



DOI: 10.4312/mz.57.1.85-108
UDK 78.089.1:81'255.4:78.01

Intersemioza libreta in glasbe: očrt analize multimodalnih mehanizmov v glasbenogledaliških delih

Benjamin Virc

University of Ljubljana

IZVLEČEK

Članek analizira proces intersemioze s pomočjo na novo razvitega analitičnega orodja Vokalurlinie na primeru arije »Tacea la notte placida« iz Verdijeve opere *Trubadur* (*Il trovatore*) v slovenskem prevodu Antona Štritofa. Avtor na podlagi novih ugotovitev vzajemnega učinkovanja besedila in glasbe predstavi nove prevajalske rešitve, ki se bolj kot obstoječi Štritofov prevod opirajo na celovit »pripovedni tok« opere kot multimodalne umetniške konfiguracije.

Ključne besede: intersemioza, prevajanje libretov, multimodalnost, Verdijev *Trubadur*, Anton Štritof

ABSTRACT

The article focuses on the Anton Štritof translation of the aria "Tacea la notte placida" from Verdi's opera *Il trovatore*. Moreover, the process of intersemiosis between music and libretto is analysed with an innovative tool named Vokalurlinie. Finally, several new translation improvements are presented, exhibiting a greater resemblance to the opera's overall "narrative flow" as a multimodal artwork configuration.

Keywords: intersemiosis, libretto translation, multimodality, Verdi's *Il trovatore*, Anton Štritof

Čeprav sta večjezičnost in multikulturnost v sodobnem diskurzu poudarjeni kot značilnosti in obenem posledici evropske kolonizacije ter globalizacije pod okriljem svobodnega pretoka kapitala, ljudi in storitev, sta bili kot družbena realnost znani že v antičnih imperijih.¹ Z razvojem tehnologije, zlasti na področju medijev in komunikacije, se je vedno bolj intenziviral trk med semiosferami² različnih kultur, in sicer do te mere, da so postale kulturne meje v sodobnem času nenehnega digitalnega pretoka informacij nejasne oziroma že skorajda zabrisane.³ Tudi v samem nastanku modernega evropskega glasbenega gledališča, ki ga zgodovina umešča v čas ustanovitve firenške Camerate (*Camerata Fiorentina*) v drugo polovico 16. stoletja, lahko vidimo neke vrste kulturni trk z večstoletnim časovnim zamikom, in sicer med poznorenesančno glasbenoteoretsko mislijo in starogrško glasbeno kulturo,⁴ ki jo najceloviteje predstavlja pojem *mousikē*.⁵ Prav z akademsko rehabilitacijo in diahrono »presaditvijo« tega pojma v kulturno sfero moderne Evrope je vzniknila umetniška konfiguracija opere, s tem pa se je v kontekstu poznorenesančnih spekulacij o poetiki in ekspresivnosti posameznega »medija« v glasbenem gledališču na stežaj odprl prostor razprav o prvenstvu bodisi jezika ali glasbe, ki so se zgoščevale okrog *dictuma* Monteverdijeve *seconde prattice*, »prima le parole, e poi la musica«.

Namen tega prispevka je predvsem osvetliti semiotično-semantični dinamizem, ki ga lahko najsplošneje opredelimo kot intersemiozo med (literarnim) besedilom in glasbo, pri čemer nas bo v kontekstu omenjenega fenomena še posebej zanimalo, kako končna podoba glasbenega toka vpliva na konstruiranje nadaljnjega besednega pomena pri prevajanju libreta. Na tem mestu velja spomniti na samo definicijo semioze, kot jo je znotraj triadnega dinamizma med znakom (reprezentamnom), objektom ter (mentalnim) interpretantom (možnim pomenom) začrtal Charles Sanders Peirce. Kot poudarja Marcello Barbieri,

- 1 Matt Waters, *Ancient Persia: A Concise History of the Achaemenid Empire* (Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2014), 7.
- 2 Izhajajoč iz Lotmanove definicije semiosfere lahko slednjo razumemo kot celoten semiotični prostor, ki pripada določeni kulturi; semiosfera je tako po eni strani rezultat kulture, njenih konvencij, obenem pa predstavlja tudi pogoj za njen razvoj in delovanje. Glej Jurij Mihajlovič Lotman, *Znotraj mislečih svetov*, prev. Urša Zabukovec (Ljubljana: Studia humanitatis, 2006), 175.
- 3 O spontani pretočnosti jezikov, ki nimajo naravnih meja, je denimo pisal že Ferdinand de Saussure. Prim. Ferdinand de Saussure, *Splošno jezikoslovje*, prev. Saša Jerele (Ljubljana: Studia humanitatis, 2018), 279.
- 4 Izčrpane izsledke, ki razkrivajo kompleksne relacije med renesančno humanistično mislijo in starogrško glasbo, je predstavil Claude V. Palisca v svoji monografiji *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven in London: Yale University Press, 1985).
- 5 Harai Golomb, »Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives,« v *Song and Singificance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, ur. Dinda L. Gorfée (Amsterdam in New York: Rodopi, 2005), 125.

se semiozo ponavadi opisuje kot produkcijo znakov, vendar je takšna definicija preveč restriktivna, saj so znaki vselej povezani z drugimi entitetami. Znak je denimo vselej povezan s pomenom, kajti šele ko nečemu pripišemo nek pomen, to nekaj za nas postane znak.[...] Semioza zato ni zgolj produkcija znakov, ampak hkratna produkcija znakov in pomenov. Iz tega izhaja, da je sistem znakov, tj. semiotični sistem, vedno sestavljen iz dveh različnih svetov, in sicer iz sveta entitet, ki jih imenujemo znaki, ter sveta entitet, ki predstavljajo njihov pomen.⁶

Intersemiozo je tako v nadaljnjem koraku možno definirati kot interakcijo, igro oziroma sreč(ev)anje vsaj dveh semiotičnih sistemov, kot denimo jezika in glasbe, pri čemer lahko prihaja do generiranja novih skupnih znakov in pomenov.⁷

Kot iztočnico analize vzemimo stališče iz Verdijevega pisma, ki je bilo 6. julija 1855 naslovljeno na glasbenega založnika Tita Ricordija starejšega⁸ in v katerem lahko razberemo zanimivo podrobnost v zvezi s pripravo italijanske adaptacije opere *Sicilijanske večernice* (*Les vèpres siciliennes*), ki je bila v francoskem jeziku prvič izvedena 13. junija 1855 v pariški Operi (Salle Le Peletier): »Zdaj vem, kaj pomeni prevod, zato pomilujem vse slabe prevode, ki obstajajo, kajti nemogoče je narediti dobrega – [...]«⁹

Po premolku iz navedenega Verdijevega pisma Ricordiju bralec zaman pričakuje podrobnejšo razgrnitev konteksta ali pojasnilo, ki bi utemeljilo skladateljevo odklonilno stališče do prevajanja libretov. Verdijeve frustracije ob adaptaciji partiture *Sicilijanskih večernic* na besedilo danes skorajda pozabljenega literata Ettoreja Caimija, ki je kmalu po pariški praižvedbi v italijanščino prevedel francoski libretto Eugèna Scriba in Charlesa Duveyrierja,¹⁰ lahko tako po eni strani razumemo kot simptomatično situacijo, v kateri se zrcali ustvarjalni antagonizem med skladateljevo intenco in (v aristotelskem smislu) poetično neustreznostjo prevedenega libreta, ki jo lahko v teoretskem diskurzu glasbene semiotike opredelimo kot semiotično-semantični konflikt med besedilom in glasbo. Omenjeni konflikt se lahko kaže že na glasbenoprodukcijski ravni, tj. med skladateljevim »uglasbljevanjem« besedila, katerega pomen se razhaja z

6 Marcello Barbieri, »Three Types of Semiosis,« *Biosemiotics* 2 (2009): 20, <https://doi.org/10.1007/s12304-008-9038-9>; prevedel avtor.

7 Carey Jewitt, Jeff Bezemer in Kay O'Halloran, *Introducing Multimodality* (Oxon in New York: Routledge, 2016), 39.

8 Pismo z oznako LLET000733 hrani Digitalna zbirka Zgodovinskega arhiva Ricordi (Collezione digitale, Archivio storico Ricordi) in je dostopno na spletni povezavi: <https://www.digitalarchivio-ricordi.com/en/letter/display/LLET000733>, dostop 1. marec 2021.

9 Transkribirani odlomek iz Verdijevega pisma se glasi: »So ora cosa vuol dire traduzione, e compatisco tutte le cattive traduzioni che esistono perché è impossibile farne una buona –.«

10 Scribe in Duveyrier sta za potrebe Verdijeve novitete predelala lastni libretto *Le duc d'Albe* (*Vojvoda iz Albe*) istoimenske opere Gaetana Donizettija (slednjo je skoraj 34 let po skladateljevi smrti dokončal njegov učenc Matteo Salvi), pri tem pa sta spremenila dogajalni prostor, imena opernih oseb in tudi nekaterih kulturno in historično pogojenih mest vsakdanjih srečevanj.

glasbenimi gestami, še očitneje pa se manifestira pri nadaljnjih jezikovnih prenosih libretov glasbenogledaliških del iz ene kulturne semiosfere v drugo, pri čemer ostaja zapis glasbenega toka praviloma nespremenjen.

