

# Trki med glasbo in literaturo (jezikom?): dileme ob izbranih primerih iz zgodovine glasbe

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
gregor.pompe@ff.uni-lj.si

*Približevanje literature in glasbe je privlačna tema tako za umetnike kot tudi znanstvenike, vendar pa razmerje med obema umetnostnima panogama ni enostavno. Izhodiščno misel, da se razlikujeta predvsem na semantični ravni – literatura računa predvsem na semantično plat jezika, medtem ko je glasbena semantika precej bolj izmuzljiva – omajajo spoznanja J. Kristeve in R. Barthesa, da muzikalizacija pluralizira literarne pomene. Takšna izhodiščna misel predstavlja izhodišče za analizo izbranih primerov povezovanj literature in glasbe v zgodovini glasbe. Končna teza je, da gre v večini primerov za posebno razmerje med jezikom in glasbo, ne pa literaturo in glasbo.*

Ključne besede: literatura in glasba / semantika glasbe / muzikalizacija poezije / celostna umetnina / glasbena analiza / literarna interpretacija

## **Literatura in glasba: semantika vs. odsotnost semantike**

Iskanje po največji mednarodni bazi povzetkov muzikološke literature (RILM) nam ob vpisu besedne zveze »literatura in glasba« navrže čez 36.000 zadetkov (od tega skoraj 6500 knjižnih publikacij). Toda po drugi strani je temeljnih, monografskih del, takšnih, ki bi v precep vzela omenjeno zvezo in si zagotovila status »klasične« znanstvene literature sorazmerno malo.<sup>1</sup> V skladu s takšno polarnostjo, razpeto med močno »kvantiteto« in bolj presejano »kvaliteto«, začnjam tudi sam bolj svobodno, manj »znanstveno«.

Svoje premišljevanje uvajam z dvema povednima anekdotama. Svoja študijska leta sem pričel kot študent primerjalne književnosti, le štiri leta kasneje pa sem se zavezal tudi muzikologiji. Prepričan sem bil, da humanistični vedi, vsako povezano s svojo umetniško panogo, marsikaj povezuje, še posebej metodološki aparat. Toda realnost me je osupnila, saj sem lahko odkril predvsem vrsto izrazitih razlik. Najbolj očitna je prišla

na plan ob preučevanju umetniških del samih: komparativisti smo pesmi, romane, novele in drame predvsem *interpretirali*, medtem ko smo muzikologi glasbena dela *analizirali*.<sup>2</sup> Uporaba obeh terminov zaznamuje močan metodološki in ideološki kontrast: medtem ko v primerjalni književnosti prevladuje ideja, da se bistvo literarnega dela na diskurzivni ravni odpira subjektivnemu razumevanju in se »razlaganje« literarnih del tako približuje hermenevtiki, pa muzikologija še vedno upa, da lahko vpogledi v glasbeno delo nosijo auro objektivnega in empiričnega.

Leta 2006 sem sodeloval na komparativističnem simpoziju v Vilenici in spominjam se pogovora z belgijskim komparativistom Bartom Keunenom. Ko me je slednji povprašal po glavnih predmetih mojega raziskovanja, sem mu razložil, da se med drugim ukvarjam z vprašanji glasbene semantike. Nad tem je bil močno presenečen in je glasno zavzdihnil: »Ko se ukvarjam z literaturo, se mi pogosto zdi, da bi bil precej razbremenjen, če se mi ne bi bilo vedno treba ukvarjati s semantično ravnino literarnega jezika in vam, muzikologom, zavidam, toda po drugi strani vi, muzikologi, namesto da bi uživali ob odsotnosti semantike, na vsak način brskate za semantičnimi potenciali glasbe!«<sup>3</sup> V tem strogo neformalnem in spontanem pogovoru je Keunen že izpostavil po njegovem mnenju očitno glavno razliko med literaturo in glasbo: medtem ko je prva zvezana s semantiko, je v drugi semantična raven odsotna. V povezavi s prvo anekdoto bi tako lahko zaključili, da je literatura odvisna od semantične ravni jezika, ki je dostopna s pomočjo hermenevtične interpretacije, medtem ko je glasba nesemantična, zaradi česar vodi ključ do njenega »razumevanja« prek objektivnih, analitičnih postopkov.

Paradoks mojih anekdot je, da povesta veliko več o razlikah med literaturo in glasbo kot o skupnih točkah, presečiščih. V nadaljevanju bi rad raziskal naravo »trkov« med literaturo in glasbo, kakršna se kaže na izbranih primerih iz zgodovine glasbe, pri čemer bom skušal potrditi tezo, da ko govorimo o zvezah med literaturo in glasbo, v resnici mislimo na skupne točke med jezikom in glasbo ali še bolje »jezikom glasbe«, če sledimo dvomnemu naslovu znamenite knjige Derycka Cooka.

Načeloma lahko odkrivamo tri tipe povezav med literaturo in glasbo: (1) navzkrižne vplive (kako je literarno delo navdihnilo nastanek glasbenega dela ali tudi obratno), (2) materialne povezave (poudarjena muzikalizacija literature, besedilo kot zvočni material skladbe) in (3) vsebinske povezave (umetnik uporablja snov ali temo iz druge umetnosti – tipičen primer takega povezovanja predstavljajo literarne vsebine ali teksti, prevzeti v opere, simfonične pesnitve, samospelve ali druga vokalna oz. vokalno-instrumentalna dela). Iz tega sledi, da je muzikalnost lahko del literature v obliki poudarjene izrabe zvočnega oz. »glasbenega« pola jezika (kvaliteta zvočnosti fonemov,

rima kot zvočno »orodje«, ritem verza), medtem ko literatura vstopa v glasbo in postane del glasbenega dela v obliki tekstovne matrice. Že sam obstoj takšne matrice vodi do sklepov, da morata biti v vokalni glasbi literarno besedilo, ki služi kot tekstovna matrica, in glasba nekako povezana.

