

V ISKANJU INOVATIVNIH PRISTOPOV PRI INTERDISCIPLINARNEM RAZISKOVANJU LIBRETOV GLASBENO GLEDALIŠKIH DEL

BENJAMIN VIRČ

Slovensko narodno gledališče Maribor

Izvleček: Z namenom implementacije interdisciplinarnega teoretskega aparata za proučevanje libretov v multimodalnih umetniških konfiguracijah v polju glasbenega gledališča avtor članka predstavi lastno inovacijo – analitično orodje Vokalurlinie. Ta nam kot zanesljiv meta-jezikovni zapis bimodalne kongruence besedne in glasbene prozodije omogoča pertinentno reševanje problemov, povezanih s prevajanjem in adaptacijo libreta, z namenom zagotavljanja karseda optimalnih pogojev pevske izvedbe in percepcije.

Ključne besede: libreto, multimodalnost, Vokalurlinie, glasbeno gledališče, prevajanje

Abstract: In order to implement an interdisciplinary theoretical framework for studying libretti in multimodal artistic configurations for music theatre, the author presents an innovative analytical tool: Vokalurlinie. As a reliable metalinguistic notation of the bimodal congruence of literary and musical prosody, the tool provides a pertinent basis for various problem-solving tasks, ranging from translation and libretto adaptation to the optimization of the libretto's performability and perception.

Keywords: libretto, multimodality, Vokalurlinie, music theatre, translation

Libreto – nezaželen raziskovalni objekt muzikologije?

Vprašanje »Ali se muzikologija izmika obravnavanju libreta?«, ki si ga je leta 1967, torej prav v času vznika poststrukturalizma z Derridajevo dekonstrukcijo, v samem uvodu svojega članka »Libreto in kriza opere nekdanj in danes«,¹ zastavil ameriški skladatelj, muzikolog in glasbeni kritik Everett Helm, je še danes v marsikaterem oziru simptomatično, saj meri na kompleksen odnos med glasbo in literaturo kot samostojnima umetniškima poljema, še posebej na problem ustvarjanja (novega) pomena, ki se vzpostavlja v kontekstu intersemiotičnega odnosa med glasbo in jezikom. Kot ugotavlja Helm, je odgovor na uvodno vprašanje lahko le močno pritrdilen, pri čemer poda nekatere razloge za stanje, o katerem bi lahko rekli, da še danes perpetuira v obliki prevladujočih smernic raziskovalnega habitusa² slovenske muzikologije – z izjemo nekaterih primerov analiz libretov, ki pa se z uporabo že uveljavljenih metod osredotočajo bodisi na interpretacijo

¹ Gl. Helm, »Libreto in kriza opere«.

² Francoski sociolog in filozof Pierre Bourdieu opredeli habitus kot »sistem trajnih in premestljivih dispozicij, strukturiranih struktur, ki so vnaprej določene, da bodo funkcionirale kot

vsebine (v smislu eksplikacije odrskega dogajanja) bodisi na historični kontekst nastanka obravnavanega glasbenogledališkega dela.³

Med Helmovimi predpostavkami, ki se sicer navezujejo predvsem na globalno, ne zgolj na »lokalno« slovensko situacijo, zakaj ostaja libreto kot neodtujljiv del umetniške konfiguracije⁴ v polju glasbenega gledališča epistemološko spregledan objekt znotraj muzikološkega diskurza, se poleg »težnje muzikologije, da se izgublja v podrobnostih«⁵ in »o uporni naravi samega gradiva«⁶ omenja tudi »nepripravljenost ali nesposobnost muzikologov, da ga obdelajo.«⁷ Po Helmovem prepričanju tiči glavna težava v konservativno naravnem raziskovalnem habitusu muzikologov in posledično v nepertinentni metodologiji, ki ni kos izzivom multimodalnosti,⁸ s tem pa ostajajo nekatera spoznanja o mehanizmih prenosa in generiranja pomena med različnimi semiosferami⁹ še danes nedosegljiva ali vsaj slabo reflektirana.

Podobne ugotovitve o prevladujočih raziskovalnih habitusih muzikologije, ki so usidrani bodisi v pozitivizmu ali v tradicionalni glasbeni analizi, je na začetku 80. let 20. stoletja podal že Joseph Kerman, eden najvidnejših predstavnikov t. i. nove muzikologije, v okviru katere si je prizadeval za »celovitejšo, bolj »humano« in bolj praktično kritiko glasbe.«¹⁰ V luči Kermanovega razumevanja vloge muzikologije v širši sferi humanistike in družboslovja je raziskovanje libretov pod okriljem sodobne multikulturalnosti – z angleščino kot skupnim jezikovnim »imenovalcem« razvitega zahoda –, ki jo v okviru procesa globalizacije sprejemamo kot »normalno« stanje sodobne družbe, skorajda

strukturirajoče strukture, se pravi kot načela, ki porajajo in organizirajo prakse in predstave«. Prim. Bourdieu, *Praktični čut*, 90.

³ Med dosedanjimi študijami libretov v slovenskem akademskem polju, ki pozornost namenjajo predvsem historiografski oziroma topološki analizi vsebine libretov, velja omeniti predvsem prispevke: Buijić, »Early Croat Translation of Rinuccini's Euridice«; Špendal, »Maribor – prizorišče dogajanja«; Grdina, »Funtkov libreto Teharski plemiči«; in Cigoj Krstulović, »Odkritje Linhartovega prevoda«.

⁴ Namesto pojmov kompozicija, umetnina ali umetniško oziroma glasbeno delo v tem prispevku uporabljam splošnejšo strukturalistično definicijo umetniškega dela, kot jo definira filozof Alain Badiou s sintagmo »umetniška konfiguracija« in se lahko navezuje na katerikoli tip umetniškega dela. Gl. Badiou, *Mali priročnik o inestetiki*. Pojem »konfiguracija« kot sinonim za umetniško delo (še posebej v literaturi) uporablja tudi semiotik Jurij Mihajlovič Lotman. Gl. Lotman, *Struktura umetniškega teksta*.

⁵ Helm, »Libreto in kriza opere«, 105.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid, 111.

⁸ Multimodalnost se v umetnosti kaže tako na produkcijski (poetični) kot estetsko-recepcijski ravni, pri čemer gre za sobivanje oziroma součinkovanje več različnih semiotičnih sistemov (jezika oziroma besedila, glasbe, psiholoških gest nastopajočih, vizualnih elementov inscenacije in kostumov itd.), ki tvorijo totaliteto multimodalnega sporočila. Gl. Lutkewitte, *Multimodal Composition*.

⁹ Semiotik ter literarni in kulturni zgodovinar Jurij Mihajlovič Lotman je semiosfero opredelil kot celoten semiotični prostor, ki pripada določeni kulturi; semiosfera je tako po eni strani rezultat kulture, obenem pa predstavlja tudi pogoj za njen razvoj in delovanje. Gl. Lotman, *Znotraj mislečih svetov*, 175.

¹⁰ Kerman, »How We Got into Analysis«, 331.

samoumevna interdisciplinarna razširitev muzikološkega raziskovanja. To še posebej velja za multimodalne umetniške konfiguracije, med katerimi ima vsaj v polju glasbenega gledališča še vedno privilegiran položaj opera. Prav ta v zahodnih kulturah še danes velja – čeprav morda ne iz istih razlogov kot v 19. stoletju – za najelitnejšo predstavnico glasbenogledaliških zvrsti.¹¹

Prepričanja številnih muzikologov, ki libreto odklanjajo zaradi njegove literarnosti in ga kot raziskovalni objekt prepuščajo literarni vedi in njenim raziskovalnim metodam, bi lahko tako z vidika sodobne epistemologije humanistike in družboslovja kakor tudi s historične pozicije proučevanja nastanka glasbenogledaliških del označili vsaj za abotna, če že ne povsem neznanstvena, saj je libreto, kot ugotavlja Helm, prav tako kot orkestracija neločljiva komponenta glasbene forme, ki ji pravimo opera.¹² Libreto kot specifična literarna zvrst, ki se kot totaliteta pétega besedila konstituira tudi kot glasbenogledališki siže, je prav tako literarnopoetična podstat, ki v kronološkem smislu praviloma nastane pred glasbo in iz katere izhaja skladatelj pri komponiranju. Helm svojo apologijo raziskovanja libretov povzame z naslednjimi besedami: »Ko bi muzikologija izpolnila do libreta svojo dolžnost v historičnem, estetskem in kritičnem pogledu, bi izkazala veliko uslugo ne le preteklosti, ampak tudi sedanjosti. Tako je razumljivo, da bi lahko muzikologi znatno pomagali skladateljem v sedanji krizi opere.«¹³

Na tem mestu se ne želim spuščati v debato o krizi opere, o kateri je francoski filozof Philippe-Joseph Salazar ugotovil, da »se je v emfatičnem pomenu«, torej v kontekstu lastne umetniške potence, »dokončno izpela s Puccinijevo *Turandot* leta 1924«¹⁴ – identično stališče poda Adorno s tezo o notranjem razkroju vsebovane resnice (*Wahrheitsgehalt*) neke umetniške konfiguracije in njenem posledičnem socio-poetičnem zdrsru na raven fetišistične komoditete, ki jo generira »kulturalna mašinerija«¹⁵ –, ampak želim opozoriti na navidezno paradoksnost situacijo, povezano z osredotočenostjo na analizo, o kateri govori Kerman, in produkcijo novih tipov vednosti v muzikologiji (z možnostjo topoloških navezav na druga raziskovalna področja). Lahko bi rekli, da je vsaj na področju proučevanja libretov situacija v resnici zaobrnjena, saj z namenom dopolnitve *arhiva*¹⁶ zahodne glasbe potrebujemo še več *analize* libretov, na podlagi katere lahko generiramo nov red izjav in njihovih medsebojnih relacij, ki jih šele nato lahko reflektira muzikološki diskurz v kontekstu dopolnjevanja velike pripovedi glasbene zgodovine.