Kot nam daje slutiti že dolgoživa repertoarna prezenca Verdijevih francoskih oper, se je spoj njegovih reform italijanskega belcanta¹¹ s konfiguracijo velike opere v glasbenopoetičnem smislu izkazal za velik uspeh, ki se je v historično recepcijskem smislu potrdil že s praizvedbo *Sicilijanskih večernic*, še izdatneje pa ponovil dvanajst let pozneje z veliko (zgodovinsko) opero *Don Carlos*, ki jo velja prišteti med Verdijeve najuspešnejše »ekskurze« v formo velike opere. V retrospektivi nanizanih pariških uspehov se tako skladateljevo nezadovoljstvo z italijanskim prevodom Ettoreja Caimija na prvi pogled zdi morda pretirano, vendar pa »disonanca« med Verdijevo umetniško voljo, ki je usmerjena v snovanje »glasbene drame«, in končno podobo (*gestaltom*) libreta, na katerega je tako v smislu vsebine opernega sižeya in celo naslova opere¹² vplivala tedanja cenzura avstrijske nadoblasti, razkriva globlje in kompleksnejše razkorake v okviru multimodalne umetniške konfiguracije, kakršna je prvenstveno tudi opera z vsemi predikati historično in umetniško zaznamovane elitnosti.¹³ Kot trdi Claire Lutkewitte, se multimodalnost 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 sočasno tvorijo totaliteto multimodalnega sporočila.¹⁴

V luči Verdijeve idiosinkrazije do materinščine, ki se je kazala tudi v kritičnem prebiranju libretov svojih sodelavcev, je še posebej pomenljiv komentar Verdijevega sodobnika Abrama Basevija (1818–1885) glede italijanskega prevoda libreta opere *Sicilijanske večernice*:

Ne bom prestrogo sodil italijanske priredbe [libreta, op. a.], kajti predobro vem, kakšne te-gobe čakajo poeta, ki mora izvesti mukotržno operacijo preoblikovanja francoskega verz-a

- 11 Verdijeva rekonfiguracija italijanske *vocalità* (specifične italijanske pevske »zvočnosti«) se tako kaže v »bolj deklamatorični obliki silabične melodije in s tem večji dramtizaciji petja«. Glej Uwe Schweikert, »Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts!: Von Verdi zu den Veristen: Die Opernstimme zwischen Romantik und Naturalismus,« v *Komponieren für Stimme: Von Monteverdi bis Rihm*, ur. Stephan Mösch (Kassel: Bärenreiter, 2017), 154.
- 12 Kot je opozoril že Charles Osborne, je bila opera *Sicilijanske večernice*, ki je najprej nastala na francoski libreto, v italijanskem jeziku svočias in neposredno zaradi cenzure znana pod različnimi naslovi. Prvi italijanski naslov, ki ga je izbral Verdi, je bil tako *Giovanna de Guzman*, ki je nato doživel še več premen: *Giovanna Braganza*, *Giovanna di Sicilia* in celo *Batilde di Turenna*. V času po združitvi italijanskih ozemelj v Kraljevino Italijo (leta 1871) je opera dobila svoj končni naslov, pod katerim jo najpogosteje zasledimo danes – *I vespri siciliani*. Prim. Charles Osborne, *The Complete Operas of Verdi* (London: Victor Gollancz, 1969), 281.
- 13 Vlado Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani: Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010* (Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012), 13.
- 14 Claire Lutkewitte, *Multimodal Composition: A Critical Sourcebook* (Boston: Bedford/St. Martin's, 2013).

*v italijanščino s karseda minimalnimi posegi v glasbo. Res je, da je glasba utrpela svoj davek, toda poezija je bila prikrajšana za veliko več: tako v jeziku kot vsebini je postala pošastna, še več – tudi glasbeni in besedni poudarki se vselej ne ujemajo.*¹⁵

Kot ugotavlja Philip Gossett glede kvalitete Caimijevega prevoda *Sicilijanskih večernic* v italijanščino, »je bila opera vselej umetnost kompromisa, čeprav so stvari le redko tako sprevrženo nekompatibilne kot v prevodu med italijanščino in francoščino«, pri tem pa zagovarja tezo, da bi se morale opere izvajati v izvirnem jeziku, ne glede na to, ali bi bil ta jezik v tem primeru italijanščina ali francoščina.¹⁶

Četudi je Gossettovo stališče glede izvajanja oper v izvorniku pravzaprav fetišistična pozicija, ki po načelu ekskluzivnosti povečuje izvorno bimodalno (verbalno in glasbeno) podobo uglasbenega besedila po zgledu umetniške avre¹⁷ Walterja Benjamina – ta naj bi bila tako rekoč inherentna estetska kategorija vsake umetniške mojstrovine oziroma njen imanentni pogoj –, pa se v dosedanji umetniški praksi kakor tudi v drugih aspektih (kulturnega) življenja izkaže za nevzdržno. Če bi namreč vztrajali na predpostavljeni poziciji množstva monolitnih in vase zaprtih kultur, ki bi ostajale medsebojno »neprevedljive«, bi bila estetska recepcija umetniških del iz neke tuje kulture z vidika prejemnika identična procesu neprestanega potujevanja, pri čemer bi bilo zelo vprašljivo, sploh pri inteligibilnih umetniških delih – torej takšnih konfiguracijah, ki producirajo nedvoumno določljiv pomen –, predvsem razumevanje njihove vsebine. Prav pravilno razumevanje umetniškega dela pa je, kot trdi Friedrich Schleiermacher, končni cilj hermenevtike, s katerim »dobi hermenevtična zavest široko razsežnost, ki še presega širino estetske zavesti.«¹⁸

Pozicije vseh treh izjav (Verdijeve, Basevijeve in Gossettove) lahko tako znotraj semiosfere glasbenega gledališča vzamemo kot negativno limito vsakršnega prenosa pomena iz izhodiščne v ciljno kulturo, ki pa se pri globljem prediranju v »skrivnosti« zavozlanosti besede in glasbe hitro izkaže kot predsodek oziroma negativni habitus. Pierre Bourdieu opredeli habitus kot »sistem trajnih in prenestljivih dispozicij, strukturiranih struktur, ki so vnaprej določene, da bodo funkcionirale kot strukturirajoče strukture, se pravi kot načela, ki porajajo in organizirajo prakse in predstave.«¹⁹ V skladu z Bourdijevo definicijo habitusa je ta pri Verdiju in Baseviju skoraj gotovo močno povezan z idiosinkratično percepcijo italijanščine oziroma na narodno zavest

15 Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi*, prev. Edward Schneider in ur. Stefano Castelvechchi (Chicago in London: The University of Chicago Press, 2013), 206.

16 Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (Chicago in London: The University of Chicago Press, 2006), 405.

17 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2003), 13.

18 Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, prev. Tomo Virk (Ljubljana: LUD Literatura, 2001), 142.

19 Pierre Bourdieu, *Praktični čut I*, prev. Jelka Kernev Štrajn (Ljubljana: Studia humanitatis, 2002), 90.

v kontekstu italijanskega *risorgimenta*, še posebej v relaciji do cenzure v tedaj vseh večjih italijanskih kulturnih središčih, s katero je Verdi večkrat zašel v oster konflikt.²⁰ Tudi iz tega razloga se zdi razširitev glasbenega *arhiva*²¹ v smeri preučevanja libreta in njegovega vpliva na glasbeno ustvarjanje nujna, saj bi se z analizo libreta kot »ideološko sporne materije« lahko dokopali do novih spoznanj v pogosto spregledani sociološki razsežnosti glasbe in s tem še dodatno okrepli interdisciplinarne povezave muzikologije z drugimi humanističnimi vedami.

Z namenom prediranja v temeljno strukturo najrazličnejših multimodalnih »besedil«, ki se vzpostavljajo kot totaliteta nabora znakov iz različnih semiotičnih sistemov, se je tako zlasti v medijskih študijah in v družboslovju v zadnjih dveh desetletjih uveljavila metoda multimodalne diskurzivne analize,²² ki se v okviru muzikološkega polja kaže kot posebej obetavna prav pri preučevanju semiotično-semantičnih trkov med besedilom in glasbo. Toda zaradi rigidnih habitusov raziskovalcev (muzikologov), na katere je na primeru preučevanja libretov opozoril Everett Helm že leta 1967,²³ se vsaj v slovenskem muzikološkem diskurzu z redkimi instancami ni zgodil opaznejši raziskovalni premik v smislu celovitejšega korpusnega preučevanja bodisi slovenskih libretov ali slovenskih prevodov tujih besedilnih predlog, medtem ko so multimodalni mehanizmi, ki se vzpostavljajo v glasbenogledaliških delih in v vokalno-instrumentalnih delih nasploh, še do danes slabo raziskani in reflektirani.

Glavni razlog za počasno prediranje multimodalne analize v muzikologiji se tako ponuja sam po sebi – že predpostavljeno mnoštvo modalitet, ki v primeru preučevanja opere vključuje analizo intersemioze med glasbenim, besednim (verbalnim), psihološko igralskim, vizualnim uprizoritvenim in celo plesno-gibalnim znakom, od preučevalcev takšnih kompleksnih objektov, kakršen je omenjeni »polidiskurziven organizem opere«,²⁴ terja visoko raven analitičnih kompetenc. Prvi opaznejši premiki v smeri raziskovanja kompleksnih semiotičnih struktur se prav zaradi komparativne analize inteligibilnih pomenov niso zgodili v muzikologiji, ampak v lingvistiki in nato v

20 S tematiko cenzure in njenim vplivom na Verdijevo operno ustvarjanje se je ukvarjalo več avtorjev, med drugimi Andreas Giger (»Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome« v *Cambridge Opera Journal* 11, št. 3 (1999): 233–265) in Francesco Izzo (»Years in Prison: Giuseppe Verdi and Censorship in Pre-Unification Italy,« v *The Oxford Handbook of Music Censorship*, ur. Patricia Hall (New York: Oxford University Press, 2015). <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199733163.013.15>).

