

## ARKTISEN ALLEGORINEN REPRESENTAATIO ERIK BERGMANIN ORKESTERITEOKSESSA *ARCTICA*

Erk Bergmanin *Arctica* (op. 90) on Yleisradion tilausteos, ja se edustaa Bergmanin 1970-luvun koloristis-aleatorista tyyliä. Kantaesityksensä teos sai 2.11.1979 Utrech- tissa, Hollannissa. Esityksessä Hans Vonk johti Utrechtin sinfoniaorkesteria, ja Yleis- radio välitti sen Suomeen suorana lähetyksenä. Suomen ensiesitys oli 11.9.1980 Fin- landia-talossa Leif Segerstamin johtaessa Radion sinfoniaorkesteria. Bergman kuului tuohon aikaan muutenkin Radion sinfoniaorkesterin suosimiin uuden suomalaisen taidemusiikin säveltäjiin, ja *Arctica* oli RSO:n useimmin soittama Bergmanin teos (Karttunen 2010). Vuonna 1982 *Arctica* oli Suomen ehdokkaana Pohjoismaiden neu- voston musiikkipalkinnon saajaksi yhdessä Kalevi Ahon kamarioopperan *Avain* kanssa (palkinnon sai Ruotsin Åke Hermanson teoksellaan *Utopia*). Kevättalvella 1983 Radion sinfoniaorkesteri teki Leif Segerstamin johtamana kiertueen Länsi-Sak- saan. *Arctica* kuului ohjelmistoon ja sai innostuneen vastaanoton.

Aikalaiskirjoittelussa ja myöhemminkin teosta on tulkittu lähinnä Lapin luonnon ja saamelaiskulttuurin tiettyjen piirteiden esitykseksi (kuvaukseksi) eli representaatioksi. Musiikkijournalisti ja tietokirjailija Kimmo Korhonen luonnehtii *Arcticaa* Suo- malaisen musiikin tiedotuskeskuksen (FIMIC) Bergman-sivustolla seuraavasti:

Pohjoisen luonnon innoittama *Arctica* on kuorolle sävelletyn Lapponian (1975) sisarteos, ja keskellä oleva hidas osa on kuoroteoksen Juhannusyö-osan orkest- raalinen versio. *Arctica* on Bergmanin tuotannolle tyypillinen kolmiosainen kokonaisuus, joka maalaa aistimusvoimaisia, paikoin salaperäisiäkin sointiku- via pohjoisesta luonnosta. Mainittu keskiosa pitäytyy kauttaaltaan hiljaiseen dynamiikkaan ja kuuluu Bergmanin kauneimpiin luomuksiin. Ääriosissa, var- sinkin finaalisissa, ilmaisu on voimakkaampaa. (Korhonen 2010 [1998].)

Yhtenä syynä *Arctican* menestykseen lieneekin juuri Korhosen mainitsema aistimusvoimaisuus. Tarkastelen seuraavassa *Arcticaa* pohjoisen luonnon ja kulttuurin allegorisena representaationa eli vertauskuvallisena esityksenä. Kiinnitän huomiota siihen, millaisiin musiikillisiin ja ulkomusiikillisiin keinoihin arktisen allegorinen esitys perustuu, millaisia tulkintoja tästä representaatiosta esitettiin aikalaisreseptiossa, millaiseen laajempaan kulttuuriseen kontekstiin *Arctica* ja siitä esitetyt aikalais-tulkinnat sijoittuvat sekä siihen, millaista kuvaa ne arktisesta maailmasta rakentavat, ylläpitävät ja uusintavat. Teoreettis-metodologisenä viitekehyksenä toimii kriittinen diskurssianalyysi.

## Arktisen allegorinen representaatio

Ajatus musiikista kielen kaltaisena itsensä ulkopuolelle viittaavana merkitysjärjestelmänä on yksi musiikkifilosofian ja -estetiikan ikuisuuskysymyksistä. Tähän kysymykseen myös käsillä oleva artikkelini joutuu ottamaan kantaa. Parin viime vuosikymmenen aikana käydyssä asiaa koskevassa akateemisessa keskustelussa voidaan erottaa ainakin kolme pääsuuntausta: musiikkisemiotiikka (Hatten 1992; Monelle 1992; Sivuoja-Gunaratnam 2003), musiikin kognitiivinen semantiikka (Spitzer 2004; Zbikowski 2008; Rautio 2007) sekä kulttuurinen musiikintutkimus (Kramer 2003, McClary 2010; Leppänen ja Moisala 2003). Musiikin merkitystä ja siitä esitettyjä käsityksiä voidaan tarkastella suhteessa filosofi Gottlob Fregen alun perin vuonna 1892 esittelemään merkitysteoriaan. Frege (1948: 210) erotti merkin (nimen, sanayhdistelmän, kirjaimen) tarkoitteen (*Bedeutung, reference*) eli merkinulkoisen viittauksen (*ausser bezeichneten*) sen mielestä (*Sinn, sense*), johon merkin annettuna olemisen tapa (*die Art des Gegebenseins*) sisältyy. Tarkoite liittyy ilmaisun totuusarvoon eli siihen, onko ilmaisu tosi vai epätosi (Frege 1948: 216). Frege itse oli kiinnostunut tosista ilmaisuista ja rajasi taiteen ja fiktion merkitysteoriaansa ulkopuolelle.

Musiikkifilosofi Roger Scruton (1983: 62–63; 1987: 172) kiistää osin Fregen merkitysteorian nojalla musiikin kyvyn viitata itsensä ulkopuolelle. Hänen mukaansa musiikin semanttinen tulkinta eli ”teoria ’musiikillisesta totuudesta’” alistaisi musiikin kömpelöksi koodiksi ja riistäisi siltä ne esteettiset ominaisuudet, joiden vuoksi se tarjoaa kuulijalle esteettistä tyydytystä. Edelleen, yritykset konstruoida musiikillinen semantiikka johtaisivat parhaimmillaankin vain siihen, että musiikille konstruointaisiin referenssisäännöt mutta ei totuusehtoja (Scruton 1983: 63.) Tämän

näkemyksen mukaan musiikilta puuttuu tarkoite-ulottuvuus, eikä se siten ole representationaalinen taidemuoto. Myöskään *Arctica* ei tämän näkemyksen mukaan ole arktisen maailman representaatio.

Semiootikko Umberto Eco (1979: 61) mukaan Fregen merkitysteoria on mielekäs vain siinä tapauksessa, että merkin tai ilmaisun tarkoite (denotoitu sisältö) käsitetään kulttuuriyksiköksi – tietyn kulttuurin merkitykselliseksi tunnistamaksi objektiksi tai ilmiöksi – ja sen mieli tietyksi tavaksi tulkita tuo sisältö kulttuuristen konventioiden (konnotaatiot) pohjalta. Sen sijaan jos merkin tarkoite ymmärretään merkitysjärjestelmän (kieli, musiikki jne.) ulkopuolisessa maailmassa tosiasiallisesti vallitsevaksi asiantilaksi, tämä asiointila on mahdollista todistaa vain muihin kulttuuriyksiköihin viittaavien merkkien avulla. Musiikkisemiootikko Raymond Monelle (2006: 22) esittää Econ viitaten ja osin hänen argumenttinsa nojalla, että sen enempää musiikin kuin kielenkään merkitys ei ole eikä voi olla referentiaalinen. Tämänkään käsityksen mukaan *Arctica* ei voi olla arktisen maailman representaatio.

Kulttuurintutkija Stuart Hallin (2002: 16–19) mukaan *representaatio* on kaksivaiheinen prosessi ja perustuu kahteen eri representaatiojärjestelmään. Ensimmäinen järjestelmä liittyy ”todellisen maailman” ihmiset, objektit, ilmiöt tai tapahtumat joukkoon niitä mielessä edustavia mentaalisia representaatioita (mielikuvia, käsitteitä). Tämä järjestelmä myös jäsentää, yhdistelee ja luokittelee representaatioita ja luo niiden välille kompleksisia suhteita. Toisen järjestelmän muodostaa se merkitysjärjestelmä (kieli, musiikki, kuvataide jne.), jonka avulla mielikuvat ja käsitteet käännetään sanoiksi, ääniksi ja kuviksi. Kielen tai musiikin merkit edustavat mielikuvia, käsitteitä ja niiden välisiä suhteita. Sen enempää kieli kuin musiikkikaan ei tämän käsityksen mukaan viittaa suoraan kohteeseensa vaan siihen, miten tuo kohde on edustettuna – annettuna – mielessä.

Kognitiivisessa semantiikassa oletetaan mentaalsiin representaatioihin liittyen kaksi päätyyppiä: esikäsitteelliset mielikuvaskaemat sekä käsitteelliset metaforat ja metonymiat (Johnson 1989: 112–113, 116). Mielikuvaskaemat jäsentävät mentaalisia representaatioita yksittäisiä mielikuvia yleisemmällä tasolla (Johnson 1987: 23–24). Metaforassa ja metonymiassa jokin (usein abstrakti) käsite tai ilmiö ymmärretään jonkin toisen (usein konkreettisen) käsitteen tai ilmiön avulla. (Lakoff 1998: 245). Metonymiassa objektin tai ilmiön tiettyä piirrettä käytetään edustamaan koko ilmiötä (Langacker 2000: 199). Musiikin kognitiivisen semantiikan (Zbikowski 2008; Rautio 2007) mukaan musiikillinen representaatio toteutuu siten, että musiikin rakenne tul-

kitaan sitä rakenteellisesti joissain suhteissa muistuttavan mutta eri aluetta (domain) edustavan objektin, ilmiön tai tapahtuman mentaalisen representaation avulla.

*Allegoriaa* on usein sanottu laajennetuksi metaforaksi kuitenkin määrittelemättä tarkemmin, millaisesta laajennuksesta on kysymys. Etnologi James Cliffordin (1986: 100) mukaan allegoria rakentuu viittauksista keskenään yhteensopiviin (teoreettisiin, esteettisiin, moraalisiin) lisämerkityksiin. Kirjallisuudentutkija Gay Cliffordin (1974: 11, 14–15) mukaan allegorian perusmuoto on kertomus, jonka teemana on tyypillisesti matka, taistelu tai konflikti, etsintä, etsikkoaika tai muodonmuutos. Yksittäisillä metaforisilla ja metonymisillä ilmauksilla on allegorisen kertomuksen kontekstissa temaattista merkitystä, mutta allegorian ymmärtäminen ei perustu niinkään näiden yksittäisten ilmausten tunnistamiseen vaan pikemminkin siihen laajempaan rakenteeseen, joka viittaa johonkin tekstin ulkopuoliseen tunnistettavaan ideaan. (Johnson 2004: 235.) Näin allegoria voidaan ymmärtää useita yksittäisiä metaforisia ja metonymisiä ilmauksia yhteen sitovaksi kerronnalliseksi tulkintakehykseksi, jossa yksittäiset ilmaukset tulkitaan johdonmukaisesti tästä kehyksestä käsin.

Myös musiikin kerronnallisuudesta on esitetty mielipiteitä puolesta ja vastaan. Selkeimmin vastustavaa kantaa ovat edustaneet musiikkitieteilijä Carolyn Abbate (1989) ja musiikkisemiootikko Jean-Jacques Nattiez (1990). Musiikinteoreetikko Byron Almén (2003: 2–11, 32) on kuitenkin osoittanut, että vastustajien argumentaatio perustuu ennen muuta oletukseen kaunokirjallisesta kertomuksesta kerronnallisuuden ideaalilajina. Musiikin kohdalla on puhuttu sekä kerronnan kaaresta (*narrative curve*, Childs 1977) että draaman kaaresta (*dramatic curve*, Kramer 1978). Musiikkia, kaunokirjallista kerrontaa ja draamaa yhdistävänä perustana voi pitää lähtö-polku–päämäärä-mielikuvaskaemaa (Lakoff 1988: 144), joka rakentuu lähtötilanteesta (*source*), päämäärästä (*goal*) sekä lähtötilanteen ja päämäärän toisiinsa kytkevästä tapahtumasarjasta (*path*). Myös musiikin rakennetta on tulkittu metaforisesti lähtö-polku–päämäärä-mielikuvaskaemaan perustuvan kertomuksen tai draaman rakenteen avulla (Brower 2000: 331–332; Rautio 2004: 162–173).

Voidaan kuitenkin kysyä, missä mielessä fiktiivinen kertomus, draama tai musiikki voi olla totta. Psykologi ja kasvatustieteilijä Jerome Bruner (1986) pitää kerronnallista ja loogis-tieteellistä esitystapaa vastakohtaisina, toisiaan täydentävinä ja perustavanlaatuisina tapoina ymmärtää maailmaa. Nämä tavat eroavat toisistaan muun muassa sen suhteen, miten ne suhtautuvat totuuteen. Loogis-tieteellinen esitystapa perustuu väitelauseisiin ja niiden totuusehtoihin (vrt. Frege edellä), kun taas

kertomus on todenkaltainen, ”uskottava (vaikka ei välttämättä ’tosi’)” (Bruner 1986: 11–13). Kertovina teksteinä allegoristen tekstien ”totuuden” voi olettaa perustuvan todenkaltaisuuteen tai uskottavuuteen, ei totuusehtoihin.

Totuus ei ole yksinkertainen asia. Ranskalaisen filosofin Michel Foucault’n (1992: 41–42) mukaan myös väitelauseiden totuus on ymmärrettävä suhteessa siihen diskursiiviseen muodostelmaan, jonka osa tuo väitelause on. Diskursiivinen muodostelma eli lyhyesti diskurssi koostuu rajallisesta määrästä lausumia, joiden muodostamisen ehdot voidaan määrittää diskurssikäytäntöjen avulla. Diskurssikäytännöt koskevat niitä diskurssin kohteen määrittelyä, esittämisen tapaa, käytettyä käsitejärjestelmää ja tematiikkaa koskevia valintoja, joiden avulla diskurssi tuottaa tietynlaisen käsityksen maailmasta. Foucault nimittää diskurssin tuottamaa käsitystä maailmasta totuusjärjestelmäksi, joka määrittelee mikä on totta ja mikä epätotta, millaisin keinoin tosi ja epätosi voidaan erottaa sekä millaisesta auktoriteettiasemasta käsin voidaan sanoa mikä on totta ja mikä ei. (Foucault 2002: 41–42; Shiner 1982: 384.) Foucaultin mukaan myös tieteellisten väitelauseiden totuus perustuu pikemmin niiden annettuna olemisen tapaan kuin totuusehtoihin analyttisen filosofian tarkoittamassa mielessä.

