

Håvard Enge

MUSIKK SOM DIKTKRITIKK. HANS ZENDERS HÖLDERLIN LESEN I (1979)

Kan et musikalsk verk *lese* et dikt? Dette spørsmålet er etter min mening avgjørende for forståelsen av forholdet mellom poesi og musikk. I min doktoravhandling i musikkvitenskap, *Music Reading Poetry. Hans Zender's Musical Reception of Hölderlin*, hevder jeg at musikalske lesninger av dikt er mulige, og jeg er spesielt interessert i hvordan musikken kan lese et dikt uten å etterligne det på tradisjonelt vis.¹ En av mine hovedteser i avhandlingen er at musikalske lesninger av dikt kan ta i bruk grep som forbindes med det 20. århundres litteraturteori, som å utforske språktegnenes materialitet og spill. Spesielt ser jeg på Walter Benjamins oversettelsesteori som fruktbar for forståelsen av musikalske lesninger av dikt.

I skarp kontrast til tradisjonelle ideer om oversettelse, hevder Benjamin i sitt essay «Oversetterens oppgave» fra 1923 at oversetteren ikke bør prøve å formidle «det som menes» i originalteksten, men i stedet bør fokusere på «måten det menes på»: «oversettelsen [må], istedenfor å prøve å bli lik originalens fulle mening, omsorgsfullt og minutiøst modellere originalens måte å mene på i sitt eget språk».² Tekstens «måte å mene på» er knyttet til dens spesielle syntaktiske, fonetiske og rytmiske kjennetegn. Disse utgjør tekstens språklige

¹ Enge, Håvard (2011): *Music Reading Poetry. Hans Zender's Musical Reception of Hölderlin*. PhD-avhandling, Universitetet i Oslo.

² Benjamin, Walter [1923] «Oversetterens oppgave», oversatt av Steinar Danielsen, i Sissel Lægred og Torgeir Skorgen (red.) (2001): *Hermeneutisk lesebok*, Spartacus forlag, Oslo, ss. 353-364: 361.

konstruksjon og materialitet, som det er oversetterens oppgave å overføre til et nytt språk. I stedet for en fordobling av originalteksten, hevder Benjamin at denne typen oversettelse gir en helt ny tekst som virker fremmed og uforståelig på språket den er oversatt til. Men for Benjamin er forvrengningen av det semantiske innholdet i originalen ikke et stort problem. Han henviser leserne direkte til originalen hvis de er ute etter meningen, og lanserer i stedet ideen om oversettelse som en transformasjon av både originalspråket og språket det oversettes til. Samtidig betrakter han denne typen oversettelse – som han riktignok ser på som ekstremt sjelden – som et uttrykk for originalverkets overlevelse og videre liv.

Benjamins oversettelsesteori har hatt stor prinsipiell betydning for modernismen i det 20. århundre, på grunn av dens fokus på formell konstruksjon over meningsinnhold. Jeg tror at denne forestillingen om oversettelse også kan gi et verdifullt teoretisk rammeverk for analyse av eksperimentelle musikalske lesninger av poesi. En hovedpåstand i min avhandling er at musikalske lesninger av poesi, som oversettelser fra språk til et annet, kan forvandle den opprinnelige teksten fundamentalt ved å fokusere på dens «måte å mene på». Og som deler av en større modernistisk kontekst, behandler mange vokalmusikkverk fra de siste 50 årene teksten på en måte som jeg mener kan belyses gjennom Benjamins konsepter.

I avhandlingen ønsket jeg dermed å utforske hvordan en moderne komponist lager ny musikk ved å fokusere på – og i Benjamins forstand, oversette – «måten det menes på» i et utvalgt dikt. Videre anser jeg Benjamins idé om oversettelsen som en del av originalverkets «videre liv» som svært fruktbar når man diskuterer det *historiske* aspektet ved musikalske lesninger av poesi. Som oversettelser, kommer musikalske lesninger *etter* originalteksten, ofte når teksten har blitt berømt eller kanonisert. Og i likhet med oversettelser, er musikalske tolkninger ikke bare resultater av en eksisterende forståelse av originalteksten, men også bidragsytere til en ny forståelse av

den. Etter min mening kan vi dermed snakke om *den musikalske resepsjonen* av en poetisk forfatterskap som en aktiv del av en større tolkningshistorie.

