



Teksti: Eero Tarasti

Proust ja Wagner (osa 2)

Narraation lajit

Seuraavaksi pyrin sijoittamaan havaintoni Proustin ja Wagnerin sukulaisuudesta jonkinlaiseen teoreettiseen kehikkoon, jotta asia näyttäytyisi systemaattisessa valossa.

Luonnollisesti niin Proustin kuin Wagnerin teoksissa on kyse narraatiosta, kertomisesta joskin eri välinein. Mutta paitsi että he molemmat kertovat lukijalle/kuulijalle suoraan jotain, he kääntyvät usein myös itseensä ja pohtivat itse kerrontaa, ts. niissä kerrotaan kertomisesta. **Carl Dahlhaus** on huomauttanut juuri kertovan aineksen hankaluudesta Wagnerilla, sillä jo **Aristoteles** tiesi varoittaa epiikan sovittamisesta draamaksi (Dahlhaus 1984: 142, 146, 148). Pitkät tarinat näyttämöllä hidastavat ja katkaisevat toiminnan kulun. Taas Proustin koko romaanisarja asettaa kertomisen etualalle, se on kertomus kertojan eli kirjailijan kehityksestä kirjailijaksi. Joka tapauksessa mielestäni kerrontaa voi olla kolmea lajia – puuttumatta tässä lukuisiin muihin mahdollisiin kilpaileviin narratiivisiin teorioihin: **konventionaalista, orgaanista ja eksistentiaalista.**

Konventionaalinen narraatio jäsentyy perinteisten muotojen kautta, tarina voidaan lohkoa 'funktioihin' toimivien henkilöiden toimintoihin, mitä metodia käytti **Vladimir Propp** 1928 tutkimuksessaan venäläisten kansansatujen morfologiasta. Hän erotti niissä kaikkiaan 31 funktiota, jotka nimesi tapaan: sankarin vartuminen, haavoittumattomuuden saavuttaminen, taikaesineen saaminen, lähettäminen, valesankarin vaatimukset, taistelu, voitto, paluu tuntemattomana, häät jne. Ne seurasivat aina tiettyssä järjestyksessä, mutta eri tarinat poimivat usein funktioista vain muutamia toteutuakseen. Tätä teoriaa kehitettiin sitten strukturalismin päivinä kahteen suuntaan: **A.J. Greimas** loi kertomuksen henkilöiden typologian, jossa oli kaikkiaan kuusi 'aktanttia': subjekti, objekti, lähettäjä, vastaanottaja, auttaja, vastustaja. Puolestaan **Claude Bremond** kehitti ajatusta juonen dynamiikasta todeten, että se eteni kolmen vaiheen kautta: virtuaalisuus eli mahdollisuus toimintaan, siirtyminen/ei-siirtyminen toimintaan, päämäärän saavuttaminen/ei-saavuttaminen. Jos ketjussa päädyttiin negaatioon oli palattava takaisin edeltävään vai-



Marcel Proust (1871–1922)

heeseen ja yritettävä uudestaan. Musiikisakin puhutaan alkavasta, kehittelevästä ja päättävästä funktiosta (mm. **Kalevi Aho**) tai **Boris Asafjevin** tavoin vaiheista i,m,t (*initium, motus, terminus*) tai kuten Greimas sanoo: alkavuus, jatkuvuus, päättävyyden (inkohatiivisuus, duratiivisuus, terminatiivisuus). Tästä hahmottui ns. konventionaalinen narratiivisuus joka voitiin analysoida siis diskreeteistä yksiköistä koostuvaksi konstruktioksi.

Jo ensi vaikutelmana voi sanoa, että niin Proust kuin Wagner kyseenalaistavat konventionaalisen narratiivisuuden. Proustin lauseet etenevät oikullisesti kuin '**Chopin**in pitkäkaukaiset teemat' ja hän proosansa on täysin wagnerilaista jatkuvan ylime- non taidetta (ks Tarasti 1993: 61-62). Juo-

nen tasolla hänen romaaniaan ei voi lukea ollenkaan kuin perinteistä kerrontaa vaiheittain. Tapahtumat etenevät niin hitaasti, että on lopulta sama mistä kohtaa teosta lukemisen aloittaa. Lähiajan tuntu katoaa kokonaan, on kuin teoksessa ei olisi lainkaan funktioihin segmentoituvaa juontaa. Wagnerilla taas tapahtuu asteittain kehitys kohti myöhästyä, joka hylkää italialaisen *stop and go* operan.

Draamasta tulee *Ringissä* ja *Parsifalissa* itseensä viittaava jatkuva prosessi, musiikin tonaalinen perustaa alkaa hajota, musiikin harmonisen etenemisen suunta katoaa, kuulijaa harhautetaan alinomaa sen suhteen mihin ollaan menossa. *Sormuksessa* on n. 200 johtoaihetta, jotka kyllä on tunnistettavissa kerronnan perusyksiköi-



nä, mutta jotka joutuvat niin moninaisen muuntelun kohteeksi, että kyseessä on pikemmin rihmasto, verkosto, jossa kaikki viittaa kaikkeen. Alfred Lorenz toki yritti 30-luvulla palauttaa Wagnerin musiikin pohjimmaltaan 'sinfoniseksi', mikä tarkoitti että hänen kaikki teoksensa voitiin lohkoa vanhalla keskiaikaisella muotoperiaatteella *Stollen, Stollen, Abgesang* – eli mitä nykyisin kutsutaan satsimuodoksi: aihe, sen toisto, jotain muuta (Lorenz 1924/1966). Mutta tätä yleistystä ei voi pitää vakuuttavana (yhtä vähän kuin esim. Suomessa Ilmari Krohnin wagneriaanisista Sibelius-analyyssejä ja musiikin palauttamista symmetrisiin iskualoihin, Krohn 1945). Voi siis todeta, ettei konventionaalinen narratiivisuus enimmäkseen toimi Proustilla eikä Wagnerilla.



Orgaaninen narraatio tarkoittaa juuri em. diskreettien yksikköjen erottamisen hylkäämistä, lohkomisen kumoamista, jatkuvuuden korostamista, siirtymistä fenomeereista genomeerkeihin, jotka ilmestyessään kantavat mukanaan koko kehittyisensä ja tuottamisensa prosessia. Kun *Parsifal* alkaa ehtoollisteeman rukousaiheella, on se vielä fenomeeri, joka vaikuttaa pelkällä aistimellisella läsnäolollaan ja olemuksellaan, *Scheinillaan*. Se koetaan tyydyttämättömänä merkinä. Mutta kun se kauden tunnin kuluttua palaa oopperan finaaliin ja purkautuu Es-duurin toonikasointuun, se muuttuu genomeeriksi, koko kerronnan prosessin tavoitteeksi, saavutetuksi päämääräksi. Juuri tällainen jännitekaarien syntyminen teoksen sisään on sen orgaanista muotoa.

Tämä on toki erotettava siitä, mitä Monika Fluterdijk pitää ns. 'luonnollisena' narraationa (ks. Berrutti 2007), millä hän tarkoittaa arkielämän joka käännteissä ilmeneviä pieniä tarinoita, vaikka tavatesa aamulla naapurina ja kuulumisia vaihdettaessa, tai kahvikutsuilla, jotka sinkoilevat pikkutarinoita, jotka syttyvät ja sammuvat, aina varsinaisiin vitsinkertoihin jotka vetävät kaiken huomion puoleensa. Tällaista luonnollista narraatiota esiintyy kautta linjan Proustilla ja Wagnerilla. Proustin kuvaukset Verdurin ja Guermantesien salongeista on täynnä tällaisia pikkutarinoita – ja ne jatkuvat kertojaminän sisässä eräänlaisena 'autokommunikaationa', sisäisenä narraationa ja fabulointina.