¹¹ Gl. Grdina, »Funtkov libreto Teharski plemiči«, 149.

¹² Helm, »Libreto in kriza opere«, 105.

¹³ Ibid.

¹⁴ Salazar, *Idéologies de l'opéra*, 13.

¹⁵ Omenjeno dejstvo sovпада tudi z ugotovitvijo filozofa Mladena Dolarja, da se pogon operne mašinerije v sodobni družbi pravzaprav nenehoma širi in povečuje, pri čemer postaja pomemben dejavnik znotraj t. i. množičnih medijev. Gl. Dolar in Žižek, *Filozofija v operi*, 8.

¹⁶ *Arhiv* mislim tukaj v foucaultovski terminologiji, tj. kot »splošni sistem formacije in transformacije izjav«. Foucault, *Arheologija vednosti*, 142.

Pozicija libreta v okviru slovenske muzikologije

Da je raziskovanje libretov na Slovenskem v resnici še v povojih, sovпада s stanjem muzikološke vednosti raziskovanja glasbenogledaliških del na Slovenskem. Kot ugotavlja Gregor Pompe, je bila v kontekstu proučevanja glasbenogledaliških del »opravljena večina primarnih, historiografskih raziskav, medtem ko čaka muzikologijo še naloga interdisciplinarnega prediranja v operno kulturo na Slovenskem«. ¹⁷ K temu velja dodati še dejstvo, da se raziskovalci te problematike soočamo že s samo odsotnostjo repozitorija evidentiranih libretov – bodisi izvirnih slovenskih ali v slovenskem prevodu –, ki bi bili širšemu krogu zainteresirane javnosti dostopni denimo po zgledu italijanske spletne platforme Libretti d'opera italiani. ¹⁸

Področje raziskovanja, ki v zadnjem desetletju doživlja tako teoretski kot pragmatični razcvet v zahodnih kulturah, je proučevanje prevajanja ¹⁹ za glasbeno gledališče, ki se kaže kot specifično interdisciplinarno polje, za katerega so poleg obvladovanja lingvistike potrebne vsaj osnove muzikoloških znanj, povezanih s strukturiranostjo in posledičnim »branjem« glasbenega teksta oziroma partiture. Kot ugotavlja Karen Wilson-deRoze, zanimanje za prevajanje besedil, namenjenih petju, v zahodnih kulturah nikakor ni recenten pojav, ²⁰ zato ne preseneča, da je prevodna praksa – četudi je ta z izjemo na hermenevtiki utemeljenih prevodnih strategij Friedricha Schleiermacherja, Wilhelma von Humboldta in Wilhelma Diltheya iz 19. stoletja ostala v teoretskem smislu povečini nerefektirana vse do vznika Saussurove strukturalne lingvistike v prvih desetletjih 20. stoletja ²¹ – tako rekoč stalna sopotnica glasbenogledališkega, še posebej opernega (po)ustvarjanja. ²²

Po navedbah Igorja Grdine ima prevajanje libretov na Slovenskem prav tako večstoletno tradicijo, saj naj bi začetki omenjene prakse segali že v 18. stoletje, ko je Jurij Japelj v okviru humanističnih prizadevanj ljubljanske Akademije delavnih (Academia operosorum Labacensium) nameraval prevesti libreto *Artaserse* Pietra Metastasia, a svoje namere ni dokončal. ²³ Na tem mestu je sicer treba pripomniti, da se je prevajanje besedilnih predlog oper, operet kakor tudi dramskih besedil različnih zvrsti razmahnilo šele v drugi polovici 19. stoletja v okviru prizadevanj ljubljanskega Dramatičnega društva, ²⁴ ki je

¹⁷ Pompe, »Stanje vednosti«, 39.

¹⁸ Platforma je dostopna na spletni povezavi www.librettidopera.it.

¹⁹ Tukaj je seveda mišljen interjezikovni prevod, kot ga definira Roman Jakobson. Gl. Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, 204.

²⁰ Wilson-deRoze, »Translating Wagner«, 18.

²¹ Gl. Snell-Hornby, *Turns of Translation Studies*, 13–14.

²² Zlasti v zadnjih treh desetletjih je opazen porast pragmatično orientiranega raziskovanja prevajanja za nad- oziroma podnapise, ki jih operne in gledališke hiše svojim obiskovalcem ponujajo kot standardni »bralni« pripomoček z namenom lažjega spremljanja odrskega dogajanja, še posebej če to poteka v tujem jeziku, ki se opazno razlikuje od jezika ciljne kulture občinstva.

²³ Grdina, »Prevajanje libretov«.

²⁴ Med prevodnimi poskusi nekaterih sodelavcev Dramatičnega društva, ki so dosegljivi na spletnem portalu Digitalna knjižnica Slovenije (www.dlib.si), zasledimo slovenske prevode oper *Čarostrelec* Carla Marie von Webra (Anton Funtek, 1893), *Prodana nevesta* Bedřicha Smetane (Anton Funtek, 1893), *Trubadur* Giuseppeja Verdija (Anton Štrifof, 1894) in *Lohengrin* Richarda Wagnerja (Mihael Markič, 1898), ki pa do tega trenutka ostajajo nerefektirani tako z vidika

bilo ustanovljeno leta 1867 in je stremelo k profesionalizaciji slovenskega gledališča, kar se je odražalo predvsem v skrbi za uprizarjanje glasbenogledaliških del tujih avtorjev v slovenskem jeziku.

Multimodalnost glasbenega gledališča in vpeljava koncepta Vokalurlinie

Prispevek k zapolnjevanju »analitične praznine« pri raziskovanju libretov je analitično orodje Vokalurlinie, ki sem ga razvil s sintezo teorije formantov²⁵ ter prozodičnega ujemanja (kongruence) glasbe in besedila. S tem zanesljivim analitičnim algoritmom, ki sem ga poimenoval po zgledu schenkerjanske analize,²⁶ lahko na razmeroma preprost in nedvoumen način opredelimo kvaliteto zvočne podobe (*gestalt*) besedne (pesniške) in glasbene proizvodnje na konkretnem mestu v partituri glasbenogledališkega in vokalno-instrumentalnega dela nasploh. Analogija med Schenkerjevo Urlinie in na novo zasnovanim orodjem Vokalurlinie, ki je usmerjen h kompromisu med ohranjanjem skladateljeve intence in optimizacijo pevske izvedbe v prevodu, se tako nakazuje v premisleku, kaj je pravzaprav osnova pevskega nastavka. Kot zatrjuje Richard Miller, je osrednjega pomena v klasični pevski šoli, ki izhaja iz italijanske operne tradicije, tehnika »pokrivanja vokalov« (*copertura*) oziroma tehnika modifikacije samoglasnikov (*vowel modification*).²⁷ Millerjevo tezo, da je manipulacija samoglasnikov osnova tako rekoč vsakršnega petja, potrjujejo tudi dognanja akustike in fonologije, ki samoglasnike definirajo kot tiste vrste glasov, ki jih človeški govorno-pevski aparat proizvede spontano, torej brez notranjega upora oziroma zožitve (strikture) govorno-pevskega trakta.²⁸ Na podlagi navedenih ugotovitev bi lahko sklenili, da je osnova za analizo pozicioniranosti posameznega pevskega glasu v kompleksnem zvočnem spektru glasbenega aparata, ki ga v primeru opere praviloma

individualnih prevajalskih habitusov kakor tudi v širšem kulturnem kontekstu njihovega vpliva na (po)ustvarjalni razvoj slovenskega glasbenega gledališča.

²⁵ Nemški fiziolog in fonetik Ludimar Hermann (1838–1914) je bil prvi, ki je leta 1894 podal definicijo formanta v članku »Phonophotographische Untersuchungen«. V skladu s splošno sprejeto definicijo, kot jo podaja Richard Ogden, so formanti naravne resonance, ki variirajo z velikostjo (predvsem z dolžino) in obliko govorno-pevskega aparata. Povedano drugače, gre za naravno povečanje amplitude posameznega glasu oziroma zvena pri določenih frekvencah oziroma frekvenčnih intervalih. Gl. Ogden, *Introduction to English Phonetics*, 33. Sodobna akustika definira formant tudi kot relativno širok vrh oziroma lokalni maksimum resonance posameznega glasu v okviru obstoječega zvočnega spektra. Gl. Bennett, *Science of Musical Sound*, 255.