For å konkretisere dette problemfeltet undersøker jeg musikkens rolle i resepsjonen av diktene til Friedrich Hölderlin (1770-1843). Adornos essay om Hölderlin fra 1963 markerer en fundamental overgang fra et fokus på diktenes semantiske innhold til en interesse for deres akutt ufullendte språklige form.³ Det finnes en tilsvarende nyorientering blant komponistene fra og med 1960-tallet, idet de går fra forsøke å uttrykke «meningen og stemningen» i Hölderlins dikt til å utforske tekstenes fragmenterte språk som utgangspunkt for eksperimentering med sitt eget musikalske språk.

Verksyklusen *Hölderlin lesen* av den tyske komponisten Hans Zender (f. 1936) virkeliggjør denne typen utforskning på spesielt interessante måter. I mine analyser av Zenders to første Hölderlinverker oppdager jeg gjenklang av Hölderlins problematiske forhold til språket: de musikalske gestene er avbrutte og stammende og skifter «retning» underveis. Ved at de retter oppmerksomheten mot «måten det menes på» i Hölderlins dikt, transformerer Zenders musikalske lesninger tekstene til noe radikalt annet. Dermed demonstrerer Zenders Hölderlinkomposisjoner at musikken ikke bare *kan* lese dikt, men at den er i stand til å lese dem kritisk og produktivt.

I dette innlegget vil jeg se nærmere på hvordan Hans Zender utfører en slik musikalsk diktkritikk i det første av sine fire verk med tekst av Hölderlin: *Hölderlin lesen I* for resitasjon og strykekvartett fra 1979.

Ved første møte kan Hans Zenders *Hölderlin lesen I* lett forvirre lytteren. Man kan spørre seg om verket egentlig er det tittelen lover: en *lesning* av Hölderlins dikt – i hvert fall hvis man forstår begrepet «lesning» i vanlig metaforisk for-

³ Adorno, Theodor W. [1963]: «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins» I: Adorno, Theodor W. (1974): *Gesammelte Schriften. Band II: Noten zur Literatur*, redigert av Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, ss. 447-491.

stand som en «en fortolkning.» Selv om han velger uforkortet dikt av en kanonisert forfatter, forlater Zender fullstendig de tradisjonelle ideene om fortolkende tonesetting av lyrikk. Hölderlins tekst «An die Madonna» gis ingen melodi, den omformes ikke til en sang.

Men hvis man forstår begrepet «lesning» bokstavelig, er Zenders *Hölderlin lesen I* nøyaktig hva det hevder å være. Teksten *leses opp*, uten bruk av *Sprechgesang* eller andre grensformer mellom tale og sang: den blir rett og slett resitert, som på en poesiopplesing, uten utelatelser eller gjentagelser. Faktisk er fremføringen mer likefrem enn på de fleste opplesinger, fordi Zender i partituret spesifikt ber om en resitasjon «uten spesielle nyanser i uttrykket».

Mens Hölderlins tekst resiteres, blir Zenders musikk spilt av en strykekvartett. I stedet for å transformere Hölderlins tekst til sang, velger Zender altså å *sammenstille* den med musikk. Men dette valget av *montasje* i stedet for sammensmeltning som kompositorisk strategi for kombinasjonen av tekst og musikk innebærer etter min mening ikke noen manglende interesse for å tolke teksten, men snarere en svært bokstavelig interesse for det. Montasjen resulterer selvsagt i en tredje enhet, uansett hvor isolert fremføringen av teksten og musikken er. Mellom musikken og teksten oppstår det et mylder av konstallasjoner som fremstår som nye og assosiasjonsfremkallende intermediale uttrykk. Slik kan Zenders *Hölderlin lesen I* likevel forstås som en fortolkende lesning av Hölderlins dikt.