Wagnerilla myös kerrotaan ja tarinat luovat koko tetralogiaan ykseyttä ja estävät sitä hajoamasta, palauttavat muistiin mitä tapahtui aiemmin. Ne luovat näin ns. orgaanista yhteyttä. Wagnerin musiikin ns. orgaaninen narratiivisuus on taas varsin ilmeistä ts. että musiikin virrassa erottuu teloksia, kasvun päämääriä ja kulminaatioita, Schenker-analyysin pohjalta voidaan jopa erottaa kaksi periaatetta: *Ausfaltung* ja *Fokuseren*, engl. *unfolding/focusing*, kehkeytyminen ja keskittyminen. Fokusoiminen tarkoittaa, että musiikin voi kiteyttää vaikka yhteen vertikaaliseen sointuun, klusteriin. Kun musiikki alkaa edetä, se puretaan, siitä kehkeytyy jotain, ja koska se avautuu tästä merkkien kimpusta, on sen kehkeytyminen orgaanista. Kolmisointu c-e-g on fokusoitu musiikillinen lausuma, josta kehkeytyy ns. *Urnin* melodiassa 5-4-3-2-1 ja bassossa ns. *Grundbrechung* eli I-V-I (ks Pankhurst 2002).

Wagnerilla tämä periaateksi ilmenee esim. alkusoitoissa. *Lohengrinissa* sointi tiheenee ylhäältä alaspäin ja huipentuu staattisista harmonioista appoggiaturasoinnuksi dominantilla joka purkautuu (tahti 54); em. sointu edustaa genomeerkiä johon tähdätään, siihen fokusoidaan ja sitä seuraa purkaus. Vastaavasti *Reininkullan* alkusoitto on Es-duuri toonikasoinun *unfoldingia*, levittämistä. Musiikissa tällainen 'orgaanisuus' on siis ilmeistä, mutta miten kirjallisuudessa?



Proustilla kerronta etenee eräänlaisina aaltoina, joissa tapahtuu kerronnan tiivistymiä fokuoimisia johonkin symboliin, ja sitten purkautumisia siitä. Jo koko romaani alkaa yhdestä aistokokemuksesta, kuulusta madeleine-leivoksesta ja teestä ja niiden käynnistämistä assosiaatioista, tämän motiivin *Ausfaltungina*. Tästä teknikasta löytyä monia esimerkkejä Proustilla. Puhuessaan Elstiristä, fiktiivisestä taidemaalariesta Proust toteaa:

”Ja taiteilija oli tainnut ikiajoiksi seisauttaa tuntien liikkeen tuohon säteilevään hetkeen, jolloin nainen oli kuumissaan lakannut tanssimasta, puuta saartoi tumien varjojen yö ja purjeveneet tuntuivat liukuvan kultalakkapinnalla.” (Guermantesin tie 2, s 148)





Toisiin sanoen kyseessä on keskittäminen – mutta sitä seuraa välittömästi kehkeytyminen eli Proust kuvittelee miten taulun kerronta ikään kuin jatkuisi hetkeksi pysähtyttyään (konventionaalisen narratiivin keinon kyseessä on ellipsin retoorinen figuuri):

”Mutta juuri siksi että hetki oli vangittu niin voimallisesti, tuossa aikaan iskeytyessä taulussa tehosi mitä välähdysnomaisiin vaikutelma; selvästi tunsit että nainen lähtisi kohta, veneet häviäisivät näkyvistä, varjo vaihtaisi paikkaa, koittaisi yö, että ilo loppuu, elämä kuluu...” (ibid.)

Keskittäminen on myös humoristinen tekniikka, jolla salonkien henkilöt lyhente-



levät nimiään. Ruhtinas von Faffenheimia aletaan kutsua vain nimellä 'Von', mitä hän lopulta alkoi käyttää allekirjoituksena kirjeisiinsä. Montesquiousta tulee pelkkä 'Quiou'. Muuan puolalainen nimi vääntyy muotoon 'Ski', Elisabethista tulee 'Lili' jne.

Lisäksi on huomattava, että orgaanisuus ei ilmene vain horisontaalisena kehkeytyksenä, vaan voi toteutua myös syvyyssuunnassa: musiikin koko pinta, sen temaattinen verkosto johtuu ydinaiheesta, jota ei milloinkaan kuulla sellaisenaan, vaan joka pysyy taustalla implisiittisenä legisignina, josta kaikki voidaan johtaa – hieman niin kuin kerronnassa kaikki modalisoinnit lopulta palautuvat yhden transsendentaalisen egon tai subjektin merkityksellistämisprosesseiksi vaikkei tätä egoa koskaan paljastetakaan lukijalle/kuulijalle/katsojalle. Wagnerin johtoaiheilla on väitetty olevan tällainen orgaaninen alkuperä jossain *Grundmotivissa* (mm. Deryck Cooke uskoo tähän teoriaan). Proustilla taas on monia kohtia, joissa hän olettaa, että pintailmiöiden takana on ne tuottava periaate, oli se sitten schopenhauerilainen tahto tai bergsonilainen kesto. Proust viittaa kelttiläiseen mytologiaan, jossa kivet kasvit ja puut kätkevät meiltä niiden piilevät henget, jotka meidän tulee vapauttaa.

”Vainajien sielut siirtyvät johonkin alempaan olentoon, eläimeen, kasviin, jopa esineeseen ja pysyvät näin ollen ulottumattomissamme siihen päivään saakka, joka monien kohdalla ei koita koskaan, jolloin tulemme kulkeneeksi ohi tietyn puun tai saamme haltuumme esineen, joka on sielujen vankilana. Silloin ne vavahtavat, silloin ne kutsuvat meitä ja kohta kun olemme ne tunnistaneet, lumous lakkaa. Me olemme vapauttaneet ne, ne ovat voittaneet kuoleman ja palaavat elämään kanssamme...” (lainattu Maurois 1984: 164).

Ajatus pätee myös musiikkiteoksiin ja niiden henkiinherättämiseen esityksessä! Tämä olisi siis eräänlaista orgaanista *Ausfaltungia*, mutta vertikaalisessa mielessä ja syvyyssuunnassa!

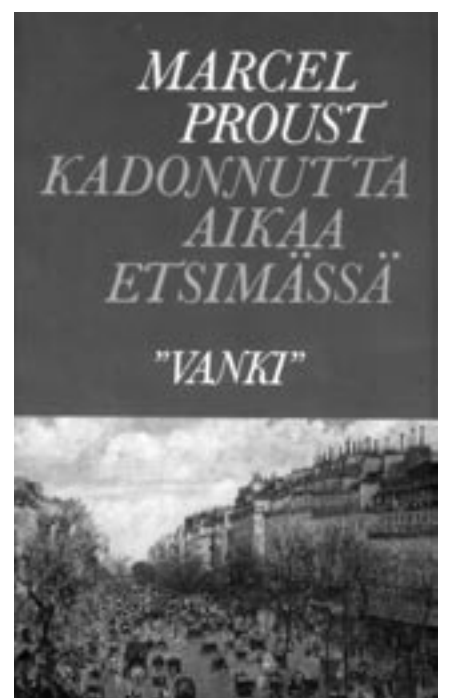
Mutta Proustin romaanissa aina löytyy joku henkilö, joka kyseenalaistaa ylevät filosofiat:

Swann sanoo: ”Minä vain yritin selittää tälle nuorelle miehelle, että musiikki ei näytä – ei ainakaan minulle – Tahdon olemusta tai Synteesiä äärettömyydestä, vaan esimerkiksi ukko Verdurin shaketissaan Jardin d'Acclimatationin palmutarhassa.” (Rouva Swannin ympärillä s. 140).