²⁶ Na tem mestu velja spomniti na Schenkerjev koncept Urlinie, s katerim je avtor temeljno linijo najprej označil kot nekakšno motivično konturo, ki naj bi se fluidno in v različnih »preoblikah« pojavljala skozi glasbeno delo, s tem pa naj bi skladbi zagotavljala homogenost. Pozneje je Schenker koncept Urlinie radikalneje posplošil s skorajda metafizično predpostavko, da bi glasbeno delo moralo imeti zgolj eno temeljno linijo, ki skladbo povezuje v kohezivno celoto od začetka do konca. Spoznanje, da so takšne linije v melodičnem smislu po navadi padajoče, ga je vodilo k formulaciji kánonske definicije Urlinie kot nujno padajoče, kar ponazarja številčna sekvenca (3–2–1). Gl. Schenker, *Der Tonwille*, 21.

²⁷ Miller, *On the Art of Singing*, 10.

²⁸ Gl. Ladefoged in Maddieson, *Sounds of the World's Languages*, 281.

sestavljajo še drugi pevski solisti, zbor in simfonični orkester, prav sekvenca formantov posameznih samoglasnikov v okviru melodične linije.

Vokalurlinie sem tako po eni strani zasnoval kot orodje oziroma simbolni zapis, ki bi potencialnega prevajalca libreta, akustika, fonetika ali muzikologa opozoril na samo kakovost pětih samoglasnikov v okviru glasovne verige oziroma melodične linije, po drugi strani pa lahko zavzame vlogo nekakšnega muziko-poetičnega indikatorja skladateljeve uglasbitve libreta, ki ima lahko v dani konstelaciji tonov in besed specifično zvočno avro. Prav avro je Walter Benjamin v kontekstu tehnološkega napredka, ki omogoča masovno posnemanje unikatov, z nekakšnim metafizičnim pesimizmom izpostavil kot inherentno lastnost vsake resnične umetnine, kot nekakšno kazanje magične ali nadnaravne sile, ki se poraja iz enkratnosti nekega umetniškega dela.²⁹ Vprašanja, ki sta ključni za naš raziskovalni pristop in si ju na tem mestu zastavljam v kontekstu schenkerjansko navdahnjene analize, sta naslednji: katera so ključna spoznanja o »strukturni« analognosti jezika in glasbe, ki jih lahko privzamemo kot osnovo algoritma Vokalurlinie, in kaj bi lahko sploh bil končni rezultat takšne analize sobivanja obeh semiotičnih sistemov (jezika in glasbe) v kontekstu uglasbitve nekega libreta?

Da bi se dokopali do prepričljivega odgovora na prvo vprašanje, velja najprej spomniti na številne strukturno-poetične analogije glasbe in jezika, o katerih se je z vidika spekulativnega odkrivanja skupnega izvora in posledične ločitve razpravljalo že od Platona naprej,³⁰ čeprav je proučevanje odnosa besede in glasbe dobilo novo razsežnost šele v poznorenesančnih teoretskih spisih Nicole Vicentina (*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555), Gioseffa Zarlina (*Istitutioni harmoniche*, 1558) ter Giovannija Marie Artusija in Claudia Monteverdija. Zlasti Artusijeva in Monteverdijeva polemika o ključnih estetskih in slogovnih vprašanjih *seconde pratique* je na neki način začrtala paradigmo nadaljnega diskurza o sami naravi glasbe, kot se je denimo vzpostavila med Rameaujem in Rousseaujem v 18. stoletju ali še pozneje v 19. stoletju med Richardom Wagnerjem in Eduardom Hanslickom. Kot ugotavlja Mark Evan Bonds, so Monteverdi, Rousseau in Wagner esenco glasbe videli v *ekspresiji*, ki je neločljiva od drugih razpoložljivih sredstev, s katerimi bi lahko dosegli zaželen estetski izraz, medtem ko so Artusi, Rameau in Hanslick bistvo glasbe dojemali v ožjem formalističnem smislu, tj. v smislu in notranji »igri« njene materialne substance.³¹

Med teoretskimi nastavki, ki so močno vplivali na nadaljnja raziskovanja zavozlanosti besede in glasbe, je gotovo znamenita Rousseaujeva hipoteza o skupnem izvoru jezika in glasbe, ki se kaže v primarnem impulzu po izražanju strasti (*passions*),³² pri čemer naj bi se po Rousseauju z napredujočo racionalnostjo (z »racionalnim ohlajevanjem«) jezika v smeri preciznejšega izražanja idej in sporočil glasba (zlasti melodija) postopoma oddaljevala od jezika, kar naj bi še dodatno pospešil harmonski obrat v tedanji glasbi.³³ Če odmislimo Wagnerjeva teoretsko-poetična spisa *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Umetnina*

²⁹ Benjamin, *Das Kunstwerk*, 13.

³⁰ Gl. Snoj, »Glasba v Platonovi *Državi*«.

³¹ Bonds, *Absolute Music*, 52.

³² Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 44–45.

³³ *Ibid.*, 64–65.

prihodnosti, 1849) ter *Oper und Drama (Opera in drama*, 1851), so bili najprepričljivejši koraki v smislu modalnega zблиževanja jezika in glasbe storjeni šele v teoretskem kontekstu strukturalizma in poststrukturalizma, ko so se na stežaj razprle možnosti intersemiotičnega prevajanja oziroma transmutacije.³⁴ Še več, združitev besedila z glasbo, kar bi Roland Barthes poimenoval kot nastanek semiotičnega oziroma semiološkega sistema drugega reda,³⁵ je tako postala zanimiva »novotvorba« za proučevanje sočasnega konstruiranja pomenov – v besedilu, glasbi ter v polivalentni interakciji njunih kodov – kakor tudi mehanizmov razumevanja multimodalnega teksta in estetske recepcije nove »gestalt«³⁶ celote.

V luči tesne modalne prepletenosti glasbe in jezika je tako prišlo celo do zanimive zaobrnitve raziskovalne optike, ki jo je povzročil performativni obrat,³⁷ ko lahko skozi prizmo strukture glasbenega toka interpretiramo samo konstrukcijo besedila pesmi ali celo posamezne vsebinske elemente in slogovno-poetične razsežnosti besedila. Med analizami literature skozi perspektivo glasbe in njene inherentne strukture (ritma, metruma, intonacije, modulacije itd.) velja omeniti monografijo *Gedichte sind Musik: musikalische Analysen von Gedichten aus 800 Jahren* Dietherja de la Motteja, ki ne odkriva zgolj tesnih strukturnih analogij med glasbo in jezikom na primerih pesemskih oblik srednjega veka, ampak predpostavlja dvosmerno prevodnost in obstoj kohezijske poetične sile med obema semiotičnima poljema. Povedano z besedami Hansa Heinricha Eggebrechta, s katerimi de la Motte začena svojo študijo:

Analogna jezikovni podobnosti glasbe je tudi glasbena podobnost jezika. Če je glasba paradigma čutno ustvarjenega smisla in nesmiselnega pomena, potem je pesniški jezik v teh dimenzijah glasben, in sicer v dimenziji zvoka (glasu): ritmu, metru, arteficialni vokalnosti, rimi, asonanci, aliteraciji in v dimenziji namerne presegevanja pojmovnosti v smeri odprtosti in neizrekljivosti smisla.³⁸

Tudi Kofi Agawu predpostavlja tako rekoč neskončno množstvo kontekstov, ki jih glasba lahko spleta z drugimi umetnostnimi polji, religijo in družbenimi rituali, pri čemer pa med omenjenimi povezavami vseeno priznava prvenstvo zavozlanosti jezika in glasbe.³⁹ Odgovor na naše prvo vprašanje, povezano s konstrukcijo analitičnega orodja Vokalurlinie, se tako na produkcijski ravni kaže v časovni dimenziji, ki jo tako literatura kot glasba potrebuje za svojo realizacijo, na recepcijski ravni v možnosti vzpostavitve kompleksnih dvosmernih semantičnih relacij, v estetsko-poetični dimenziji pa v ujemanju glasbenega ritma in fonološke kategorije naglasa.

³⁴ Gl. Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, 204.

³⁵ Gl. Barthes, *Mythologies*, 113.

³⁶ Med pomembnimi interdisciplinarnimi študijami, ki obravnava opero kot posebno »gestalt« instanco multimodalnega teksta v kontekstu prevajanja, velja izpostaviti monografijo *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* Klause Kaindla iz leta 1995. Prevajanje opernega »teksta« tako mora poleg intersemioze besedila in glasbe nujno predpostavljati njegovo »postavitev« v končno performativno okolje, tj. glasbeni oder. Gl. Wilson-deRoze, »Translating Wagner's Versmelodie«, 245.

³⁷ O različnih aspektih kulturno pogojene performativnosti gl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 74.

³⁸ Motte, *Gedichte sind Musik*, 8 (prev. Benjamin Virč).

³⁹ Agawu, *Music as Discourse*, 15.