21 Arhiv je tu mišljen v foucaultovski terminologiji, tj. kot »splošni sistem formacije in transformacije izjav«. Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, prev. Uroš Grilc (Ljubljana: Studia humanitatis, 2011), 142.

22 Kay L. O'Halloran, ur., *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional perspectives* (London in New York: Continuum, 2004).

23 Everett Helm, »Libreto in kriza opere nekdanj in danes,« *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 105–112.

24 Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994), 37.

prevodoslovju, ki se je veliko posvečalo predvsem razreševanju problematike prevodne ekvivalence kot v praksi nedosežene totalitete pomena izvirnika v jeziku ciljne kulture.²⁵

Pri »umerjanju« oziroma kalibraciji prevodnega procesa, ki je v časovnem smislu končno dejanje, lahko v polju glasbenega gledališča naletimo na dva problema, povezana z ekvivalenco pomena, pri čemer prvega implicitno predpostavlja že Saussurova ugotovitev o arbitrarnosti jezikovnega znaka.²⁶ Povedano natančneje, gre za kontingenco diahronega spreminjanja znaka, kar lahko v primeru prevajanja besedne predloge opere (ali kateregakoli glasbenogledališkega dela) izzove najrazličnejše kvalitativne semiotično-semantične preskoke v okviru intersemioze. Drugi, morda še trši »hermenevtični« oreh pa predstavlja intrinzična polisemija glasbe,²⁷ na katero je opozoril češki muzikolog in semiotik Tomislav Volek. To pomeni, da glasbeni znak z referencialno dimenzijo, ki v Ratnerjevi in Agawujevi terminologiji ustreza konceptu toposa, ni »univerzalno« ekvivalenčen v smislu enosmerne zvedljivosti na zgolj en sam pomen. Isti glasbeni znak, ki ga lahko tvori denimo zaporedje tonov melodije, akord, harmonska progresija ali kombinacija vsega naštetega, lahko v skladbah različnih avtorjev ustvarja drugačne pomena, ali pa se v smislu ekstraverzivne semioze navezuje na popolnoma nekaj drugega. Še več: kot zatrjuje Agawu, lahko v glasbi obstajajo tudi t. i. čisti znaki,²⁸ ki bi jih lahko z literarne perspektive razumeli bodisi kot »prazna mesta«,²⁹ kot jih v literarnem besedilu opredeli Wolfgang Iser, bodisi kot ločila, ki posamezna semantično otipljivejša mesta s svojo kohezijsko silo povezujejo v celovit glasbeni »organizem«.

Ne glede na zagate pri interpretaciji nekega glasbenega znaka pa se v glasbi kot semiotičnem sistemu vseeno vzpostavljajo določene determinante, ki tvorijo nekakšne kulturno kodificirane konstante, kako naj »beremo« nek glasbeni tekst. Semiotika takšne konstante definira kot izotopije, ki nastopijo s ponavljanjem množice znakov, kar vzpostavi njihovo razpoznavnost glede na druge znake, obenem pa omogoča uniformno branje oziroma nedvoumno interpretiranje teh znakov. Izotopija je po Tarastiju

množica semantičnih kategorij, katerih redundanca zagotavlja koherenco znakovnih kompleksov in omogoča uniformno branje kateregakoli teksta. Glasbene izotopije se

25 Štefan Vevar, *Vrvohodska umetnost prevajanja* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013), 101.

26 Ferdinand de Saussure, *Splošno jezikoslovje*, 100.

27 Tomislav Volek, »Musikstruktur als Zeichen und Musik als Zeichensystem,« v *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, ur. Hans Werner Henze (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981), 222–255.

28 Kofi V. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 51.

29 Wolfgang Iser, *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*, prev. Alfred Leskovec (Ljubljana: Studia humanitatis, 2001), 276.

lahko vzpostavljajo bodisi skozi temeljno strukturo, tematskost, žanrske značilnosti, samo teksturo ali s pomočjo splošnih strategij teksta (kot denimo načina razvijanja zgodbe).³⁰

Na tem mestu velja opozoriti, da opisana relacija med »praznim mestom« (nem. *Leerstelle*) v literarnem besedilu in čistimi glasbenimi znaki v glasbi po naši vednosti v znanstveni literaturi do tega trenutka še ni bila podrobno raziskana in nedvomno predstavlja zanimivo kontingenco jezikovnega in glasbenega semiotičnega sistema, ki lahko potencialno vpliva tudi na recepcijo glasbenega dela. Za nazornejše razumevanje funkcije praznega mesta kot potencialne navezljivosti velja omeniti citat iz Iserjeve študije estetskega učinka v literaturi:

*Prazna mesta kažejo, da morajo biti različni segmenti besedila povezani, četudi samo besedilo tega ne zahteva; so nekakšne nevidne vezi besedila, in ker razmejujejo sheme in tekstne perspektive drugo od druge, so hkrati tudi povod za dejanja predstavljanja s strani bralca. Posledica povezovanja shem in perspektiv pa je, da 'izginejo' prazna mesta.*³¹

Da imajo »prazna mesta« pomembno komunikacijsko funkcijo med bralnim dejanjem, Iser pojasni z naslednjimi besedami: »Prazna mesta prekinjajo navezljivost tekstnih shem, iz česar izhaja *good continuation*, to pa intenzivira predstavnost dejavnosti s strani bralca; v tem smislu prazna mesta funkcionirajo kot elementarni komunikacijski pogoj.«³²

Ne tem mestu velja spomniti na enega ključnih fenomenoloških in že omejenih *gestalt* principov (*good continuation* oziroma »dobrega nadaljevanja«), ki bi ga lahko v klasičnem kompozicijskem smislu razumeli kot večino tematsko-motivičnega obdelovanja glasbenega gradiva, ki v našem primeru predvideva tudi vključitev libreta v novo glasbeno teksturo. Ta princip je na primeru glasbe pojasnil litovsko-ameriški filozof Aron Gurwitsch (1901–1973):

Med doživljanjem glasbe se z načelom dobrega nadaljevanja srečujemo neprestano. Ko se predstavi glasbena tema, pa čeprav jo slišimo prvič, in je doseženo stanje, v katerem tema še ni dokončana, a medtem že kaže bolj ali manj specifični značaj vzdolž linij komparativno določenega trenda, se vsiljujejo določeni pogoji njenega nadaljevanja. Ko glasbena tema v omenjenem stadiju pokaže določen glasbeni značaj, se jo mora privesti do njenega 'naravnega' zaključka v skladu z njeno intrinzično glasbeno logiko. [...] Pogoj, ki se vsiljuje kontinuiteti, je prikladnost tega, kar sledi, glede na to, kar je bilo do sedaj predstavljeno, ter sposobnost integriranja tako predhodnega kot poznejšega gradiva v koherentno glasbeno tkivo. Če ta pogoj ni izpolnjen, pride do pojavov 'razglasenosti', 'presenečenja' in naposled do 'eksplozije' glasbenega tkiva. Vsa omenjena

30 Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 304.

31 Wolfgang Iser, *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*, 276–277.

32 Prav tam, 285.

*glasbena izkustva, ki izkazujejo načelo dobrega nadaljevanja, potrjujejo funkcionalistično pojmovanje celot in delov.*³³

Čeprav analizo intersemioze literarnega besedila z glasbo otežuje še ena lastnost semiotičnega sistema glasbe, ki jo je slovaški muzikolog Peter Faltin opredelil kot »šibko kodifikacijo«³⁴ – ta se namreč manifestira v individualnih karakteristikah »estetskih znakov«, pri čemer ti bolj spominjajo na govor (*parole*) kot na jezik (*langue*), kar posledično vodi v pomanjkljiv register glasbenega vokabularja –,³⁵ pa se med obema semiotičnima sistemoma vzpostavlja pomembna strukturno-poetična in posledično tudi estezična³⁶ analognost, ki se na formalni ravni kaže v mehanizmu naracije oziroma »pripovedovanja«. Tako glasba kot jezik imata namreč časovno razsežnost, ki omogoča horizontalno razgrnitev tako literarne kot glasbene »pripovedi«, v kateri se znotraj opere (ali katerekoli druge umetniške konfiguracije v polju glasbenega gledališča) oba sistema realizirata v obliki integrirane multimedijske senzorične totalitete, čeprav se delež »povednega« oziroma inteligibilnega v glasbi lahko na individualni ravni spreminja od skladbe do skladbe, na makroravni pa od slogovne poetike določenega zgodovinskega obdobja in celo od posamezne kulture.³⁷

Če bi želeli fenomenološko opisati multimodalni »pripovedni tok« med izvedbo glasbenogledališkega dela, se na produkcijski ravni sočasno realizirata dva procesa: na podlagi percepcije tonskih kvalitete (zvena), gostote in jakosti tako znotraj glasbenega toka³⁸ doživljamo kontinuirano igro med ospredjem

33 Aron Gurwitsch, Richard M. Zaner, in Lester Embree, ur., *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901–1973)*, Volume III: *The Field of Consciousness: Phenomenology of Theme, Thematic Field and Marginal Consciousness* (Dordrecht: Springer Netherlands, 2010), 147–148; prevedel avtor.

34 Peter Faltin, »Ist Musik eine Sprache?« v *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, ur. Hans Werner Henze (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981), 32–50.