Loppujen lopuksi kerronnan laajoissa yhteyksissä taideteoksen yksi laki on, että sillä saattaa olla joku kattava taustaidea, koko teoksen *raison d'être*, joka on ollut sen luomisessa äärimmäisen tärkeä tekijälleen. Mutta silti siitä ei lopullisessa ver-



siossa, teoksen manifestaatiossa näykään juuri mitään. Ratkaiseva peripetia menee ohi huomaamatta jättäen meidät kylmiksi. Esim. Wagnerin tetralogia lähti liikkeelle Siegfriedin kuolemasta, jonka ympärille kaikki rakentui asteittaisina kerronnan kehinä. Mutta kun se tapahtuu *Götterdämmerungissa*, ei se olekaan niin vaikuttavaa kuin sen pitäisi olla. Se mihin teoksen piti fokusoitua, tuottaa meille pettymyksen. Meitä liikuttavat sen sijaan enemmän nuori Siegfried metsänhuminan keskellä ja sankari, joka on valloittanut Brünnhilden ja on hetken onnellinen – ennen kuin lähtee matkalle joka koituu kohtalokkaaksi. Elämässäkään ei voi aina tietää mikä hetki on 'fokusoitu' ja mikä ei. ”Usein käy niin että myöhemmin tapaa jonkun epämiellettävän koulutoverin, jolle tuskin viitsii kättä antaa mutta asiaa tarkemmin mietties-





sään huomaa, että jostain hänen ohimennen heittämistään sanasta, sellaisesta kuin 'teidän pitäisi tulla Balbeciin' on lähtöisin koko elämä ja tuotanto." (Jälleenlöydetty aika, s. 272)

Lisäksi orgaanisen kerronnan muuan ilmenemismuoto on teemojen vanheneminen, hyvin 'vegetaalinen' ilmiö. Kun johdotaiheet kuullaan kuinka monennen sadannen kerran Brünnhilden jäähyväisissä, eivät ne enää pysty meitä liikuttamaan niin kuin ensi esiintymisellään. Ne ovat vanhentuneet kuten **Boulezkin** huomauttaa (1986) – ja vertaa ilmiötä Proustin romaaniin loppuun, jossa samat aktorit ovat vanhetessaan muuttuneet liki tunnistamattomiksi. Vanhenemisen idea esiintyy Wagnerilla juonen tasolla myös *Reininkullassa*, jossa jumalat alkavat välittömästi harmaantua, kun eivät saa Freian omenia. *Parsifalin* III näytöksessä



vuosia on kulunut edellisestä, Gurnemanz muuttanut vanhukseksi ja ritarit kalvenneet ilman Graalin ihmettä.

Kuitenkin käytännössä Proustilla niin kuin Wagnerilla orgaaninen narraatio voi sekoittua konventionaaliseen, jota se käyttää hyväkseen samalla kun kiistää sen. Esim. Valkyyriain ratsastuksen äärimmäinen keuhollisuus on tietenkin jotain orgaanista, tai vegetatiivista – mikä oli **Schopenhauerin** lempi-ilmauksia. Se edustaa keuhollisuuden korostunutta affirmaatiota, liikettä, vauhdin hurmaa, hurjastelua, kohtuutomuutta, hurmiota, dionyysisyyttä (Nietzschen *Rausch*). Se tuottaa saman tunteen kuin jos vaikka hiihtäessä laskee alamäkeä ja nauttii liukumisesta kiihtyvällä vauhdilla, tai autolla ajaessa tultaessa mäennyppylälle ja äkkiä laskeuduttaessa. Mutta hillittömyys voi aina johtaa arvaamattomiin seuraamuksiin. Onko se lopulta eettisesti hyväksyttävää vai onko siinä pahuuden siemen – ajatellen miten se tuli symboloineeksi aggressiivista maskuliinista viriliteettiä. **Erik Ta-waststjerna** kertoi, miten hänelle tämä musiikki toi aina mieleen kiitäviä mustia autoja, saksalaisia upseereita, univormuja... Romanin lopussa I maailmansota on alkanut ja kertoja ihailee yhdessä Robertin kanssa taivaalla kiitäviä lentokoneita: "Entä sireenit, eivätkö ne olleetkin wagneriaanis... siinä joutui miettimään, nousivatko taivaalle lentäjät vai paremminkin valkyyriat... totisesti saksalaisten piti saapua ennen kuin Pariisissa saa kuullakseen Wagneria". (Jälleenlöydetty aika s. 81). Tästä on suora linkki **Coppolan** elokuvaan, hän oli hyvin lukenut Proustinsa.

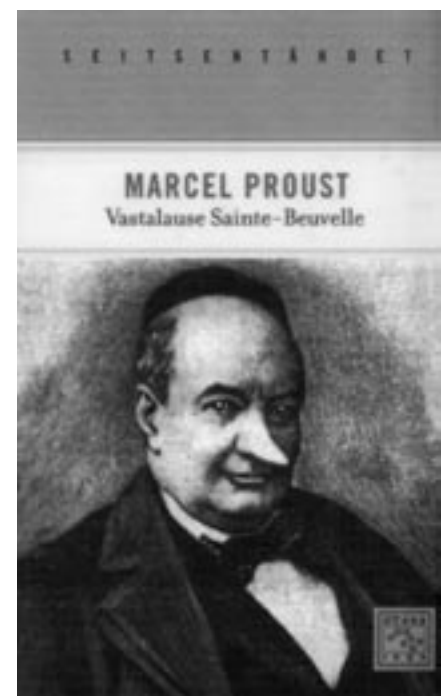
Tämä on Valkyyriain ratsastuksen 'orgaaninen' puoli. Mutta samalla se hyödyntää varsin vanhaa toposta jota Raymond Monelle on tutkinut otsakkeella '*Galop-ping horses*', laukkaavat hevoset, yksi noita sotilas ja pastoraalielämään liittyviä musiikin figuureja alkaen jo barokista ja wieniläisklassismista (Monelle 2006: 24). Eli kyseessä on konventionaalinen narratiivisuus yhdistyneenä orgaaniseen.

Kolmas narraation laji on siis eksistentiaalinen (ks. Tarasti: "Mozart ja jatkuvan avantgarden idea", *Synteesi* 2007/4, s. 18-26). Vaikka musiikin konventionaalinen (arbitraarinen) ja orgaaninen narratiivisuus kulkevat omia latujaan, on niissä aukkoja, joista pilkahtaa niin sanotusti esiin eksistentiaalisuuden auringonsäde. Eksistentiaalinen hetki musiikissa ei ole joka hetki ja mikä tahansa hetki. Siinä siirrymme sovinnaisen aika- ja paikkarakenteen ulkopuolelle. Subjekti on kertakaikkisesti läsnä, ja tämä läsnäolo saa hänet irtautumaan ulkoisen *Daseinin* koordinaatistosta. Tätä tarkoittaa *transsendoiminen*, hän löytää siinä omnitemporaaalisen situaationsa. Siitä avautuu samalla näkymä subjektin immenssiin, kyseessä on *Erscheinen*, ilmeneminen, jossa merkki muuttuu transmerkiksi eli eksistentiaaliseksi. Se muuttuu horisontaalisesta ajallisesta ilmenemisestään om-



nitemporaaaliseksi. Siitä ikään kuin lähtee lankoja, kytköksiä kaikkiin suuntiin yhtä aikaa, se viittaa menneeseen ja ennakoitulevaa. Tällaisena hetkenä eksistentiaalisen subjektin kaikki muut projektit osoitautuvat *Scheiniksi* näennäisyydeksi, subjekti löytää siinä semioottisen itsensä, 'kadonneen isänmaansa', kuten Proust sanoi (Vanki, s. 248).