Od intersemioze glasbe in besedila k optimizaciji pevske izvedbe

Če želimo odgovoriti na drugo vprašanje – kaj bi lahko sploh bil končni rezultat takšne analize zavozlanosti obeh semiotičnih sistemov (jezika in glasbe) v kontekstu uglasbitve nekega libreta s pomočjo Vokalurlinie –, moramo vpeljati koncept intersemioze, ki so jo Carey Jewitt, Jeff Bezemer in Kay O'Halloran definirali kot interakcijo, igro in srečevanje vsaj dveh semiotičnih sistemov, pri čemer lahko prihaja do generiranja novih skupnih znakov in pomenov.⁴⁰ Z drugimi besedami, natančnejše prediranje v pomen besedila in skladateljevo manipulacijo libreta, ki se kaže tako v ritmičnih, melodičnih in harmonskih poudarkih posameznih besed ali delov besedila, postaja analitiku dostopnejše z eksplikacijo simbolnega zapisa Vokalurlinie, ki ga lahko poleg samega kvalitativnega zapisa silabotonične sekvence samoglasnikov dopolnimo s številnimi glasbenimi simboli (za dinamiko, smer melodičnega gibanja, harmonijo, kolorirano linijo itd.) kakor tudi z didaskalijami oziroma opombami, ki se navezujejo na potek uprizoritvenega postopka.

Kot zatrjuje Richard Miller, se je v klasični pevski šoli kot idealni pevski zven (*timbre*) uveljavil t. i. zaprt ali pokrit glas (*voce chiusa*) s čim bolj izenačenimi prehodi med registri.⁴¹ Iz tega razloga lahko tako vsako estetsko in performativno kategorijo, ki je pogojena s kulturno-zgodovinsko dinamiko semiosfere glasbenega gledališča, štejemo kot relevanten kriterij v okviru prevajalskega procesa, ki bi moral biti ciljno oziroma skopično⁴² usmerjen tudi h karseda optimalni pevske izvedbi, saj prav ta v veliki meri pogojuje kvaliteto percepcije, deloma pa tudi recepcijo prevedenega besedila. Slednja prav gotovo ni odvisna zgolj od razumevanja teksta, ampak predvsem od intersemioze besedila z glasbo, in navsezadnje tudi od naslovnikovih pričakovanj, ki jih ima ta do umetniškega teksta.⁴³ Če bi denimo izhajali zgolj iz estetsko-poetičnih predpostavk o domnevno superiorni vrednosti homofonega prevoda,⁴⁴ ki naj bi najzvesteje ohranjal zvočno »avro« izvirnika in s tem njeno fetišistično dimenzijo, bi kaj hitro prišli do rutinskih »enotirnih« prevodnih

⁴⁰ Jewitt, Bezemer in O'Halloran, *Introducing Multimodality*, 39.

⁴¹ Miller, *On the Art of Singing*, 10.

⁴² Sam grški izraz »skopos« (σκοπός) je osrednji pojem skopične teorije (*Skopostheorie*) in označuje namen oziroma končni cilj prevodnega dejanja. Izraz je v prevodoslovje uvedel nemški lingvist Hans Josef Vermeer v članku »Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie«, ki je bil leta 1978 objavljen v reviji *Lebende Sprachen*.

⁴³ Gl. Lotman, *Struktura umetniškega teksta*, 222. O podobni socialni, ekonomski, kulturni in historični recepcijski valenci naslovnika, definirani kot horizont pričakovanja (*Erwartungshorizont*), piše tudi Hans Robert Jauss (*Estetsko izkustvo*, 450).

⁴⁴ Problematika, ki do tega trenutka prav tako ostaja precej neraziskana in se zdi relevantna za razumevanje recepcijskih mehanizmov pri naslovniku, so pogoji (mehanizmi), ki omogočajo vznik zvočne avre prevoda, če si sposodim izraz Walterja Benjamina, saj se ta, kot ugotavlja Jeff Hilson, navezuje na izvirno (fetišistično) muzikalnost izvirnika. Prav omenjena muzikalnost oziroma *melopoeia*, kot jo je v poeziji definiral ameriški pesnik Ezra Pound, po Hilsonovem prepričanju daje dodatno vrednost kulturnemu kapitalu pevskega prevoda, ki naj bi z izvirnikom ohranil tesno homofonično zvezo in posledično identični vokalni nastavek. Hilson, »Homophonic Translation«, 96.

možnosti, ki bi se najverjetneje sprevrgle v svoje nasprotje – tj. v banalizacijo energije verza izvirnika in posledično v popolno razvrednotenje »umetniškosti« prevoda.⁴⁵

Tabela 1

Povprečne frekvenčne vrednosti prvega in drugega formanta vokalov (v Hz) z ekvivalenčnimi tonskimi višinami, zapisanimi s Helmholtzevim simboli (Catford, *Practical Introduction to Phonetics*, 154). IPA je akronim za sintagmo »international phonetic alphabet« (mednarodna fonetična abeceda). V angleški literaturi je frekvenca drugega formanta (F_2) pogosto poimenošana kot »hub« (baza ali središče), saj je prav ta frekvenca odločilna za kvalitativno prepoznavanje posameznega vokala (Bennett, *Science of Musical Sound*, 274).

| Samoglasnik, zapisan z IPA | Frekvenca prvega formanta (F_1) | Frekvenca drugega formanta (F_2) | Frekvenčna razlika ($F_2 - F_1$) |
|----------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------|
| A | $850 \approx gis^2 (+ 40 c)$ | $1610 \approx g^3 (+ 46 c)$ | 760 |
| a | $750 \approx fis^2 (+ 23 c)$ | $940 \approx b^2 (+ 14 c)$ | 190 |
| ɒ | $700 \approx f^2 (+ 4 c)$ | $760 \approx fis^2 (+ 46 c)$ | 60 |
| E | $390 \approx g^1 (- 9 c)$ | $2300 \approx d^4 (- 37 c)$ | 1910 |
| ε | $610 \approx dis^2 (- 34 c)$ | $1900 \approx b^3 (+ 33 c)$ | 1290 |
| ɜ | $460 \approx b^1 (- 23 c)$ | $1310 \approx e^3 (- 11 c)$ | 850 |
| I | $240 \approx h (- 49 c)$ | $2400 \approx d^4 (+ 37 c)$ | 2160 |
| O | $360 \approx fis^1 (- 47 c)$ | $640 \approx dis^2 (+ 49 c)$ | 280 |
| ø | $370 \approx fis^1$ | $1900 \approx b^3 (+ 33 c)$ | 1530 |
| œ | $585 \approx d^2 (- 7 c)$ | $1710 \approx a^3 (- 50 c)$ | 1125 |
| æ | $820 \approx gis^2 (- 22 c)$ | $1530 \approx g^3 (- 42 c)$ | 710 |
| ɔ | $500 \approx h^1 (+ 21 c)$ | $700 \approx f^2 (+ 4 c)$ | 200 |
| u | $250 \approx h (+ 21 c)$ | $595 \approx d^2 (+ 22 c)$ | 345 |
| ʊ | $300 \approx d^1 (+ 37 c)$ | $1390 \approx f^3 (- 9 c)$ | 1090 |
| ʌ | $600 \approx d^2 (+ 37 c)$ | $1170 \approx d^3 (- 7 c)$ | 570 |
| y | $235 \approx b (+ 14 c)$ | $2100 \approx c^4 (+ 6 c)$ | 1865 |

Na podlagi izmerjenih frekvenc formantov različnih samoglasnikov iz Tabele 1 lahko oblikujemo nekaj zaključkov, ki jih velja po eni strani razumeti kot splošne napotke iz kompozicijskega kompendija, katerim vokalom bi se bilo denimo najbolje izogniti v nižjih oziroma višjih pevskih legah, po drugi strani pa jih lahko z vidika doseganja akustično ugodnejših vokalnih sekvenc in posledično optimalnejših pogojev poslušalčeve percepcije s pridom uporabimo pri kalibraciji prevajalskega procesa. Vokaloma najmanjše odprtostne stopnje (I in U) bi se zaradi frekvence prvega (najnižjega) formanta kakor tudi že zaradi tenzije ustne votline med petjem morali praviloma izogibati v višjih legah – deloma to

⁴⁵ Kot opozarja Boris A. Novak, so vsi postopki, ki so prelahki – kar se še posebej navezuje na rimo in strukturo verza nasploh –, v umetniškem smislu revni. Novak, »Zgodovina rime«, 28.

velja tudi za samoglasnik E (zlasti za ozki E) –, medtem ko je samoglasnik A v tako rekoč vseh svojih fonemskih oblikah zaradi maksimalne odprtosti za pevca (in posledično za besedilo) zelo »dobrodošla« sestavina besed, odpetih pri višjih in zelo visokih frekvencah (denimo nad f^2).