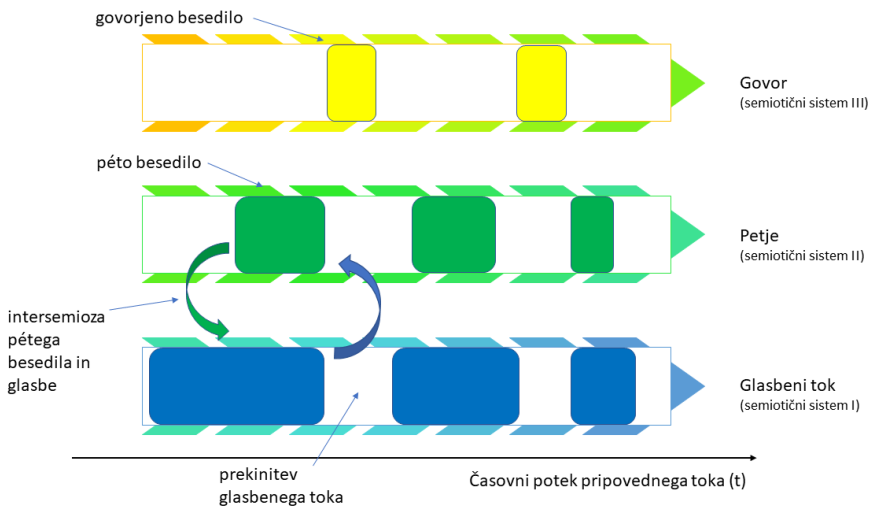
35 Faltin razvija svoj argument po enaki analogiji kot pred njim že Roman Jakobson v svojem kratkem eseju *Musikwissenschaft und Linguistik*: »Lingvistično gledano se posebnost glasbe v primerjavi s pesništvom kaže v tem, da je totalnost njenih konvencij (*langue* v skladu s Saussurovo terminologijo) omejena na fonološki sistem in da nima nobene etimološke porazdelitve fonemov, torej nobenega besedišča«; prevedel avtor. Glej Roman Jakobson, *Selected Writings II: Word and Language* (Den Haag in Paris: Mouton, 1971), 553.

36 Razsežnost estezičnega je mišljena v skladu z Nattiezovo opredelitvijo, in sicer kot naslovnikova konfrontacija z neko simbolno formo (umetniško konfiguracijo), ki ji naslovník med procesom »aktivne percepcije« pripiše določen pomen ali celo več pomenov. Kot zatrjuje Nattiez, je pojem »estezičen« neologizem, ki ga je z namenom etimološkega in pomenskega razlikovanja percepcije od estetskega (v Baumgartnovem smislu »lepega« in »dobrega okusa«) uvedel Paul Valéry leta 1945. Prim. Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (New Jersey: Princeton University Press, 1990), 12.

37 Gregor Pompe, »Semiotsko-semantična narava glasbe,« *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 241.

38 Tukaj velja spomniti na Schenkerjevo misel, sicer močno pregneteno s filozofsko tradicijo nemškega idealizma, ki je v temeljni strukturi (*Ursatz*) – ta naj bi bila inherentna vsem glasbenim mojstrovčinam – videl nekakšen metafizični ideal glasbenega dela: »Ne glede na to, kako se naposled razgrne ospredje, so zmeraj temeljna struktura ozadja in transformativne plasti osredja, ki mu

in ozadjem, kar je kot pomemben dinimizem bralčevega doživljanja literarnega besedila prepoznal tudi Wolfgang Iser,³⁹ omenjena igra znakov in njihovih pomenov pa se v okviru narativne paradigme,⁴⁰ kot jo je po Aristotelovem trihotomnem modelu tragedije zasnoval Walter Fisher, razteza na diahroni osi *začetek–vrh–konec*.⁴¹ Znotraj omenjene naracije glasbenega medija tako poteka intersemioza besedila in glasbe, čeprav se v kompleks večkratnih (inter)semioz pri izvedbi glasbenogledaliških del dejansko vključuje še več semiotičnih sistemov, kot denimo kodificirana vizualna podoba scene in kostumov, psihološke geste nastopajočih, ples in tudi odrski govor, sploh če je ta ločen od glasbenega medija.⁴²



Shema 1: Intersemioza med glasbenim tokom in pétim besedilom v okviru pripovednega toka glasbenogledališkega dela na produkcijski ravni.

dajejo zagotovilo naravnega organskega življenja. V temeljni strukturi se izpolnjuje totalnost: ta je tista, ki je kot celota vpisana na čelo dela (skladbe) in je za celoto edino možno gledišče, ki nas varuje pred lažnim in izkrivljenim motrenjem; v njej počiva ves pregled, stapljanje vseh razpok v poslednjo enotnost; prevedel avtor. Glej Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (Wien: Universal-Edition A. G., 1935), 17.

39 Wolfgang Iser, *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*, 153.

40 Walter R. Fisher, *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action* (Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1987), 24.

41 Omenjena triadno paradigmo je v okvir svoje semiotične analize klasi(cisti)čnih del Mozarta, Haydna in Beethovna adaptiral tudi Agawu. Glej Kofi V. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (New Jersey: Princeton University Press, 1991), 51.

42 Kot primer samostojne igralske točke iz »klasičnega« glasbenogledališkega kánona velja spomniti na igrani monolog ječarja Froscha z začetka tretjega dejanja operete *Netopir (Die Fledermaus)* Johanna Straussa mlajšega.

Sintagma »pripovedni tok« se tukaj nekoliko razlikuje od »glasbenega toka«,⁴³ kot ga definira Gregor Pompe (časovno zvezne zvočne realizacije glasbenega zapisa), saj jo velja razumeti v širšem smislu performativnosti (oziroma estezične potence) vseh semiotičnih sistemov umetniške konfiguracije, čeprav velja poudariti, da lahko znotraj pripovednega toka nastopijo tudi semantično prazna mesta – še več, lahko pride celo do (namerne) izločitve posamezne ali celo več modalitet. Spreminjajoči se delež »povednosti« oziroma semantičnosti v glasbenem toku, ki je zamišljen v okviru enega (tj. glasbenega) semiotičnega sistema, je Pompe ponazoril s križnim dihotomnim modelom (a)semantičnosti tako na produkcijski kot recepcijski ravni.

Kot poudarja Karen Wilson-deRoze, mora prevajalec, ki želi pripraviti prevod libreta, namenjenega petju – kar v glasbenogledališki praksi označujemo z ustaljeno besedno zvezo »pevski prevod« –, upoštevati, da je opera kot *gestalt* (konfiguracija) nekaj drugega kot vsota svojih delov (besednih, glasbenih in scensko-mimičnih elementov).⁴⁴ Ob preliminarni analizi mreže semiotično-semantičnih razmerij, ki so bodisi neposredno ali posredno soudeležena v procesu prevajanja libreta,⁴⁵ je prevajalec tako razpet med časovnim horizontom izvirnika in konkretnim *skoposom*⁴⁶ prevoda, tako rekoč njegovo funkcionalnostjo znotraj celotnega performativa uprizorjenega dela, ki je lahko v okviru glasbenogledališke prakse, znane kot *Regietheater*, v poetično-estetskem smislu zelo jasno determiniran, saj praviloma reflektira temeljno pozicijo avtorja, ki jo ta skozi uprizoritveni koncept vzpostavlja do uprizorjenega dela in do družbene realnosti nasploh.

Med pionirskimi študijami, ki so prevodni proces v polju glasbenega gledališča obravnavale kot kompleksno interakcijo različnih modalnosti, med katerimi je jezik zgolj eden izmed označevalcev pomenov, velja izpostaviti pomemben prispevek Klause Kaindla,⁴⁷ ki s svojim interdisciplinarnim pristopom k operi kot multimodalnemu *gestaltu* razpira številne pertinentne (poetične, estetske,

43 Gregor Pompe, *Postmodernizem in semantika glasbe* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011), 83 in 233.

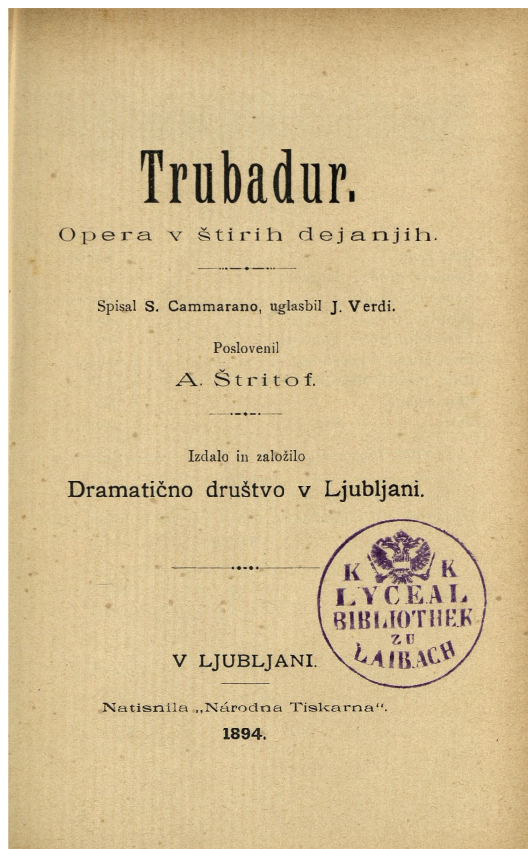
44 Karen Wilson-deRoze, »Translating Wagner's *Versmelodie*: A multimodal challenge,« *Opera in Translation: Unity and diversity*, ur. Adriana Šerban in Kelly Kar Yue Chan (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2020), 243.

45 Kot poudarja Klaus Kaindl, libreto nima zgolj funkcije dramsko-scenske zasnove, ampak tudi kompleksno kodificirane besedne predloge glasbeno-pevskega razvoja, ki jih je treba upoštevati z namenom iskanja najustreznejših prevodnih rešitev. Glej Klaus Kaindl, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995), 49.