*Arktinen* on hyvä esimerkki tästä. Arktinen alue voidaan määritellä monella tavalla. Usein rajana pidetään pohjoista napapiiriä (66°33’N), joka on kesän keskiyön auringon ja talven kaamoksen raja. Alue voidaan kuitenkin määritellä myös esimerkiksi lämpötilan, metsänrajan, ikiroudan tai erilaisten poliittisten sopimusten mukaan. (Arktinen keskus 2010.) Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Sherrill E. Grace (2001) on Kanadan pohjoisosia käsittelevässä tutkimuksessaan tarkastellut pohjoisen käsitettä diskursiivisena muodostelmana, joka läpäisee koko kulttuurin kielestä ja kirjallisuudesta maalauksiin, sarjakuviin, elokuviin ja klassiseen musiikkiin. Näin ymmärrettyä musiikki ei muodosta omaa muista diskursseista erillistä diskurssiin, jolloin esimerkiksi Erik Bergmanin *Arctica* arktisen maailman allegorisena representaationa on ymmärrettävissä vain osana yleisempää arktista maailmaa koskevaa diskurssia.

Yhdyn siihen Crossin ja Tolbertin (2009) esittämään käsitykseen, että tyydyttävää vastausta musiikillisen merkityksen ongelmaan ei ole mahdollista tavoittaa minäkään yksittäisen teorian, suuntauksen tai menetelmän avulla. Sekä musiikkisemiotiikka että musiikin kognitiivinen semantiikka pyrkivät paikantamaan merkitykset musiikin soiviin rakenteisiin, mutta siinä missä semiotiikka pitäytyy (ensisijaisesti) merkkien välisten suhteiden tarkastelussa (Monelle 1992), musiikin kognitiivinen

semantiikka keskittyy tarkastelemaan musiikin ja mielen rakenteiden – erityisesti mielikuvaskaemojen ja käsitteellisten metaforien – välisiä suhteita (Zbikowski 2008: 515–529; Rautio 2007: 11–19). Kulttuurinen musiikintutkimus taas lähestyy musiikkikappaleita kulttuurisina teksteinä ja käyttää teoksia ”astinlautoina” niiden taustalla olevien ideologisten lähtökohtien kritiikkiin (McClary 2000: 167) tavoitteenaan ymmärtää musiikin kulttuurisia, sosiaalisia, historiallisia ja poliittisia ulottuvuuksia (Kramer 2003: 6). Käyttämäni kriittinen diskurssianalyysi muodostaa teoreettis-metodologisen viitekehysten, jonka puitteissa nämä (näennäisesti) ristiriitaiset pyrkimykset on mahdollista yhdistää.

## Kriittinen diskurssianalyysi

Kriittinen diskurssianalyysi (Fairclough 1995, 1998; musiikin kriittisestä diskurssianalyysistä katso Heinonen 2005) on diskurssintutkimuksen suuntaus, joka keskittyy rajatun määrän tekstejä yksityiskohtaiseen analyysiin sekä analyysin pohjalta tehtävään tulkintaan tekstien ja niiden taustalla vaikuttavien diskurssien kulttuurisesta merkityksestä. Analyysin kriittisyys tarkoittaa, että analyysi pyrkii paljastamaan tekstin tuottamisen, levittämisen ja vastaanottamisen taustalla vaikuttavia sosiokulttuurisia käytäntöjä. Tämä tapahtuu kuvaamalla ja teoretisoimalla sekä niitä sosiaalisia prosesseja ja rakenteita, jotka vaikuttavat tekstin tuottamiseen, että niitä sosiaalisia rakenteita ja prosesseja, joissa osallisina ovat yksilöt ja ryhmät tuottavat merkityksiä ollessaan vuorovaikutuksessa tekstien kanssa. (Wodak 2002: 11–12.) Keskittyminen yhden tai korkeintaan muutaman tekstin yksityiskohtaiseen analyysiin erottaa kriittisen diskurssianalyysin esimerkiksi sellaisista diskurssintutkimuksen tavoista, joissa diskurssista tehdään laajaan tekstikorpukseen perustuva yhteenveto ja/tai jäsennetään se teemoittain (Fairclough 1998: 230). Kriittinen diskurssianalyysi eroaa tässä suhteessa myös esimerkiksi sellaisesta reseptiohistoriallisesta tutkimuksesta, jossa tietyn teoksen reseptio pyritään selvittämään mahdollisimman kattavasti.

Tekstuaalisen ja intertekstuaalisen analyysin lähtökohtana on oletus, että tekstien tuottajat sisällyttävät teksteihin implisiittisiä tai eksplisiittisiä vihjeitä siitä, miten ne tulisi tulkita, ja että tekstien tulkitsijat pyrkivät ymmärtämään tekstejä tällaisten vihjeiden perusteella (Fairclough 1999: 133). *Arctican* tekstuaalisessa analyysissä yhdistelen strukturalistisessa kertomusten ja draaman tutkimuksessa käytettyjä

analyysimalleja (van Dijk 1980; Apo 1990; Altenbernd & Lewis 1989) musiikillisten toposten analyysimalleihin (Ratner 1980; Tarasti 1994; Monelle 2006; Hatten 2004) ja edelleen Lawrence Kramerin (1990) esittelemään hermeneuttisten ikkunoiden tunnistamiseen perustuvaan metodiikkaan.

*Arctican* tapahtumarakenteen analyysissa segmentoin kunkin osan ensin musiikillisin perustein episodeiksi, ja arvioin näistä episodeista muodostuvien musiikillisten tapahtumaketjujen kerronnallisuutta draaman kulkua kuvaavan mallin (Altenbernd & Lewis 1989: 18–24) avulla. Luonnehdin myös kunkin osan semanttista sisältöä niissä esiintyvien musiikillisten toposten avulla. Topoanalyysissa sovellan lähinnä Eero Tarastin (1994) esittelemää myyttisten toposten käsitteistöä. Hermeneuttisten ikkunoiden tunnistaminen perustuu kolmenlaisiin vihjeisiin (Kramer 1990: 9–10): *tekstinsisäiset vihjeet (textual inclusions)*, *tekstienväliset vihjeet (citational inclusions)* ja *rakenteelliset troopit (structural tropes)*. Tekstinsisäisiä vihjeitä ovat esimerkiksi laulutekstit (lyriikat, libretot jne.), otsikot, jälkisanat, ohjelmat, partituurimerkinnot ja esitysohjeet. Tekstienvälisiä vihjeitä ovat musiikilliset lainat ja alluusiot, viittaukset kirjalliseen teokseen (romaaniiin, runoon, näytelmään), mutta myös viittaukset tiettyyn paikkaan tai historialliseen tapahtumaan. Rakenteellisia trooppeja Kramer ei määrittele selkeästi, mutta rakenne voi joka tapauksessa viitata sekä muotoon että mihin tahansa musiikin parametriin (sointi, rytmi, melodia, harmonia) dynamiikka ja agogiikka mukaan lukien. Käytän tässä termiä viittaamaan sellaisiin tekstin edustaman genren tai tyylin vakiintuneista käytännöistä poikkeaviin tai muuten huomiota herättäviin rakenteellisiin ratkaisuihin, joiden voi ajatella toimivan ikkunana *Arctican* allegoriseen merkitykseen.

Taustoitin analyysia katsauksella 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun suomalaisen modernin konserttimusiikin diskurssikäytäntöihin (genre, tyyli, tekniikat) erityisesti tradition ja innovaation ideasta käydyin debatin pohjalta. Varsinainen analyysi käsittää *Arctican* tekstuaalisen analyysin, teoksesta 1970- ja 1980-luvun vaihteessa suomalaisen nykymusiikin säveltäjien ja kriitikoiden muodostamassa tulkintayhteisössä käydyin keskustelun sekä edellisten suhteuttamisen laajempaan historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Käytän termiä *tulkintayhteisö* kirjallisuudentutkija Stanley E. Fishin (1976: 483–484) tarkoittamassa merkityksessä viittaamaan sellaiseen ryhmään ihmisiä, joilla on (esimerkiksi koulutukseen perustuvia) yhteisiä kirjoittamis- ja tulkintastrategioita. Fishin mukaan tällaisissa tulkintayhteisöissä kirjoittamisstrategiat muovaavat pikemmin sitä, mitä luetaan, kuin päinvastoin. Esimerkiksi säveltäjien kohdalla tämä tarkoittaisi sitä, että he tulkitsevat ja verbalisoivat kuule-

maansa ennen muuta oppimiensa ja suosimiensa sävellysstrategioiden ja -tekniikoiden perusteella.

*Arctican* tekstuaalinen analyysi perustuu teoksen partituurista (Bergman 1986) ja konserttitallenteesta (Bergman 1979) – *Arcticasta* ei ole saatavilla julkaistua äänitettä – tekemiini havaintoihin ja käsittää teoksen segmentoimisen kerronnallisiin perusyksiköihin sekä näiden yksiköiden alustavan semanttisen tulkinnan toposten ja hermeneuttisten ikkunoiden avulla. Verbaalisten tekstien analyysissä tarkastelen säveltäjän intentioiden sekä kriitikoiden ja säveltäjäkollegoiden teoksesta esittämien tulkintojen kohtaamista sellaisena kuin ne näyttäytyvät aineistossani (Bergman 1976, 1980, 1986; Lampila 1980; Wahlström 1980; Heininen 1982). Käyttämäni *Arctican* teosesittely (Bergman 1980) on julkaistu teoksen Suomen ensiesityksen konserttiohjelmassa, ja analysoimani suomen- ja ruotsinkielisissä valtaledissä (*Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*) ilmestyneet arvostelut (Lampila 1980; Wahlström 1980) koskevat tätä nimenomaista esitystä. Esittely ja kritiikit kytkeytyvät siten myös yhteisen viestintätilanteen (Fairclough 1995: 57–62) kautta intertekstuaalisesti toisiinsa. Seuraavaksi paikannan *Arctican* ja arktisen maailman suhdetta koskevat lausumat laajempaan kulttuuriseen kontekstiin suhteuttamalla lausumista tunnistamani kulttuuriyksiköt edellistä tarkemmin säveltäjän intentioihin (Bergman h1983), tekstinsisäisiin/tekstienvälisiin vihjeisiin ja tarvittaessa muihin kyseisiä yksiköitä koskeviin kuvauksiin. Lopuksi tulkitsen näin konstruoitua *Arctica*-diskurssia eli *Arcticaa* koskevaa diskursiivista muodostelmaa osana yllä mainitun tulkintayhteisön ”totuusjärjestelmää” eli yhteisön tapana tuottaa tietynlainen ”todellisuus” arktisesta maailmasta.

## Erik Bergman 1970-luvun suomalaisen taidemusiikin tyylikartalla

Vuonna 1979 kantaesityksensä saanut *Arctica* asettui julkaisuajankohtanaan keskele suomalaisen taidemusiikin tulkintayhteisössä käytyä hegemonista kamppailua, jossa yhdellä puolella oli tonaalisuuden restauraatiota, perinteisiä kauneusarvoja ja yleisöystävällisyyttä korostanut traditionalismi ja toisella puolella ajan kansainvälisiä trendejä seuraava koloristis-aleatorinen ja jälkisarjallinen modernismi. Hei-



niö (1984: 8) on jakanut suomalaisten taidemusiikkisäveltäjien 1970-luvun persoonatyylit kolmeen kategoriaan:

- tradition vaalijat (Einar Englund, Joonas Kokkonen, Tauno Marttinen, Aulis Sallinen ja Erkki Salmenhaara)
- perinteestä irrottautumattomat modernistit (Einojuhani Rautavaara, Pehr-Henrik Nordgren, Kalevi Aho)
- ”varsinaiset” modernistit (Erik Bergman, Paavo Heininen, Usko Meriläinen).

”Varsinaisten” modernistien kohdalla Heiniö erottaa edelleen Bergmanin tahon ja Heinisen tahon. Bergmanin tahoon kuuluvat Hermann Rechberger, Jarmo Sermilä, Erkki Jokinen ja Leif Segerstam, joille on ominaista ”sointivärien keskeisyys, tahtinotaatiosta vapautettu rytmikka, lajiperinteeseen viittaavien otsikoiden kaihtaminen sekä usein musiikin illustroivien ja aistillisten, välittömästi tehoavien elementtien korostus” (Heiniö 1984: 8). Heinisen tahoja puolestaan edustavat Eero Hämeenniemi, Jouni Kaipainen ja Magnus Lindberg, ja sille on tyypillistä ”dodekafoniasta periytyvät eksaktit menetelmät, älyllinen struktuuriajattelu, rikkaat detaljit sekä pitkälle viety informaatiopitoisuus (= tapahtumien tiheys suhteessa kesto)” (Heiniö 1984: 8).

Suomen musiikin historia -kirjasarjan neljännessä osassa *Aikamme musiikki* Heiniö (1995) jäsentää ja osin myös arvioi uudelleen kymmenen vuotta aiemmin esittämänsä jaottelua. Bergmanin tahon sijaan hän puhuu koloristis-aleatorisesta tyylistä ja Heinisen tahon sijaan jälkisarjallisuudesta. Jaon kriteerit ovat edelleen pohjimmiltaan samat, mutta eri säveltäjien persoonatyylit sijoittaminen kolorismi-jälkisarjallisuus-akselille näyttää nyt ongelmallisempana:

On kuitenkin muistettava, että koloristis-aleatorinen ja jälkisarjallinen tyyli ovat olennaisilta osin ideaalityyppejä, joiden ero tulee käytännössä harvoin esiin niin hyvin kuin vertailtaessa Erik Bergmanin ja Paavo Heinisen 70-luvun tuotantoa. Paljon vaikeammin määriteltäviä ovat esimerkiksi Erkki Jokinen ja Usko Meriläinen – olletikin kun uudemmassa tuotannossaan edellinen näyttää tavallaan lähestyneen Heinistä, jälkimmäinen taas Bergmania. (Heiniö 1995: 395.)