Seveda imamo pri konkretnih izvedbah glasbenogledaliških del, ki zahtevajo zelo velike glasbene sestave, opravka s kompleksno zvočno teksturo, ki ima v nekem danem prostoru prav tako svojo resonanco, ki jo znanstvena literatura definira kot resonančna frekvenca sistema.⁴⁶ Določanje te frekvence je z vidika doseganja optimalne glasbene percepcije prav tako pomemben dejavnik, kajti če je osnovna frekvenca zapetega tona višja od resonančne frekvence sistema, potem bo formant, ki ga ta resonanca običajno daje, za poslušalca praviloma izgubljen. To se še posebej kaže pri glasovih (denimo sopranu), ki lahko pojejo dovolj visoke tone, saj se zapéti samoglasniki pri visokih frekvencah zaradi odsotnosti prvega nizkega formanta medsebojno zelo težko ločijo, kar posledično otežuje razumevanje besedila. Prav to dejstvo, povezano s semantično »izgubo« nerazumljenega libreta, govori v prid funkcionalnosti nadnapisov, ki so sočasno z glasbeno izvedbo ponavadi projicirani bodisi na platno nad proscenijem bodisi na zaslone sedežev. Omenjena izguba besedila, ki ga poslušalec iz samega petja ne more razbrati, pa nam zlasti v primeru prevajanja libretov daje močan povod za razmislek o konkretizaciji prevedenega besedila, ki lahko ima v akustičnem smislu še bolj optimalno konfiguracijo vokalov od izvirnika, a se kljub temu pretirano ne oddalji od fetišističnih karakteristik njegove zvočne avre.

Zapis orodja Vokalurlinie in njegova aplikativnost v komparativni analizi prevodov libretov

Oglejmo si konkreten primer analize vokalne sekvence s pomočjo Vokalurlinie na primeru znamenite sopranske arije Kleopatre »Da tempeste il legno infranto«⁴⁷ iz opere serie *Julij Cezar v Egiptu* (*Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17) Georga Friedricha Händla iz leta 1724. Čeprav je možno zapis Vokalurlinie razširiti s številnimi metajezikovnimi in analitičnimi simboli, kot denimo s splošno uveljavljenimi simboli harmonske analize pod posameznim zlogom (vokalom) ali celo s kratkimi komentarji, ki se lahko navezujejo bodisi na glasbenoizvajalske intence skladatelja bodisi na morebitne posebnosti (ironijo, subverzivnost) konkretnega uprizoritvenega trenutka, ga tukaj zaradi preglednosti in prostorskih omejitev navajamo zgolj v osnovni obliki. Če je zaradi lažje dostopnosti karseda širokemu krogu slovenskih uporabnikov morda priročnejša raba slovenskih fonetičnih znamenj ali kar navadnih črk samoglasnikov, pa je za širšo uporabo vsekakor priročnejša mednarodna fonetična abeceda (IPA), še posebej če primerjamo genealoško oddaljena jezika, ki se distinktivno razlikujeta na več ravneh (leksikalni, gramatikalni, fonetični itd.).

⁴⁶ Resnick in Halliday, *Physics*, 324.

⁴⁷ Arija Kleopatre (s številčno oznako 40) je iz šestega prizora tretjega dejanja. Ob libretistu Nicole Francesca Hayma se kot soavtor zgodnje različice libreta opere omenja tudi Giacomo Francesco Bussani. Gl. str. 1 in 42 libreta, dostopnega na spletni povezavi http://www.librettidopera.it/zpdf/giulio_ces.pdf.

Notni primer 1

Začetek Kleopatrine arije »Da tempeste il legno infranto«, t. 11–18

CLEOPATRA *Allegro*

Da tem - pe - ste il le - gno in - fran - to, se poi sal - vo
giun - ge in - por - to, non sà più che de - si - ar,.

Izhajajoč iz kongruence glasbenega in besednega ritma, osnovni zapis Vokalurlinije sočasno združuje stopično strukturo verza s kakovostjo samoglasnikov besed v okviru obravnavane uglasbitve, pri čemer smo za zvezno samoglasniško spremembo znotraj posamezne besede po analogiji z znakom za ligaturo iz standardne glasbene notacije uporabili stični vezaj (-). Samoglasniki, ki so zapisani z veliko začetnico, označujejo poudarjen zlog posamezne besede in poudarjeno dobo v glasbenem toku, pri čemer so upoštevane tudi sinkope oziroma premestitve ritmičnega poudarka (tako v glasbi kot besedilu). Vokali, ki so zapisani z malo začetnico, tako po drugi strani označujejo mesta nepoudarjenih dob oziroma brez naglasa. V primeru neujemanja besednega in glasbenega ritma, kar lahko označuje bodisi hoteno skladateljevo gesto ali pomanjkljivo večšino uglasbitve besedila,⁴⁸ lahko takšna mesta označimo z znakom ×.

Z znakom za stopinjo (°) je označena koloratura oziroma del melodične linije, ki vsebuje na posameznem zlogu vsaj dva različna tona, pri čemer se vokalni nastavek ne spremeni. Prav ta znak je za prevajalca še posebej zanimiv indikator, saj opozarja na možna mesta prozodičnih premestitev, ki bi se lahko izkazale za uporabne v primerih, če bi prevedeno besedilo vsebovalo več zlogov od izvirnika. Možnost »nadgradnje« obstoječega zapisa samoglasniške linije obstaja tudi v dodajanju znamenj, ki nakazujejo smer gibanja tonskih višin (↑, ↓), s čimer se v okviru posameznega verza lahko že določi relativni tonski vrh oziroma dno, kar se izkaže še posebej uporabno pri dosledni implementaciji formantov v prevajalski proces. Še več, možnost nakazovanja splošne smeri melodije oziroma konture njenega gibanja lahko z ustreznima znakoma (↗, ↘) zapišemo bodisi vmes ali na koncu vsakega verza. Na tak način dopolnjen zapis samoglasniške linije celotnega besedila arije »Da tempeste il legno infranto« je kot primer prikazan v Tabeli 2.

⁴⁸ Med znanimi primeri neujemanja glasbenega in besednega ritma je tudi Mozartova uglasbitve Figarove kavatine »Se vuol ballare, signor contino« iz opere buffe *Figarova svatba*, KV 492, v kateri je italijanska beseda *signor*, ki ima sicer naglas na drugem zlogu, v obstoječem glasbenem ritmu napačno naglašena na prvem zlogu. Glede na to, da je Mozart isto besedo v operi pozneje še večkrat pravilno naglasil v okviru glasbene fraze, kakor tudi zaradi uporabe pomanjševalnice *contino* (grofič, grofek) lahko sklepamo, da je skladatelj skoraj gotovo želel poudariti ironičen in celo posmehljiv odnos Figara do ne posebej brihtnega in še manj krepostnega Grofa Almavive. Gl. Golomb, »Music-Linked Translation«, 129.

Tabela 2

Primerjava izvirnega besedila Kleopatrine arije »Da tempeste il legno infranto« iz Händlove opere *Julij Cezar v Egiptu* s pripadajočim zapisom Vokalurlinie

| Izvirnik »Da tempeste il legno infranto« | Vokalurlinie |
|---|---|
| <p>[Cleopatra] Da tempeste il legno infranto, se poi salvo giunge in porto, non sà più che desiar, che desiar, che desiar; da tempeste il legno infranto, da tempeste il legno infranto, se poi salvo giunge porto, non sà più che desiar, che desiar, se poi salvo giunge in porto, non sà più che desiar, non sà più che desiar. <i>(Fine)</i> <i>(L'istesso tempo)</i> Così il cor trà pene e pianto, or che trova il suo conforto, torna l'anima a bear, torna l'anima a bear; così il cor trà pene e pianto, or che trova il suo conforto, torna l'anima a bear, a bear, torna l'anima a bear. <i>(da capo)</i></p> | <p>A e-E°-e_i^(†) E°-o_i^(‡) A°-o, (Ø) E oi A-o U-e_i O-o, (∅) o°^(†) a U e° e-i-A°, (∅Ø) e E°-i-A° (∅Ø), e E°-i-A; (∅) A e-E-e_i E-o_i-A°-o (Ø∅) A e-E-e_i E-o_i-A°-o (Ø∅) E oi^(‡) A-o U-e_i^(†) O-o^(‡) O°-a U e E-i-A°, e E-i-a, (∅) E oi A-o U-e_i O-o, O° a U e E°-i-A° (Ø∅) O a U e E-i-A. (Ø)</p> <p>O-i_i O°^(†) a E°-e^(‡) e A°-o, O° e O-a I uo o O°-o, O-a A°-i°-a_a e A°^(†) O°-a° A°-i-a_a e-A; O-i_i O°^(†) a E°-e e A°-o,^(‡) o e O°-a i uo o-O°-o O-a A-i-a_a e-A°^(†) (Ø) a e-A° O-a A-i-A_a e-A.</p> |

Kot bom pokazal v nadaljevanju, so aplikativne možnosti analitičnega orodja Vokalurlinie večplastne: medtem ko bo akustika zanimala predvsem optimizacija resonančnih mest (formantov) posameznih mest v glasbenih frazah, ki ne dosejajo zaželene zvočnosti (v praksi se pogosto uporablja žargonska fraza, da »frazza ne zazveni«), bo prevajalec, ki je še posebej naklonjen homofonemu prevodu, zapis Vokalurlinie s pridom implementiral v lasten prevodni proces z namenom doseganja zvočne podobnosti z izvirnikom. Še več, tudi muzikologi ali profili drugih strok, ki so tesno povezani z glasbenim gledališčem (dramaturgi, lektorji, šepetalci ipd.), lahko zapis uporabijo kot strukturno (fonetično) izhodišče pri nadaljnjih modifikacijah libreta – tukaj mislim predvsem na preubeseditev besedila oziroma po Jakobsonu »intrajezikovni prevod«⁴⁹ –, ki so lahko bolj ali manj utemeljene

⁴⁹ Gl. Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, 204.

v kompleksnih sociokulturnih ali povsem lingvističnih razlogih, bodisi v zastarelosti besedišča (ki ga želimo približati današnjemu občinstvu), »nespevnosti«⁵⁰ prevoda, odpravi gramatikálnih in drugih leksikalnih napak izvirnega besedila ali obstoječih prevodov, uprizoritvenem konceptu, ideoloških pritiskih zaradi spremembe političnega okolja ali katerihkoli drugih okoliščin, ki narekujejo uporabo drugačnih semantičnih konstelacij.