46 Sam grški izraz »skopos« (*σκοπός*) je centralni pojem skopične teorije (nem. *Skopostheorie*) in označuje končni namen (funkcijo) prevodnega dejanja. Za podrobnejšo opredelitev glej Katharina Reiß, Hans J. Vermeer, *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (London in New York: Routledge, 2014), 85.

47 Klaus Kaindl, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995).

dramaturške, akustične, historične idr.) relacije⁴⁸ med semiotičnimi sistemi glasbenogledališkega dela, obenem pa si prizadeva za optimizacijo njihovega součinkovanja. Relevantne prispevke, ki so po eni strani teoretsko manj osredotočeni na analizo intersemioze, a zato bolj stavijo na dostopnejšo *common sense* logiko prevodnega pragmatizma, ki se kaže predvsem v ujemanju besedne in glasbene proizvodnje, razumljivosti besedila in njegove spevnosti, so podali Peter Low,⁴⁹ ki je



Slika 1: Prvi slovenski prevod Verdijeve opere *Trubadur* v avtorstvu Antona Štritofa iz leta 1894 (izdajatelj Dramatično društvo v Ljubljani).

- 48 Kot ugotavlja O'Halloran, se znotraj intersemioze med različnimi modalitetami vzpostavljajo bipolarne relacije, in sicer bodisi skozi konvergenco (paralelizem, repetitijo, razširitev) ali divergenco (ambivalenco, disonanco, kontradikcijo, ironijo, paradoks). Pogoj za to je vsaj eno skupno načelo konstruiranja pomena, ki je skupno obema semiotičnima sistemoma in se praviloma udejanja na sintagmatski osi, na kateri kombinacija besed in tonov prevlada nad paradigmatško selekcijo. Glej Karen Wilson-deRoze, »Translating Wagner's Versmelodie,« 247.
- 49 Peter Low, *Translating Song: Lyrics and Texts* (Oxon in New York: Routledge, 2017).

razvil t. i. pentatonski pristop k prevajanju besedil popevk (songov), ter Ronnie Apter in Mark Herman.⁵⁰ Nekakšno vmesno raziskovalno pozicijo med semiotično teorijo in pragmatizmom ohranja Dinda L. Gorrée, ki se s svojimi raziskavami vzajemnega označevanja pomenov med besedilom in glasbo naslanja predvsem na Peirceovo semiotiko, medtem ko je Johan Franzon naklonjen predvsem skopičnim, tj. funkcionalno determiniranim prevodnim rešitvam v smeri iskanja vzajemnega semantično-refleksivnega ujemanja besedila in glasbe v smislu končne akumulacije v obliki hipertrofirane ekspresije.⁵¹

Muzikološka raziskovanja libretov, ki segajo onkraj zgodovinskega katalogiziranja in odkrivanja t. i. tradicionalnih genealoških glasbenih dejstev v relaciji *avtor-delo-zgodovinski kontekst nastanka*, terjajo v smeri globljega prediranja v intersemiozo besedila in glasbe specifično metodološko prilagoditev. Naš raziskovalni prispevek v tej smeri se tako na ravni zanesljivega algoritemskega preučevanja omenjene intersemiotične »dialektike« besedila in glasbe kaže v zasnovi analitičnega orodja Vokalurlinie,⁵² ki smo ga poimenovali v skladu s funkcionalno analogijo koncepta *Urlinie* v Schenkerjevi analizi in v našem primeru predstavlja kvalitativno ujemanje besedne in glasbene prozodije, omenjena kongruenca pa tako razkriva ontološko kvalitativnost intersemioze na paradigmatški osi glasbenega toka. Esenca simbolnega zapisa Vokalurlinie je torej silabotonična sekvenca vokalnega nastavka izvirnega besedila glede na njegovo dejansko pojavljanje v glasbenem toku. Kot primer si oglejmo arijo Leonore »Tacea la notte placida« iz prvega dejanja Verdijeve opere *Il trovatore* (*Trubadur*), ki obstaja tudi v slovenskem prevodu Antona Štritofa iz leta 1894 v izdaji Dramatičnega društva iz Ljubljane (glej Tabela 1). Besedilo arije smo na podlagi kongruence glasbenega ritma in besedne prozodije pretvorili v zapis vokalne sekvence po posameznih verzih, pri čemer smo upoštevali dejansko pevsko realizacijo besedila z vsemi ponovitvami, zapisanimi v oklepaju.

50 Ronnie Apter in Mark Herman, *Translating for Singing: The Theory, Art, and Craft of Translating Lyrics* (London in New York: Bloomsbury Academic, 2016).

51 Johan Franzon, »Choices in Song Translation,« *The Translator* 14, št. 2 (2008): 373–399, <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>.

52 Za podrobnejši opis analitičnega orodja glej: Benjamin Virč, »V iskanju inovativnih pristopov pri interdisciplinarnem raziskovanju libretov glasbenogledaliških del,« *De musica disserenda* 17, št. 2 (v pripravi).

Tabela 1: Primerjava italijanskega izvornika arije »Tacea la notte placida« s pripadajočim zapisom Vokalurlinie in obstoječim slovenskim prevodom Antona Štritofa

Izvirnik Salvadore Cammarano, ⁵³ 1852	Vokalurlinie italijanskega izvornika	Obstoječi prevod ⁵⁴ Anton Štritof, 1894
<p>LEONORA Ascolta! Tacea la notte placida e bella in ciel sereno; la luna il viso argenteo mostrava lieto e pieno! Quando suonar per l'aere, infino allor si mutò, dolci s'udiro e flebili gli accordi d'un liuto, e versi melanconici (e versi melanconici) un trovator cantò. Versi di prece ed umile, qual d'uom che prega Iddio: in quella ripetesi un nome il mio, il mio! Corsi al veron sollecita... Egli era, egli era desso! Gioia provai che agl'angeli solo è provar concesso! Al core, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, (la terra un ciel, un ciel sembrò!) (Al cor, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, la terra un ciel sembrò!)</p>	<p>a-O°-A a-E_a a O-e A-i°-a e E-a_i E e-E°-o a U-a_i I-o_a-E-e°-o o-A-a E-o_e E°-o A-o u_o-A e A-e-e I-i-o_a-O i U-o O-i u-I-o_e E°-i-I i_a-O-i U i-U°-O e E-i E-a-O-i-I e E-i E-a-O-i-I u O-a-o a-O E-i i E-e° e U-i°-e u_a U_O e E-a_i-I°-o i U_E-a i-e-E-a°-I u O-e i-I-o_i I-o O-i_a e-O o-E-i-A e-I_E-a e-I_E-a E-o O-a o-A_i e_a A°-e-i O-o_e o-A o-E°-o a O-e_a A-o_e-A-i-O_x a E-a_u E-e-O a E-a_u E u E e-O a O a A-o_e-A-i-O_x a E-a_u E-e-O a E°-A° u° E°-e°-O</p>	<p>LEONORA Poslušaj! Na nebu zvezde sevale, bila je noč prekrasna, smehljaje z njimi gledala na zemljo luna jasna. Kar se začuje v nočni mir, sladko v daljavi odmeva, [!] pesem otožno ljubezna, neznan jo pevec peva. Iskal v tihoti nočnih ur (iskal v tihoti nočnih ur) tolažbe srcu trubadur. Kakor molitev vročo k Večnemu povzdgal glase svoje ... A čuj, zdaj glasno klicalo je v pesmi ime se moje. K oknu hitim razburjena – on bil je, tujec s turnirja! Ljubav mi v pesmi je razkril, več dvom me ne vznemirja! Srcé radosti mi vzkipi, nebo odprto se mi zdi! (mi zdi, odprto se mi zdi!) (Srcé radosti mi vzkipi, nebo odprto se mi zdi, odprto se mi zdi!)</p>

Vsak zapis samoglasnika, ki je v skladu z akustičnimi dognanji o formantih⁵⁵ osnova pevskega nastavka, predstavlja posamezni zlog znotraj vokalne sekvence, pri čemer velika začetnica nakazuje mesto naglasa (poudarjene dobe), kot se manifestira v glasbenem mediju.⁵⁶ Medtem ko so mesta podalj-

53 Libreto opere *Il trovatore* je po Cammaranovi smrti dokončal italijanski pesnik Leone Emanuele Bardare (1820–1874).

54 Celotni libreto v slovenskem prevodu Antona Štritofa iz leta 1894 je dostopen v spletnem repozitoriju Digitalne knjižnice Slovenije: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OPE51-TBH/d4fd8dbf-c7c2-44c7-b474-ca5c62d5b055/PDF>, dostop 1. marec 2021.

55 William Ralph Bennet Jr. in Andrew C. H. Morrison, ur., *The Science of Musical Sound, Volume 1: Stringed Instruments, Pipe Organs and the Human Voice* (Cham: Springer Nature, 2018), 253.

56 V skladu z Golombovo tezo se pri trku besednega naglasa z glasbenim medijem slednji izkaže kot senzorično dominantnejši. Glej Harai Golomb, »Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives,« v *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, ur. Dinda L. Gorrée (Amsterdam in New York: Rodopi, 2005), 128.