Sekä Heininen (1982: 199) että Heiniö (1995: 398) paikantavat Bergmanin 1970- ja 1980-luvun koloristis-aleatorisen tyylin ensimmäiseksi täysimittaiseksi edustajaksi orkesteriteoksen *Colori ed improvvisazioni*, ”Värejä ja improvisaatioita” (1973). Selkein muutos aikaisempaan tuotantoon verrattuna on siirtyminen kontrolloituun aleatoriikkaan ja sen edellyttämään tila-aika-notaatioon. Tämä siirtymä merkitsi ra-

dikaalia muutosta erityisesti rytmikassa ja muodossa. Aleatoriikka eliminoi tahtien myötä perussykkeen ja perinteiset tempokarakterit sekä synnytti staattisia blokkeja, joiden sisäinen kasvu tapahtui lähinnä eri äänten määrää ja voimaa paisuttamalla sekä rytmikuvioita kiihdyttämällä (Heiniö 1995: 393). Eräissä teoksissaan (*Colori, Arctica*) Bergman kuitenkin yhdisti sekuntinotaatioon perustuvia vapaarytmisiä jaksoja ja tahtilajimerkintään perustuvaa tasaista sykettä. Lisääntynyt kiinnostus suuria muotoja kohtaan tuotti usein laajoja yksiosaisia rakenteita (Heininen 1982: 212), mutta usein myös kolmesta osasta rakentuvia triptyykejä (esim. *Colori ed improvvisazioni, Arctica*, huilukonsertto *Birds in the Morning, Ananke*). Muotoajattelulle oli myös tyypillistä, että vastakohtaisuus oli vahvinta eri osien välillä (dynaamiset ääriosat, staattinen keskimäinen osa), kun taas yksittäiset osat perustuivat usein yhden idean kasvulle kiilamaisina aaltoina usein ekstaattiseen huipennukseen saakka (Heiniö 1995: 404; Heininen 1972: 19).

Bergmanin teoksissa melodialinjat eivät Heinisen (1972: 16, 19) mukaan yleensä vakiinnu toistuviksi temaattisiksi hahmoiksi, mutta jos niitä verrataan esimerkiksi moniin György Ligetin 1960-luvun teoksiin, Bergmanin musiikki on selvästi temaatista. Heiniö (1995: 400) ja Heininen (1982: 201) ovat myös todenneet, että Bergmanin kaikkia 1970- ja 1980-luvun orkesteriteoksia yhdistää pitkästä crescendo-sävelestä ja sitä seuraavasta noususta lyhyelle sforzatoille rakentuva sekuntiaihe (intervalli voi olla myös priimi, terssi tai kvartti). Tämä *idée fixe* -aihe voi esiintyä myös käänteisenä, jolloin pitkää säveltä edeltää yhden tai useamman sävelen etuhele. Bergmanin harmoniakäsitys kytkeytyy erottamattomasti sointikoloriittiin. Heinisen (1972: 16–17) mukaan hänen koloristis-aleatorisen kauden harmoniikan pääperiaatteet käyvät ilmi jo dodekafonisen ja sarjallisen kauden rivien intervallisisällöistä. Harmonia – olipa kysymys soinnuista tai sointikentistä – on jatkuvasti dissonoivaa, mutta tekstuurin monisävelisyydestä johtuen pehmeästi soivaa. Kokonaissointi perustuu yksityisten sointujen tai kenttien väri- ja jännitysarvoille, ja tuloksena on jonkinlainen ”uusimpressionistinen” staattisuus. Kaiken kaikkiaan Bergmanin kolorismi toteutuu intervallikoloriitin, pitkiä urkupisteitä ja staattisia sointukomplekseja suosivan satsityypin ja soittimellisen värityksen avulla. (Heininen 1972: 13–15.)

Perinteisten kauneusarvojen ja yleisöystävällisyyden korostaminen 1970-luvun suomalaisessa taidemusiikkidiskurssissa kytkeytyi ennen muuta vapaatonaalisuuteen ja yleisemminkin tonaalisuuden restauraatiopyrkimyksiin. Sekä koloristis-aleatorinen että jälkisarjallinen tyyli istuivat huonosti tähän mielipide-ilmastoon. Koloristis-aleatorinen musiikki koettiin Heiniön (1995: 395) mukaan helposti ”oudoksi”

tai "efektimäiseksi", jälkisarjallinen taas "vaikeaksi" tai "sekavaksi". Koloristis-aleatorisen musiikin vastaanotettavuutta lisäsi Heiniön mukaan kuitenkin "(etenkin Bergmanin tapauksessa) kyky loihkia lähes kouriintuntuvia tunnelmia ja näkyjä, usein ohjelmallisten otsikoiden tukemana" (1995: 395). Heininen puhuu *Aubaden* (1960) yhteydessä "'uusimpressionistisesta' kolorismista" (1972: 13) sekä *Noan* loppujakson ja huilukonserton hitaan osan kohdalla "uuskauneudesta" (1982: 198), kun taas huilukonserton hidasta osaa voisi Heiniön (1982: 52) mukaan "tottumattomal- lekin kuulijalle luonnehtia 'kauniiksi'". Tiivistäen voi sanoa, että 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa Bergman jatkoi modernistisella linjalla mutta asemoi koloristis-aleatorista tyyliään selkeästi aiempaa yleisöystävällisempään suuntaan.

## *Arctica* kertovana tekstinä

Tarkastelen seuraavaksi, miten *Arctica* soivana musiikkina voidaan ymmärtää kertovaksi tekstiksi ilman että kuulija tietäisi sen otsikkoa tai olisi tutustunut sen teosesitelyihin ja arvioihin etukäteen. Analyysini perustuu teoksen kantaesityksen suorasta radiolähetyksestä nauhoittamani äänitteen rakenteelliseen ja eläytyvään kuunteluun sekä ilman partituuria että partituurin kanssa.

*Arctica* on monen Erik Bergmanin koloristis-aleatorisen kauden orkesteriteoksen (esim. *Colori ed improvvisazioni*, huilukonsertto *Birds in the Morning*, *Ananke*) tavoin kolmiosainen. Monen muun tämän kauden teoksen tavoin myös *Arctican* dramaturgialle on luonteenomaista, että vahvimmat vastakohtat löytyvät eri osien väliltä (dynaamiset ääriosat, staattinen keskiosa). Yksittäiset osat puolestaan perustuvat pitkälti yhden idean varioinnille ja kasvulle. Ääriosissa tämä kasvu toteutuu kiilamaisina aaltona kohti ekstaattista huipennusta ja sitä seuraavaan epilogia (I osa) tai kohti huipennusta ilman epilogia (III osa). Teoksen kokonaismuoto ja yksittäisten osien sisäinen tapahtumarakenne käyvät ilmi taulukosta 1.

Osa	Jakso	N:o	Keskeiset rakenteellis-soinnilliset tapahtumat
I	A	1-15	lyömäsoittimet + jouset > klarinetin ja fagotin melodia
	B	16-33	<i>idée fixe</i> (vasket, kontrafagotti), puupuhallinten trillit
	C	34-52	neljä sointikenttää: klusterit, kontrolloitu aleatoriikka
	coda	53-62	gongit, tamtamit ja isorumpu; timpani + kontrabasso
II	A	1-16	duuriterssiurkupiste + kentät, soolojouset: koru - pitkä
	B	17-29	vaskien <i>idée fixe</i> > puupuhallintrillit sointikenttien päällä
	C	30-40	sointikenttiä, kontrolloitu aleatoriikka
III	A	1-45	puupuhallitimet senza tono > <i>idée fixe</i> (3 + 4)
	B	46-87	puupuhallinarabeskit, ksylorimba (4 + 5)
	C	88-105	jousitremolokenttä, <i>idée fixen</i> augmentaatiot (5 + 6)
	D	105-127	lyömäsoittinten rytmikaanon (5 + 6 > 6 + 7)
	E	127-145	<i>idée fixen</i> ahtokulku, puupuhallinarabeskit, glissandot (7 + 8)

Taulukko 1. *Arctican* muotorakenteen tiivistelmä. III osan rakenteellis-soinnillisten tapahtumien kohdalla sulkeissa olevat numerot viittaavat rytmiostinaton toisen ja kolmannen tahdin sisäisessä rakenteessa tapahtuvaan tihentymiseen (nuottiesimerkki 1).

Osa I noudattaa väljästi tulkittuna rakennetta ABC + A:n aiheisiin palaava coda. Tämä musiikillisten tapahtumien ketju on jokseenkin vaivattomasti tulkittavissa draaman kulkua kuvaavan mallin avulla. A käsittää sekä alkutilanteen (sointikenttä) että liikkeellepanevan tapahtuman (sooloklarinetin ja -fagotin melodiat). B:stä alkaa tapahtumien monimutkaistuminen ja kehittäely kohti kliimaksia (C), joka käännekohtan (54–55) jälkeen tasaantuu A:n aiheisiin ja tunnelmaan palaavaksi epilogiksi (coda). I osasta löytyy Tarastin (1994) lähinnä sadunomaiseen ja mystiseen topokseen liittämiä tunnuspiirteitä. Tavan, jolla klarinetin ja fagotin melodiat nousevat esiin lyömäsoittinten ja jousien sointikentästä, voikin katsoa muistuttaa tapaa, jolla fagottien ja kontrabasson tummavärinen pääteema kohoaa Sibeliuksen *Sadussa* jousien pizzicato- ja arpeggiokuvioiden havinan keskeltä (Tarasti 1994: 92). Mystisen topoksen tunnuspiirteitä ovat puolestaan trillit ja ryöpsähtelevät asteikot (Tarasti 1994: 100), joita *Arctican* I osassa kuultavat glissandot ja arpeggiot läheisesti muistuttavat.

Osa II on merkittävältä osin sisarteos *Lapponian* III osan (Juhannusyö) orkesteritranskriptio. Mezzosopraanojen *Lapponiassa* laulama duuriterssiurkupiste on *Arcticassa* siirretty vibrafonille, sopraanoäännet 1. viululle ja altoäännet 2. viululle,

kun taas tenoriäänät on orkestroitu alttoviuluille ja bassoäänät selloille. Vibrafonin terssiurkupisteen päälle niin ikään duuriterseistä rakentuvat jousien dissonoivat sointikentät ovat lähes tarkka sitaatti *Lapponiasta* aina numeroon 29 saakka. Näiden sointikenttien päälle Bergman on kirjoittanut soolojousien (alttoviulu, sello), vaskien (trumpetti, käyrätorvi) ja puupuhallinten (huilu, oboe, klarinetti) aiheita. Funktioltaan ja karakteriiltään (hidas osa, pastoraalitos) II osa eroaa dynaamisesta I osasta mutta hahmottuu tunnistettaviksi episodeiksi (ABC + coda) pikemmin tämän kuin esikuvansa *Lapponian* III osan mukaisesti. Osasta ei kuitenkaan löydy I osaa vastaavaa *draaman* kaarta, sillä siitä puuttuu varsinainen konflikti ja sen kärjistyminen dramaattiseksi kliimaksiksi. Silti siinä on tunnistettavissa *kerronnan* kaari nousevine toimintoineen (1–29), käännekohtineen (30–31) ja laskevine toimintoineen (32–40). Osasta voidaan paikantaa kaksi rakenteellista trooppia: itseviittaus *Lapponiaan* – Kramer (1990: 11) mainitsee viittauksen omaan aikaisempaan teokseen yksinkertaisena esimerkkinä rakenteellisesta troopista – sekä duuriterssiurkupiste, joiden merkitystä tarkastelen lähemmin seuraavassa luvussa. Pastoraalin ohella osaa karakterisoi Tarastin (1994: 81–82) luonnonmyyttiseksi nimeämä topos, jonka tunnusmerkkejä osassa ovat korkea urkupiste, kirkas staattisuus ja puupuhaltimien välkehtivät ylärekisterit.

Osa III perustuu kokonaisuudessaan rytmiostinatolle, jonka perustana on säännöllisesti toistuva yksikkö 4/4–3/4–2/4. Musiikki kiihtyy jatkuvasti osan loppua kohden. Tempo pysyy samana, mutta kiihtyminen toteutuu ostinatoyksikön sisällä nuotiesimerkissä 1 esitetyllä tavalla. Osan rakenne muotoutuu lähinnä ostinatokuviossa tapahtuvien muutosten ja niiden kanssa yksiin osuvien teksturaalisten muutosten mukaisesti. Esimerkiksi jakson B alkuun sattuu sekä ostinatokuvion tiheneminen että puupuhallinarabeskien ja ksylorimban ensimmäinen esiintyminen. Poikkeuksen muodostaa kuitenkin tekstuurinsa perusteella omaksi jaksokseen hahmottuva lyömäsoitinten rytmikaanon, jonka alussa tihenemistä ei tapahdu, vaan tihentymä toteutuu sen keskellä (118). Kerronnallisesti osa rakentuu yhtäjaksoisesta nousevasta (kiihtyvästä) toiminnasta, jossa voidaan erottaa alkutilanne (1–4, puupuhaltimet *senza tono*), liikkeellepaneva tapahtuma (5–18, tom-tomit ja kontrafagotti), ensimmäinen komplikaatio (19–45, *idée fixe* variaatiot ja augmentaatiot) sekä sitä seuraava loppua kohden jatkuvasti kiihtyvä toimintajakso, joka kärjistyy lyömäsoitinkaanoniin ja sitä seuraavaan kliimaksiin. Osa ja samalla koko teos loppuu suoraan huippukohtaan ilman minkäänlaista epilogia. Osaa karakterisoi primitivistinen ja maaginen topos. Primitivistisiä piirteitä ovat yksinkertaisen motiivin (*idée fixe*) loputon toisto ja ryt-

miostinato (Tarasti 1994: 102). Tihenemiseen ja kerrostumiseen perustuva intensiteetin lisääntyminen muistuttaa puolestaan tapaa, jolla Ravel *Bolerossaan* käyttää ”eräänlaista shamanistista tekniikkaa, joka johtaa lopulta hurmioituneeseen tilaan” (Tarasti 1994: 88).