Oglejmo si konkreten primer preubeseditve obstoječega prevoda obravnavane Kleopatrine arije iz arhiva SNG Opera in balet Ljubljana.⁵¹ Kot lahko sklepamo na podlagi indicev iz pridobljenega gradiva, je prevod Smiljana Samca nastal leta 1965 (gl. Sliko 1),⁵² kar bi lahko bilo že samo po sebi zadosten razlog za leksikalno revidiranje prevoda. Kljub temu se kaže Samčevo besedišče tako v stilnem kot v pomenskem oziru nevtralnó. Po natančnejši analizi zavozlanosti besedišča z glasbo, še posebej na mestu koloratur, terjajo nekatere obstoječe prevodne rešitve – zlasti Samčev semantični dodatek v medmetni funkciji »gorja in zla« – od sopranistke nekoliko več vokalne akrobatike, zato jih je z namenom prožnejšega fraziranja smiselno reducirati na zgolj en zlog, na katerem pevka lahko enostavneje in v skladu s poznobaročno maniro izpelje zahtevno koloraturo. Pri prevodni rekaliibraciji sem želel izločiti tudi pomensko nedoslednost obstoječega Samčevega prevoda drugega verza »se poi salvo giunge in porto« v nadaljevanju arije, ki ga je prevajalec zastavil nekoliko drugače: »Ladja skozi noč viharno« in »skoz temó in noč viharno« (gl. Tabela 3).

Zaključne ugotovitve

Izhajajoč iz ugotovitve, da je Kleopatrina arija eksemplarični primer baročne vokalne virtuoznosti, pri čemer se njen glavni atribut kaže v kontrastni afektiranosti, ki v lacanovskem smislu niha med ljubezenskim *jouissance* (A del: E-dur) in kratkim refleksivnim zdrsom v melanholijo (B del: cis-mol), je vztrajanje pri ekvivalenci besednega pomena glede na emfatično težo pevske linije tako rekoč sekundarnega pomena. V skladu s Händlovo izvirno konstelacijo uglasbitve lahko brez večjih zadržkov izpustimo Samčev medmetni dodatek, ki tako rekoč brez potrebe silabično prekinja tok izpisane kolorature (gl. Notni primer 2). Med razlogi, ki so vodili k novemu premisleku o preubeseditvi in posledični modifikaciji besednega pomena, velja tako poleg semantične korekcije in vidika spevnosti omeniti tudi individualne poteze Händlovega kompozicijskega postopka, ki jih lahko znótraj procesa intersemioze z besedilom razumemo kot ekstrinzične (ikonične) reference.⁵³

⁵⁰ Kriterij spevnosti (*singability*) je za Petra Lowa, ki je razvil t. i. pentatlonski pristop k prevajanju besedilnih predlog popevk (songov), poleg smisla (*sense*), naravnosti (*naturalness*), ritma in rime najpomembnejši upoštevek pri zasnovi prevodnega procesa, ki je končno usmerjen h glasbeni performativnosti. Low, »Pentathlon Approach«.

⁵¹ Klavirski izvleček omenjene Händlove opere (Frankfurt, 1951) je bil pridobljen v korespondenci z arhivom SNG Opera in balet Ljubljana 27. maja 2020.

⁵² Samec je prevod pripravil po naročilu ljubljanske Opere, in sicer za prvo produkcijo v gledališki sezoni 1966/1967 s premiero 3. oktobra 1966 v režiji Hinka Leskovška in pod dirigentskim vodstvom Demetrija Žebreta. Podatki so dostopni na spletnem portalu Sigledal v sklopu Repertoar na spletni povezavi <https://repertoar.sigledal.org/predstava/4276> (obiskano 28. decembra 2020).

⁵³ Gl. Agawu, *Playing with Signs*, 51.

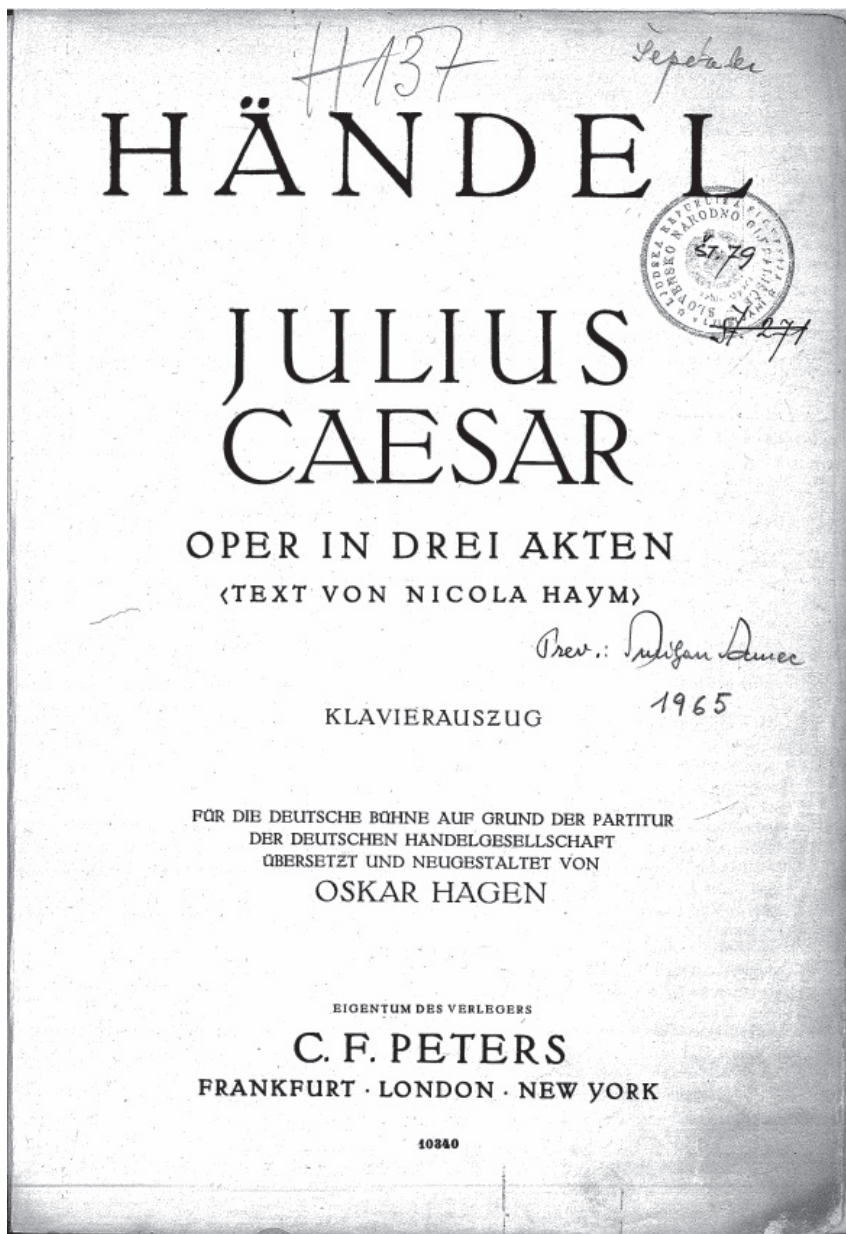
Tabela 3

Primerjava dobesednega prevoda Kleopatrine arije »Da tempeste in legno infranto« z obstoječim prevodom Smiljana Samca in novo slogovno-pragmatično rekaliibracijo prevoda z dopolnitvijo (B del)

| Dobesedni prevod | Obstoječi prevod Smiljan Samec, 1965 | Semantično rekaliibriran prevod z dopolnitvijo |
|---|--|--|
| <p>[Kleopatra] Ko od viharja razbiti les** nato varno prispe v pristan, (on) več ne ve, kaj si želi, kaj si želi, kaj si želi; ko od viharja razbiti les ko od viharja razbiti les nato varno prispe v pristan, več ne ve, kaj si želi, kaj si želi, nato varno prispe v pristan, več ne ve, kaj si želi, več ne ve, kaj si želi. (Konec)</p> | <p>[Kleopatra] Ladja skozi noč viharo spet je našla luko varno in rešila me gorja, [gorja in zla, gorja in zla, gorja in zla]* rešila zla, [gorja in zla]* rešila zla; [manjka del od t. 30 do 3. dobe t. 46] skoz temó in noč viharo [[ladja ta,]* ladja ta bo spet doma. (Konec)</p> | <p>[Kleopatra] Ko vihar zatrese ladjo, ta bo našla luko varno, in vsa želja bo prešla; in vsa želja bo prešla; ko vihar zatrese ladjo ko vihar zatrese ladjo, ta bo našla luko varno, in vsa želja bo prešla, bo prešla, ta bo našla luko varno, in vsa želja bo prešla, in vsa želja bo prešla. (Konec)</p> |
| <p>(V istem tempu) Takó srce razvnamata bol in jok, zdaj ko je srce našlo uteho, v dušo se vrne blaženost, v dušo se vrne blaženost; tako srce razvnamata bol in jok, zdaj ko je srce našlo uteho, v dušo se vrne blaženost, v dušo se vrne blaženost. (od začetka)</p> | <p>[v obstoječi izdaji manjka celo- tni drugi (B) del arije da capo]</p> | <p>(V istem tempu) Jok in bol pretresata mi dušo, zdaj ko našlo je srce uteho, se v dušo je vrnila sreča, se v dušo je vrnila sreča; jok in bol pretresata mi dušo, zdaj ko našlo je srce uteho, se v dušo vrnila je, se v dušo vrnila je, se vrnila sreča je. (od začetka)</p> |