Eksistentiaalinen narraatio siis merkitsee aina pysähtymistä, negaation tai affirmaation mielessä, siinä *Scheinin* maailman takaa paljastuu 'olemisen totuus', ulkoinen katoaa sisäisen hyväksi. Eksistentiaalinen narraatio saattaa siis ilmetä paitisi erityisinä tekstin tuottamisen mekanismina tietynlaisena normaalien narraation valaistuksena, heideggerilaisena *Stimmungina* tai olemisen 'virittyneisyytenä' (*Be-findlichkeitina*).





Proust vuonna 1900.

Suhteessa orgaanisen narraation periaatteisiin keskittyminen/kehkeytyminen, se ilmenee metaforisoinnana, siinä orgaaninen tai konventionaalinen proseduri osoitetaan vain metaforaksi jostain, joka on tämän ilmiön takana. Transsendenssi ilmenee meille vain metaforina (Solomon Marcus, romanialainen akateemikko, keskustelussa Bacaussa, Romaniassa 15.11.2006).

Wagnerilla tällaisia eksistentiaalisen pysähtymisen hetkiä on monia, ne voivat toteutua musiikin dynaamisen liikkeen huipukohdissa affirmaationa, esim. *Valkyyriassa* Sieglinden ennustus Siegfriedistä ja musiikin puhkeaminen *bel cantoon* – ja saman johtoiheen käyttäminen *Götterdämmerungin* lopussa koko *Ringin* viimeisenä motiivina. Kauneuden, yliveraisen esteettisen kohoamisen ilmeneminen, puhkeaminen esiin voi toimia tällaisena eksistentiaalisena narraationa. Siegfried keskellä germaanista metsää, itseään ja identiteettiään etsimässä on tällainen eksistentiaalinen pysähtyminen.

Yhtä lailla Proustin kerronnassa on tällaisia hetkiä. Muuan tyypillinen on se, kun kertojainä on vihdoon päässyt Guermantesien salonkiin ja osallistunut päivällisille ja kokenut siellä haltioitumisen; poistuesaan kertoja toteaa:

”Haltioituminen johtaa melankoliaan, jos se on luonteeltaan keinotekoista... ja sitä tunsin minäkin...kun vihdoon pääsin lähtemään hänen luotaan ja nousin vaunuihin, joitten oli määrä kuljettaa minut herra de Charlusin luo. Meillä on valta vapaan valintamme mukaan antautua jommallekummalle näistä kahdesta voimasta: toinen kohoaa meistä itsestämme, kasvaa omista syvistä elämyksistämme, toinen taas tulee ulkopuoleltamme, Ensimmäinen kantaa luonnostaan itsessään iloa, sitä samaa, jota luovan ihmisen elämä säteilee. Toiseen virtaukseen joka pyrkii johdat-

tamaan meihin ulkopuolisia liikutelevan sykkeen, ei liity mielihyvää, mutta vastavaikutuksen lain mukaan sekin voi herättää nautintoa, joskin niin teennäisen päihtymyksen muodossa, että se ennen pitkää nahistuu ikävystymiseksi ja suruksi... se selittää monen seurapiirien vakituisen tympääntyneet kasvot...” (Guermantesin tie 2, s 317-318).

Mikä tahansa merkki saattaa kertojalle avata eksistentiaalisen dimension, jopa aivan tavallinen puhelinsoitto jossa kertoja kuulee isoäitinsä äänen etäisyyksien päästä

(Guermantesin tie 1, s. 167-169): koska puhelinlinja oli hiljattain vedetty Doncièresin ja Pariisin välille Saint-Loup ehdottaa, että kertoja soittaisi isoäidilleen. Näin tapahtuu:

”Mutta äänikö vain koska se esiintyi yksin, teki minuun tuon ennen tuntemattoman vaikutuksen? Ei vaan tuon äänen yksinäisyys. Se oli pikemminkin kuin vertauskuva, kertomus toisesta...” Kyseessä oli siis äänen muuttuminen metaforaksi, kuten edellä todettiin, itse henkilö on ’transsendenttinen’, poissaoleva.

Kertojainä toinen ’eksistentiaalinen’ kokemus tapahtui matkalla Balbeciin ”yhtäkkiä minut täytti syvä onni, jota en ollut usein tuntenut sitten Combrayn päivien.” Ja onnen tunteen – eksistentiaalisen affirmaation ja pysähtymisen syynä ovat kolme puuta:

”Mieleni vaistosi, että ne peittivät jotain sellaista mistä ei saanut oteta...”

Seuraa pitkä kehittäminen, *unfolding*, tästä kolmen puun teemasta. ”

”Kätkivätkö ne taakseen kuten tietty puut, tietty ruohomätäs... yhtä hämärän tarkoituksen yhtä vaikean tavoittaa kuin kaukainen menneisyys... puut tulivat minua vastaan; tarumainen ilmestys, noitien tai kohtalottarien piiri, joka tarjosi minulle ennustuksiaan... näin puitten loittonevan, heiluttavan epätoivoisia oksiaan, ne näyttivät sanovan: Mitä et tänään saa meiltä tietosi, et tule koskaan tietämään. Jos jätät meidät tänne tien varteen, mistä yritimme päästä luoksesi, kokonainen osa itseäsi, jota sinulle tarjosimme, katoaa ikiajoiksi tyhjyyteen” (Paikannimet, s. 97)

Tekstin jakso on siis esimerkki kehkeytymisestä alkaen yksinkertaisesta lekseemisestä ’kolme puuta’ – mutta samalla kyseessä on interteksti eli viittaus Wagneriin: *Götterdämmerungin* alun kolmen nornan kohtaukseen, jotka tarjoavat tietoaan maailman kohtalosta, jota *Ringin* henkilöt eivät halua kuulla. Tietenkin kyseessä on myös Proustin ihaileman John Ruskinin kuulun

pathetic fallacy tapaus eli tunteiden projisoiminen luontoon, luonnon antropomorfisoiminen (Ruskin 1873/1987: 362-368). Samalla kyseessä on eksistentiaalinen narraatio, pysähtyminen, näyttämön uusi valaistus.

Siitä miten kolme narraation lajia toimivat rinnakkain, ei toisiaan vastaan, vaan toisiaan tukien, sopii esimerkiksi Wagnerilta *Tristanin* alkusoiton pääjohtoihe. Se edustaa konventionaalista narraatiota: musiikki hahmottuu periodeina vielä ja perustuu retooisiin figuureihin katabasis/anabasis. Antiikin ja keskiajan retoriikassa katabasis tarkoitti vajoamista alaspäin. **Athanasius Kircher** selostaa katabasisen seuraavasti:

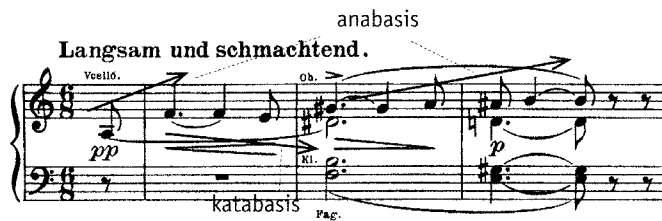
”...*descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis depressionis affectus, atque infimis rebus exprimentis, ut illud Massaini 'Ego autem humiliatus sum nimis' et illud Massenti 'Descenderunt in inferum viventes' (Unger 1941/2000: 36)* eli vapaasti suomennettuna: se tarkoittaa laskevaa sointukulua, joka ilmaisee edelliselle tunnetilalle (anabasiselle) vastakkaisista tunteista, alistumista, nöyryyttä, depressiota, kuvaten alimpia asioita, kuten Massainin ’Minäkin olen nöyrytynyt’ tai Massentin ’Elävät laskeutuivat tuonelaan’.