Nuottiesimerkki 1. *Arctican III* osan rytmiostinaton sisäinen tiheneminen.

Kaikkien *Arctica* täyttää helposti ne kriteerit, joiden perusteella musiikki voidaan käsittää kertovaksi diskurssiksi. Kokonaisuudon tasolla se koostuu kolmesta osasta, joista staattinen (pastoraalinen, luonnonmyyttinen) II osa muodostaa vastakohdan dynaamisille ääriosille (sadunomainen ja mystinen I osa, primitivistinen ja maaginen III osa). Yleisemmällä myyttis-musiikillisella tasolla *Arcticassa* yhdistyy luonnonmyyttinen ja maaginen maailmankuva. Kukin yksittäinen osa on puolestaan tulkittavissa draaman kulkua kuvaavan mallin tai yleisemmän kerronnallisen kaaren avulla, joskin kaikki draaman kaaren viisi vaihetta ovat paikannettavissa ainoastaan I osasta. Samalla *Arcticaa* voi kuitenkin pitää Bergmanin aleatoris-koloristisen kauden tyylipuhtaana edustajana. Siitä löytyvät käytännössä kaikki tämän tyylikauden tunnuspiirteet, eikä sen soivaan rakenteeseen voi tällä perusteella katsoa liittyvän mitään erityisen ”arktista”.

## Yhtenäinen tulkinta yhtenäisessä tulkintayhteisössä

Kuuntelun ja partituuripohjaisen analyysin lisäksi musiikillisia representaatioita voidaan tarkastella tekstinsisäisten ja -välisten verbaalisten vihjeiden perusteella (Kramer 1990: 9–10). Tekstinsisäisiä verbaalisia vihjeitä ovat *Arctican* kohdalla teosnimi sekä kustannettuun partituuriin (Bergman 1986) painettu teosesittely. Tässä yhteydessä tarkastelen kuitenkin partituuriin painetun esittelyn rinnalla ja siihen nähden ensisijaisena Erik Bergmanin itsensä kirjoittamaa ja *Arctican* Suomen ensiesityksen konserttiohjelmaan painettua esittelyä (Bergman 1980), jonka lyhennelmänä partituuriin painettua teosesittelyä voi pitää. Tekstienvälisistä vihjeistä on jo edellä tullut esille yhteys sisarteos *Lapponiaan*, jonka partituuri teosesittelyineen (Bergman 1976) on myös tarkastelun kohteena. *Arctican* julkista aikalaisreseptiota tarkastelen kolmen *Arcticaa* käsittelevän tekstin (Wahlström 1980; Lampila 1980; Heininen 1982) pohjalta.

Kirjoittamassaan teosesittelyssä Bergman (1980) tarjoaa arktiseen maailmaan viittaavan metonymyisen kytken kaikille *Arctican* musiikillisen dramaturgian tarkastelussa esiin nostamilleni rakenteellisille troopeille – viittaukset omiin aikaisempiin teoksiin teoksiin (*idée fixe*, *Lapponian* III osa), II osan terssiurkupiste sekä III osan rytmiostinato ja -kaanon. *Idée fixe*, ”lyhyen ja pitkän sävelen muodostama motiivi-itu”, viittaa Bergmanin mukaan ”erääseen lappalaisten joikujen luonteenominaisuuteen” ja toimii siten *Arcticassa* joiun metonymiana. *Lapponian* III osan (Juhannusyö) duuriterssi toimii puolestaan *Lapponian* metonymiana (tarkkaan ottaen *Arctican* II osa on *Lapponian* III osan laajennettu orkesteritranskriptio, kuten edellisestä luvusta käy ilmi). III osan ”loitsuna toistuva rytmikuvi” ja lyömäsoitinten rytmikaanon taas viittaa noitarumpuun ja toimii sitä kautta shamanistisen riitin ja edelleen koko shamanistisen maailmankuvan metonymiana. Näiden metonymioiden lisäksi Bergman luonnehtii kunkin osan karaktääriä ja antaa viitteitä siitä, millaisten aistienvälisen metaforien kautta nämä karaktäärit kytkeytyvät arktiseen maailmaan. Synkkä-sanan käyttö sekä arktisen maailman kuvauksen (”talven pitkä kaamos hautoo synkkänä”) että ensimmäisen osan karaktäärin luonnehdinnan (”ryhmä tamtameja ja gongejä sekä isorumpu ja patarumpu antavat musiikille synkkää väriä”) yhteydessä kytkee ensimmäisen osan metaforisesti talveen ja kaamokseen. II osan duuriterssiurkupisteen kohdalla aistienvälinen metafora on vielä konkreettisempi: siinä missä aurinko joinakin kesäviikkoina Bergmanin sanoin ”suo hohteensa valkoisille öille”, duuriterssi ”valaisee *Arctican* toista osaa alusta loppuun”. Lopulta *idée fixe* -aihe saa

ääriosissa lyömäsoitinten säestämien vaskipuhallinten esittämänä ”kohtalokkaan, uhkaavan ilmeen”.

Sekä *Arctican* että sisarteos *Lapponian* otsikko on ohjelmallinen, minkä lisäksi *Lapponian* kaikilla osilla on ohjelmalliset otsikot: Keskitalvi, Joiku, Juhannusyö, Myrsky tuntureilla. *Arcticassa* ohjelmallisia otsikoita ei ole, vaan osat on nimetty roomalaisilla järjestysnumeroilla I, II ja III. Molempien teosten partituurien (Bergman 1976, 1986) kanteen on painettu sama saamelaisen noitarummun kuva, ja molemmista partituureista löytyy rummun kalvoon piirrettyjen symbolien selitetekstit ja maininta, jonka mukaan kuva esittää ”lappalaista noitarumpua” ja että se on peräisin Johannes Schefferuksen *Lapponian* (Schefferus 1963 [1673]) englanninkielisestä painoksesta (1674).<sup>1</sup> Musiikillisista aspekteista nousevat molemmissa teosesittelyissä esiin joiku ja rummun käyttö transsin välineenä.

*Arctican* teosesittely suorastaan kehottaa kuulijaa ymmärtämään teoksen arktisen maailman representaatioksi. Teoksen Suomen ensiesityksen kriitikoista Erik Wahlström (1980) aloittaa arvostelunsa näennäisellä paradoksilla, jonka mukaan tuolloin 69-vuotiaan Bergmanin *Arctica* oli koko konsertin nuorekkain teos. Tämän jälkeen hän liittää *Arctican* Bergmanin äskettäiseen kiinnostukseen kaikkea ”lappalaista” kohtaan ja nostaa esiin ”joikuaiheen” (*idée fixe*) keskeisen aseman useimmissa Bergmanin edeltävissä teoksissa. Aiheessa on hänen mukaansa ”primitiivistä voimaa”, jonka avulla Bergman ”maalaa kuvailun kohteena olevaa shamanistista maailmaa”. Toisen osan ”jäänkirkkaat soinnit” puolestaan kuvaavat sisarteos *Lapponian* III osan tavoin ”jääkylmää keskiyön aurinkoa”. Viimeisen osan ”suoraviivaisen yksinkertaisuuden” Wahlström kytkee tyyllisesti minimalismiin: joikumotiivi ja rytmiostinato toistuvat kerta kerran jälkeen ja johtavat osan koko teoksen huipentavaan kliimaksiin. Arvostelu päättyy toteamukseen, että esitys oli yleisön makuun ja että Bergman huudettiin lavalle useita kertoja.

Hannu-Ilari Lampila puolestaan (1989) kytkee *Arctican* suomalaiseen lappiaiheiseen taidemusiikkitraditioon ja arvioi tältä pohjalta Bergmanin onnistumista arktisen maailman kuvailemisessa. Lampila tasapainoilee modernismin ja traditionalismin

---

<sup>1</sup> Schefferuksen *Lapponia* ilmestyi alun perin latinankielisenä vuonna 1673, ja sen suomenkielinen käännös vuonna 1963. Bergmanin *Lapponian* ja *Arctican* nuottijulkaisujen kannessa oleva kuva on sen sijaan otettu Schefferuksen *Lapponian* englanninkielisestä ensipainoksesta, joka ilmestyi vuonna 1674. Sekä *Lapponian* että *Arctican* nuottijulkaisussa viitataan nimenomaan englanninkieliseen painokseen



välimaastossa todetessaan, että Bergmanin ”moderni sävellystyylä” kykenee vangitsemaan Lapin karujen maisemien ja vuodenaikojen vaihtelun hengen paremmin kuin ”perinteinen tonaalinen sävelkieli”. Samalla hän tulee ottaneeksi kantaa musiikin autonomisuutta ja ohjelmallisuutta koskeviin kysymyksiin: Bergman ei hänen mukaansa pyri (ohjelmamusiikin keinoin) kuvailemaan ilmiöitä tai tapahtumia vaan vangitsemaan niiden hengen ja primitiivisen alkuvoiman. Lyhyehkön orkestrointia ja siihen liittyviä sävellysteknisiä аспекteja koskevan arvioinnin jälkeen hän yksilöi muutamia *Arctican* esiin nostamia mielikuvia: joiku, noituus, kaamos, tunturit, aapasuot, porolaumat. Kritiikkinsä Lampila päättää nokkelaan antikliimaksiin, jonka mukaan Lapin arkaainen henki on kuultavissa ”itse musiikista” ilman että kuulijan tarvitsisi itse matkustaa Lappiin.

Bergmanin 1970-luvun tyyliä käsittelevässä artikkelissaan Paavo Heininen (1982: 216–217) analysoi *Arcticaa* ja *Lapponiaa* rinnakkain tulkiten edellistä pitkälti teosesittelyjen ja *Lapponian* eri osien ohjelmallisten otsikoiden pohjalta. Molempien teosten I osan hän tulkitsee talven kaamoksen kuvaukseksi, kun taas *Arctican* II osan ja *Lapponian* III osan hän tulkitsee kesäyökohtaukseksi. *Lapponian* II osassa (Joiku), jolle siis ei löydy *Arcticassa* kokonaismuodon tasolla vastinparia, ”shamaani Erik joikaa Lapin maisemat ja henget, Lapin miesten rohkeana vaaliheimolaisena”. *Arctican* päätösosan Heininen tulkitsee *Lapponian* IV osan ohjelmallisen otsikon (Myrsky tuntureilla) ja osien pitkälti samankaltaisen karaktääriin perusteella ”suureksi myrskyn kuvaukseksi”. Kokonaismuodon tarkastelua seuraa III osan melko yksityiskohdainen sävellystekninen analyysi, jonka päätteeksi Heininen arvioi osan rakennetta hyvin konkreettisen ahtojäämetaforan avulla: ”ikäänkuin monta jäämassaa ajautuisi toistensa päällä eri nopeuksilla – toistensa yli liukuen mutta myös toisistaan murskalohkareita irroittaen” (1982: 217). Metafora sopii hyvin hänen aiemmin esittämänsä tulkintaan osasta suuren myrskyn kuvauksena. Toisaalla artikkelissa hän (1982: 199) kuitenkin viittaa myös osan ritualistiseen karaktääriin puhuessaan ”shamaanimaisesta rytmiostinatosta”.

Kaiken kaikkiaan yllä tarkastellut tekstit muodostavat suhteellisen yhtenäisen diskurssin. Wahlström, Lampila ja Heininen tulkitsevat *Arcticaa* Bergmanin teosesittelyä myötäillen. Voikin katsoa, että teos on heistä arktisen maailman todenkaltainen representaatio, ”uskottava (vaikka ei välttämättä ’tosi’)” (ks. Bruner 1986: 11–13). Erityisen selvästi tämä todenkaltaisuuden vaikutelma tulee esiin Lampilan arvostelussa. Kriitikoista Heininen ja Wahlström pyrkivät paikantamaan *Arctican* teosesittelyyn palautuvia ohjelmallisia tulkintojaan musiikin rakenteeseen (erityisesti

muotoon ja sointimaailmaan). Lampilan arvostelussa arktisen representaation toteutuksen arviointi ja musiikin rakennetta koskevat sävellystekniset kommentit sen sijaan jäävät pitkälti erillisiksi – lukuun ottamatta mainintaa, että teoksen loihtimissa suggestiivisissa sointivisioissa primitiivinen alkuvoima yhdistyy hienostuneeseen sävellystekniikkaan. Nimen ja teosesittelyn ohella diskurssin yhtenäisyys perustuu kuitenkin epäilemättä myös *Arctican* soivan rakenteen tulkintaan yhteisesti jaettujen kulttuuristen mallien avulla. Edellisessä luvussa esitetyn analyysin näkökulmasta heidän voi katsoa tunnistaneen *Arcticasta* ainakin maagisen, primitivistisen ja luonnonmyyttisen topoksen. Kuitenkin vasta nimi ja teosesittely yhdistävät *Arctican* soivan rakenteen mielen eli annettuna olemisen tavan tarkoitteeseen eli viittauskohteeseen, arktiseen maailmaan.