I partituret foreskriver Zender bare løselig forholdet mellom resitatøren og strykekvartetten. Han knytter tekstfraser til musikalske takter, og i noen tilfeller antyder han en presis rytme for ordene. Men i motsetning til komponistene av *Lieder* og andre tradisjonelle musikalske «tonesettinger», overlater Zender den detaljerte samordningen av ord og musikk til utøverne. Bare ett aspekt ved forholdet mellom tekst og musikk presiseres med pinlig nøyaktighet: de hyppige *pau-sene* i opplesningen av diktet. Som mange andre av Hölderlins sene dikt, inneholder den lange teksten «An die Madonna»

fra 1805 mange plutselige avbrudd, der viktige ord eller setninger åpenbart mangler. I vår sammenheng spiller det etter min mening ingen markant rolle at teksten ikke ble skrevet i den hensikt å publiseres i fragmentert form, som så mye modernistisk poesi, men ble etterlatt uferdig i skisseboken som ble fratatt Hölderlin under hans famøse opphold på mentalsykehus. Denne fragmenterte og ekstremt polyfone teksten, som mangler overganger mellom setninger og strofer, og som er gjennomhullet av plutselige brudd og lakuner, er typisk for Hölderlins komplekse skriveprosess i årene rundt 1805, og denne prosessen er det ikke minst som har inspirert vår tids forfattere og komponister. Uansett kan vi (som Zender) bare oppleve denne teksten som et fragmentert verk. Disse fragmentene fremtrer som avbrutte gester, som mangler (eller mister) retning og hensikt.⁴ Om noe gjøres håndgripelig gjennom disse gestene, er det *tapet av språket* som pålitelig uttrykksform. La meg peke på noen eksempler.⁵ Omkranset av store, hvite flater på skriftsiden står dette fragmentet: «Denn damals sollt es beginnen / Als» [«For på den tiden skulle det ha begynt / Da»]. Det ser ut som opptakten til en understreking av tidspunktet for en avgjørende hendelse, men den høystemte gesten blir skarpt avbrutt før det blir sagt noe konkret om tid, sted eller innhold for denne hendelsen. Et annet fragment hvor det som skal understrekes forblir usagt, lyder slik: «Uns aber die wir / Dass» [«Men for oss, som / At»]. Men det kanskje mest markante eksempelet på en avbrutt

⁴ I det følgende bruker jeg begrepet «gest» i overensstemmelse med Giorgio Agambens ideer om den estetiske gesten som et virkemiddel som ikke nødvendigvis kommuniserer et innhold: «Gesten er en fremvisning av medialitet, en synliggjøring av middelet som sådan.» Agamben, Giorgio [1996]: «Notater om gesten», i: Agamben, Giorgio (2008): *Midler uten mål. Notater om politikk*, oversatt av Kristin Gjerpe, Cappelen Akademisk forlag, Oslo, ss. 49-60: 58.

⁵ Hölderlins tekst er sitert fra Hölderlin, Friedrich (1999): *Die Gedichte*, redigert av Jochen Schmidt, Insel Verlag, Frankfurt am Main, ss. 397-398. De direkte norske oversettelsene i klammeparentes er ved undertegnede.

gest i «An die Madonna», er det aller første avbruddet i teksten. I løpet av første strofe påkalles Madonnaen med det som starter som en fortrolig henvendelse, nesten et skriftemål, og det plutselige bruddet etter ordene «Denn Weil Ich» [«Fordi jeg»] blir dermed spesielt viktig. Bruddflaten rammer selve ordet som betegner subjektet, det lyriske «jeg.» Dette bruddet sår dermed ikke bare tvil om muligheten for å uttrykke seg gjennom språket, men også om hvorvidt det kan finnes et stabilt subjekt.

Zenders musikalske respons på den rystende usikkerheten som introduseres gjennom dette bruddet er å forlate den tradisjonelle tonaliteten og de tale-lignende frasene som ledsager den første tekststrofen, og slå brått over til en atonal og rytmisk uforutsigbar klangverden. Det er et generelt trekk ved verket at Zender ikke understreker slike tekstlige bruddflate-ner med stillhet, men ved la resitasjonen *avbrytes* med musikk. Jeg vil komme tilbake til de estetiske konsekvensene av dette, men først vil jeg beskrive verkets oppbygning litt nærmere.