šanih notnih vrednosti kakor tudi melizmi na istem vokalu označeni z znakom za stopinjo (°), smo eventualna neujemanja besednega naglasa in poudarjene dobe označili s podpisanim znakom (×). Naloge preučevanja zavozlanosti libretov in glasbe v muzikologiji in predvsem v glasbenogledališki praksi so tako lahko zelo specifične – od podstavljanja bodisi manjkajočega, posodobljene-ga, na novo prevedenega ali iz kakršnihkoli razlogov adaptiranega besedila po posameznih tonih, do iskanja novih besednih konstelacij, ki izhajajo iz novih dekonstrukcijskih in hermenevtičnih uvidov v smislu iskanja poetične »avteničnosti«, ali zgolj iz namere po akustični oziroma performativni optimizaciji posameznih pevskih fraz. Zadnji stadij premisleka je tako namenjen motrenju nove multimodalne celote in doživeti totaliteti pomenov, ki se spleta v procesu intersemioze glasbe in besedila, ter možnih estetskih učinkov (izkustev) pri predpostavljenih naslovnih.

(Andantino)
animando un poco

LEONORA

Quan-do suo-nar per l'a - e - re, in - fi - no al - lor si mu - to,
Kar se za - ču - je v no - čni mir, sla - dko v da - lja - vi od - me - va,
Ko se raz - le - ga sko - zi noč vse, kar v ti - ho - ti bi - va,

(Andantino)
cresc.

LEONORA

e ver - si me - lan - co - ni - ci un tro - va - tor can - tò.
I - skal v ti - ho - ti noč - nih ur to - la - žbe sr - cu (tru - ba) dur.
in sti - he ža - lo - sti pre-pol - ne tru - ba - dur je pel.

Glasbeni primer 1: Nekaj (obkroženo) označenih pomanjkljivosti
Štritofovega prevoda ob italijanskem izvorniku in novem recalibriranem prevodu
(v kurzivi), takti 14–17 in 28–32.⁵⁷

Kot zatrjuje Lotman, je »katerikoli pojav strukture umetniškega teksta pomenski,⁵⁸ prav ta struktura pa definira tudi energijo verza,⁵⁹ ki jo moramo upoštevati pri nadaljnjih možnih izboljšavah obstoječega prevoda. Vendar pa besedilo v trku z glasbenim medijem, ki je v estezičnem oziroma senzoričnem smislu dominantnejši od govora, v smislu lastne energije ne sledi le semantični

57 Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, partitura (Mineola: Dover Publications, 1994), 43 in 44.

58 Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetniškega teksta*, prev. Borut Kraševc (Ljubljana: LUD Literatura, 2010), 244.

59 Lotman je energijo verza znotraj njegove ureditve opredelil kot »delujočo težnjo k spopadu, konfliktu in boju različnih konstruktivnih principov. Vsak izmed teh principov, ki znotraj sistema, ki ga sam ustvarja, nastopa kot urejevalen, ima zunaj njega funkcijo dezorganizatorja«. Glej Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetniškega teksta*, 243.

rezultanti besednih konstelacij, ampak se v skladu z Golombovo tezo podreja (pogosto meandrirajoči) logiki melodično-harmonske progresije, ali z drugimi besedami: težo verbalnega pomena uravnava dramatična napetost glasbe. Prozodična analiza Štritofovega prevoda, ki sicer z minimalnimi odstopanji uspešno ohranja prozodično ujemanje z italijanskim besedilom in celo zvesto sledi paralelizmu pretrgane rime (abcb), razkriva, da je bil ta nedvomno zamišljen za pevsko izvajanje (glej Glasbeni primer 1).⁶⁰

Med prozodično problematičnimi mesti Štritofovega prevoda velja izpostaviti distiha »Kar se začuje v nočni mir, sladko v daljavi odmeva« ter »Iskal v tihoti tolažbe srcu trubadur«. Kljub temu, da bi lahko obe označeni mesti iz Glasbenega primera 1 preprosto silabično razpolovili z diminucijo notnih vrednosti, kot jo dopuščata Ronnie Apter in Mark Herman,⁶¹ se zaradi poudarjenega lirizma arije zdi takšna ritmična zgostitev manj primerna. Nadaljnja leksikalna analiza pokaže, da je besedišče na nekaterih mestih bodisi zastarelo (»ljubezna«, »peva«, »povzdigal«, »ljubav«) – kar samo po sebi še ni problematično in je lahko celo zaželen slogovno-poetični atribut »avtentičnosti« v smislu ohranjanja historičnih horizontov (med pozicijo avtorja in/ali prevajalca ter časovno določenostjo opernega dogajanja) – bodisi v določenih segmentih docela ne ustreza izhodiščnim konfiguracijam pomena ali ta ne sovpa z izvirnim mestom realizacije znotraj posameznega glasbenega motiva oziroma pevske fraze.

Pri rekalkibraciji prevoda smo z namenom odprave določenih prozodičnih pomanjkljivosti in semantičnih neskladij, med katerimi je tudi Štritofov izpust

60 To potrjujejo tudi razpoložljivi zgodovinski viri iz tedanjega časopisja, ki navajajo, da je bila Verdijeva opera *Trubadur* v Štritofovem prevodu prvič izvedena 18. januarja 1895 v Deželnem gledališču v Ljubljani pod dirigentskim vodstvom Hilarija Beniška in v režiji Josipa Nollija. Glej *Slovenec: Političen list za slovenski narod*, št. 14, letnik XXIII, 17. januar 1895, rubrika *Dnevne novice*, str. 3, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-K6UGFNMF/e5f9822d-de55-41f-7-822d-20623633ae4c/PDF>, dostop 1. marec 2021). Glej tudi *Slovenski narod*, št. 14, letnik XXVIII, 17. januar 1895, rubrika *Dnevne vesti*, str. 2–3, ter oglas na str. 4, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-FMBOZLQA/66f990a0-d102-421f-afb2-f4afd0b42aab/PDF>, dostop 1. marec 2021). V *Slovenskem narodu* je bila objavljena tudi prva kritika predstave (glej *Slovenski narod*, št. 17, letnik XXVIII, 21. januar 1895, str. 1–2, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-KYF9279Y/b85d12c6-21ab-4229-8913-1db3351fbca8/PDF>, dostop 1. marec 2021), vendar v besedilu ni nikjer podane ocene o kvaliteti Štritofovega prevoda. Bolj poveden je komentar iz feljtonskega zapisa (domnevno Viktorja Bežka) v reviji *Ljubljanski zvon*, ki ga navajamo v izvirni jezikovni podobi: »To najpopularnejše delo laškega mojstra je tudi slovenskemu občinstvu izvrstno ugaljalo in bo ostalo stalno na repertoarji. Velike zasluge za uspeh imajo pevke in pevci, gdč. *Lešinska* (Leonora), gospa *Aničeva* (Azucena), *Nolli* (Luna), *Vašiček* (Ferrando) in g. kapelnik *Benišek*. Gospod *Beneš* (Manrico) si je jako ugodni utisek svojega petja pokvaril s slabo slovenščino. To je tembolj škoda, ker je prevod gosp. *J. Štritofa* res temeljito delo s preprostim, lahkim jezikom, po katerem se zelo lahko poje.« Velja opozoriti, da je začetnica imena avtorja prevoda v citatu napačno navedena (namesto *J.* bi moral biti *A.*). Glej *Ljubljanski zvon: Leposloven in znanstven list*, št. 2, letnik XV, Ljubljana, 1. februar 1895, 124; <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YI-BIKWO7/f905f59d-2a0a-4dbd-9155-bd221c7b6b32/PDF>, dostop 1. marec 2021.

61 Apter in Herman, *Translating for Singing*, 18.

dokaj slikovitih metafor («il viso argenteo», «accordi d'un liuto», «versi melanconici», «gioia provai che agl'angeli»), upoštevali tudi zapis Vokalurlinie, da bi se tako po načelu jezikovne homofonije karseda približali »avrtičnosti« izvirnika, čeprav je to zgolj ena izmed legitimnih možnosti iskanja estetskih paralelizmov med izvirnikom in prevodom. Pozicija, ki jo zagovarjamo, je ta, da mora biti med prvimi nalogami muzikologa-prevajalca iskanje izotopičnih mest metafor na paradigmatski osi, na kateri se udejanja znakovna igra obeh semiotičnih sistemov, saj se prav tropi in figure v dinamizmu intersemioze kažejo kot najmočnejši nosilci umetniško specifičnega pomena znotraj že izgotovljene forme glasbenega toka.

Tabela 2: Primerjava izvirnega italijanskega besedila s Štritofovim prevodom in novim rekalkibriranim prevodom

Izvirnik	Štritofov prevod ⁶²	Rekalibriran prevod
LEONORA Ascolta! Tacea la notte placida e bella in ciel sereno; la luna il viso argenteo mostrava lieto e pieno! Quando suonar per l'aere, infino allor si mutò, dolci s'udiro e flebili gli accordi d'un liuto, e versi melanconici (e versi melanconici) un trovator cantò. Versi di prece ed umile, qual d'uom che prega Iddio: in quella ripeteasi un nome il mio, il mio! Corsi al veron sollecita... Egli era, egli era desso! Gioia provai che agl'angeli solo è provar concesso! Al core, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, (la terra un ciel, un ciel sembrò!) (Al cor, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, la terra un ciel sembrò!)	LEONORA Poslušaj! Na nebu zvezde sevale, bila je noč prekrasna, smehljaje z njimi gledala na zemljo luna jasna. Kar se začuje v nočni mir, sladko v daljavi odmeva, [!] pesem otožno ljubezna, neznan jo pevec peva. Iskal v tihoti nočnih ur (iskal v tihoti nočnih ur) tolazbe srcu trubadur. [!] Kakor molitev vročo k Večnemu [!] povzdigal glase svoje ... A čuj, zdaj glasno klicalo je v pesmi ime se moje. K oknu hitim razburjena – on bil je, tujec s turnirja! Ljubav mi v pesmi je razkril, več dvom me ne vznemirja! Srcé radosti mi vzkipi, nebo odprto se mi zdi! (mi zdi, odprto se mi zdi!) (Srcé radosti mi vzkipi, nebo odprto se mi zdi, odprto se mi zdi!)	LEONORA Prisluhni! Molčala noč je blažena, svetlo sijalo je nebo in luna svoj obraz srebrni védro je razkrila! Ko se razlega skozi noč vse, kar v tihoti biva, sladko in nežno tóžili vzdihljaji pevca lutnje so. In stihe žalosti prepolne (stihe žalosti prepolne) trubadur je pel. Stihe ponižne poklanjal je proseče kot v molitvi: in v njej zdaj izzvenevalo ime je, ime je moje! Urno k verandi že hitim – tam on je, pevec skrivnostni! Radost nebeška angelov smelo mi boža dušo! Očem srca gorečim zdaj še zemlja raj se zdi, (še zemlja raj, zdaj raj se zdi!) (Očem srca gorečim zdaj še zemlja raj se zdi, še zemlja raj, zdaj raj se zdi!)