## *Arctica* allegorisena tekstinä

Edellisessä luvussa Bergmanin, Wahlströmin, Lampilan ja Heinisen *Arcticasta* esittämistä lausumista paikannettuja kulttuuriyksiköitä (Eco 1979) voidaan päättymättömän merkityksenantoprosessin (Eco 1979; Monelle 2006) periaatetta simuloiden tulkita muiden näitä yksiköitä käsittelevien lausumien perusteella. Samalla voidaan arvioida, missä määrin tämä uusi aineisto tarjoaa lisäperusteita edellisessä luvussa tarkastelluista lausumista välittyville *Arctican* todenkaltaisuuden kokemuksille. Bergmanin teosesittelystä ja kriitikoiden arvioista paikantamiani keskeisiä kulttuuriyksiköitä ovat vuodenvieritys, joiku, noitarumpu, shamanistinen riitti ja yleisemminkin vanha shamanistinen saamelainen maailmankuva. Tärkeimpänä aineistona tässä tekstienvälisessä analyysissä ovat Erik Bergmanin haastattelu (Bergman h1983) sekä *Lapponian* ja *Arctican* partituureissa mainittu Johannes Schefferuksen *Lapponia* (1963 [1673]).

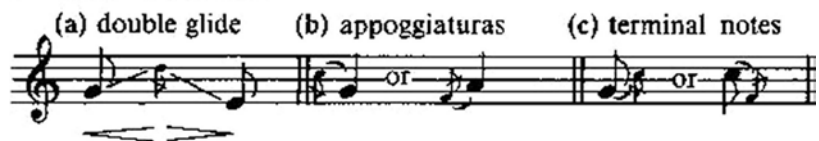
Alustavasti voidaan todeta, että vuodenvieritys ja sen pääelinkeinoille – metsästyks, kalastus, poronhoito – asettamat reunaehdot määräsivät pitkälle perinteistä saamelaista aikakäsitystä. Vanhin ja perustavin jako on vuoden jakaminen kesään ja talveen, valoisaan ja pimeään aikaan. (Bergman 2006: 152–153.) Tapa, jolla Paavo Heininen (1982) hahmottaa *Arctican* I osan talven, II osan kesän ja III osan uuden talven tai ainakin sitä ennakoivan myrskyn metaforiseksi representaatioksi, sopii

yhteen arktisen vuodenvaihteen ja siihen perustuvan perinteisen saamelaisen aikakäsityksen kanssa.

*Laponian* teosesittelyyn (Bergman 1976) sisältyvä joiun ominaispiirteiden yksityiskohtainen kuvaus on puolestaan jäljitettävissä kansanmusiikintutkija Matts Arnerbergin (1969) ja ruotsinsaamelaisen Israel Ruongin (1969) kirjoittamiin artikkeleihin, jotka ilmestyivät Ruotsin radion vuonna 1969 julkaiseman 11 LP-levyä käsittävän joikukokoelman (*Joik* 1969) oheiskirjassa (taulukko 2). Bergman itse kertoo asiasta seuraavaa:

Ja todella minä olen kuunnellut niitä joikuja äärettömän paljon. Esimerkiksi Ruotsin radio on julkaissut kokonaisen sarjan levyjä – joikuja sieltä Ruotsin Lapista – ja tämä [Israel Ruong] kirjoittaa [kokoelman mukana olevassa kirjassa] näistä asioista hyvin paljon. Minusta on hyvin mielenkiintoista tutkia, kuinka [joiut] syntyvät, millä tavalla he [saamelaiset] laulavat, mitä he ajattelevat ja niin edelleen, kun he laulavat näitä. Koko tämä ajattelutapa on ollut minusta hyvin kiinnostava. Olenkin saanut, jos [näin] voidaan sanoa, [niistä] inspiraatiota, ja minä olen ottanut [sieltä] vissejä elementtejä, kuinka menetellään [ja miten he] laulavat – ja mikrintervalleja, kun he falskaavat vähäsen ja kaikenmoista [sel-laista]. Ja minä olen käyttänyt hyväkseni sitten [näitä elementtejä]. Mutta siinä [*Arcticassa*] ei ole – pätkääkään – aitoja joikuja. Kansa luulee ehkä, että Bergman on käyttänyt niitä joikuja [sellaisenaan]. Se ei ole totta. (Bergman h1983.)

### Ex.2 Vocal ornaments



Nuottiesimerkki 2. Tyypillisiä joiun koristekuvioita: (a) kaksoisliuku, (b) etuhele, (c) pitkää seuraava lyhyt sävel. (Lüderwaldt 1980: 451).

<i>Lapponian teosesittely (Bergman 1976)</i>	<i>Joiku (Matts Arnberg 1969, Israel Ruong 1969)</i>
Toinen osa, Joiku, on ammentanut ravintonsa lappalaisten alkuperäisestä joiusta, jota lauletaan primitiivisellä tavalla kirein äänijäntein.	Det mest påtagliga kännetecknet i det lapska sättet att sjunga är det pressade röstläget, vilket beror på starkt spända stämband och trång strupe [A54].
Joiun luonne on improvisoiva ja emotionaalinen.	En rytmiskt och melodiskt komplicerad melodi skulle vara otymplig som underlag för en textimprovisation av detta konstliga slag [A44].
Lyhyttä aihetta kerrataan kertaamasta päästyä.	<i>Melodiskt</i> karaktäriseras joken av ofta mycket korta motiv, som upprepas [A50].
Intervallit lauletaan epätarkasti,	Ännu ett utmärkande drag för många av våra bidragsgivare är, att <i>intervallen intonerar vacklande</i> [A50].
iskut ja glissandot ovat myös tyypillisiä.	Den rika förekomsten av glidtoner och förslag hör ofta samman med själva attacken; tonen ansättes oftast nedifrån och glider sedan uppåt till den avsedda tonhöjden [A56].
Sävelkorkeuden peräkkäiset, ylöspäin suuntautuvat sysäykset heijastavat tunteita;	Denna successiva förskjutning uppåt av tonhöjden är uppenbart emotionellt betingad [A52].
niillä voi "maalailia" esimerkiksi silloin, kun tahdotaan loihia esiin kuva suurikokoisesta miehestä tai karhusta.	När Jonas Steggo jokkar Matts Larsson Steggo, säger han själv: "Det hörs ju av joken, att det var en storväxt gubbe" och efter björnjoken förklarar han: "Man skall kunna höra, vilket djur det är." [A56].
Joiku on läheisessä yhteydessä lappalaisten elämään, ihmisiin, välttämättömään kotieläimeen poroon ja karuun luontoon.	Man kan sammanföra motiven naturligt i tre mer eller mindre skarpt åtskilda grupper eller kretsar: 1) landskapet, 2) renen och 3) människan [R14].
Sillä on usein maagisia piirteitä. Joiku saa ihmisen transsitilaan, pateettiseen hurmioon.	Ursprungligen fanns i joken magiska och schamanistiska element. Joken var ett trollmedel med vars hjälp man kunde försätta sig i trance och uppnå förbindelse med övernaturliga makter [A56].
Erilaiset onomatopoeettiset äänet voivat loihia esiin suuren joukon mielle yhtymiä jotka antavat laululle sisäistä eloa ja tarpeellisen tarkoituksiperän.	Ibland spelar också tonhöjden en roll för att ge speciell karaktär åt vissa jokkar [A52].
Silmänräpäyksen välitön tunnepurkaus on intensiivinen. Lapponiassa halutaan viedä ajatukset luontoon, joka heijastuu lappalaisten jokapäiväiseen elämään. Luonnonläheisyys on heissä itsessään.	

Taulukko 2. *Lapponian* esittelytekstin (Bergman 1976) sekä Matts Arnbergin ja Israel Ruongin (1969) kuvaukset joiusta (hakasulkeissa olevat kirjaimet ja numerot viittaavat Arnbergin ja Ruongin artikkelien sivunumeroihin; A = Arnberg, R = Ruong).

Ruotsin radion julkaisemaan kokoelmaan (*Joik* 1969) sisältyvät joiut on kerätty ruotsinsaamelaiden eteläisiltä (Luulaja, Piitime) ja pohjoisilta (Kiiruna) alueilta. Joi-kuun palautuvia piirteitä *Arcticassa* ovat maalailevuus, korusävelten käyttö ja toisto, mutta erityisesti pohjoissaamelaiselle joiulle tyypillistä pentatonisuutta *Arcticassa* ei esiinny. Tyypillisiä joiun koristekuvioita ovat alas- ja ylöspäiset etu- ja jälkiheleet sekä liu'ut (nuottiesimerkki 2). Kaikkia näitä korukuvioita tai niihin rinnastettavissa olevia melodisia aiheita löytyy sekä *Lapponiasta* että *Arcticasta*. Kuvio (c) vastaa Heiniön *idée fixe* -aiheeksi nimeämää elettä, (b) on *Lapponian* Joiku-osan aihe, jota Bergman käyttää myös *Arctican* II osan soolousysteemissä, ja (a) esiintyy pait-si *Lapponiassa* myös esimerkiksi *Arctican* I osan codassa. Ruotsin radion tallennekokoelmassa (*Joik* 1997) nämä koristekuviot ja äänenkäyttötavat tulevat kuuntelun perusteella erityisen selvästi esiin Margareta Winkan (CD1: 2–4), Anna Johanssonin (CD1: 8–9), Anna Maria Johanssonin (CD 8–21), Matts Larssonin (CD2: 50, 54) ja Israel Ruongin (70–71) joiuissa. Kaikki nämä joikaajat ovat kotoisin Ruotsin eteläsaamelaisilta (Luulaja, Piitime) alueilta.

Vanha saamelainen maailmankuva on aikanaan esitetty noidan rummun kalvoon piirretyissä kuvissa. Se käsittää ylivyöhykkeen, keskivyöhykkeen ja alivyöhykkeen. Ylivyöhyke on jumalten ja henkien maailma, keskivyöhyke ihmisten jokapäiväinen maailma ja alivyöhyke kuolleiden ihmisten maailma. (Kuokkanen 2000: 416; Itkonen 1984: 338–343.) *Arctican* ja *Lapponian* partituurien kanteen painettu saamelaisrummun kalvoa esittävä piirros (kuva 1) on Schefferuksen (1963) piirtämä tyylytelty kuva yhden aikanaan hävitetyin rummun kalvossa olleesta kuvasta. Partituureihin sisältyvänä tekstinsisäisenä vihjeenä se tarjoaa myös uuden näkökulman *Arctican* kolmiosaiseen muotoon: I osan voisi tämän näkökulman mukaan tulkita sijoittuvan alivyöhykkeeseen eli manalaan, II osan maanpäälliseen keskivyöhykkeeseen, jolloin III osalle jäisi ylivyöhyke jumaliseen, tähtineen, lintuineen ja revontuliseen. Ensimmäisen osan alun säveltäjä itsekin assosioi manalaan:

[*Arctican*] instrumentaatio tähtää myös siihen, että [*Arcticassa*] on tuommoisia solistisia asioita. Ja usein juuri siellä alarekisterissä [hyräilee hyvin matalalta]: uu-oooo-ii, tuommainen siis, niin kuin olisi manalasta. Se kuuluu myös tähän aihepiiriin [ja] on hyvin tärkeitä oikeastaan. Siinä [I osan alussa], niin kuin te huomaatte, siinä alkaa ne pitkät [sävelet], klarinetti, fagotti ja tuuba – [hyräilee taas]: oo-oo-ää-oo-uuyäöö – ja kontrafagotti. Nämä alarekisterin soolosoittimet tulevat sieltä jostain manalasta esiin, ja se on hyvin tärkeitä tässä instrumentaatiossa. (Bergman h1983.)

III osan ksylorimbaosuus ja nopeat puupuhallinarabeskit ovat puolestaan tekstienvälisesti liitettävissä transsiin ja taivasnäkyihin. Bergmanin oman *Bardo Thödolin* (1974) viimeisessä osassa, jossa ”henki on jälleensyntymisen kynnyksellä, musiikkia värittävät soittimien ylimmän rekisterin säihkyvät ja kimaltavat äänet”, muun muassa ksylorimba ja korkeat flageolettilissandot (Bergman 1976: 37). Olivier Messiaen on puolestaan käyttänyt ksylorimbaa useassa teoksessa, joiden aihe liittyy taivaaseen joko fysikaalisessa tai uskonnollisessa merkityksessä. Fysikaaliseen taivaaseen viittaavat *Oiseaux exotiques* (Eksoottiset linnut, 1955–56) sekä *Des canyons aux étoiles* (Kanjoneista tähtiin, 1971–74). Uskonnolliseen taivaaseen viittaavat taas *Couleurs de la Cité Céleste* (Taivaallisen kaupungin värit, 1963) ja *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (Herramme Jeesuksen Kristuksen kirkastuminen, 1965–69). Näiden esimerkkien valossa ksylorimba ja huiluarabeskit sopivat viittaamaan myös vanhan saamelaisen maailmankuvan ylivyöhykkeen olentoihin ja ilmiöihin.