Pausene i resitasjonen varierer i lengde i henhold til størrelsen på de hvite flatene på Hölderlins tekstsider: små utelatelser inne i strofene utløser korte, brå pauser i talestrømmen der musikken kommer opp til overflaten, mens store lakuner mellom strofene fylles med lengre musikalske innskudd. De store hvite flatene på skrftsiden er komponert som instrumentale partier med omtrent samme lengde som passasjene med tekst. Verket har førtito deler, nøyaktig halvparten med resitasjon og strykekvartett og halvparten bare med strykekvartett, i regelmessig veksling.

Det kunne være fristende å anta at Zenders hensikt med denne strukturen er å presentere en tekststrofe, for deretter å «kommentere» den musikalsk. Men verket gjør slike lettvinde antagelser til skamme. Ofte enn at de instrumentale partiene spiller de foregående tekststrofene, utgjør de avbrudd med kontrasterende uttrykksnyanser. Vekten på avbrytelser og brudd, eller sammenstilte kontraster uten overganger,

representerer derimot den kanskje viktigste strategien i Zenders musikalske lesning av Hölderlins dikt i dette verket.

Vel å merke sammenstiller ikke Zender et tilfeldig musikalsk materiale. Han har valgt to distinkte uttrykk: på den ene side, en høymodernistisk tolvtonestil, og på den annen side, et materiale som klinger som en slags «Beethoven-stil». Zender har forklart at dette valget av materiale er ment å gjenskape den ambivalensen man kan oppleve når man leser en gammel tekst som Hölderlins: vekslingen mellom opplevelser av akutt samtidighet og datert distanse:

Når man leser en stor dikter fra fortiden, kan det forekomme at man blir så truffet av en linje at man tror man hører ord fra sin egen samtid. Andre setninger av samme dikter kan lyde ugjennomtrengelige; man må forsøke å forstå dem ut i fra deres samtidige kontekst gjennom å lære den tidens språk. Dette hendte med meg i møtet med Hölderlin, og det ga meg ideen til å presentere denne doble reaksjonen musikalsk, ved å kombinere vår tids musikalske språk med det musikalske språket fra Hölderlins tid – det vil si Beethovens tid.⁶

Merk at vekslingen som Zender beskriver, ikke er objektivt lokalisert i teksten, men i leserens *subjektive* opplevelse av den. Hvilke ord, setninger eller strofer som fremstår som henholdsvis moderne eller daterte, avhenger i stor grad av leserens subjektive tilbøyelighet og erfaring.

I sitatet knytter Zender det musikalske språket fra Hölderlins tid til hans samtidige, Beethovens, musikalske språk. Gjennom *Hölderlin lesen I* blir tolvtonemusikken altså stadig avløst av eller kombinert med musikk i «Beethoven-stil» (som også er skrevet av Zender). Men i motsetning til det man kunne finne nærliggende å anta, er ikke Zenders metode å knytte tolvtonemusikken konsekvent til ordene og avsnit-

⁶ Zender, Hans (2004): *Der Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, redigert av Jörn Peter Hiekel, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, s. 319. Dette og påfølgende sitater fra boken er oversatt av undertegnede.

tene han opplever som mest moderne, og å sette «Beethoven-musikk» til de stedene han opplever som bundet til sin tid. Zenders musikalske lesning av Hölderlin er for kompleks til å kunne forklares ut i fra en så dikotomisk og kodifisert struktur. De fire strykerne spiller ofte i hver sine stilarter samtidig, og utforsker hele tiden grensene mellom «beethovenskk» gestikk og modernistisk formspråk. Zender kaller sin metode «stilistisk glissando» – og den realiseres ved å behandle stil som et kompositorisk parameter. Et sted transformerer han for eksempel en livlig Beethoven-aktig fuge til en atonal og mekanisk kakofoni i løpet av noen få takter.

Zenders uttalte intensjon er vel å merke ikke å sammenføye «Beethoven-stilen» og tolvtonestilen til en fiksert enhet, men å la dem interagere og gå i dialog med hverandre. Én måte han gjør dette på, er å utforske ulike kombinasjoner av stilenes strukturelle og gestiske nivåer. Det vil si at en streng transmutasjon av tolvtonerekken kan bli artikulert med «beethovenske» gester, og at en tonal passasje kan bli artikulert med modernistiske bevegelser. Og de fire strykerstemmene benytter ofte individuelle kombinasjoner av struktur og gestikk på samme tid. I motsetning for eksempel Henri Pousseurs tilsvarende forsøk på å presentere et stilistisk kontinuum i et verk som *Votre Faust*, sneier ikke Zender innom gjenkjennelige musikkhistoriske mellomstasjoner i den historiske utviklingen av det musikalske materialet. I stedet blander han sine to nøye definerte stiler på en måte som minner om serialistisk permutasjon: de fire strykerne distribuerer kontinuerlig stilene seg imellom, i alle mulige kombinasjoner.