Kohoavan pienen sekstin a-f jälkeen kuultava kromaattinen laskeutuminen on juuri katabasis, sinänsä tyypillinen retoriikan figuuri Wagnerilla, johon perustuu myös Wolframian laulu iltatähdelle; se esiintyy Lohegrinin muistutuksessa Elsalle jne.

Tämän jälkeen kuullaan sointu, joka vastaa yhteen klusteriin tiivistettynä figuuria *kyklosis* tai *circulatio*, jossa äänet ovat keskinäisessä jännitteessä (dominantin appoggiaturasoituna, jonka ’esi-merkkejä’ musiikin historiasta on luetellut mm. **Jacques Chailley** aina **Beethovenin** pateettisen sonaatin johdannosta Wesendonck laulun *Schmerzen* avaussointuun (Chailley 1972:32, 79). Katabasis ja muut retoriikan figuurit sopivat myös nykymusiikkiin, ks mm. Liisamaija Hautsalon väitöskirja Saariahon oopperasta Kaukainen rakkaus (Hautsalo 2008: 129).

Sointu purkautuu ylöspäin kuviolla, joka ei ole mikään muu kuin retoriikan anabasis:

”...*sive ascensio est periodus harmonicam qua exaltationem ascensionem vel res alteras et eminentes exprimus, ut illud Moralis Ascendens Christus in altum' (Kircher, op cit.)* eli kyseessä on sointukulku, joka ilmaisee haltioitunutta kohoamista ja muita yleviä asioita kuten ’Kristus kohosi taivaaseen’. Anabasis-kulku jatkuu sitten musiikin melodisen liikkeen implikaationa ja purkautuu kahta oktaavia korkeammalla submedianttiiin F duuriin tahdissa 17.



Nämä edustavat siis Tristan-soinnun konventionaalista narratiivisuutta. Mutta samalla se on orgaanista perustuen liikkeisiin työntää ja vetää, joita pariisilainen piano-opettaja Gentil kuvasi ylös ja alaspäisellä nuolella. '↓' tarkoitti liikettä alas, painovoiman raskauden tuntemusta katabasiksessa ja vastaavasti '↑' kevenemistä, liikettä ylös, kohoamista, anabasista. Ulos ja sisäänhengitystä. Ja edelleen kaikki tämä on myös eksistentiaalista eli katabasis edustaa Jean Wählin *trans-descendencea* eli laskeutumista transsendenssiin eli tyhjyyteen, ja anabasis kohoamista transsendenssiin eli *trans-ascendendea*. Ehkä vielä tyypillisempänä tapauksena jälkimmäisestä figuurista voi pitää *Parsifalin* Graal-aihetta, jonka alkuperä on ns. Dresdenin alleluia-sävelmässä:



Näin orgaaninen ja konventionaalinen kohoavat metafyyssiseen merkitykseen, mikä on juuri *Tristanin* sanoma myös Proustin mielestä.

Nämä kolme kerronnan lajia koskevat myös Wagnerin esittämistä ja ohjaamista.

Hänen oma ohjauksensa oli täysin orgaanista. Richard Fricke kertoo silminnäkijänä Wagnerin ohjaustyylistä Bayreuthissa 1875-1876:

"Wagnerin kanssa työskentely on äärimmäisen hankalaa, sillä hän ei pitäydy yhteen asiaan pitkäksi aikaa. Hän hypää aiheesta toiseen, eikä ähäntä voi kiinnittää yhteen aiheeseen, joka heti löytäisi ratkaisunsa. Hän tahtoo olla oma ohjaajansa näyttämöllä, mutta yksityiskohtaisessa työssä häneltä puuttuu kaikki mitä siltä vaaditaan, hänen mielensä keskittyy aina kokonaisuuteen, ja hän kadottaa näkyvistään yksityiskohdat ja sen miten hän halusi asiat tehtävän päivää aiemmin (Fricke 1906/1998: 32).

Cosiman aikana tämä orgaanisuus jäähmettyi konventionaaliseksi. Vasta uudessa Bayreuthissa joku Patrick Chéreau loi eksistentiaalisia ohjauksia (*Valkyrian* II näytöksen IV kohtaus) jossa draama tuotiin universaalisti lähelle nykyihmistä ja samalla kaikkien aikojen ihmistä.

Ekfrasis ja tekstien tasot

Voimme nyt yrittää koota havaintomme Proustin ja Wagnerin sukulaisuudesta ja käyttää tässä tulkinnassamme hyväksi mallia, jonka ns. Tarton koulukunnan semiootikot, Boris Uspenski, V. Ivanov, Juri Lotman ym. ovat laatineet muinaisten slaavilaisten tekstien rekonstruoinniseksi (Uspenski et alii 1981: 25). He olettavat että jokainen teos koostuu tasoista, joiden kautta teksti – oli se materiaaliltaan mikä tahansa. runo, romaani, elokuva, teatteriesitys, rakennus, sävellys jne. niin sanotusti 'generoidaan' eli tuotetaan. Nämä tasot ovat:

		semanttinen ele	
	symbolit	isotopiat	
	semantiikka	signifikaatio	
Proust	syntaksi	↓ diskursiivointi	Wagner
	metriikka	aktoriaalisuus	
	fonetiikka	substanssi (Hjelmslev) 'materia'	



Marcel Proust ja hänen veljensä Robert.

(alun perin em. esseessä kaavio nimetään: Lingvistisen tekstin uudelleenkoodauksen yleinen kaavio tasoittain, ja tasot ovat ylhäältä alas: Tekstin yleinen intentio, semanttisten päälötköjen taso, lauseen syntaktis-semanttinen taso, sanataso, foneemisten ryhmien (tavujen) taso, foneemitaso, op. cit.)

Tasojen läpi kulkee siis kokoava prinssiippi jota jo Venäjän formalistit kutsuivat musiikista lainatulla termillä 'dominantiksi' (Roman Jakobson) tai Prahan koulukunnassa 30-luvulla 'semanttiseksi eleeksi'. Se takaa sen, että teos 'toimii' ts. muodostaa koherentin kokonaisuuden. Tasot on nimetty lingvistiikasta lainatuin termein ja taustaotetuksena on tietenkin, että kaikki merkkimuodot ovat ikään kuin kieltä – jopa non-verbaalin taiteen lajit kuten musiikki tai maalaus. Puuttumatta vakavaan kiistakysymykseen, onko näin todella laita kaikissa tapauksissa, hyväksyn yo. mallin ja rakenteen eräänlaisena *ad hoc* -hypoteesina viedäkseen Proustin ja Wagnerin, sana- ja säveltaiteen vertailun päätökseen. Tietenkin tasot voisi uudelleen nimetä Greimasin koulun termein jolloin ne loittonevat lingvistiikasta kohti yleistä semiotiikkaa, myös musiikkiin paremmin sopiviksi; voisimme sijoittaa Proustin vasempaan ja Wagnerin oikeaan sarakkeeseen:

1) Fonetikka, 'materia', 'substanssi' – tämä tarkoittaa tekstin aineellista ensivaikutelmaa, sen *Firstnessiä*, kuten Peirce sanoisi, kaikessa kaoottisuudessaan, fyysisyydessään. Eksistentiaalisemiotiikassa tämä vastaisi olemisen ensimmäistä tapausta *être-en-moita*, *an-mir-seimia*, minää pelkkinä eleinä rytmeinä, sykkeenä, kinetiikkana vailla mitään pysyvyyttä tai hahmoa (ks. Tarasti). Swannin ensivaikutelma Vinteuilin pikkufraasista on tätä lajia:

"Yhtäkkiä vain muutama minuutti sen jälkeen kun pianisti oli alkanut soittaa.. hän tajusi tuntemansa teeman lähestyvän korkeana kahden tahdin pitkän pidättelemän nuotin taustalla ja ikään kuin irtoavan tästä venyvistä sävelestä, joka levisi verhona sen kypsymisen salaisuutta peittämään... ja se oli niin omalaatuinen... että Swannista tuntui siltä kuin

hän olisi kohdannut tutussa salon-gissa kadulla ihailemansa naisen. Lopulta sävelmä loittoni valppaasti tietä näyttäen ominaistuuksujensa kukkakimpussa ja jätti hänen huulilleen oman hymynsä kaiun.” (Swannin rakkaus, s. 35-36)

...ja myöhemmin: ”...tuli esiin tanssiva pikku teema, pastoraalinen, väliaikainen yllätyksellinen toisiin maailmoihin kuuluva sävel.” (op cit s. 44) Tässä on kylläkin huomattava, että vaikka kyseessä hahmoton, nimeämätön 'foneettisen' tason ilmiö, on se jo synestesiodensa kautta saanut tietyn aistimellisen, protosemanttisen merkityksen. Proustin proosa edustaa impressionismia kirjallisuudessa. Tälle koululle yksityiskohta, detajli oli kaikki kaikessa, yksi sana tai lause oli tärkeämpi kuin koko romaani. Maalauksessa nähtiin vain 'läiskä, läiskä, läiskä' kuten huudahdettiin Monet'n maalauksen edessä (ks. mm. Tarasti: "Impressionismi", *Musiikin todellisuudet*, 2003: 93-97). Proustin tyylin musikaalisuus ei joidenkin mielestä perustu niinkään siihen, että hän jäljittelisi musiikin sointivärejä, loisi kielen musikaalisutta fonetiikan tasolta, ikään kuin 'instrumentoisi' proosaansa (ks. Tynianov 1977: 136, *Le vers lui-même*). **Jean Milly** toteaa tutkimuksessaan *Proust et le style* (1991), että hän on suuntautunut paljon enemmän lauseiden kuin sanojen tasolle, koska hänen tekniikkansa perustuu pikemmin assosiaatioketjuihin kuin yksittäisiin sanoihin. Kuitenkin symbolismin perillisinä hän myöntää, että yksittäinen sana voi saavuttaa poeettisen arvokkuuden, hän saa paljon irti sanojen sonoriteetista, niiden etymologisesta resonanssista. (op cit 125).

Sitä vastoin **Richard E. Goodkin** perustaa tulkintansa dekonstruktionistisesti juuri tälle tasolle, leikille sanojen fonetiikalla ja merkityksillä. Hänelle koko romaanisarjan avainkohta on alussa, jossa kertojamina joutuu kohoamaan portaita yläkertaan ja näin eroamaan äidistään. Ranskan sana portaikko *escalier* on lähellä sanaa *escala* eli musiikin asteikko. Kohoaminen asteikolla tarkoittaa kohoamista oktaaviin, jossa tapahtuu täytyminen, äidin tullessa antamaan suukon Marcelille. Vastaavasti kertojan isoäidin hengitystä verrataan kohoamiseen oktaavia ylempäs tämän kuolinvuoteella lääkärin annettua morfiinia:

”Isoäitini tuntui hyräilevän meille pitkää onnellista laulua, jonka nopeat melodiset sävelet täyttivät huoneen...nousevaan johtoiheeseen, joka ylty yhä korkeammalle kunnes putosi uudelleen..”

Jo aiemmin isoäidin nukkumisessa syntyviä ääniä on verrattu bel canto laulun ns. pää-ääniin oktaavia korkeammalta. Oktaavin saavuttaminen symboloi onnen täyty-

mistä, mutta myös kuolemaa. Ei ole sattuma että muuan romaanin hillittömistä nautintoihmisistä on nimeltään Octave – eikä liioin, että isoisan nimi on Amédee viittauksena Mozartiin.

Isoäidin kohoaminen hengityksessä oktaaviin on verrattavissa em. anabasiksen fiiguriin. Isoäiti on aiemmin myös puhunut kohoamisesta Combrayn kirkon torniin joka on kuin pianonsoittoa mutta 'ei kuivasti' eli kyseessä on todella kielen ja musiikin foneettinen aines jolle annetaan narratiivinen merkitys niin orgaanisella (täyttymys/kuolinkorina) konventionaalisella (anabasis) kuin eksistentiaalisella tasolla (Goodkin: "It is here the grandmother seems at last to give up all hope that Marcel will ever be willing or able to make the climb up toward the octave above with her, to follow her up to the heights of self-transcendence through self-resistance", op. cit. s. 109).

Romaanin Tristan-jaksossa Venetsiassa (*Pakenija*) puhutaan monta kertaa purkauksesta (*resolution*) mikä tarkoittaa Tristansoinnun termin oktaavin tavoittamista a-mollissa johtosäveln jälkeen. Tähän viittaavat sävelet A ja G, jotka ovat puolestaan kahden henkilön etukirjaimet: Albertinen ja Gilbertinen. Onko siis Gilbertine jonkinlainen 'johtosävel' a-mollin toonikalle, johon pyritään? *Kadonnutta aikaa etsimässä* koostuu seitsemästä osasta ja oktaavis- sa on ennen priimin paluuta seitsemän säveltä. Oliko Proustin romaanilla siis jonkinlainen sävellajien etenemistä vastaava rakenne – samoin kuin **Bach** kirjoitti *Das wohltemperierte Klavierins* asteittain kohoaviin sävellajeihin ja Chopin preludinsa luodakseen sisäistä koherenssia teossarjoilleen? Tätä kysymystä Goodkin ei esitä.

Synkooppi-sana on myös monimerkityksinen, se tarkoittaa Proustilla isoäidin saamaa taudinkohtausta, joka vie hänet kuolemaan, mutta myös musiikin vahvaa ja heikkoa iskua synkooppi ikään kuin ennakoi laukeamista vahvalle tahdinosal- le, Proust käyttää siitä myös termiä *discordance*, harmonian puute. Tällöin synkooppi ennakoi kuolemaa, joka on sama kuin resoluutio.

Wagnerilla puolestaan fonetiikkaa vastaavalla sointivärillä on luonnollisesti tärkeä merkitys. Hänen soitinuksensa on la- dattu jo pelkästään eri soittimien peruskon- notaatioilla, joita on tutkinut Egon Voss (1970). Klarinetti ilmaisee sensuaalisuutta ja viattomuutta, samoin kuin oboe, vas- ket ovat juhlevia, käyrätorvet 'paratiisin kutsu' (Paul Claudel) jne. Myös laulajien ääni on tärkeä elementti. Monet Wagnerin keksinnöistä soitinuksessa ovat pääs- seet mm. **Berlioz-Straussin** orkestraation oppikirjan kuten Brunnhilden heräämi- nen; tai myös Wagnerin synkkä sointivä- rien tummennus alkaen *Siegfriedin* III näy- töksestä. Kyseessä ovat musiikin perusta- son intonaatiot.