V skladu s Keunenovim razlikovanjem med semantično literaturo in nesemantično glasbo bi bilo mogoče vdor »glasbenosti« v literaturo razumeti kot poizkus »odrešitve« literature iz krempljev jezikovne semantike in po drugi strani vključevanje teksta v glasbo kot željo po ozemljeni glasbeni semantiki. Toda takšna rešitev se zdi skoraj preveč enostavna, še posebej če v razpravljanje pritegnemo teoretične premisleke Julie Kristeve in Rolanda Barthesa.

V svoji knjigi *Revolucija pesniškega jezika* (*La révolution du langage poétique*, 1974) Kristeva razločuje znotraj označevalnega procesa med »semiotsko« in »simbolično« modaliteto, ki določata tudi tip diskurza (24). V tem kontekstu omenja glasbo kot neverbalni sistem označevanja, zgrajen izključno na semiotski osnovi. Takšna misel zveni precej nenavadno v primerjavi z osrednjimi tezami vodilnih muzikologov, ki se ukvarjajo z vprašanji glasbene semantike. Vladimir Karbusický je tako na primer drugače od Kristeve močno skeptičen do možnosti, da bi glasbo razumeli kot semiotski sistem. Edini semiotski sistem, razvit v povezavi z glasbo, je za Karbusického notacija, medtem ko je vse druge semiotske poizkuse, povezane z glasbo, mogoče razumeti kot »težnjo, da bi elemente glasbene strukture *a priori* razumeli kot znake, kar izhaja iz modelov lingvistično orientirane semiotike« (*Sinn* 1<sup>4</sup>). Zanimivejša je ugotovitev Kristeve, da v literaturi jezik teži k temu, da bi bil iztrgan iz svoje simbolne funkcije »in bi se tako razprl v semiotski artikulaciji: s pomočjo materiala, kakršen je glas, daje takšna semiotska mreža 'glasbo' literaturi« (63). Zato muzikalizacija literature za Kristevo ni brez označevalne vrednosti: »nasprotno, muzikalizacija pluralizira pomene« (65). Razlikovanje med semiotskim in simbolnim je v teoriji Kristeve razširjeno tudi na nivo teksta, kjer razlikuje med *geno-tekstom* in *feno-tekstom*, pri čemer je prvi nelingvističen »proces, ki teži k artikuliranju struktur, ki so minljive (nestabilne, grozijo jim nagonski naboji, so bolj 'kvanti' kot 'zaznamki')« (86), medtem ko je drugega mogoče razumeti kot jezikovno bazo, kot strukture, ki omogočajo komunikacijo.

Teorija Kristeve je zanimiva, saj daje poseben pomen glasbenemu/zvočnemu polu literature, toda še zanimivejša je Barthesova »transpozicija« teorije Kristeve v glasbo. Da bi razložil svoj koncept *zrna glasu* uporablja Roland Barthes razlikovanje med *feno-pesmijo* in *geno-pesmijo*. Prva »zaobsega vse fenomene, vse značilnosti, ki pripadajo strukturi pétega jezika, [...] vse, kar je pri izvedbi v službi komunikacije«, medtem ko druga predstavlja »prostor, v katerem se pomeni generirajo 'iz jezika in njegove čiste

materialnosti» (182) – prva je torej povezana z glasbeno strukturiranostjo, druga pa s samim glasbenim materialom, zvočnostjo. Teoriji Kristeve in Barthesa nam dajeta več možnosti za razkrivanje skupnih točk med literaturo in glasbo: v literaturi pomeni izhajajo tudi iz glasbenih lastnosti zapisanih/govorjenih besed in v glasbi je mogoče pomene pripisati tudi sami materialnosti zvokov, ne le glasbenim strukturam. Ta kratek ekskurz v teorijo torej zavrača Keunenovo idejo o semantiki jezika in nesemantičnosti glasbe. Toda ali lahko teorija vzdrži težko preizkušnjo na izbranih primerih iz zgodovine glasbe?

### Trki med literaturo in glasbo v glasbenozgodovinskem prerezu

Če se izognemo pomenu glasbe v homerskem epu – *Iliada* in *Odiseja* sta se ob predvajanju peli – ter grški kulturni in nekulturni liriki, je zgodovinski pregled mogoče začeti s prevpraševanjem odnosa med glasbo in literaturo kot dela antično-grškega koncepta *mousikē*. Tega ponavadi razumemo v povezavi z atiško tragedijo in razlagamo kot spoj literarnega teksta, glasbe, plesa in vizualnih umetnosti (scenografija) – z nadetimi Wagnerjevimi očali si tako *mousikē* predstavljamo kot nekakšno izvorno predhodnico celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*). Odsotnost virov nam preprečuje, da bi v celoti spoznali pravo naravo takšnega »zlitja«, toda teza, ki jo je rodilo 19. stoletje – sodobna antropološka šola jo je zavrnila (Murray in Wilson, Žužek) – in je močno zaznamovala recepcijo antične drame v 20. stoletju, temelji na prepričanju, da sta bila v tem času jezik in glasba še nekako neločljivo povezana. Takšne premise izhajajo v veliki meri iz premišljevanj Richarda Wagnerja, ki jih je v pogovoru delil s Friedrichom Nietzschejem, ta pa jih je nato ovekovečil v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Po tej doktrini je ritmično osnovo glasbe v tragediji predstavljal kvantitativni verzni sistem (izmenjavanje dolgih in kratkih zlogov v razmerju 2 : 1), medtem ko je melodični element izviral iz tonskega naglasa (naglašeni zlog je bil izgovorjen z višjim glasom) – kot del odrske izvedbe je zato strastno recitirani tekst lahko hitro zdrsnil v področje glasbenega: ob takšni povezanosti je bila glasba nekakšna popolna zvočna uresničitev literarnega. Pomembnejša kot zgodovinska veljavnost takšne teze je dejstvo, da je takšno razumevanje zaznamovalo skoraj vsak poizkus združevanja literature in glasbe, še posebej vsa »rojstva« in »revolucije« opere. Želja po vzpostavitvi izgubljene harmonije med literaturo in glasbo je lahko paradoksalno rodila celo povsem novo kompozicijsko tehniko, kakršna je zgodnja baročna monodija, porojena iz teoretičnih premislekov združenja firenška *camerata*.