Zenders bruk av tolvtonestil i *Hölderlin lesen I* er for øvrig bemerkelsesverdig, i og med at Zender tok markant avstand fra serialismen og den strenge modernismen allerede på 1960-tallet. Zender påpeker da også at det faktum at han benytter en tolvtonerekke i dette verket er svært uvanlig i hans produksjon. Rekken blir faktisk transponert og transformert på en tradisjonelt serialistisk måte i løpet av stykket, som en stilistisk pastisj eller et sitat. Og etter min mening er det nett-

opp som en *sitert* stil tolvtoneteknikken opptrer i stykket. Slik jeg ser det, er *Hölderlin lesen I* en *intermedial montasje*, hvor tre forskjellige kilder, alle valgt av Zender med kritisk distanse, siteres eller alluderes til, og bringes sammen i en helt ny konstellasjon: Hölderlin, Beethoven, og serialisme.

Men hvilken rolle spiller så *teksten* i denne intermediale montasjen? Den «stilistiske glissandoen» er et kompositorisk prinsipp som ser ut til å gjelde også for forholdet mellom tekst og musikk i *Hölderlin lesen I*. Snarere enn å koble spesifikke tekstdeleer til henholdsvis klassisk og moderne stil, virker det som om Zender har skrevet sin ambivalente opplevelse av nåtidighet og fortidighet i teksten direkte inn i musikken som et kompositorisk prinsipp som overstyrer spørsmålet om den nøyaktige relasjonen mellom ord og musikk. Selv om det utvilsomt er inspirert av opplevelsen av tekstlige detaljer, ser kontrasten mellom musikalske uttrykk, og den «stilistiske glissandoen» mellom dem, ut til å finne sted i et annet lag av verket enn det som er tilfellet i en tradisjonell tonesettings musikalske illustrasjon av stemning og mening.

Hölderlins dikt påvirker ikke de formelle permutasjoner av det musikalske materialet direkte. Teksten resiteres som sagt i uendret og uforkortet form, og virker umiddelbart ufortolket. Diktet beholder dermed sin identitet som en tekst i større grad enn det som er vanlig i kombinasjoner av tekst og musikk. Men paradoksalt nok utfordrer Zenders tilnærming diktets integritet nettopp gjennom *mangelen* på en direkte musikalsk forming av teksten.

En årsak til dette er pragmatisk og har å gjøre med lyttingens og persepsjonens begrensinger. I et musikkstykke av ca. tjueminutters varighet er et komplekst dikt på 174 linjer vanskelig for enhver lytter å ta inn over seg. Til sammenligning tonesetter Brahms bare 24 linjer med Hölderlins poesi på samme tid i sin *Schicksalslied*. Zenders valg av en kontinuerlig resitasjon, fremført uten utelatelse, repetisjoner, eller dynamisk dramatisering, gjør faktisk Hölderlins sin allerede notorisk vanskelige språk enda mer utilgjengelig og hermetisk

enn det fremstår på skriftsiden. Kombinasjonen av en overveldende mengde resitert tekst med musikk som ofte synes å konkurrere om lytterens oppmerksomhet heller enn å understreke eller illustrere teksten, destabiliserer forholdet mellom kunststartene i Zenders montasje.

Paradoksalt nok tiltrekker teksten seg mest oppmerksomhet når den brytes av, i de nevnte bruddflatene som Zender understreker musikalsk. I disse stedene, gjør de plutselige avbruddene teksten akutt til stede som et *fravær*. Andre steder er det som sagt så mye tekst at de fleste lyttere ikke vil kunne ta det inn over seg. Den uunngåelige spørsmålet er da om Zender i det hele tatt ønsker at Hölderlins tekst skal bli forstått i dette verket?