*Semantični dodatek prevajalca, ki ga v izvorniku ni, obstaja pa v nemškem prevodu prirejene in skrajšane izdaje (Frankfurt, 1951), na kateri je ročno izpisano besedilo slovenskega prevoda.

**Gre za dvojno metaforo (pravzaprav metonimijo in metaforo), pri čemer se »razbiti les« navezuje na ladijske razbitine, te pa so lahko glede na dramaturško umestitev arije in njen kontekst v okviru »pripovednega toka« opere metaforično mišljene bodisi kot dejanska posledica Cezarjevega poraza v pomorski bitki s silami Kleopatrinega brata Ptolemeja (*Tolomeo*) bodisi v psihološkem smislu Cezarjeve čustvene pobitosti (razrvanosti) ali razočaranja.



Slika 1

Naslovnica nemške izdaje klavirskega izvlečka Händlove opere *Giulio Cesare* (*Julius Cäsar*) v ediciji Oskarja Hagna in izdajatelja C. F. Petersa z naslovom *Julius Cäsar* iz leta 1951. Na naslovnici so jasno vidni rokopis prevajalca (Smiljan Samec) s pripisano letnico prevoda (1965), tedanji žig gledališča (v krožni postavitvi besedila lahko preberemo: »Slovensko narodno gledališče v Ljubljani«, »Ljudska republika Slovenija«) ter interna oznaka »šepetalka« v desnem zgornjem kotu.

Notni primer 2

Sopostavitev izvirnega libreta Kleopatrine arije »Da tempeste il legno infranto« z dvema prevodnima rešitvama (v oklepaju je naveden Samčev »medmetni dodatek«), t. 16–27

(Allegro)

non sà più che de-si - ar,-
in re - ši - la me gor - ja, (gor-ja in zla, gor-ja in zla, gor-ja in
in vsa že-lja bo pre - šla,-

zla,.) che de - si - ar,-
re - ši - la zla, (gor-
vsa bo pre - šla,-

ja in zla,) che de - si - ar;
re - ši - la zla;
vsa bo pre - šla;

Če se razmerje med semantiko (referenčnim pomenom) in semiotiko oziroma čistimi strukturnimi znaki v primeru obravnavane arije *da capo* preveša v prid znotrajglasbene fluidnosti pomenov, ki bi jih literarna referenčnost prej kone omejevala ali pretirano »obložila«, lahko upravičeno predpostavimo, da manj »literarnega« v operi potencialno odpira več možnosti za realizacijo glasbeno emfatičnega.⁵⁴ Ob tej sicer zelo poenostavljeni maksimi »manj teksta, več glasbe«⁵⁵ si skušajmo zamisliti, ali bi znamenita arija Kraljice noči, »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen«, iz Mozartove opere *Čarobna piščal*, KV 620, ob izdatnejši zasičenosti z besedilom lahko sploh poustvarila estetski učinek »lebbeče lahkotnosti« oziroma glasbenega sublimnega, ki je, če nekoliko parafraziramo misel Rolanda Barthesa,⁵⁶ primarno namenjen poslušalčevemu uživanju.

Zaradi številnih možnosti intersemiotičnih ravni, ki se lahko vzpostavijo med vzajemnim trkom besedila z glasbo, se je pri prevajanju nekega libreta v jezik ciljne kulture vselej treba vprašati, kakšna je ontološko-hermenevtična relacija med besedilom in glasbo znotraj matrice pomenov glasbenogledališkega dela. Je intersemioza med obema sistemoma konvergenčna, kot je skupno tendenco obeh sistemov k istemu pomenu poimenovala teoretičarka Kay O'Halloran, ali pa sta ta morda v disonantnem (divergentnem) razmerju?⁵⁷ Se analitikova percepcija intersemioze glasbe in besedila znotraj nekega glasbenogledališkega

⁵⁴ Nekaj podobnega, sicer v domeni literature, trdi tudi Wolfgang Iser, ko omenja prazna mesta v literarnem delu, ki jih zapolnjuje bralčeva domišljija oziroma njegova »predstavna dejavnost«. Iser, *Bralno dejanje*, 298.

⁵⁵ Na problematiko zgodovinsko in kulturno pogojenega razmerja deleža povednosti v glasbi kot zvočnem znakovnem sistemu je v okviru slovenskega muzikološkega diskurza opozoril tudi Gregor Pompe. Pompe, »Semiotiko-semantična narava glasbe«, 241.

⁵⁶ Prim. Barthes, *Užitek v tekstu*, 103.

⁵⁷ O'Halloran, »Systemic Functional-Multimodal Discourse«, 452.

dela lahko spreminja skozi čas? Kateri so kulturni in družbeni dejavniki, ki lahko izzovejo spremembe razumevanja pomenov, ki nastajajo med procesom intersemioze? Se lahko transcendenčna kvaliteta sobivanja besedila in glasbe udejanji v specifični zvočni avri, ki je ne skazi niti absurdni pomen oziroma popolna odsotnost smisla? In obratno – se lahko nadejamo estetskega užitka med poslušanjem sicer vzvišenega literarnega sporočila tudi potem, ko ga glasbeni tok sprevrne v popolnoma drugo smer med procesom naslovnikovega »bralnega dejanja«? Vse to so vprašanja, ki jih utegnejo dodatno osvetliti nadaljnje raziskave kompleksnih mehanizmov, ki potekajo v multimodalnih umetniških delih.

Interdisciplinarni pristopi, kamor velja poleg multimodalne diskurzivne analize prišteti tudi analitično orodje Vokalurlinie, tako v kontekstu glasbenega, še posebej pa pevskega izvajanja razkrivajo mesta tesne zvočne in pomenske zavozlanosti jezika in glasbe ter poetično-semantičnih mehanizmov, ki lahko vodijo v produkcijo novih pomenov. V skladu z vse močnejšimi raziskovalnimi impulzi, ki se v zadnjih dveh desetletjih vedno bolj sistematično posvečajo analizi multimodalnih besedil, se Vokalurlinie kot na novo razvito orodje lahko izkaže kot večplastno uporaben algoritem pri prevajanju libreta v jezik ciljne kulture kakor tudi pri akustični analizi formantov in »klasični« muzikološki analizi glasbenega dela, pri tem pa s svojimi metajezikovnimi dopolnitvami omogoča jasen vpogled v način »sobivanja« glasbe in besedila, še posebej v kvalitativnost samoglasniške strukture, ki predstavlja temelj vokalnega nastavka posamezne pevske linije in glavno »vibracijo« zvočne avre. Še več, z možnostjo razširitve simbolnega zapisa s standardnimi glasbenimi znaki nam Vokalurlinie kaže tudi ključna mesta intersemioze, ki jih lahko poslušalec doživi kot najekspresivnejša in najbolj značilna muziko-poetična mesta glasbenogledališkega dela, brez katerih bi omenjeno delo v prevodu ostalo oropano svoje umetniške razsežnosti.

Viri in literatura

GLASBENI TISK

Händel, Georg Friedrich. *Julius Cäsar: Oper in drei akten*. Uredil Oskar Hagen. Frankfurt: C. F. Peters, 1951.

LITERATURA

Agawu, Victor Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195370249.001.0001>.

———. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. <https://doi.org/10.1515/9781400861835>.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Prevedel Adam Blauhut. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. <https://doi.org/10.1515/9783110402988>.

Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Prevedla Annette Lavers. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1972.

———. *Užitek v tekstu: variacije o pisavi*. Prevedla Špela Žakelj. Ljubljana: Študentska založba, 2013.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Edition Suhrkamp 28. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Bennett, William Ralph, Jr. *The Science of Musical Sound. Zv. 1, Stringed Instruments, Pipe Organs, and the Human Voice*. Uredil Andrew C. H. Morrison. Springer: Cham, 2018. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-92796-1>.