Vsekakor se je v krščanskem srednjem veku harmonična zveza med literaturo in glasbo – če je sploh zares obstajala – prekinila. S prehodom iz kvantitativnega v naglasni verzifikacijski sistem se je izgubila povezanost med jezikom (morda bolje: govorico) in glasbo, kar pa še zdaleč ni pomenilo avtonomizacije glasbe ali v primeru gregorijanskega koralna tudi literature. Enoglasna koralna glasba je bila neločljivi del krščanske liturgije – maše in oficija. Različni deli liturgije so bili hkrati tudi glavni glasbeno-oblikovni tipi, kar pomeni, da je vsebina besedila (deloma tudi njegova poetična podoba) določala glasbene specifikke, kar še kaže na določeno ozko povezanost med glasbo in literaturo. Toda koralna si vsekakor ne gre predstavljati kot izrazito melodično in ritmično razvite glasbe. V lekcijah, berilih in oracijah je prevladovala recitacija na enem tonu, posamezne melodične figure pa so naznačevala ločila. Melodično nekoliko bolj razgibana je bila antifonalna psalmodija in responzorialne oblike, vendar se je melodijska za vsak gradual, responzorij, introit itd. gradila iz zaloge standardnih melodičnih obrazcev. Logično je, da je bilo mogoče z istim obrazcem peti precej različna besedila – glasba in literarna (večinoma biblijska) besedila so bili povsem v funkciji liturgije, v čemer lahko še ugledamo določeno sorodnost z antično glasbo: tudi ta je »živela« znotraj kulta in rituala.

Iz podobnih soodvisnosti postopoma izstopi šele večglasna glasba. Le-ta nastaja na ozadju gregorijanskega koralna. Po principu tropiranja – dodajanja novega k že obstoječemu – nastajajo v notredamskem repertoarju Leonina in Perotina v 12. in 13. stoletju večglasne predelave koralnega repertoarja, z dodajanjem besedilnega tropa v novih glasovih pa nastajajo moteti. Za zgodnje motete je tako značilna večbesedilnost – poleg starega, koralnega besedila v latinščini v spodnjem glasu (ténor) tudi vsaj eno novo besedilo (lahko tudi v kakem izmed »živih« jezikov) v zgornjem glasu. Osnovna dilema je pri tem povezana s premislekom, kako so bili ti teksti med seboj povezani. Strokovnjaki pri tem ne morejo priti do skupnega odgovora; zgodnji raziskovalci so trdili, da med izbranimi teksti ni vsebinskih ali drugačnih povezav, medtem ko mlajša generacija razkriva subtilne povezave (Leach, Bent). Zato se zdi toliko mikavnejša misel Richarda Taruskina, da celostno razumevanje besedila in glasbe ni bilo nujno za vrednotenje in da je bila osnovna mikavnost »sublimno« povezana s »čutno preobloženostjo množice glasov in tekstov«.

Trdnejšo povezavo med besedami in glasbo – in ne med literaturo in glasbo (torej na besedoslovni in ne na pomenski ravni) – lahko najdemo v umetnosti madrigalov 16. stoletja v obliki t. i. *madrigalizmov*. To je bila zelo enostavna tehnika, pri kateri je skladatelj skušal poiskati pravo glasbeno rešitev, da bi naznačil pomen posamezne besede v besedilu, ki ga je skušal uglasbiti. Ali drugače: skladatelji so poizkušali vzpostaviti vez

med semantiko jezika in semantiko glasbe – vzporednice so tekle med značilnostmi stvari in pojmov ter glasbenimi sredstvi. Seveda pa je bila najpomembnejša omejitev te tehnike, da je ni bilo mogoče uporabiti za vse besede – največkrat srečamo poizkuse tonskega slikanja (korake lahko predstavlja v glasbi enakomeren ritmični utrip, spuščanje in dviganje se glasbeno opisuje prek analogije z dviganjem in spuščanjem melodičnega toka) – in je imela tako bolj ali manj »dekorativno« funkcijo, podobno kot velja to za posamezne glasbene šale (Taruskin).