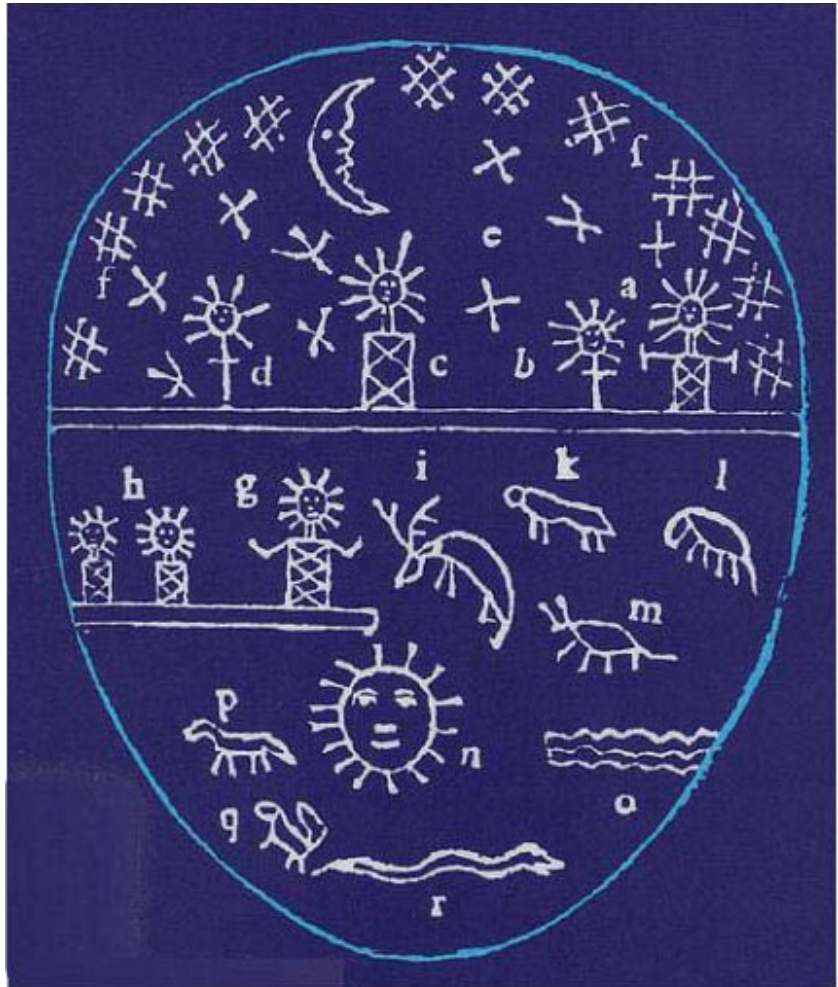
III osa voidaan – Heinisen viitoittaman tulkinnan mukaisesti – ymmärtää kuitenkin myös shamanistisen riitin representaatioksi. 1600-luvulla esitettyjen silminnäkijäkuvausten perusteella shamaani käytti riitin aikana rumpua sekä transsiin pääsemisen välineenä että tulkitessaan transsissa kokemiaan näkyjä. Tulkinta perustui siihen, miten vasaran lyöntien tahdissa hyppelvä metallirengas tai -viuhka liikkuu kalvoon piirrettyjen symbolien päällä ja minkä symbolin päälle se lopulta asettui (Schefferus 1963 [1673]: 131–133; Itkonen 1984: 334–335). Schefferuksen informantti Samuel Rheen kuvaa shamanistisen istunnon etenemistä seuraavasti:

Kun tahdotaan tietää, mitä vierailta seuduilla parhaillaan tapahtuu, lappalainen lyö rumpua näin: hän asettaa suuren messinkirengasnipun messinkilevyyn sidottuna rummun kalvolle auringon kuvaan, sitten hän alkaa kaksihaarisella vasaralla lyödä rumpua, niin että rengasviuhka liikkuu pitkin kalvoa. Näin rummuttaessaan hän korottaa äänensä lauluksi, jota sanotaan joikaamiseksi. Läsnäolijatkin ryhtyvät laulamaan, naiset kirkkaammin, miehet matalammin äänin; heidän yhteislaulustaan käytetään nimeä duura. Näissä lauluissa esiintyy määrättyjä sanoja, etenkin sellaisia, jotka kuvaavat sitä seutua josta he haluaisivat tietoa. [...] Kun hän on jonkin aikaa lyönyt rumpua, hän kaatuu maahan, nukkuvan lailla. (Schefferus 1963 [1673]: 131.)

Transsista virottuaan shamaani kertoi läsnäolijoille, millaisia näkyjä hän transsissa ollessaan näki, ja miten nämä näyt tuli ymmärtää (Schefferus 1963 [1673]: 132–133.) *Arcticassa* rumpujen tihentyvä rytmiostinato assosioituukin helposti noitarummun

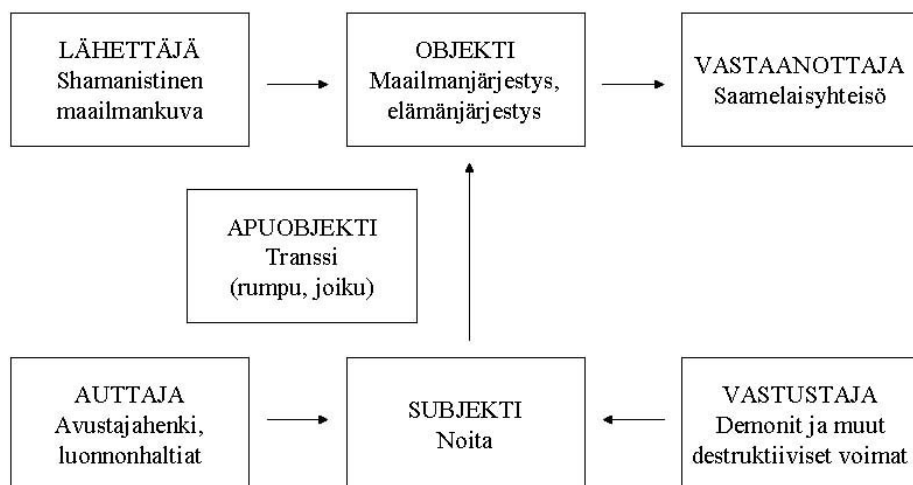
lyömiseen ja *idée fixe* -aihe rituaalin aikaiseen joikaamiseen. Bergman itse kertoo asiaan liittyen seuraavaa:

Se [kerrostuminen] on joiun karaktääri, [se] että uudestaan ja uudestaan jauhe-  
taan sitä samaa. Koko ajan, koko ajan, koko ajan. Että siinä se loitsu on olemas-  
sa, se joiun karaktääri, joiun luonne. Että uudestaan ja uudestaan ikuisesti sitä  
samaa. (Bergman h1983.)



Kuva 1. Vanhan saamelaisen maailmankuvan representaatio noitarummun kalvossa (Bergman 1986, alun perin Schefferuksen Lapponian englanninkielinen painos vuodelta 1674).

Tulkinta, jonka mukaan III osa olisi shamanistisen riitin representaatio, tuo uuden ulottuvuuden myös *Arctican* kerronnallisuuden analyysiin. Haavion (1968: 340–341) mukaan shamanistinen riitti on näytelmän kaltainen parannusriitti. Haavion kuvasta tästä riitistä voidaan tulkita A.J. Greimasin (1980: 205–206) aktanttimallin avulla (kaavio 1). Malli käsittää kuusi aktanttia eli erilaista roolia näyttelevää toimijaa: subjekti, objekti, lähettäjä, vastaanottaja sekä sivuaktantit auttaja ja vastustaja. Eero Tarasti (1996: 178) on lisännyt malliin vielä apuobjektin. Riitti-näytelmässä noita eli shamaani on näytelmän johtaja ja päähenkilö (subjekti), hänen vastustajansa ovat demoneja ja muita destruktiivisia voimia (vastustaja), jotka uhkaavat yhteisön elämänjärjestystä tai peräti maailmanjärjestystä (objekti). Noita varustautuu shamaani-instituution (lähettäjä) valtuuttamana, ja kutsuu rummun (apuobjekti) avulla avustajahengen (auttaja) päämääränään kukistaa destruktiiviset voimat ja palauttaa häiriintynyt tasapaino yhteisöön tai maailmaan (vastaanottaja).



Kaavio 1. Saamelaisen shamanistisen rituaalin kuvaus Haavion (1968) parannusriittimallin ja Greimasin aktanttimallin (Greimas 1980, Tarasti 1996) avulla.



Todettakoon, että ajatus *Arctican* kolmiosaisuudesta ali-, keski- ja ylivyöhykkeistä muodostuvan maailmankuvan metaforana ei sulje pois sen enempää ajatusta kolmiosaisuudesta vuodenvaihtamisen metaforana kuin sitä, että III osa voisi olla shamanistisen riitin metaforinen representaatio. Vanhassa saamelaisessa mytologiassa Aurinko eli Päivä (*Beaivi, Baivve*) on kaiken syntymisen alkusyy, joka ”valaisee heitä [saamelaisia] koko kesän ajan” sekä ”suo valon pimeyttä vastaan ja antaa lämpöä ääretöntä pakkasta vastaan” (Schefferus 1963 [1673]: 100–102). Hänen vastavoimansa on Tuulenjumala (*Biegolmai, Pieg’g-olmai*, kirjaimellisesti Tuulimies) – tuulta ja lunta kauho-va jättiläinen, joka hallitsee pitkää talvea mutta hellittää otteensa lyhyen kesän ajaksi (Itkonen 1984: 309; Beach 2001: 1). *Arctican* ja *Lapponian* teosesittelyissä esiin nostettu talven ja kesän, kylmän ja lämpimän, valoisan ja pimeän vastakohtaisuus koskee tämän myytin valossa paitsi vuodenvaihtamiseen liittyviä fyysikaalisia ilmiöitä myös näitä hallitsevien jumalien, Beaivin ja Biegolmain, välistä ikuista taistelua. *Arcticaa* myytin valossa allegorisesti tulkiten I osa esittelee Biegolmain hallitseman synkän ja uhkaavan maailman, II osa Beaivin hallitseman lämpimän ja valoisan maailman, kun taas III osa kuvaa shamanistista riittiä Biegolmain edustamia kaaoksen – *kaamoksen* – voimia vastaan.

## *Arctica* ja kolonialismin pitkä varjo

*Arctican* teosesittelyn sekä teoksen aikalaisreseption analyysissä esiin tulleita teemoja – vuodenvaihtaminen, joiku, shamanismi (noitarumpu, transsi) – voi pitää melko stereotyyppisinä ja romantisoituina arktiseen maailmaan ja saamelaiskulttuuriin liittyvinä mielikuvina. Tapa, jolla arktista maailmaa ja saamelaiskulttuuria on niitä kuvaavissa tai esittävässä teksteissä tuotettu, noudattaa pohjimmiltaan Foucaultin (2002) diskurssiteoriaan perustuvan orientalistisen (Said 1980), jälkikolonialistisen (Hall 2007; Slemon 2002) ja kulttuuri-imperialistisen teorian (Tomlinson 2002) esiin nostamaa ja kritisoimaa logiikkaa. Yhdessä Johannes Schefferuksen *Lapponiaan* sekä Ruotsin radion *Joik*-kokoelmaan sisältyvän materiaalin hyödyntämisen kanssa teosesittelyissä ja kritiikeissä esitetyt stereotyyppiset lausumat antavatkin aiheen kysyä, millä tavoin *Lapponia* ja *Arctica* niitä koskevina verbaalisina lausumina kytkeytyvät jälkikolonialistiseen tai kulttuuri-imperialistiseen diskurssiin.

Pohjoisen representaatioita Kanadassa tutkineen Sherrill E. Gracen (2001: 16–17, 30) mukaan kirjallisuudessa, kuvataiteessa, elokuvissa ja musiikissa esiintyvät poh-

joisen kuvaukset muodostavat stereotyyppisen diskurssin, jossa pohjoinen esitetään ensisijaisesti kylmänä, aina lumen peitossa olevana karuna, pimeänä ja mystisenä maana. Edellisen vastapoolina korostetaan kuitenkin pohjoisen kauneutta, runsautta, hedelmällisyyttä ja suurta henkistä voimaa. Kuten edellä on moneen kertaan todettu, tämä vastakkainasettelu on selvästi tunnistettavissa sekä *Arctican* ja *Lapponian* teosesittelyissä että molempien teosten eri osien karaktäreissa.

Saamelaiskulttuurin representaatioita eri aikoina esitetyissä matkakuvauksissa tutkineen Petra Broomansin (1997) mukaan muutokset näissä representaatioissa voidaan karkeasti niputtaa neljäksi historialliseksi vaiheeksi. Ennen 1700-lukua saamelaiset kuvattiin lähinnä kehittymättömäksi roduksi, jonka pakanallinen kulttuuri joikuineen ja noitineen ei vastannut kristillistä länsieurooppalaista ihannetta. Noitainstituutio katosi viimeistään 1800-luvulle tultaessa, suurin osa rummuista hävitettiin tai museoitiin ja myös joiku tuomittiin sekä rumalta kuulostavana että pakanallisena ilmaisumuotona. 1700-luvun valistusaahteen myötä saamelaisiin liitettiin idealisoiva ”jalon villin” käsite, jota 1800-luvun romantiikka kehitti edelleen kuvaten saamelaiset primitiiviseksi (alkuperäiseksi) mutta katoamaan tuomitukseksi kansaksi. 1900-luvulla tämä sukupuuttoon kuolemisen uhka käännettiin holhoavaksi suojelemiseksi: saamelaiset pitää säilyttää Euroopan viimeisenä alkuperäiskansana, ja heidän pitää myös säilyttää perinteinen identiteettinsä. Broomansin katsausta voi vielä täydentää toteamalla, että 2000-luvun alussa saamelaiset tunnustetaan virallisesti Norjan, Ruotsin, Suomen ja Venäjän alueella asuvaksi alkuperäiskansaksi, jolla on oma kieli, kulttuuri, elämäntapa ja identiteetti.

*Lapponiaa* ja *Arcticaa* koskevasta diskurssista on tunnistettavissa joitakin aineksia kaikista Broomansin mainitsemista tavoista esittää saamelaiskulttuuria. Selkeimmin vanhinta kerrostumaa edustaa kummankin teoksen julkaistun partituurin kanteen painettu noitarummun kalvon kuva. Kuten edellä on todettu, kyseinen kuva tikkuukkomaisine ihmishahmoineen on Johannes Schefferuksen piirtämä vahvasti tyylitelty kuva sittemmin hävitetyn rummun kalvosta, ei alkuperäisen kuvan tarkka jäljennös. Myös saamelaisten esittäminen ”jaloina villeinä” lähinnä romanttisessa idealisoidussa merkityksessä on tunnistettavissa sekä *Lapponiasta* ja *Arcticasta* muikkiteoksina että niitä koskevista sanallisista lausumista.

