voidaan pitää eräänlaisina laajentuneina runoelmina lauluäänille ja orkesterille, ja orkesterilla on niissä hallitseva asema.

Uusia piirteitä Raition säveltäjäkuvaan tuovat hänen balettinsa *Vesipatsas* ja *Le ballet grotesque*. Niiden rytmisessä ilmaisuvoimassa ja kirpeässä orkesterisoinnissa on Uuno Klamiin tai Stravinskyyn viittaavia uusklassisia piirteitä. *Vesipatsaan* voimakas rytmien energisyys on täydellinen vastakohta sen sisarteoksen *Jeftan tyttären* lyyriselle pysähtyneisyydelle.

Einojuhani Rautavaara on todennut Aarre Merikannosta: ”Häntä ei oikeastaan vastustettu, hänet vaiettiin syrjään”. Saman kohtalon joutuivat suurelta osin kokemaan kaksi muutakin merkittävää suomalaista modernistia, Ernest Pingoud ja Väinö Raitio. Merikanto, Pingoud ja Raitio suunnittelivat yhteistä sävellyskonserttia 1924, mutta hanke ei toteutunut. Heidän teostensa hajanaiset esitykset 1920-luvulla eivät riittäneet luomaan elävää traditiota, ja heidän musiikkinsa jäi vaille sitä hedelmällistä vaikutusta, joka sillä olisi voinut olla omana aikanaan paitsi Suomen musiikkielämään myös heidän omaan tuotantoonsa. Kun teokset myöhemmin nostettiin esille, ne olivat jo irtautuneet historiallisesta yhteydestään. Suomen musiikin radikaali 1920-luku jäi täten vaille varsinaista reseptiä, irralliseksi ilmiöksi, jolle 1950- ja 60-lukujen vaihteen radikalismi ei muodostanut orgaanista jatkumoa. Itse asiassa kiinnostus 1920-luvun ”suomalaiseen” modernismiin heräsi vasta 1960-luvun ”kansainvälisen” modernismin ilmiönä jo taituttua. ”Raitio-renessanssista” voidaan puhua vasta meidän vuosikymmenellämme.