Kljub takšni omejenosti se zdi, da so določeni madrigalizmi postajali standardizirani, da se je torej nekaterim značilnim glasbenim tvorbam začelo kot po pravilu pripisovati prav določeno semantično vrednost. Madrigalizmi so tako postopoma mutirali v glasbene retorične figure, modelirane po zgledu dobro znanih retoričnih figur. Najpomembnejši teoretik glasbenih figur, Joachim Burmeister (1564–1629) je leta 1606 v svojem delu *Musica poetica* posamezna kompozicijska sredstva razložil v smislu glasbene retoričnih figur: v svojem nauku o komponiranju za mlade skladatelje je Burmeister tako skušal prenesti razvito teorijo govornišva tudi na glasbo. Vendar pa vez vnovič ni vzpostavljena med literarno ravniyo teksta in glasbo, temveč med kompozicijsko tehniko in retoričnimi strategijami. V tej luči je mogoče razumeti, zakaj priznani Grovov glasbeni leksikon ne prinaša gesla o skupnih točkah med literaturo in glasbo, temveč geslo z naslovom »Retorika in glasba« (Wilson). Kasneje se je retorični teoriji pridružila še teorija afektov, katere glavna misel je bila, da je resnični cilj retoričnih sredstev v tem, da »vzdražijo ‘afekte’ (torej emocije) poslušalcev« (Buelow). Logično se zdi, da bi bili obe teoriji nekako povezani, kar so bili prepričani raziskovalci v prvi polovici 20. stoletja (takšne predstave sta širila André Pirro in Albert Schweitzer), toda »novejše raziskave kažejo, da koncept stereotipnih glasbeno-retoričnih figur s specifičnimi afektivnimi konotacijami ni obstajal v glavah baročnih skladateljev ali v teoretičnih razlagah« (Wilson).

Na podoben način kot glasbeno-retorične figure in teorijo afektov lahko razumemo tudi teorijo toposov,<sup>5</sup> kot je bila razvita v 20. stoletju z namenom, da bi razložila semantiko klasicistične glasbe. Po Leonardu Ratnerju so *toposi* glasbene strukture (določena konstelacija glasbenih elementov), ki se obnašajo kot neke vrste glasbene »besede« oz. leksikalne enote, ki omogočajo »prepričljiv glasbeni diskurz« (1). Teorijo toposov sta nato bolj poglobljeno teoretično osmislila Victor Kofi Agawu, ki navaja »univerzum toposov« in teorijo poveže s konceptom jezikovnega znaka F. de Saussura, ter Raymond Monelle, ki ga je zanimala zgodovinska konstrukcija toposa, s čimer je idejo toposov razširil tudi na glasbo 19. stoletja (*The Musical Topic*). Čeprav se teorije retoričnih figur, afektov in toposov razlikujejo v nekaj

manjših podrobnostih, pa si vendarle delijo idejo, da se glasba obnaša podobno kot jezik in da lahko prenaša pomene. A vse tri teorije izpostavljajo zvezo med glasbo in jezikom in ne med glasbo in literaturo.

Toda teorijo toposov moramo motriti tudi v drugem kontekstu – v kontekstu končne emancipacije instrumentalne glasbe, ki je postala v svojih umetniških potencialih šele v tem času enakovredna vokalni glasbi. Njeno vrednost kot »jezika neizgovorljivega«, kakršnega so promovirali predvsem vodilni predstavniki nemške literarne romantike (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) in filozofija Arthurja Schopenhauerja, se je prvič postavljalo celo nad druge umetnosti. Toda vsi si vendarle niso delili istega prepričanja o vzvišeni poziciji instrumentalne glasbe. Med tistimi, ki so še dvomili v čisto instrumentalno glasbo, je imel najmočnejši glas G. W. F. Hegel. Hegel je konstantno zavračal absolutno glasbo kot prazno in nepomembno (Dahlhaus, *Estetika* 42), saj naj bi absolutna instrumentalna glasba v svojem specifičnem osredinjanju na glasbeno substanco in njeno obdelavo ter oropana teksta sicer pridobila kot glasba, a izgubila kot umetnost ali bolje: kot pomenska umetnost.<sup>6</sup> Dihotomija med literarnimi romantiki in Heglom na neki način odraža glavno opozicijo v glasbi druge polovice 19. stoletja, namreč tisto med konservativnim parom Johannes Brahms in Eduard Hanslick na eni strani ter Richardom Wagnerjem in njegovimi somišljeniki na drugi. Ena izmed osrednjih Wagnerjevih idej je bila, da bi svoje glasbene drame napolnil s svetovnim nazorom, z ideologijo – zato lahko njegovo tetralogijo *Nibelungov prstan* (*Der Ring des Nibelungen*) beremo kot glasen protest zoper naraščajočo moč kapitalizma. Toda osrednji Wagnerjev paradoks je povezan s tem, da je svoj koncept glasbene drame na glasbeni ravni realiziral s pomočjo razvitega motivično-tematskega dela, sicer značilnega za oblike absolutne instrumentalne glasbe, še najbolj za Beethovnovе in Brahmsove simfonije. Kljub temu je Wagner zaupal v koncept celostne umetnine oz. umetnine prihodnosti, ki lahko nasledi staro, še nepreseženo grško obliko *mousikē*. Zato nas ne sme presenetiti, da v svojih teoretičnih tekstih veliko prostora nameni vprašanju verzne forme, ki bi najbolj ustrezala dramatični glasbi, igralskim tehnikam in močno poudarja potrebo po vzajemnem oplajanju vseh umetniških zvrsti, nekakšno »poroko« med glasbo, dramo, plesom, literaturo in vizualnimi umetnostmi (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850).