Jälkikolonialistisessa ja kulttuuri-imperialistisessa teoriassa alistavan valtakulttuurin ja alistetun vähemmistökulttuurin suhde oletetaan kompleksiseksi ja ambivalentiksi. Kulttuurisosiologi John Tomlinsonin (2002: 10) mukaan kulttuuri-imperialistinen diskurssi edustaa ja esittää kulttuureja, joiden oikeuksia ja autonomiaa se

puolustaa omilla (hallitsevan) länsimaisen kulttuurin ehdoillaan. Yhtäältä kulttuuri-imperialistista diskurssia edustava teksti on Tomlinsonin (2002: 30) mukaan mahdollista lukea suoraviivaisesti osana vakiintuneisiin genrekonventioihin perustuvaa (länsimaista) diskurssia. Toisaalta kirjoittaja voi rakentaa tekstin tietoisena siihen väistämättä sisäänrakennetuista valtasuhteista problematisoimalla samalla niitä arvoja ja käsitteitä, joilla vierasta kulttuuria kuvataan. Eero Tarasti (1998: 144) on puolestaan tarkastellut vähemmistökulttuurin edustajien mahdollisia strategiavalintoja jälkikolonialistisessa kontekstissa. Vähemmistön edustaja voi Tarastin mukaan joko pyrkiä muuttamaan ”koloniaalista” merkityksenantoprosessia sisältäpäin ilmaisemalla omia kokemuksiaan, tuntemuksiaan ja käsityksiään kolonialistisen diskurssin ehdoilla tai asettua koko alistussuhteen ulkopuolelle luomalla oman kolonialistisesta diskurssista poikkeavan kielen tai ilmaisutavan.

Vertaan seuraavassa Bergmanin *Arcticaa* Nils-Aslak Valkeapään sekä yksin että yhdessä Seppo ”Paroni” Paakkunaisen kanssa kirjoittamiin sinfonisiksi luonnehdittuihin (Ramnarine 2009) teoksiin soveltaen vertailussa Tarastin ja Tomlinsonin esittämiä kirjoitusstrategioita. Paakkunaisen Valkeapään joikujen pohjalta kirjoittama *Joikusinfonia (Sámi luondu, gollerisku)* kytkeytyy Ramnarinen (2009: 194–199) mukaan saamelaisten oikeustaisteluun. Teoksen esikuvana toiminut Anton Dvorákin IX sinfonia (”Uudesta maailmasta”) on selvästi tunnistettavissa ensimmäisen osan sinfonisesta pääteemasta. *Joikusinfoniaa* voikin pitää esimerkkinä Tarastin mainitsemasta strategiasta, jossa vähemmistökulttuurin edustaja (Valkeapää) pyrkii ilmaisemaan kulttuuri-identiteettiään (saamelaisuus, joiku) kolonialistisen diskurssin (eurooppalainen sinfoniatraditio) ehdoilla.

Jonkinlaista siirtymävaihetta edustaa vuosina 1989–1990 valmistunut *Sápmi lottazan* sinfoniaorkesterille, improvisoivalle Karelia-yhtyeelle ja kahdelle joikaajalle, jonka Paakkunainen kokosi, sovitti ja orkestroi Valkeapään joikujen pohjalta. Pekka Jalkanen luonnehtii teosta seuraavasti:

Teos alkaa vapaapulsatiivisesti, tahtiviivojen tilalla on vapaa sekuntinotaatio, joka antaa mahdollisuuden myös improvisaatiolle. Orkesterikudos on rehevä ja heleä, korkeat huilut erityissormituksin kujertelevat lintuina tunturissa, vaskien suhinaääni, johon yhtyvät epämääräiseltä korkeudelta soitetut jousien sävelkimput, maalaavat tunturin tuulen, ja koko teos tuntuu vähä vähältä kohoavan yhä korkeammalle, kirkkauden ja aineettomuuden maailmaan. [...] Kaiken yllä kohoaa joko sanattomana tai kertovana Valkeapään surumietteinen joiku, samalla kertaa itku ja ylistyslaulu. (Jalkanen 1992: 139.)

Tämän artikkelin aiheen näkökulmasta on myös kiinnostavaa, että Paakkunainen soveltaa teoksessa useita sellaisia sävellyksellisiä menettelytapoja ja tekniikoita, joita Bergman käyttää *Arcticassa* (vapaapulsatiivinen sekuntinotaatio, puupuhallinarabeskit, vaskien suhinaäänet, jousien sävelklusterit), ja että hän käyttää niitä vastaavassa arktista maailmaa esittävissä tai kuvaavassa funktiossa kuin Bergman *Arcticassa*.

Yksin säveltämässään tuotannossa Valkeapää näyttää lopulta asettuneen jälki-kolonialistisen diskurssin ulkopuolelle ja luoneen oman persoonallisen saamelais-kulttuuriin perustuvan ilmaisutapansa. Teoksissa *Beaivi*, *Ábcazan* (Aurinko, isäni) ja *Eanni Ennazan* (Maa, äitini) hän Ramnarinen (2009: 212–213) mukaan liittää itsensä perinteiseen saamelaiseen maailmankuvaan, kun taas radiofonisen *Lintusinfonian* Ramnarine katsoo kiistävän länsimaisen (kolonialistisen) käsityksen luonnosta, ajasta ja historiasta. Kaikkinensa Valkeapään teoksista on Ramnarinen (2009: 213) mukaan löydettävissä shamanistisia piirteitä (porot, sudet, ihmiset sekä revontulet, jotka joikaavat ja joita joikataan) eli niitä ”kokemuksellisia totuuksia”, joita on osin vielä tunnistettavissa nykyisissäkin saamelaisten joikukäytännöissä. Teemat ovat loppujen lopuksi pitkälti samoja kuin Bergmanin *Lapponiassa* ja *Arcticassa*, mutta Valkeapään teoksissa ne on tulkittu saamelaisen vähemmistökulttuurin näkökulmasta.

Entä Bergman ja *Arctica*?

Edellä Bergman on 1970-luvun suomalaisen taidemusiikin tyylikartalla sijoitettu Heiniötä (1984) myötäillen koloristis-aleatorisen modernismin edustajaksi. Epäilemättä Bergman kyllä edustaa II maailmansodan jälkeistä eurooppalaista modernismia, ja tässä mielessä hänen tyyliään voi siis ehkä myös luonnehtia jälkikolonialistiseksi. Toisaalta hänen voi koloristis-aleatorisessa tyyliinsä katsoa problematisoineen kolonialistiseen alistussuhteeseen liittyviä diskursiivisia käytäntöjä ja luoneen tältä pohjalta oman jälkikolonialistisesta valtadiskurssista osin poikkeavan ilmaisutapansa. Tätä tulkintaa voidaan perustella ainakin kolmesta näkökulmasta.

Ensiksikin Bergmanin koloristis-aleatorinen tyylin lähimmät eurooppalaiset esikuvat löytyvät 1960-luvun puolalaisesta avantgardesta, erityisesti Krzysztof Pendereckin sointivärimusiikista ja Witold Lutoslawskin kontrolloidusta aleatoriikasta, jota voidaan unkarilaissyntyisen György Ligetin 1960-luvun tuotannon ohella pitää sodanjälkeisen saksalais-ranskalais-italialaisen valtavirta-avantgarden (Stockhausen, Boulez, Nono) tärkeimpänä eurooppalaisena haastajana. Toiseksi, merkittävää osaa Bergmanin koloristis-aleatorisen tyylin kehittämisessä näyttävät myös eri musiikkikulttuureista saadut vaikutteet, joita hän 1970-luvun saamelaisvaikutteiden lisäksi sai ainakin Välimeren alueelta (Espanja, Balkan, Turkki, Israel, Egypti), Keski-

ja Etelä-Aasiasta (Uzbekistan, Nepal, Intia), Indonesiasta (Bali) sekä Etelä- ja Keski-Amerikasta (Peru, Meksiko). Mikko Heiniö tiivistää Bergmanin suhteen näihin vieraisiin kulttuureihin seuraavasti:

Näyttääkin siltä, ettei hän ole hakenut vieraista kulttuureista sittenkään mitään vierasta vaan niitä musiikin ja ihmismielen maagisia alkulähteitä, jotka ovat olleet hänelle intuitiivisesti tuttuja. Bergman on aina Bergman, soi hänen musiikissaan sitten tiibetiläinen tai saamelainen maisema ja henki. (Heiniö 1995: 181.)

Erkki Salmenhaaran (1971) mukaan Bergmanin säveltäjäkuvan ytimessä onkin ”hänen myyttien ja rituaalien myyttisen sisällön tajunsa” – se kuinka hänen teoksissaan ”myytti elää, muodostaa sen alati läsnä olevan taustan, jolle teknisen aikakauden nykyihmisenkin tuntemukset pohjautuvat” (vrt. Ramnarinen tulkinta Valkeapään sinfonisesta tyylistä). Näiden ainesten sulattamista osaksi länsimaisen taidemusiikin traditioon pohjautuvaa tyyliä voi kyllä sinänsä pitää jälkikolonialistisena tai kulttuuri-imperialistisena käytäntönä. Samalla on kuitenkin pidettävä mielessä, että Bergman problematisoi oman jälkikolonialistisen asenteensa perehtymällä sekä etukäteen että paikan päällä niihin kulttuureihin, joiden mytologiaa tai musiikillisia aineksia hän sulautti musiikkiinsa (Thiam 1999 : 406).

Kolmantena tekijänä voidaan mainita Bergmanin suomenruotsalainen tausta ja syntyperä, jolla saattaa olla merkitystä myös sen kannalta, että *Lapponian* ja *Arctican* keskeiset subtekstit (Ruotsin radion *Jojk*-kokoelma, Matts Arnbergin ja Israel Ruongin artikkelit, Schefferuksen *Lapponia*) ovat peräisin pääosin ruotsinsaamelaisilta alueilta. Mutta vaikka Bergmanilla onkin suomenruotsalainen tausta, hän on omien sanojensa mukaan liikkunut aina yhtä mielellään ja sujuvasti suomenkielisessä Suomessa (Heikinheimo 1981). Kaikkinensa Bergman näyttääkin liikkuneen ”yhtä mielellään ja sujuvasti” sekä valta- että vähemmistökulttuurien keskuudessa niin kotimaassa kuin ulkomailla. Voidaan myös ajatella, että Bergman itsekin vähemmistökulttuurin edustajana on ollut avoimempi ja empaattisempi myös muille vähemmistöille ja heidän musiikeilleen. Yhdessä nämä lähtökohdat – sointivärimusiikki ja kontrolloitu aleatoriikka, eri etnisistä kulttuureista saadut vaikutteet, suomenruotsalainen kosmopoliittisuus – tuottavat *Arcticassa* tuloksen, jossa joiku ja muu arktisen maailman tai saamelaiskulttuurin representaatio ei tietyistä kolonialistisista tai kulttuuri-imperialistisista piirteistä huolimatta ainakaan kovin yksioikoisesti palaudu länsimaisen taidemusiikin kolonialistiseen valtavirtadiskurssiin.

## Lopuksi

Sävellys- ja kantaesitysajankohtanaan 1970- ja 1980-luvun vaihteessa *Arctica* sijoittui keskelle suomalaisen nykymusiikin säveltäjien ja kriitikoiden muodostamassa tulkintayhteisössä käytyä debattia traditionalismista ja modernismista. Tämän debatin näkökulmasta *Arcticaa* voi Heiniötä (1999: 94–95) vapaasti soveltaen pitää Bergmanin monen muun 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun teoksen tavoin eleenä kohti ”yleisöystävällistä modernismia avantgardistisen snobbailun sijaan”. Huolimatta siitä, että *Arctican* sävelkieli ja muotoratkaisut ovat sinänsä tyypillisiä Bergmanin 1970-luvun koloristis-aleatoriselle tyylille, teos tulkittiin säveltäjien ja kriitikoiden muodostamassa tulkintayhteisössä huomattavan yhtenäisellä tavalla arktisen luonnon ja saamelaiskulttuurin representaatioksi.

Tekstuaalisen analyysin perusteella *Arctica* voidaan ymmärtää kertovaksi musiikiksi, jossa kerronnallisuus toteutuu draaman/kerronnan kaaren, toposten sekä erilaisten hermeneuttisten ikkunoiden (tekstinsisäisten ja tekstienvälisten vihjeiden, rakenteellisten trooppien) avulla. Vaikka diskurssin yhtenäisyys tulkintayhteisössä epäilemättä perustuukin osin soivan rakenteen metaforiseen tulkintaan musiikin kognitiivisessa semantiikassa tarkoitettussa mielessä, vasta nimi ja teosesittely yhdistävät *Arctican* soivan rakenteen mielen eli annettuna olemisen tavan tarkoitteeseen eli arktiseen maailmaan.

Teosesittelyjen, kritiikkien ja muiden arvioiden intertekstuaalisen analyysin perusteella juuri teosnimellä ja Bergmanin itse kirjoittamalla teosesittelyllä on ollut merkittävä asema tulkintayhteisön *Arcticasta* muodostaman tulkinnan muotoutumisessa. Arvioiden (erityisesti Wahlström 1980 ja Heininen 1982) pääkohdat ovat palautettavissa teosesittelyyn, ja arvioijat ovat elävöittäneet näitä pääkohtia omilla henkilökohtaisilla metaforisilla tulkinnoillaan. Samalla teosesittelyn ja aikalaisreception jälkikolonialistinen tarkastelu osoittaa, että esiin tulleet teemat rakentavat, ylläpitävät ja uusintavat viime kädessä kolonialistisiin tai kulttuuri-imperialistisiin lähtökohtiin perustuvia stereotyyppisiä mielikuvia arktisesta maailmasta, Lapista ja saamelaiskulttuurista. Tästä huolimatta *Arcticaa* ei tietyistä kolonialistisista tai kulttuuri-imperialistisista piirteistä huolimatta voi yksioikoisesti pitää länsimaisen taidemusiikin kolonialistisen valtavirtadiskurssin edustajana.