Det at tekstens semantiske mening kan svekkes eller forsvinne i vokalmusikken er selvsagt ikke et nytt fenomen, men et grunnleggende estetisk problem som har blitt heftig debattert gjennom den vestlige musikkhistorien. Enten komponisten er Palestrina, Schubert eller Boulez, kan det bli vanskelig for lytteren å fokusere på teksten når den omdannes til musikk. «Music swallows words», var filosofen Susanne Langers kjente karakteristikk av dette fenomenet.⁷ Det som imidlertid gjør Zenders verk annerledes, er måten han *avstår fra* å gi teksten en direkte musikalsk form, men nettopp dermed forvrenger den ved å overføre den ubearbeidet til et annet medium. Den uforkortede resitasjonen av Hölderlins dikt kunne kanskje lede oss til å anta at teksten var ment å skulle bli fulgt *tettere* enn i tradisjonell vokalmusikk. Det at teksten, med ett unntak som presiseres i partituret, alltid ment å være tydelig hørbar, kunne også tyde på at tekstens forståelighet var Zenders førsteprioritet. Likevel er det som nevnt rett og slett for mye tekst å ta inn over seg som lytter, spesielt når det oftere virker som musikken konkurrerer om lytterens oppmerksomhet enn å understreke teksten.

⁷ Langer, Susanne K (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, s. 153.

Så – ønsker Zender at lytteren skal forstå Hölderlins tekst? Dette spørsmålet kan etter min mening ikke besvares uten at vi revurderer de tradisjonelle ideene om «å forstå» en tekst. Zenders Hölderlin-verk står tydeligere frem hvis man erstatter den tradisjonelle vekt på semantisk mening – Benjamins «det som menes» – med et fokus på tekstens språklige materialitet, «dens måte å mene på».

Den tradisjonelle analytiske tilnærmingen til forholdet mellom tekst og musikk i vokalmusikk har vært å anta at komponisten først og fremst forsøker å formidle tekstens semantiske mening, dens «betydning» eller «stemning» – språkets *signifikater*, i lingvisten Saussures innflytelsesrike terminologi. Men det finnes en annen mulighet for komponisten: å arbeide musikalsk med språkets fysiske «tekstur», dets klanglige og skriftlige materialitet, det Saussure kaller språkets *signifikanter*. Det Zender gjør når han innlemmer opplesningen av Hölderlins «An die Madonna» i en musikalsk montasje, er å *forvandle tekst til lyd*. Denne forvandlingen fra skrift til klang sørger selvsagt allerede overføringen av diktet fra tekstsiden til resitasjonsakten for – Zender tar så å si bare konsekvensen av den og spiller videre på den. Selv om den stille lesningen av en tekst selvsagt også innebærer en temporal dimensjon og et element av indre klangopplevelse, forvandler opplesningen en delvis visuell og romlig kunstform til en fullstendig auditiv og temporal kunstform. I en resitasjon må rytmen og tonen i teksten realiseres akustisk, noe som betyr at fordelingen av språklyder og stavelser i teksten blir tydeliggjort for lytteren. Tekstens *materielle* dimensjon kommer i forgrunnen, måten den *trer frem* akustisk og temporalt

Zenders egne kommentarer støtter dette synet. Han undrer seg over at Luigi Nono valgte å sitere Hölderlin lydløst i partituret til sin kjente strykekvartett *Fragmente-Stille, an Diotima*, som er skrevet på samme tid som *Hölderlin lesen I*:

I kontrast til tilnæringsmåten Nono har valgt i sin kvartett, har jeg først og fremst forsøkt å *høre* Hölderlin fra en musikers ståsted. Jeg elsker klangen i hans språk, og jeg har

prøvd å sette denne klangen i sammenheng med klingende musikk på min egen måte. Å bruke tause Hölderlin-sitater, slik som Nono gjør i sin kvartett, ville være fullstendig fremmed for meg personlig.⁸