2) Metriikassa siirrymme sanojen tasol- le, eli aktoreihin niin musiikin kuin romaa-

nin diskurssissa. Edellä jo pohdittiin sano- jen foneettisen arvon osuutta, mutta Proustilla on myös samantapaista johtoihete- kniikkaa kuin Wagnerilla: henkilöt sukel- tavat esiin hänen romaanissaan eri hah- moissa mutta aina tunnistettavina luon- teenpiirteiltään:

”Siinä missä pikku muusikko väittää kuvailevansa aseenkantajaa tai ritaria vaikka laulattaisi heillä samaa musiik- kia Wagner päinvastoin liittää joka määreeseen erilaisen todellisuuden ja aina kun hänen aseenkantajansa ilmestyy, kysymyksessä on omalaatuis- sensa sävelkuvio, mutkikas ja samal- la yksinkertainen, joka nuottien iloi- sesti ja feodaalisesti iskiessä yhteen si- joittuu soivaan äärettömyyteen. Siit- tä yltäkyläisyys musiikissa, täynnä musiikkejä, joista jokainen on elävä olento...” (Vanki s. 150-151).

Proustin romaanista on julkaistu henkilöi- den temaattinen hakemisto (Daudet 1927), josta voi heti nähdä millä sivulla ja mis- sä yhteyksissä ilmestyy Saint-Loup, Odet- te tai Vinteuil – hieman niin kuin Wagne- rin oopperoiden pianoversioiden alku- lehdillä on johtoiheteiden taulukot nimi- neen päivineen. Myös muilla kirjailijoilla kuten Thomas Mannilla on tällaista joh- toiuheteikniikkaa – hänkin Wagnerin ihai- lija ja oppilas musikaalisen proosan raken- tamisessa (ks. Kylliikki Ukkosen pro gradu tutkielma *Doktor Faustuksesta*).

3) Proustin tyylin pääefektit syntyvät syntaksin eli lauseiden tasolla. Tästä on jo huomauttanut Benoist-Mechin em. teok- sessaan: ”Hänen tyyliinsä, hänen loputon rehevyytensä välikohtauksineen, hänen pitkät nuottinsa, jotka muistuttavat sel- lon kielen pitkiä ääniä, johtaa hänet tie- dostamattomasti jäljittelemään musiikin kulkua, jossa loppukadenssi antaa retros- pektiivisesti merkityksensä koko periodil- le. Sanojen ja ajatusten arabeskien takana on helppoa erottaa kätketyn, mutta hallit- sevan musiikin jatkuva läsnäolo. Se mikä antaa Kukkaanpuhkeavien tyttöjen monil- le sivuille niiden virtaavan rytmin on mie- likuvien aaltoilu ” (op cit. s. 41)

Proustin lauseiden pituus on tunnettu tyyli- piirre, mutta takana on ajatus, että ly- hyet ja kuivat lauseet vähentävät sanotta- van originaalisuutta. Proust yritti lyhentää lauseitaan ja kirjoitti siksi lehtiartikkelei- ta, mutta palasi taas pitkään tyyliinsä. Siinä voi tunnistaa analogian Wagnerin musiikilliseen proosaan ja jatkuvan ylimenon taiteeseen, ns. *unendliche Melodien* perin- siipiin. Wagner saa sen aikaan välttämällä to- nika mm. vähennetyin nelisoinnun avul- la, josta voidaan moduloida mihin tahan- sa uuteen sävellajiin ja antaa näin musiik- kin kerronnalle loputtomasti uusia suun- tia. Wagnerin myöhästylin vaikutelma on kuin päättymätön jännitteinen domi- nanttiefekti päällä – mikä tyyli periytyi sit-

ten esim. **Skrjabinille** (*Prometeus*): tästä on lukuisia esimerkkejä mm. Brünnhilden jäähyväisissä *Götterdämmerungissa*, Kundryn katkonaisessa laulussa *Parsifalin* I näytöksessä jne. Proustilla sama tekniikka toimii siten, että pitkä lause ei päätykään kadensoivaan verbiin, joka täyttäisi odotukset, vaan sanaan jossa on kompleksinen isotopia ts. useampia merkitystasoja päällekkäin, joista yhtäkkiä valitaankin jokin yllättävä. Joskus efekti on humoristinen:

”... puhuttuaan pitkään siitä mitä nitämitämme omaksi käyttäytymiseksemme ei lähin naapurimme saakaan tietää siitä mitään, ja kuva joka on ulkopuolisilla toimistamme on aivan toinen kuin mitä luulemme”.

Tätä Proust vertaa outoon muotokuvaan, joka ei ole näköinen mutta saattaa paljastaa totuuden:

”... aivan kuin taidenäyttelyn erehdyksessä, jossa nuorta naista esittävän muotokuvan edessä lukee numeroidusta nimiluettelossa: Yksikyttyräinen kameli”. (Guermantesin tie 1, s. 351)

Tällaiset diskursiiviset keinot ovat non-organisia, sillä niissä luodaan eräänlaisia harhalopukkeita eli non-teloksia.

4) Semantiikasta on jo paljon puhuttu sillä kummankin universumeissa kaikki on jo semantiikalla ladattua. Se mitä merkityksiä lukija sijoittaa Proustin lauseisiin ja figuureihin riippuu tietenkin hänen kompetensistaan. Siinä voidaan nähdä vastakohta: ranskalainen yhteiskunta kaikki luokkineen arvoineen ja käyttäytymisineen – versus kirjailijan minä, joka elää tässä *Daseinissa* omaa eksistentiaalista elämänsä. Proustissa voidaan kokea erilaisia semanttisia kenttiä, alkaen romantiikan rakkaus-kuolema topiikasta, uni-herääminen, jne. Vastaavasti Wagnerilla on juoni, mytologinen rakenne, draaman motiivit, teatterin tilanteet, situaatiot, yhteistaideteoksen kokonaismerkitys, ja niinkään se erikoinen ilmiö, että hänen mytologiset sankarinsa käyttäytyvät suuressa määrin saman psykologian mukaan kuin 1800-luvun romaanien henkilöt. Mihin siis tarvitaan mytologista varustusta muuhun kuin vieraannuttamisefektiin, puheeseen universaaleista semanttisista teemoista kuten valta, halu, omistaminen, lunastus.

5) Lopulta korkeimmalla symbolien tasolla Proustilla kohtaavat toisensa kaksi teemaa jotka **André Maurois** on sattuvasti määritellyt: aika, joka tuhoaa – ja muisti, joka säilyttää. Wagnerilla puolestaan *Erlösung*, taideteos uskontona, enemmän kuin teatterina, *Bühnenweihfestspielinä*, säälän ja myötätunnon schopenhauerilais-buddhalaisena periaattina jne. Tästä voisi jatkaa Proustin ja Wagnerin maailmankuvi-

en yhtäläisyyksien ja erojen pohtimista filosofiseen suuntaan.

Kirjallisuutta:

Benoist-Mechin 1926 *La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust*.

Paris: Simon Kra.

Massimo Berruti 2007 “Towards a ‘natural’ narratology”. *Approaches to Narratology*. Lecture 5. delivered at Semiotic studies program, University of Helsinki

Pierre Boulez 1986 *Orientations*. *Collected Writings*. Edited by Jean-Jacques Nattiez. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Siglind Bruhn 2000 *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale NY: Pendragon Press

Jacques Chailley 1972 *Tristan et Isolde de Richard Wagner*.

Paris: Alphonse Leduc

Carl Dahlhaus and John Deathridge 1984 *The New Grove Wagner*. New York.

London: W.W. Norton & Company

Charles Daudet 1927 *Répertoire des personnages de ‘A la recherche du temps perdu’*.

Les Cahiers Marcel Proust 2. Paris: Gallimard.