V bipolarni kontekst, razpet med Heglove dvome o pomenu glasbe kot umetnosti in Schopenhauerjevo povzdigovanje glasbe nad druge umetnosti (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), je treba postaviti tudi Lisztovo zasnovo simfonične pesnitve, ki je izrasla iz Wagnerjeve ideje glasbene drame. Franz Liszt je želel ustvariti podobno »pomensko« glasbeno formo, kot so bile Wagnerjeve glasbene drame, toda znotraj sim-



foničnega žanra brez pomoči besedila. Še posebej zanimiva je pri tem Lisztova motivacija za nov žanr, saj izhaja direktno iz Heglovih misli o instrumentalni glasbi – simfonična pesnitev, torej programska glasba je bila za Liszta »sredstvo, ki naj bi utemeljilo dostojanstvo instrumentalne glasbe, da bi ne bila samo ‘užitek’, kot je zaničevalno trdil Kant, ampak predvsem – ‘kultura’« (Dahlhaus, *Estetika* 87). V 19. stoletju je bil pojem »kultura« še vedno povezan predvsem z literaturo in branjem.

V času emancipacije čiste instrumentalne glasbe se je vokalna glasba znašla v funkcijskih prijemih estetsko vse bolj usihajoče cerkvene glasbe, nacionalnih tendenc (nacionalne opere, praksa *liedertafel*) in pedagoškega dela. S piedestala je »sestopila« v meščanski salon v obliki samospeva, ki vendarle predstavlja eno izmed osrednjih glasbenih zvrsti 19. stoletja. Vendar pa kljub novemu razmerju med vokalno in instrumentalno glasbo zvrst samospeva še vedno priča o nenavadnem odnosu med glasbo in literaturo: dobri in slabi skladatelji namreč uglasbujejo dobro in slabo poezijo, pri čemer za končno estetsko kvaliteto samospeva literarna vrednost izbranega besedila očitno ni odločilna. Kako naj si razlagamo, da sta zgodovinsko in estetsko izstopajoča ciklusa samospevov *Lepa mlinarica* (*Die schöne Müllerin*, 1823) in *Zimsko popotovanje* (*Winterreise*, 1827) Franza Schuberta napisana na pesmi Wilhelma Müllerja (1794–1827), za katere je mogoče trditi, da so motivično-tematsko stereotipne, obrtniško okorne in idejno precej izpraznjene, podobno pa velja tudi za falango nepomembnih in neizrazitih pesnikov, ki so navdihovali izjemne samospeve Richarda Straussa? Poglobljen glasben izraz očitno presega uglasbeno besedilo – je to mogoče Schubertova in Straussova napaka? Toda Schubertov primer ali izbrane uglasbitve Richarda Straussa ne govorijo o tem, da je za dober samospev celo »koristno« literarno šibkejše besedilo, saj lahko naštejemo tudi nekaj prav nasprotnih primerov: Hugo Wolf in Robert Schumann sta nekaj svojih najpomembnejših samospevov ustvarila na besedila J. von Eichendorffa, E. Mörikeja, H. Heineja in J. W. Goetheja.

Pred podoben problem kot besedila samospevov nas postavljajo tudi operni libreti, še posebej zato, ker je opera vseskozi veljala za zvrst, v kateri je mogoče obuditi prvotno povezanost glasbe in literature iz antične *mousikē*. Prav to prepričanje je okužilo člane združenja firenška *camerata*, ki so ob koncu 16. stoletja hlepeli po glasbi, ki bi bila po zgledu antične ponovno nezdružljivo povezana z besedilom. Da bi glasba lahko prenašala duševna stanja pesnika, se približala govorni zvočnosti govorca (lirskega subjekta) in prek te izražala njegovo razpoloženje, je razvila novo kompozicijsko tehniko – monodijo, v kateri gre prvenstvo enemu izstopajočemu glasu (melodiji), drugi pa ostajajo v spremljevalni, podrejeni funkciji. Monodija je rodila opero kot poizkus ponovno vzpostavitve izgubljene



*mousikē*, toda njeni snovalci očitno niso našli dokončnega recepta, kako povezati glasbo in literaturo. V operi se je vse do 19. stoletja namreč ohranilo razlikovanje med recitativnim in arioznim, v katerem se je zrcalila nemoč v iskanju idealne uglasbitve literarnega besedila. Arije so bile zamišljene kot odbleski emocionalne vrednosti nekega besedila, v njih so prevladovali glasbeno- imanentni postopki, zablestela je spevna melodična linija, izstopile so pevčeve virtuozne sposobnosti, besedilo in njegova razumljivost sta bila manj pomembna (v baročni operi omejeno na nekaj vrstic besedila, ki se je lahko ponavljajo v časovnem pogledu praktično v nedogled). Drugače je bilo v recitativu, ki naj bi služil predvsem poganjanju dramskega toka ter jasnemu artikuliranju besedila in s tem enostavnemu dojemanju njegovega pomena, zato so bila v recitativih glasbena sredstva močno reducirana. Opera je s svojo dihotomijo pravzaprav samo poudarjala prepad med literaturo in glasbo.

Prav takšno razpoko je v svoji znameniti misli, da je v operi postalo »sredstvo izraza (glasba) cilj, cilj izraza (drama) pa sredstvo« (*Opera in drama* 15), strnil Richard Wagner, ki je posledično zahteval preobrnitev razmerja med sredstvi in ciljem v svoji glasbeni drami. Wagnerjeve ideje niso zaznamovale samo sledečih rodov skladateljev, temveč tudi literatov. Leta 1885 je skupina francoskih simbolistov, med njimi Edouard Dujardin kot glavni urednik, ustanovila *La revue wagnérienne*, ki je med sočasnimi revijami zavzemala posebno mesto, saj je bila v celoti posvečena enemu samemu cilju: glorifikaciji Richarda Wagnerja (Hampton, Bedina). Čeprav je bila revija posvečena Wagnerju, jo lahko hkrati razumemo tudi kot organ simbolističnega gibanja in v tem pogledu je njen največji prispevek v tem, da je Wagnerjeve ideje »prevedla« v pesniško teorijo. Francoski simbolisti so tako v Wagnerjevem razbitju periodične forme (zavrnil je formalne procedure glasbe, ki so bile nekako še vedno zavezane literaturi – urejena periodika v glasbi sicer izhaja iz plesne glasbe, toda možno jo je vzporejati tudi s tradicionalno ritmično urejenostjo verznihih form) in njeni nadomestitvi s t. i. glasbeno prozo (Grey) ter z »večno melodijo« razpoznali možnost za lastno opustitev tradicionalnih verznihih oblik in shem ter tako za poudarjeno muzikalizacijo poezije – pesništvo se lahko osvobodi semantike in »pôje«.