62 Verzi iz Štritofovega prevoda, ki so označeni s klicaji v oklepaju, kažejo na prozodična neskladja z italijanskim izvirnikom.

Glasbena struktura se prevajalcu tukaj ponuja, če spomnimo na Derrida-jevo razlago navidezno nepomirljive fenomenološko-strukturalistične relacije med genezo in strukturo,⁶³ sočasno kot oboje, torej tudi kot (skopični) moment geneze, ki narekuje smer iskanja jezikovnih rešitev, pri čemer pa se kriterij ohranjanja rime – z izjemo primerov, kjer imamo opravka s poudarjeno recitativnostjo – v končnem estetskem izkupičku glasbenega performativa izkaže kot najmanj pomemben dejavnik. Še več, naše ugotovitve se tukaj ujemajo s tezo Borisa A. Novaka, ki trdi, da lahko pretirana raba rim (kar še posebej velja za današnjo percepcijo poetičnega v literarnem besedilu) vodi v zniževanje umetniške vrednosti.⁶⁴ Kot je razvidno iz Tabele 2, smo določene prevodne probleme, povezane z notranjo vezljivostjo na sintagmatski osi pripovednega toka, skušali rešiti celo z združevanjem oziroma z amalgamiranjem metafor, kot denimo v primeru distiha »al core, al guardo estatico la terra un ciel sembrò« (»očem srca gorečim zdaj še zemlja raj se zdi«), ki ga Verdi dramatično stopnjuje s sekvenčnim dvigovanjem melodične linije vse do b² (glej Glasbeni primer 2). Štritofovo besedilo iz omenjenega pasusa, ki je dokaj neugodno za pevsko izvajanje, saj v razmeroma visoko lego postavlja težje izgovorljive in za petje neugodne (zaporniške) soglasniške sklope⁶⁵ s polglasnikom, kot denimo v besedi »odprto«, ter ozek vokal I (na b²), smo tako nadomestili s pevsko dostopnejšo rešitvijo (»še zemlja raj se zdi«), ki povečini vsebuje samoglasnike širše odprtostne stopnje.

(Andantino)
LEONORA Poco più animato *cresc. a poco a poco*

Al co-re, al guardo e - sta - ti - co, la ter-ra uncielsem - brò, la ter-ra un ciel, un cielsem - brò.
Sr - ce - ra - do - sti mi vzki - pi, ne - bo od - pr - to se mi zdi, od - pr - to se mi zdi!
O - čem - sr - ca - go - re - čim zdaj še zem - lja raj se zdi, še zem - lja raj, zdaj raj se zdi!

Glasbeni primer 2: Metaforično amalgamiranje, kot ga narekuje nepretrgana melodična sekvenca iz arije »Tacea la notte placida«, takti 51–58.⁶⁶

Kot smo videli v obravnavanem primeru, imamo pri prevajanju glasbenogledaliških del neprestano opravka z »urejanjem« kompleksne morfologije

63 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, prev. Alan Bass (London in New York: Routledge, 2001), 210.

64 Boris A. Novak, »Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji«, *Primerjalna književnost* 33, št. 3 (2010): 28.

65 Že Saussure denimo v okviru analize govorne verige, ki jo lahko v okviru glasbenega toka analogno mislimo kot glasbeno frazo, omenja implozivne (zaprte) glasovne sklope, ki bi se jim še posebej v visokih pevskih legah morali izogniti. Glej Ferdinand de Saussure, *Splošno jezikoslovje*, 81.

66 V prvi vrstici glasbenega primera je zapisan italijanski izvornik, v drugi vrstici je prevod Antona Štritofa, v tretji pa naš poskus rekalkibriranega prevoda. Glej Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, 46–47.

vzajemnega semantičnega prekrivanja glasbe in besedila, česar se lahko seveda lotimo tudi na »klasičen« literarni način prepesnjevanja, ki upošteva tesno prozodično relacijo med izvirno podobo libreta in končnim prevodom. Vendar pa so, kot se izkaže, takšne rešitve tako z vidika intersemiotične izotopije metafor kakor tudi glasbenega performativa le delno zadovoljive, saj se interjezikovni prevod po Jakobsonu ravna zgolj po semantiki fiksne govorne strukture, ne pa tudi po sintagmatski osi glasbenega toka, ki je v tem primeru dominantnejši medij, saj narekuje dinamizem celotnega pripovednega toka, katerega del je tudi »razgrinjanje« besedila med petjem. Preučevanje intrinzične vokalne »morfologije«, ki je sočasno tudi fonetična podlaga pevskega nastavka in osnovna (silabična) enota pomena, se tako kaže kot nov moment, ki predvideva v glasbeno estetičnem smislu optimalnejšo integracijo prevedenega besedila v obstoječi glasbeni tok.

Tako kot obstajajo meje jezika na njegovih robovih »(ne)izrekljivega« kakor tudi meje glasbe v njeni »(ne)uglasbljivosti«, si lahko med prevajanjem besedilne predloge nekega glasbenogledališkega dela, ki je v semiotičnem smislu multimodalno, prizadevamo za ohranitev zvočne avre na različne načine, od homofonije v smislu jezikovnega »enakozvočja«, ki bolj ali manj dosledno ohranja fonetično podobnost z izvirnikom, pa vse do novih prevodnih rešitev, ki v skladu s pričakovanji ciljne publike dosežajo ekvivalentne učinke izvirnika. V tem oziru lahko govorimo o prospektivnosti nove umetniške avre, ki jo prevajalec utemelji s svojimi kulturno-poetičnimi kompetencami, kot umetniški »novum« pa jo lahko prepozna in sprejme širša javnost ciljne kulture.⁶⁷

Prav z analizo procesa intersemioze, ki je namenjena razkrivanju intrinzičnih prenosov in transformacij pomenov v interakciji glasbe in besedila, si lahko obetamo še več razjasnitev o mehanizmih percepcije in razumevanja polisemiotičnih struktur med multimodalno komunikacijo, ki jo Gunther Kress razume kot »normalno obliko človeške komunikacije«.⁶⁸ Kot se kaže v naši družbeni realnosti, bo za nadaljnji razvoj glasbenega gledališča, ki ga z vse večjo intenziteto pretresajo dinamični tokovi interkulturalnosti ter večjezičnosti, vse pomembnejša vloga občinstva, ki nikakor ni zgolj pasivni ali nekritični potrošnik, ampak tudi aktivni sooblikovalec oziroma *prosumer*⁶⁹ doživetega glasbenega dogodka ter končni interpret spoznanih pomenov. Prav zato postaja raziskovanje mehanizmov estetskega izkustva in recepcije

67 Tezo o iluzornosti in zgrešenosti (semantične) prevodne ekvivalence je v prid pomembnosti kulturnih kompetenc prevajalca, ki še posebej pridejo do izraza pri prevajanju umetniških besedil, že ob koncu 80. let 20. stoletja izpostavila Mary Snell-Hornby. Glej Mary Snell-Hornby, *Translation Studies: An Integrated Approach* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988).

68 Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (London in New York: Routledge, 2010), 1.

69 Lucile Desblache, *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age* (London: Palgrave Macmillan, 2019), 82.

prevedenih glasbenogledaliških del v okviru neke ciljne kulture na »glokalni«⁷⁰ ravni vedno bolj pomembno področje, in to z vsemi partikularnostmi njene tradicije ter z bolj ali manj prezentnimi kodi, lokalnimi »miti« in konvencijami.

Bibliografija in viri

Primarni viri

- Cammarano, Salvatore; Verdi, Giuseppe. *Trubadur: Opera v štirih dejanjih*, prev. Anton Funtek. Ljubljana: Dramatično društvo v Ljubljani, Narodna tiskarna, 1894. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OPE5ITBH/d4fd8dbf-c7c2-44c7-b474-ca5c62d5b055/PDF>. Dostop 1. marec 2021.
- Ljubljanski zvon: Leposloven in znanstven list*, št. 2, letnik XV. Ljubljana, 1. februar 1895. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YIBIKWO7/f905f59d-2a0a-4dbd-9155-bd221c7b6b32/PDF>. Dostop 1. marec 2021.
- Slovenec. Političen list za slovenski narod*, št. 14, letnik XXIII. Ljubljana, 17. januar 1895. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-K6UGFNMF/e5f9822d-de55-41f7-822d-20623633ae4c/PDF>. Dostop 1. marec 2021.
- Slovenski narod*, št. 14, letnik XXVIII. Ljubljana, 17. januar 1895. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-FMBQZLQA/66f990a0-d102-421f-afb2-f4afd0b42aab/PDF>. Dostop 1. marec 2021.
- Slovenski narod*, št. 17, letnik XXVIII. Ljubljana, 21. januar 1895. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-KYF9279Y/b85d12c6-21ab-4229-8913-1db3351fbc8/PDF>. Dostop 1. marec 2021.
- Verdi, Giuseppe. *Pismo Titu Ricordiju I.*, Pariz, 6. julij 1855, identifikacijska št. pisma: LLET000733. Archivio Storico Ricordi. Collezione Digitale. <https://www.digital-archivioricordi.com/en/letter/display/LLET000733>. Dostop 1. marec 2021.
- Verdi, Giuseppe. *Il trovatore* (partitura). Mineola: Dover Publications, 1994.