Richard Fricke 1998 *Wagner in Rehearsal 1875-1876*. A Translation by George R. Fricke. Franz Liszt Studies Series #7. Stuyversant

NY: Pendrago Press

Richard E. Goodkin 1991 *Around Proust*.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Márta Grabocz 2007 *Sens et signification en musique* (sous la direction de MG).

Paris: Hermann editeurs.

Reynaldo Hahn 1933 *Notes*. *Journal d'un musicien*.

Paris: Plon

” 1957/1990 *On Singers and Singing. Lectures and an Essay*.

Translated by Léopold Simoneau, O.C.

London: Christopher Helm

Liisamaija Hautsalo 2008 *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura, Acta musicologica fennica 27.

Ilmari Krohn 1945 *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*.

Annales academiae scientiarum fennicae B LVII. Helsinki: SKS

Alfred Lorenz 1924/1966 *Der Ring der Nibelungen*.

Tutzing: Verlet bei Hans Schneider.

André Maurois 1984 *Marcel Proust*. suom. Inkeri Tuomikoski.

Helsinki: Otava

Jean Milly 1991 *Proust et le style*.

Genève: Slatkine Reprints.

Raymond Monelle 2006 *The Musical Topics. Junt, Military and Pastoral*.

Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press

Jean-Jacques Nattiez 1984 *Proust musicien*.

Paris: Christian Bourgeois Editeur

Timothée Picard 2006 *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*.

Rennes: Presses Universitaires de Rennes

Georges Piroué 1960 *Proust et la musique du devenir*.

Paris: Editions Denoël.

Marcel Proust 1968-2007 *Kadonnutta aikaa etsimässä. I-X*. Helsinki: Otava.

Swannin tie: Combray;

Swannin rakkkaus.

Paikkannimet: Nimi;

Kukkaanpuhkeavien tyttöjen varjossa 1: Rouva Swannin ympärillä;

Kukkaanpuhkeavien tyttöjen varjossa 2: Paikkannimet: Paikkakunta;

Guermantesin tie 1;

Guermantesin tie 2;

Sodoma ja Gomorra I-II;

Vanki;

Pakenija;

Jälleenlöydetty aika.

” 1971 *Contre Saint-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*.

Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard

” 1982 “Lukemisesta”. suom. Anna Louhivuori.

Synteesi 1/82. s. 35-45

” 2004 *Lettres (1879-1922)*.

Paris: Plon.

Hannu Riikonen 1983 “Richard Wagnerin tuotannon kreikkalainen tausta”.

Synteesi 2/1983. ss. 9-16.

John Ruskin 1873/1987 *Modern Painters*. edited and abridged by David Barrie.

London: André Deutsch

Eero Tarasti 1992a "Marcel Proustin implisiittinen semiotiikka".

Musiikkitiede 1-2/92.

Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos, s. 41-62; ilm. myösteoksessä *Esimerkkejä*. Helsinki: Gaudeamus. 1996, s. 199-215.

" 1992b *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*.

Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY

" 1993 "Brünnhilden valinta eli retki wagnerilaiseen semioosiin".

Musiikkitiede 1-93. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. s. 30-67

" 1997 "The implicit musical semiotics of Marcel Proust".

Contemporary Music Review. vol. 16 part 3, pp. 5-25. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

" 2003 *Musiikin todellisuudet. Säveltäiteen ensyklopedia*.

Helsinki: Yliopistopaino

" 2004a *Arvot ja merkit. Johdatus eksistentiaalisemiotiikkaan*.

Helsinki: Gaudeamus

" 2004b "Valta ja subjektin teoria" *Synteesi* 4/2004, s. 84-102.

" 2006 "Proust ja musiikin kadotettu aika".

Synteesi 2/2006. s. 2-13.

" 2007 "Mozart eli jatkuvan avantgarden idea"

Synteesi 4/2007 s. 3-28

Iouri Tynjanov 1977 *Le vers lui-même. Les problèmes du vers*.

Paris: Union Générale

d'Editions, 10/18

Hans-Heinrich Unger 1941/2000 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. -18. Jahrhundert*.

Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag

B.A. Uspenski, V.V. Ivanov, V.N. Toporov, A.M. Pjatigorski ja Juri Lotma 1981

"Teesejä kulttuurien semioottisesta tutkimuksesta (sovellettuna slaavilaisiin teksteihin". Suom. Eero Tarasti ja Markku Heikkinen.

Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos, Suomen Semiotiikan Seura, julkaisuja 2.

Egon Voss 1970 *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*.

Regensburg.

Barry Millington RICHARD WAGNER – ELÄMÄ JA TEOKSET
ISBN 952-99184-0-2.

Kustantaja Suomen Wagner-seura ry, sidottu 363 sivua (14+349).

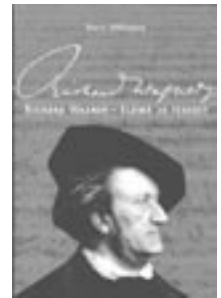
Tämä kirja kuuluu jokaisen wagneriaanin kirjahyllyyn ja on tilattavissa seuralta kotisivujemme kautta:

<http://www.suomenwagnerseura.org/julkaisut/>
tai Pekka Heikkilä puh. 09-3443803 tai 040-5507290.

ERIKOISHINTAAN!

19€!

Ei-jäsenille 29 €



TILAUSKUPONKI

Lähetä osoitteeseen Pekka Heikkilä, Haarniskatie 9 B 16, 00910 HELSINKI

Hintoihin lisätään lähetyskulut painon mukaan (esim Millington 4 €, Elämäni 6 €).

Kpl	Jäsenet	Ei-jäsenet
___ Barry Millington: Richard Wagner – Elämä ja teokset	19 €	29 €
___ Peter Bassett: Uuden vuosituhannen Ring, opas Wagnerin Nibelungin sormukseen	15 €	17 €
___ Richard Wagner: Elämäni	32 €	34 €
___ Pekka Asikainen: Tilaksi avartuu aika – Wagnerin Parsifal	32 €	35 €
___ Asikainen, Sinkkonen: Nibelungin sormus – myyttien ja mielen näyttämö	28 €	29 €
___ Saila Luoma: Tristan ja Isolde. Unohtunut legenda, joka syntyi uudelleen	19 €	20 €
___ Antti Vihinen: Musiikkia ja politiikkaa	22 €	24 €
___ Pauli Pylkkö: Richard Wagner ajattelijana	25 €	27 €
___ Maija-Liisa Näsänen: Abraham Ojanperä – Laulajan elämä	23 €	26 €
___ Heinrich Heine: Herra von Schnabelewopskin muistelmat	18 €	20 €
___ Martti-Tapio Kuuskoski (toim.): Hans Jürgen Syberberg -kuvainraastaja Saksasta	23 €	26 €
___ Martti-Tapio Kuuskoski: Parsifal ja Richard Wagnerin rakkauden filosofia	14 €	15 €
___ Heinrich Heine: Herra von Schnabelewopskin muistelmat	18 €	20 €
___ Bogatz, Kuuskoski, Paajanen: Tannhäuser, Vuoren Venus ja Pyhä Elisabeth	14 €	15 €
___ DVD Der fliegende Holländer, kuvattu Turussa 2005	32 €	35 €
___ 2 CD & DVD Wagner Complete Piano Works, Eero Heinonen, piano	15 €	21 €
___ Seuran 10-vuotispinssejä (tummansininen)	2 €	3 €
___ SWS tarroja (7 x 10,5 cm)	1 €	2 €

Tilaus yhteensä:

Euroa

Nimi _____

Osoite _____

Puhelin _____

Tilauksen voi lähettää myös sähköpostitse:
pekkaheikkila@hotmail.com
tai seuran kotisivujen kautta:
<http://www.suomenwagnerseura.org/julkaisut/>