Prav ta ideja je v 20. stoletju vodila do skladbe/pesmi, ki jo ponavadi razumemo kot edinstveno umetniško delo, umeščeno nekam na rob med glasbo in literaturo – gre za *Prasonato* (*Ursonate*, 1922–32) Kurta Schwittersa. Toda brez večjih zadržkov je mogoče zapisati, da je Schwittersova »pesem« v resnici glasbeno delo, saj je Schwitters kot material uporabil foneme, osvobojene svojih semantičnih vezi. Na ta način so fonemi postali glasbeni zvoki. Prav to je moral spoznati tudi Schwitters,

ko je tako osvobojene foneme organiziral po principu glasbene oblike (sonatna forma). Schwittersov primer postane še zanimivejši, če ga primerjamo s Schönbergovimi prizadevanji iz približno istega obdobja. Po tem, ko je Arnold Schönberg »emancipiral« disonanco, se je soočal s problemom, kako organizirati novi, atonalni material, ki se je osvobodil iz svojih prejšnjih harmonskih in formalnih zvez. Zato je zanimivo preučevati Schönbergova dela, ki so nastala od začetka razpustitve tonalnosti do »izuma« dodekafonije (1908–1923) – v večini primerov gre namreč za žanre vokalno-instrumentalne glasbe, kar pomeni, da je Schönberg zmožgel oblikovati svoj atonalni material večinoma le s pomočjo teksta. Na ta način Schwittersov in Schönbergov primer predstavljata rešitvi podobnih problemov: ko se je Schwitters odpovedal semantičnemu polu jezika, je osvobojeni zvočni material organiziral s pomočjo glasbenih formalnih modelov, Schönberg pa je formalne robove svojih del določil s pomočjo teksta.

Z dodekafonijo je Schönberg našel rešitev za svoje formalne težave in je bil tako razrešen odvisnosti od teksta, toda Schwittersov primer je prinesel daljnosežnejše spoznanje, še posebej za skladatelje: fonetični del jezika je mogoče uporabiti kot glasbeni material. Ta potencial so v celoti izkoristili skladatelji v šestdesetih letih, večinoma v žanru t. i. jezikovnih kompozicij (*Sprachkomposition*), ki jih lahko imamo za nekakšen pendant zvočnim kompozicijam (*Klangkomposition*, Danuser). Tipični primeri takšnega žanra, v katerem so osvobojeni fonemi uporabljeni kot glasbeni material ali pa je tekst do te mere fragmentiran in na takšen način razporejen v glasbeno teksturo, da ga ni mogoče dojeti v njegovi celovitosti in se posledično razpusti v brezpomenske zloge ali nepovezane besede, so kantata *Prekinjena pesem* (*Il canto sospeso*, 1956) Luigija Nona (skladatelj je uporabil besedila poslovilnih pisem na smrt obsojenih, toda v kompleksni serialni teksturi je tekst razbit in posledično semantika izgubljena), Berieva skladba *Tema: hommage Joyceu* (*Thema: Ommagio a Joyce*, 1958) za magnetofonski trak in elektroniko, *Avanture & Nove avanture* (*Aventures & Nouvelles aventures*, 1966) G. Ligetija, *Rekvjem za mladega pesnika* (*Requiem für einen jungen Dichter*, 1969) B. A. Zimmermanna ter Globokarjeva skladba *Toucher* (1973) za tolkalca.

Še posebej zanimiva sta zadnja dva primera. Zimmermann je svoj rekvjem podnaslovil kot *lingual*, s čimer je zaznamoval poseben žanr kompozicije, zasnovane kot kolaž, ki obuja evropsko zgodovino med letoma 1920 in 1970 in uporablja obsežno zalogo različnih tekstov (J. Joyce, E. Pound, A. Camus, L. Wittgenstein, J. Goebbels, A. Hitler, A. Dubček, papež Janez XXIII, G. Papandreou, Ajshil, V. Majakovski, I. Nagy, N. Chamberlain, Mao Ce-Tung itd.) in glasbenih citatov (D. Milhaud, O. Messiaen, R. Wagner, K. Schwitters, pesem »Hey Jude« skupine The Beatles, L. van Beethoven itd.). V tem primeru glavni material niso izolira-

ni fonemi, temveč različni teksti, kompozicijsko osnovo pa predstavlja njihovo kombiniranje in kolidiranje, ki je organizirano po glasbenih načelih, pri čemer ostaja semantični vidik takšnih trkov še vedno izredno pomemben. Zato bi Zimmermannovo delo lahko razumeli kot zanimiv amalgam glasbe in literature, če ne bi skladatelja v resnici bolj zanimala vsebina izbranih tekstov kot pa njihova literarna vrednost ali podobe – posebno soodvisno razmerje je tako v Zimmermannovem delu vzpostavljeno med glasbo in tekstom in ne med glasbo in literaturo.