Sekundarni viri

- Apter, Ronnie, in Mark Herman. *Translating for Singing: The Theory, Art, and Craft of Translating Lyrics*. London in New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Barbieri, Marcello. »Three Types of Semiosis.« V *Biosemiotics 2* (2009): 19–30. <https://doi.org/10.1007/s12304-008-9038-9>.
- Basevi, Abramo. *The Operas of Giuseppe Verdi*, prevedel Edward Schneider, uredil Stefano Castelveccchi. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2013.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Praktični čut I*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London, New York: Routledge, 2001.
- Desblache, Lucile. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Faltin, Peter. »Ist Musik eine Sprache?« V *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, ur. Hans Werner Henze, 32–50. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981.

70 Sinkretični neologizem, ki spaja kvaliteti globalnega in lokalnega. Prav tam, 28.

- Fisher, Walter R. *Human Communication As Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Franzon, Johan. »Choices in Song Translation.« *The Translator* 14, no. 2 (2008): 373–399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Resnica in metoda*. Ljubljana: LUD Literatura, 2001.
- 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*, ur. Dinda L. Gorlée, 121–161. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- Gorlée, Dinda L., ur. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- Gosset, Philip. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Gurwitsch, Aron, Richard M. Zaner in Lester Embree, ur. *The Collected Works of Aron Gurwitsch (1901–1973). Volume III: The Field of Consciousness; Phenomenology of Theme, Thematic Field and Marginal Consciousness*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2010.
- Helm, Everett. »Libreto in kriza opere nekdanj in danes.« *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 105–112.
- Henze, Hans Werner, ur. *Die Zeichen: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1981.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: Teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Izzo, Francesco. »Years in Prison: Giuseppe Verdi and Censorship in Pre-Unification Italy.« V *The Oxford Handbook of Music Censorship*, ur. Patricia Hall, 1–23. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199733163.013.15>.
- Jakobson, Roman. *Selected Writings II: Word and Language*. Den Haag in Paris: Mouton, 1971.
- Jakobson, Roman. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, ŠKUC in Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1989.
- Jewitt, Carey, Jeff Bezemer in Kay O'Halloran. *Introducing Multimodality*. Oxon in New York: Routledge, 2016.
- Kaindl, Klaus. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.
- Kotnik, Vlado. *Operno občinstvo v Ljubljani: Vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012.
- Kress, Gunther. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London in New York: Routledge, 2010.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Struktura umetniškega teksta*. Ljubljana: LUD Literatura, 2010.
- Low, Peter. *Translating Song: Lyrics and Texts*. Oxon, New York: Routledge, 2017.
- Mösch, Stephan, ur. *Komponieren für Stimme: Von Monteverdi bis Rihm*. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Novak, Boris A. »Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji.« *Primerjalna književnost* 33, št. 3 (2010): 27–53.
- O'Halloran, Kay L., ur. *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional Perspectives*. London, New York: Continuum, 2004.
- Osborne, Charles. *The Complete Operas of Verdi*. London: Victor Gollancz, 1969.

- Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.
- Peirce, Charles Sanders. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina, 2004.
- Pompe, Gregor. »Semiotško-semantična narava glasbe.« *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 233–242.
- Pompe, Gregor. *Postmodernizem in semantika glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011.
- Reiß, Katharina, in Hans J. Vermeer. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London, New York: Routledge 2014.
- Saussure, Ferdinand de. *Splošno jezikoslovje*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2018.
- Schenker, Heinrich. *Der freie Satz*. Wien: Universal-Edition A. G., 1935.
- Schweikert, Uwe. »Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts!': Von Verdi zu den Veristen: Die Opernstimme zwischen Romantik und Naturalismus.« *V Komponieren für Stimme: Von Monteverdi bis Rihm*, ur. Stephan Mösch, 154–170. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- Šerban, Adriana, Yue Chan in Kelly Kar, ur. *Opera in Translation: Unity and diversity*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2020.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.
- Vevar, Štefan. *Vrvohodska umetnost prevajanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013.
- Waters, Matt. *Ancient Persia: A Concise History of the Achaemenid Empire*. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2014.
- Wilson-deRoze, Karen. »Translating Wagner's Versmelodie: A multimodal challenge.« *V Opera in Translation: Unity and diversity*, ur. Adriana Šerban in Kelly Kar Yue Chan, 243–270. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2020.

SUMMARY

Intersemiosis of Libretto and Music: A New Take on Analysing Multimodal Mechanisms in Musical Theatre Works

The paper focuses on the phenomenon of intersemiosis in musical theatre works, which can be defined as an interaction of at least two different semiotic systems, where new signs and meanings can be generated. The entry point into the discourse on intersemiosis, closely related to the interlingual translation of librettos, is Verdi's preserved correspondence with his publisher Tito Ricordi (the Elder), in which the composer pronounces ostracism of translating librettos as fruitless. Furthermore, Verdi's statement seems all the more surprising since the translation in question is the Italian rendition of an originally French libretto of his opera *Les vèpres siciliennes*, which is now considered as one of Verdi's most successful ventures in the grand opera genre. In addition to numerous analogies between the language and music that occupy an important place in the discourse on opera poetics, as they have been present almost since the emergence of opera in the Florentine Camerata, especially after Monteverdi's *seconda pratica*, there is a plethora of hindering factors for studying intersemiosis in musical theatre works, starting with Saussure's notion of arbitrariness of the linguistic sign, continuing with the "intrinsic polysemy" in music, as pointed out by Tomislav Volek, and music's "weak codification", which is, according to Peter Faltin, manifested rather in the form of the individual musical "speech" instead of the universally intelligible musical language. Furthermore, the article focuses on the hitherto unexplored structural analogy between the gaps (*Leerstelle*) in the literary text, as defined by Wolfgang Iser, and Kofi Agawu's "pure signs" in music. On the one hand, the similarity potentially anticipates more significant activity and engagement of the addressee, especially his/her imagination connected to semantic gaps within the multimodal narrative flow, which can be interpreted utterly arbitrarily and selectively. However, the other aspect of this similarity shows that multimodal configuration such as opera and its informational function also has an aesthetic function, which is primarily manifested through the sound (especially vocal) aura. Moreover, the article discusses the importance of the gestalt principle of good continuation, which is common to both language and music. Based on Walter Fischer's diachronic model of narrative flow, a model of intersemiosis of the narrative flow of musical theatre work at the production level is proposed, followed by an overview of the key research figures that tackled the problems of intersemiosis of the libretto and music (K. Kaindl, P. Low, R. Apter, M. Herman, D. Gorlée, J. Franzon et al.) and the semiotic-semantic entanglement of text and music in general. Finally, the article analyses the intersemiosis of libretto and musical flow in Leonora's aria "Tacea la notte placida" from Verdi's opera *Il trovatore*. By implementing the analytical tool Vokalurlinie, which is, in essence, a written record of the vocal (vowel) hub sequence, the "interpellation" of the existing 1894 Slovenian translation by Anton Štritof was carried out. Based on new findings related to the (in)congruence of the verbal and the musical prosody as well as the semantic discrepancies on the paradigmatic axis between the original Italian libretto and Štritof's translation, we recalibrated the translation in order to closely align it with the intersemiosis of the narrative flow in Verdi's original setting, and above all to enable a more comprehensive musico-poetic interplay of libretto and music.

O AVTORJU

Benjamin Virč (benjamin.virc@sng-mb.si) je študent doktorskega študija muzikologije (Humanistika in družboslovje) na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer pripravlja disertacijo s temo »Zavozlanost literature in glasbe v kontekstu prevajanja glasbenogledaliških del«. Njegov osrednji raziskovalni interes je preučevanje fenomena intersemioze v okviru multimodalnih umetniških del. Poleg muzikološkega dela v domeni glasbenega gledališča se intenzivno posveča umetniškemu delu, še posebej prevajanju libretov iz različnih jezikov (nemščine, italijanščine, francoščine) v slovenščino. Med drugim je avtor slovenskih pevskih prevodov pravljичne opere *Obuti maček* Césarja Kjuja in scenske kantate *Carmina Burana* Carla Orffa, prav tako je za mariborsko Opero pripravil prvi književni prevod Wagnerjeve glasbene drame *Rensko zlato*.

ABOUT THE AUTHOR

Benjamin Virč (benjamin.virc@sng-mb.si) is a doctoral student of musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts. He is currently working on his doctoral thesis entitled "Entanglement of Literature and Music within the Context of Translating Works for Music Theatre." His main research interest is the phenomenon of intersemiosis within multimodal works of art. As a music theatre professional, he has been an active translator of librettos of various linguistic provenance (from German, Italian, French) into Slovene. In addition, he is the author of Slovenian sung translations and adaptations of César Cui's *Puss in Boots* and Carl Orff's *Carmina Burana*; most notably, he also penned the first Slovenian literary translation of Richard Wagner's music drama *Das Rheingold*.