*Arctican* mieli eli sen annettuna olemisen tapa Fregen (1948) tarkoittamassa merkityksessä on sen soivassa ja partituuriin merkityssä rakenteessa, kun taas sen tarkoite eli viittauskohde on arktisessa maailmassa, erityisesti (Ruotsin) Lapissa ja saame-

laiskulttuurissa. Tämän viittauskohteen voi ajatella olevan – tai pikemminkin olleen, sillä esimerkiksi shamanistisia riittejä koskevat tiedot ovat peräisin 300–400 vuoden takaa – olemassa samassa mielessä kuin esimerkiksi Venus-planeetan ajatellaan olevan olemassa. Sekä *Arctica* että sisarteos *Laponia* viittaavat samaan kohteeseen (Lappi). Voikin sanoa, että *Arcticalla* ja *Laponialla* on sama tarkoite (viittauskohde) mutta eri mieli (annettuna olemisen tapa) vastaavalla tavalla kuin Aamu- ja Iltatähdellä on Fregen mukaan sama tarkoite mutta eri mieli. *Arcticalla* tai *Laponialla* ei kuitenkaan ole totuusarvoa Fregen tai yleisemminkin analyttisen filosofian tarkoittamassa mielessä. *Arctican* ”totuus” on Brunerin (1986) termin todenkaltaisuutta. Tämä todenkaltaisuus perustuu arktisen maailman allegoriseen kuvaukseen mielikuvaskeemojen, käsittemetaforien ja niihin perustuvien rakennemallien (kerronnan kaari, topokset, aktanttimalli) avulla. *Arctican* ”totuus” on allegorista totuutta. Samalla *Arctican* todenkaltaisuus perustuu paljolti vahvoihin ja sitkeästi eläviin/eläneisiin arktista maailmaa ja saamelaiskulttuuria koskeviin stereotyyppioihin, jotka ovat osa laajempaa suomalaista (pohjoismaista, eurooppalaista, länsimaista) totuusjärjestelmää Foucault’n (2002) tarkoittamassa mielessä.

Kaikkinensa analyysi havainnollistaa sitä, kuinka monimutkaisesta asiasta musiikillisessa merkityksenmuodostuksessa on kysymys. Nähdäkseni – ja edelliseen liittyen – analyysini havainnollistaa myös sitä Crossin ja Tolbertin (2009) korostamaa seikkaa, että musiikin merkitystä ei ole mahdollista tavoittaa minkään yksittäisen suuntauksen, teorian tai menetelmän avulla vaan tarvitaan erilaisten ja näennäisesti kenties ristiriitaistenkin näkökulmien yhdistämistä. Musiikki osa laajempaa diskurssiivista muodostelmaa, ei oma erillinen diskurssinsa. Tässä artikkelissa käyttämäni kriittinen diskurssianalyysi on riittävän joustava teoreettis-metodologinen viitekehys, joka sallii eri tutkimusparadigmoista peräisin olevien lähtökohtien yhdistelyn yhdenkin tutkimuksen puitteissa.

## LÄHTEET

### Aineisto

#### Nuottijulkaisut

Bergman, Erik (1986) *Arctica*. Helsinki: Edition Pan.

Bergman, Erik (1976) *Laponia*. Helsinki: Edition Pan.

#### Äänitejulkaisut

Jojk (1997 [1969]) *Jojk – en presentation av samisk folkmusik*. Sveriges Radios förlag / Caprice Records: CAP 21544:1–3.

#### Radio-ohjelmat

Bergman, Erik (1979) *Arctica*. Kantaesityksen suora lähetys. Utrechтин sinfoniaorkesteri, Hans Vonk. Yle 2.11.1979. Nauha/CD tutkijan hallussa.

#### Arkistolähteet

Bergman, Erik (1980). *Arctican teosesittely* Radion sinfoniaorkesterin konserttiohjelmassa 10.9.1980. *Radion sinfoniaorkesterin arkisto*. Helsinki: Yleisradio.

#### Sanomalehdet

Heikinheimo, Seppo (1981) "'Ulos tappelmaan' -huuto kiehtoo yhä Erik Bergmania". *Helsingin Sanomat* 16.9.1981.

Lampila, Hannu-Ilari (1980) "Taivasnäkyjä ja kaamoksen tunnelmia". *Helsingin Sanomat* 12.9.1980.

Salmenhaara, Erkki (1971) "Erik Bergmanin säveltäjäkuva". *Helsingin Sanomat* 28.11.1971.

Wahlström, Erik (1980) "Modern orkestermusik: Sitta stilla och smaka...". *Hufvudtaadsbladet* 13.9.1980.

#### Aikakauslehdet

Heininen, Paavo (1982) "Erik Bergman 1970-luvulla". *Musiikki* 3/1982, ss. 194–219.

#### Haastattelut

Bergman, Erik (h1983) Helsinki 25.3.1983. Haastattelijana Yrjö Heinonen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.



## Tutkimuskirjallisuus

- Abbate, Carolyn (1989) "What the Sorcerer Said". *19<sup>th</sup>-Century Music* 12:3, ss. 221–230.
- Almén, Byron (2003) "Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis". *Journal of Music Theory* 47:1, ss. 1–39.
- Altenbernd, Lynn & Lewis, Leslie L. (1989) *A Handbook for the Study of Drama*. New York: Macmillan.
- Apo, Satu (1990) "Kertomusten sisällön analyysi". *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus. Ss. 62–80.
- Arktinen keskus (2010) "Arktinen alue". *Arktinen keskus*. <[http://www.arcticcentre.org/Suomeksi/ARKTINEN\\_ALUE.iw3](http://www.arcticcentre.org/Suomeksi/ARKTINEN_ALUE.iw3)> (luettu 6.6.2010).
- Arnberg, Matts (1969) "Musikalisk kommentar". *Jojk*. Toim. Matts Armberg, Israel Ruong ja Håkan Unsgaard. Stockholm: Sveriges Radios förlag. Ss. 42–61.
- Beach, Hugh (2001 [1993]) *A Year in Lapland. Guest of the Reindeer Herders*. Seattle: University of Washington Press.
- Bergman, Erik (1976) [Miten sävellykseni ovat syntyneet] Miten sävellykseni ovat syntyneet, toim. Erkki Salmenhaara. Keuruu: Otava. Ss. 25–37
- Bergman, Ingela (2006) "Indigenous Time, Colonial History: Sami Conceptions of Time and Ancestry and the Role of Relics in Cultural Reproduction". *Norwegian Archaeological Review* 2/2006, ss. 151–161.
- Broomans, Petra (1997) "The Image of the Sami in Travel Writing". *Yearbook of European Studies* 10. Amsterdam: Editions Rodolphi B.V. Ss. 211–223.
- Brower, Candance (2000) "A Cognitive Theory of Musical meaning". *Journal of Music Theory* 44:2, ss. 323–372.
- Bruner, Jerome (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- Childs, Barney (1977) "Time and Music: A Composer's View". *Perspectives of New Music* 15:2, ss. 194–219.
- Clifford, Gay (1974) *The Transformation of Allegory*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Clifford, James (1986) "On Ethnographic Allegory". *Writing Culture*. Toim. James Clifford & George E. Marcus. Berkeley: University of California Press. Ss. 98–121.
- Cross & Tolbert (2009) "Music and Meaning". *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Toim. Susan Hallam, Ian Cross & Michael Thaut. Oxford: Oxford University Press. Ss. 24–34.
- Dijk, Teun A., van (1980) "Story Comprehension: An Introduction". *Poetics* 9, ss. 1–21.
- Eco, Umberto (1979) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Fairclough, Norman (1995) *Media Discourse*. London: Arnold.
- Fairclough, Norman (1998 [1992]) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman (1999) *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
- Fish, Stanley E. (1976) "Interpreting the 'Variorum'". *Critical Inquiry* 3/1976, ss. 465–485.
- Foucault, Michel (2005 [1969]) *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Frege, Gottlob (1948) "Sense and Reference". *The Philosophical Review* 57:3, ss. 209–230.
- Grace, Sherril E. (2001) *Canada and the Idea of North*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Greimas, A.J. (1980) *Strukturaalista semantiikkaa*. Kääntänyt Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- Haavio, Martti (1967) *Suomalainen mytologia*. Porvoo: WSOY.
- Hall, Stuart (2003 [1997]) "The Work of Representation". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage. Ss. 13–74.
- Hall, Stuart (2007) "The West and the Rest: Discourse and Pover". *Race and Racialization: Essential Readings*. Toim. Tania Das Gupta, Carl E. James, Goger C.A. Maaka, Grace-Edward Galbuzi & Chris Andersen. Toronto: Canadian Scholars' Press. Ss. 56–60.

- Hatten, Robert (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Bloomington University Press.
- Heininen, Paavo (1972) "Erik Bergman". *Musiikki* 1/1972, ss. 3–25.
- Heiniö, Mikko (1982) *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesittelyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Edition Fazer.
- Heiniö, Mikko (1984) *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura (Acta Musicologica Fennica 14).
- Heiniö, Mikko (1995) *Suomen musiikin historia 4: Aikamme musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.
- Heiniö, Mikko (1999) *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heinonen, Yrjö (2005) "Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa". *Musiikin suunta* 1/2005, ss. 5–17.
- Itkonen, T. I. (1984 [1948]) *Suomen lappalaiset vuoteen 1945*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Jalkanen, Pekka (1992) *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Johnson, Gary (2004) "The Presence of Allegory: The Case of Philip Roth's American Pastoral". *Narrative* 12:3, ss. 233–248.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson, Mark (1989) "Image-Schematic Bases of Meaning". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 9, ss. 109–118.
- Karttunen, Antero (2010) "The Finnish Radio Symphony Orchestra 1927–2002". *Finnish Radio Symphony Orchestra*. <[http://yle.fi/rso/show\\_page.php?page=2401&lang=eng](http://yle.fi/rso/show_page.php?page=2401&lang=eng)> (luettu 25.2.2010).
- Korhonen, Kimmo (2010 [1998]) "Erik Bergmanin orkesteriteokset". *Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic*. <<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/0/E162260B20ECE7B2C225750E0038B4C2?opendocument>> (luettu 25.2.2010).
- Kramer, Jonathan (1978) "Moment Form in Twentieth Century Music". *The Musical Quarterly* 64:2, ss. 177–194.
- Kramer, Lawrence (2003) "Musicology and Meaning". *The Musical Times* 144:1883, ss. 6–12.
- Kramer, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: California University Press.
- Kuokkanen, Rauna (2000) "Towards an 'Indigenous Paradigm' from a Sami Perspective". *The Canadian Journal of Native Studies* 2/2000, ss. 411–436.
- Lakoff, George (1988) "Cognitive Semantics." *Meaning and Mental Representations*. Toim. Umberto Eco, Marco Santambrogio & Patrizia Violi. Bloomington: Indiana University Press. Ss. 119–154.
- Lakoff, George (1998) "The Contemporary Theory of Metaphor". *Metaphor and Thought*. Toim. Andrew Ortony. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 202–251.
- Langacker, Ronald W. (2000) *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Leppänen, Taru ja Moisala, Pirkko (2003) "Kulttuurinen musiikintutkimus". *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Helsinki: 2003. Ss. 71–86.
- Lüderwaldt, Andreas (1980) "Samish Music". *The New Dictionary of Music and Musicians*. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan. Ss. 449–453.
- McClary, Susan (2000 [1997]) "The Impromptu That Trod on a Loaf: or How Music Tells Stories". *The Narrative Reader*. Toim. Martin McQuillan. London: Routledge. Ss. 166–170.
- McClary, Susan (2010) "In Praise of Contingency: The Powers and Limits of Theory". *Music Theory Online* 16:1. <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.mcclary.html>> (luettu 8.8.2010).

- Monelle, Raymond (1992) *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Monelle, Raymond (2006) *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990) "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115:2, ss. 240–257.
- Ramnarine, Tina K (2009) "Acoustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapää's Symphonic Activism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 53:2, ss.187–217.
- Ratner, Leonard G. (1980) *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Rautio, Riitta (2004) *Fortspinnungstypus Revisited. Schemata and Prototypical Features in J. S. Bach's Minor-Key Cantata Aria Introductions*. Jyväskylä: University of Jyväskylä (Jyväskylä Studies in Humanities 12).
- Rautio, Riitta (2007) "Musiikin merkitys ja sen verbalisointi. Kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan". *Musiikki* 2/2007, 3–22.
- Ruong, Israel (1969) "Att minnas, känna och jojka". *Jojk. Toim. Matts Armberg, Israel Ruong ja Håkan Unsgaard*. Stockholm: Sveriges Radios förlag. Ss. 6–41.
- Said, Edward W. (1980 [1978]) *Orientalism*. London: Routledge.
- Schefferus, Johannes (1963 [1673]) *Lapponia*. Hämeenlinna: Karisto.
- Scruton, Roger (1983) *The Aesthetic Understanding*. London: Methuen.
- Scruton, Roger (1987) "Analytical Philosophy and the Meaning of Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, ss. 169–176.
- Shiner, Larry (1982) "Reading Foucault: Anti-Method and the Genealogy of Power-Knowledge". *History and Theory* 21:3, ss. 382–398.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (2003) Musiikkisemiotiikka. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura. Helsinki: 2003. Ss. 271–280.
- Slemon, Stephen (2002 [1994]) "The Scramble for Post-Colonialism". *De-Scribing Empire. Post-Colonialism and Textuality*. Toim. Chris Tiffin & Alan Lawson. London: Routledge.
- Spitzer, Michael (2004) *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tarasti, Eero (1998) *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiesiteitä*. Porvoo: Werner Söderström Oyj.
- Tarasti, Eero (1994) *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero (1996) *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Thiam, Riitta (1999) "Orientalismikriittinen ja postkolonialistinen näkökulma suomalaiseen musiikkiin". *Musiikki* 4/1999, ss. 391–415.
- Tomlinson, John (2002 [1991]) *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*. Reprinted. London: Continuum.
- Wodak, Ruth (2002) "The Discourse-Historical Approach". *Methods of Critical Discourse Analysis*. Toim. Ruth Wodak & Michael J. Meyer. London: Sage. Ss. 63–94.
- Zbikowski, Lawrence (2008) "Metaphor and Music". *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Toim. Raymond W. Gibbs Jr. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 502–524.