Vinko Globokar na drugi strani pogosto raziskuje možnost, da bi glasbeniki s svojimi inštrumenti zmogli spregovoriti. Tipični primer takšnih prizadevanj predstavlja skladba *Toucher*. Skladatelj je izbral fragmente iz različnih odsekov Brechtove igre *Življenje Galileja* (*Leben des Galilei*, 1939), medtem ko mora tolkalist izbrati sedem inštrumentov ali zvočnih objektov, ki lahko oponašajo zvočnost sedmih samoglasnikov francoščine. Skladba poteka v treh fazah: v prvi glasbenik izgovarja Brechtovo besedilo in oponaša izgovorjeni tekst z inštrumenti, v drugi tekst šepeta in igra na inštrumente, v tretji fazi pa samo še igra na inštrumente nekako prepričan, da občinstvo lahko »razume«<sup>1</sup> novi instrumentalni »jezik«, predstavljen v prvih dveh fazah. Podobno kot v Zimmermannovem primeru tečejo paralele v resnici med glasbo in jezikom.

## **Glasba in literatura ali glasba in jezik?**

Kot rdečo nit razprave lahko prepoznamo prav spoznanje, da se največ navideznih povezav med literaturo in glasbo v resnici izkaže kot vzporejanje jezika in glasbe. Za recepcijo grške oblike *mousikē* je bila značilna ideja enotnosti glasbe in jezika, zasnova madrigalizmov je izhajala iz umišljene leksikalne zveze med besedami in določno glasbeno konstelacijo, podobno pa velja tudi za teorijo retoričnih figur in teorijo toposov. Poseben primer predstavljajo jezikovne kompozicije, ki so na poti prestopanja barier med glasbo in jezikom – literatura (zvočna poezija) izgublja svojo semantiko in se razpusti v niz osvobojenih fonemov, medtem ko glasba (jezikovne kompozicije) uporablja za svoj zvočni material prav takšne izolirane foneme in brezpomenske kombinacije besed. Toda takšni amalgami – namenoma uporabljam pojem, ki se večkrat pojavi v Boulezovih opisih lastnih kompozicijskih postopkov v znameniti skladbi *Kladivo brez mojstra* (*Le marteau sans maître*, 1954) na nadrealistično poezijo Renéja Chara (Koblyakov) – so redki.

Teoriji Kristeve in Barthesa sicer nekoliko relativizirata Keunenovo (pre)močno opozicijo med semantično literaturo in nesemantično glasbo,

a v resnici v središče postavljata in z močno lučjo osvetlujeta nekaj, kar je v obeh umetnostnih v resnici sekundarnega. Tako glasba po Karbusickem ni referencialna, saj ne označuje objektnega sveta; je nepojmovna, zvočni kompleksi pa nimajo označevalne funkcije. Vendar glasba v procesu »sekundarne semantizacije« lahko pridobi pomene. Glasbenim elementom – »zvočnim realijam« in ne glasbenim znakom – lahko pripišemo pomene v procesu semioze. Gre za proces nastajanja pomenov iz »nepojmovnih energij« (Karbusicky, *Grundriß* 5). Podobno v literaturi njena zvočna komponenta daje »glasbo literaturi«, vendar je mogoče razumeti ta po Kristevi »semiotiski« pol diskurza vendarle kot drugotnega glede na simboličnega. To na svoj način izpostavlja tudi Calvin S. Brown, ko zapiše, da »morajo imeti zvoki, iz katerih je zgrajeno literarno delo, zunanji pomen, medtem ko tisti, ki jih uporablja glasba, takšnega pomena ne potrebujejo.«

Za naša končna premišljevanja se zdi zanimivo tudi razpravljanje Raymonda Monella, ki podobno kot Karbusicky poudarja, da glasba ni referencialna, da torej »ne moremo glasbenim terminom pripisati 'prvotnega' pomena« (*Linguistics* 15). Glasbeni pomeni izhajajo iz struktur in sicer iz njihove sorodnosti s strukturami drugih človeških in naravnih fenomenov: glasba tako po Monellu ne funkcionira simbolno, kot je to značilno za jezikovni znak, definiran po F. de Saussureu, temveč kot posebna vrsta alegorije: glasbena signifikacija teče svobodno mimo vsake reference ali objekta, pri čemer lahko paradoksalno dialogizira praktično s celotnim univerzumom pomena (*The Sense* 198). Takšno dojetanje delovanja glasbene semantike pa ne opozarja le na razlike med jezikom kot substratom literature in glasbo, temveč posredno kaže tudi na sorodnosti. Glasbi resda manjka »enostavna« semantična ravnina, vendar pa bi v njej lahko prepoznali fonološko (osnovni materialni delci glasbe: toni, zvoki, šumi) in sintaktično ravnino (glasbeno oblikoslovje: stavki, periode, glasbene forme): glasbi je torej mogoče v procesu semioze pripisati pomene, ker v njej prepoznamo tip strukturiranja, ki nas asociira na nekaj izvenglasbenega, ne nekaj povsem »življenjskega« (prav tak način alegorične asociacije zaznamuje madrigalizme).

Zgornji teoretični premisleki tako vodijo do pomembnega spoznanja, da so glasbena sredstva, s katerimi lahko operira literatura (ritem verzov, zvočne kombinacije fonemov), precej omejena v primerjavi z neomejenimi možnostmi zvočnega materiala in kompozicijskih postopkov v glasbi – kakor je po drugi strani omejena zmožnost glasbe, da prenaša jasne pomene – nekaj, kar je v literaturi povsem vsakdanje in samoumevno. Igra z zvoki je del literature in »pluralizira pomene«, kakor trdi Kristeva, toda v razsežnem univerzumu literarnih žanrov je njena funkcija predvsem ta, da dodaja »začimbo«, da poživi (pre)očitno semantično pomensko ravnino.