Bonds, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199343638.001.0001>.

Bourdieu, Pierre. *Praktični čut*. Zv. 1. Prevedla Jelka Kernev Štrajn. Studia humanitatis. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.

Bujić, Bojan. »An Early Croat Translation of Rinuccini's Euridice«. *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 16–30. <https://doi.org/10.4312/mz.12.1.16-30>.

Catford, John Cunnison. *A Practical Introduction to Phonetics*. 2. izd. Oxford: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1017/S0025100303211178>.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Odkritje Linhartovega prevoda italijanskega opernega besedila *La frascatana* (1782)«. *Slavistična revija* 64, št. 4 (2016): 475–488.

Dolar, Mladen, in Slavoj Žižek. *Filozofija v operi*. Problemi 7–8, Razprave 3–4, Analecta. Ljubljana: LDS, 1993.

Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Prevedel Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

Golomb, Harai. »Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual and Practical Perspectives«. V: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, uredila Dinda L. Gorrée, 121–161. Approaches to Translation Studies 25. Amsterdam: Rodopi, 2005.

- Grdina, Igor. »Funtkov libreto Teharski plemiči«. *Jezik in slovstvo* 36, št. 5–6 (1991): 148–157.
- . »Prevajanje libretov in njegovi začetki med Slovenci«. V: *Prevod uglasbenih besedil: prevod trubadurske lirike; 24. prevajalski zbornik*, uredil Tone Smolej, 30–37. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1999.
- Helm, Everett. »Libreto in kriza opere nekdanj in danes«. *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 105–112.
- Hermann, Ludimar. »Phonographische Untersuchungen«. *Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere* 58, št. 5 (1894): 264–279. <https://doi.org/10.1007/BF01662480>.
- Hilson, Jeffrey. »Homophonic Translation: Sense and Sound«. V: *Music, Text and Translation*, uredila Helen Julia Minors, 95–105. Bloomsbury Advances in Translation. London: Bloomsbury Academic, 2013. <https://doi.org/10.5040/9781472541994.ch-008>.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Prevedel Alfred Leskovec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Jakobson, Roman. *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis 4. Ljubljana: ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prevedel Tomo Virk. Labirinti. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Jewitt, Carey, Jeff Bezemer in Kay O'Halloran. *Introducing Multimodality*. New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315638027>.
- Kerman, Joseph. »How We Got into Analysis, and How to Get Out«. *Critical Inquiry* 7, št. 2 (1980): 311–331. <https://doi.org/10.1086/448101>.
- Ladefoged, Peter, in Ian Maddieson. *The Sounds of the World's Languages*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Struktura umetniškega teksta*. Prevedel Borut Kraševc. Ljubljana: LUD Literatura, 2010.
- . *Znotraj mislečih svetov: človek – tekst – semiosfera – zgodovina*. Prevedla Urša Zabukovec. Studia humanitatis. Ljubljana: Studia humanitatis, Ljubljana, 2006.
- Low, Peter. »The Pentathlon Approach to Translating Songs«. V: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, uredila Dinda L. Gorlée, 185–212. Approaches to Translation Studies 25. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Lutkewitte, Claire. *Multimodal Composition: A Critical Sourcebook*. Bedford/St. Martin's Series in Rhetoric and Composition. Boston: Bedford/St. Martin's, 2014.
- Miller, Richard. *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, 1996. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780195098259.001.0001>.
- Minors, Helen Julia, ur. *Music, Text and Translation*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. <https://doi.org/10.5040/9781472541994>.
- Motte, Diether de la. *Gedichte sind Musik: musikalische Analysen von Gedichten aus 800 Jahren*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- Novak, Boris A. »Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji«. *Primerjalna književnost* 33, št. 3 (2010): 27–53.
- Ogden, Richard. *An Introduction to English Phonetics*. Edinburgh Textbooks on the English Language. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

- O'Halloran, Kay. »Systemic Functional-Multimodal Discourse Analysis (SF-MDA): Constructing Ideational Meaning Using Language and Visual Imagery«. *Visual Communication* 7, št. 4 (2008): 443–475. <https://doi.org/10.1177/1470357208096210>.
- Pompe, Gregor. »Semiotsko-semantična narava glasbe«. *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 233–242. <https://doi.org/10.4312/mz.43.2.233-242>.
- . »Stanje vednosti raziskovanja glasbeno-gledališkega dela na Slovenskem«. *De musica disserenda* 6, št. 1 (2010): 39–49. <https://doi.org/10.3986/dmd06.1.03>.
- Resnick, Robert, in David Halliday. *Physics*. 3. izd. New York: John Wiley, 1977.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'imitation musicale*. Uredil Daniel Banda. Les classiques des sciences sociales. Chicoutimi: Université du Quebec, 2002. http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf.
- Salazar, Phillipe-Joseph. *Idéologies de l'opéra*. Pariz: Presses universitaires de France, 1980.
- Schenker, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets in Witness of the Immutable Laws of Music*. Zv. 1. Uredil William Drabkin. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Benjamins Translation Library 66. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2006. <https://doi.org/10.1075/btl.66>.
- Snoj, Jurij. »Glasba v Platonovi Državi«. *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 13–26. <https://doi.org/10.4312/mz.43.2.13-26>.
- Špendal, Manica. »Maribor – prizorišče dogajanja v pogrešani operi ›La sorella di Mark‹ italijanskega skladatelja Giacoma Setacciolija«. *Muzikološki zbornik* 21, št. 1 (1985): 51–59. <https://doi.org/10.4312/mz.21.1>.
- Vermeer, Hans Josef. »Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie«. *Lebende Sprachen* 23, št. 3 (1978): 99–102. <https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99>.
- Wilson-deRoze, Karen Tamara. »Translating Wagner: A Multimodal Stylistic Challenge«. Doktorska disertacija, University of Leicester, 2017.
- . »Translating Wagner's Versmelodie: A Multimodal Challenge«. V: *Opera in Translation: Unity and Diversity*, uredili Adriana Šerban in Kelly Kar Yue Chan, 243–270. Benjamins Translation Library 153. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2020. <https://doi.org/10.1075/btl.153.12wil>.

IN SEARCH OF INNOVATIVE APPROACHES IN INTERDISCIPLINARY LIBRETTO RESEARCH WITHIN THE FIELD OF MUSIC THEATRE

Summary

The article deals with studying libretti, referring to the specific context of Slovenian musicology, which has hitherto generally left the study of libretti as a research subject to literary scholarship and its comparative methods. Among the main reasons for the current situation, identified by Everett Helm as early as 1967, are fixed and predominantly conservative research *habiti* of musicologists, whose first task should be developing pertinent theoretical and methodological framework enabling further interdisciplinary investigations of the semiotic-semantic intermeshing of literature and music. This type of intermeshing, which was, at least on the theoretical and poetical level, already anticipated by Richard Wagner in his explication of the *Gesamtkunstwerk* (a total artwork), is reflected in the semiosphere of the music theatre: namely, in its multimodal artistic configurations, among which opera still enjoys the status of being the most “élite” artistic genre in contemporary Western cultures.

The poetic and aesthetic mechanisms of the many structural analogies between language and music, already pointed out by structuralism and poststructuralism, and especially by musical semiotics and semantics, are thus also reflected in the degree of translation practice development within the semiosphere of a target culture, which is also an essential factor in the reception of music theatre works. Moreover, because of the close connection between the symbolic and the real capital, the complex issue of translation for music theatre in Western cultures has been a well-researched phenomenon for many decades now, and its relevance is growing even more in the modern multicultural, globalised world. However, the situation appears completely different within the Slovenian academic field, where the pioneering translation attempts of some members of the Dramatično društvo in Ljubljana – such as Anton Funtek, Anton Štritof, Mihael Markič – and the extensive translation contributions of Niko Štritof and Smiljan Samec in the twentieth century still await their proper analysis and evaluation, especially within the broader context of Slovenian music theatre developments, although the translations of some of the mentioned authors still perpetuate in present-day music theatre practice.

The second part of the article introduces an innovative analytical tool named *Vokalurlinie* (vocal hub sequence), following the functionalist example of Heinrich Schenker’s deterministic musical analysis. Because of the bimodal congruence of literary and musical prosody in the sung text, *Vokalurlinie* notation, which is based on acoustical insights regarding vocal formants, aims to become a multifaceted, useful analytical tool that can assist us in many tasks, either linguistic or musicological. In addition to its potential possibilities for the reconstruction of lost passages of the libretto and the homophonic calibration of the translation, *Vokalurlinie* is a relatively simple and reliable tool for rewording and other possible adaptations of the sung text due to various socio-cultural factors (obsolete wording, staging concept, ideology, taboos etc.).

Using as an example the vocal line of George Frederic Handel's aria "Da tempeste il legno infranto" from the opera seria *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17, the article analyses the existing translation by Smiljan Samec. In addition to a comparative analysis of the original Italian text and Samec's translation, which has been conducted through the application of Vokalurlinie, the author also proposed a new translation of the libretto that also takes into account the fetishist dimension, i.e. the vocal aura, of the Italian original, as well as the performative aspect and acoustical optimisation of the sung text.^N