Zaradi svoje zavezanosti času (glasbeni dogodki in procesi se dogajajo v času) lahko »pripoveduje« tudi glasba v obliki zaporednega niza različnih zvočnih/glasbenih dogodkov/elementov, toda njena »zgodba« nima denotativne moči literature. Tako se je že veliki mojster simfonične pesnitve, Richard Strauss, ki je težko pisal glasbo, ne da bi ga pri tem na nek način ne navdihnili literatura, obenem bal, da bo njegova programska glasba zapadla sumljivim očitkom t. i. manjvredne *Literaturmusik* (Walter), zato je zgodbe o Don Juanu, Macbethu, Tillu Eulenspieglu in Don Kihotu »povedal« v tradicionalnih glasbenih oblikah (sonatna forma, rondo, variacije). Toda podobno kot v našem vsakdanjem življenju je moč prepovedanega, neznanega in tujega vedno privlačnejša kot vsakdanjost, navadnost že znanega in nekako iztrošenega – prav ta »nesporazum« rojeva vedno nove poizkuse povezovanja literature in glasbe.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Izpostavitve si zasluži predvsem delo Calvina S. Browna *Music and Literature. A Comparison of Arts*. Tematika je odmevala tudi v slovenskem prostoru (zbornik prispevkov s simpozija *Glasba in poezija*).

<sup>2</sup> Del težave gotovo izhaja iz tega, da je v glasbi termin *interpretacija* že zaseden z glasbenikom kot posredovalcem/medijem skladateljevega dela.

<sup>3</sup> V pogovoru z Bartom Keunenom, 6. september 2006.

<sup>4</sup> Prevod G. P.

<sup>5</sup> Razlika je, da gre v prvih dveh primerih za normativni »poetični« teoriji, ob teoriji topov pa imamo opravka z analitično oz. interpretacijsko metodo.

<sup>6</sup> »Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen« (Hegel, *Vorlesungen*).

#### LITERATURA

*Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990.

Agawu, Kofi Victor. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Bedina, Katarina. »Slovenska percepcija Richarda Wagnerja«, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ur. Jurij Snoj in Darja Frelj. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, Založba ZRC SAZU, 2000, 193–204.

Bent, Margaret. »Polyphony of texts and music in the fourteenth-century motet: Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur and its quotations«, *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*. Ur. Dolores Pesce. Oxford: Oxford University press, 1997, 82–103.

- Brown, Calvin S. *Music and Literature. A comparison of Arts*. Atene: The University of Georgia Press, 1948.
- George J. Buelow. »Affects, theory of the.« *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, dostopano 19. junija 2014, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- . *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Grey, Thomas S. *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hampton, Morris D. *A descriptive study of the periodical Revue wagnérienne concerning Richard Wagner*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. <<http://www.textlog.de/5779.html>>, dostopano 20. junij 2014.
- Karbusicky, Vladimir. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- . »Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik.« *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Ur. Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, 1–36.
- Koblyakov, Lev. *Pierre Boulez: A World of Harmony*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Leach, Elizabeth Eva. »Music and verbal meaning: Machaut's polytextual songs.« *Speculum: A journal of medieval studies*, 85.3 (2010), 567–591.
- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992.
- . *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *The Musical Topic*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Murray, Penelope in Wilson, Peter. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Neubauer, John. *The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, elektronska knjiga.
- Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.
- . *Opera in drama*. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici, 2013
- Walter, Michael. *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Wilson, Blake et al. »Rhetoric and music.« *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, dostopano 19. junija 2014, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>.
- Žužek, Martin. *Razpad mousike – vzroki in posledice glasbenega pojava, analizirani v kontekstu družbenih sprememb antične polis na prehodu iz V. v IV. stoletje pr. n. št.* Magistrska naloga. Ljubljana, 2002.

## Collisions between Music and Literature (Language?): Dilemmas of the Selected Examples from the History of Music

Keywords: literature and music / semantics of music / musicalization of poetry / *Gesamtkunstwerk* / musical analysis / literary interpretation

The selected examples from the history of Western music serve as starting points for a discussion of the specific, often problematic relationship between music and literature. We could describe such relationships as “collisions”, which can be understood as coincidental “meetings” that are largely inharmonious in nature and characterized by a kind of indifferent ephemerality. Literature and music stand – even when combined together in a single work of art – further apart than one would like to admit.

This article deals with the antique concept of *mousikē*, in which the art forms of poetry, music, dance and theatre which today are distinctly separated and unconnected, were still inextricably linked. Over time literature and music became increasingly autonomous, as can be seen in the politextuality of the early motets, the polyphonic madrigals of the 16th century, the Baroque theory of rhetoric, and the theory of affects, topic theory as applied to the music of the classical period, the 19th century dichotomy inherent in Hegel’s thoughts on the shortcomings of absolute instrumental music, and Schopenhauer’s placing of music above the other arts. Additional questions are posed in connection with operatic reforms (in the light of efforts to restore the antique form of *mousikē*) as well as Liszt’s concept of the symphonic poem. Some instances and examples also give rise to analysis of speech-derived compositions from the second half of the 20th century. Ultimately, the thesis reflects on the idea that parallels between music and literature should not be sought on the level of two distinct art forms, but rather on the substrata-level of both art forms – between music and language – as it would seem that music often behaves like a distinctly syntactical part of language.

Maj 2015