Selv ønsker Zender altså å jobbe med *klangen* av Hölderlins språk. Nå vil jo som sagt den klanglige siden av Hölderlins tekster selvfølgelig komme frem ved en ordinær posesiopplesing. Det som interesserer Zender, er imidlertid den *motstanden* som Hölderlins uferdige og gjennomfragmenterte tekster yter mot det å bli lest høyt. De mange plutselige bruddene og utelatelsene i disse tekstene gjør slik Zender ser det uegnet for vanlig resitasjon. Utfordringen for ham som komponist er dermed å håndtere den fragmenterte formen på en måte som gjør at de uferdige tekstene blir hørbare, kommenterer Zender:

For meg var utgangspunktet for *Hölderlin lesen I* følgende spørsmål: hvordan kan jeg gjøre disse ufullendte tekstene av Hölderlin hørbare, disse tekstene som jeg egentlig bare kan lese, og da bare i utgaver med kommentarer og bestemte struktureringer av den trykte teksten. Disse fragmenterte tekstene kan ikke fremføres på en diktopplesning, slik som andre av Hölderlins klassiske verker. Derfor tenkte jeg ut en musikalsk form: rett og slett fordi jeg, ganske naivt, ønsket å gjøre disse vidunderlige tekstene hørbare.⁹

Her antyder Zender at stillhet alene ikke er en tilstrekkelig respons på *fraværet av språk* som avbruddene i Hölderlins fragmenter fremviser på så akutt vis, og at lytterens opplevelse av disse bruddflatene kan gjøres enda sterkere når det poetisk språket avbrytes av et annet språk: det musikalske. Man kunne si at Zender «orkestrerer» bruddene og cesurene i Hölderlins hymniske fragment: ikke ved å uttrykke det som teksten mislykkes i å si, men ved å utforske «klangen» av det språklige bruddet musikalsk.

⁸ Zender (2004), ss. 30-31.

⁹ Ibid., s. 31.

Fremhevelsen av de avbrutte gestene, stammingen, forstillingen og de plutselige skiftene i Hölderlins språk utgjør etter min mening det sentrale i Zenders musikalske lesning av «An die Madonna». Dermed plasserer Zender seg tydelig innenfor den modernistiske og språkkritiske resepsjonen av Hölderlin som har vært dominerende siden 1960-tallet, både innenfor litteratur og musikk. Før den tid hadde blant andre Walter Benjamin, Maurice Blanchot og Peter Szondi lagt grunnleggende premisser for denne typen Hölderlin-lesning, men det var særlig «Parataxis», Theodor Adornos tidligere nevnte artikkel fra 1963, som formet synet på Hölderlin som en radikal språkkritiker.¹⁰

Adorno så på *parataksen*, den skarpe, uformidlede sidestillingen av kontrasterende setninger, som den avgjørende egenkap i Hölderlins sene poesi, på en måte som i følge Adorno peker mot Becketts modernisme.¹¹ Ikke bare setningene og strofene, men også enkeltordene hos Hölderlin står steilt mot hverandre og motsetter seg en enhetlig mening, hevder Adorno. Hans Georg Gadamer satte senere søkelyset på det han kalte Hölderlins *stammende sök etter språk* som nøkkelen til deres slående aktualitet.¹² Adornos og Gadamers promotering av Hölderlins samtidsrelevans understreker fraværet av en enhetlig semantisk mening i hans poesi. I deres lesninger ligger ikke Hölderlins aktualitet i noen bestemt mening som kommuniserer tidløst – slik enkelte andre fortolkere for eksempel har villet se et politisk budskap hos ham – men snarere i den rastløse og alltid ufullendte *bevegelsen mot mening* i hans fragmenterte språkkonstruksjoner. Og man kunne legge til: når meningen noen ganger synes å være innenfor rekkevidde, blir

¹⁰ Adorno [1963].

¹¹ Adorno [1963], ss. 478-479.

¹² Gadamer, Hans-Georg (1983): "Die Gegenwartigkeit Hölderlins" i: Böschenstein, Bernhard und Kurz, Gerhard. (red.) (1983): *Hölderlin-Jahrbuch 1982-1983*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, ss. 178-81.

den ofte avbrutt eller forvrengt, slik at teksten *beveger seg bort fra* en helhetlig mening.

Nettopp denne doble bevegelsen, på vei mot og bort i fra mening, er slik jeg oppfatter det Zenders inngang til Hölderlins tekst. Ved å velge å plassere resitasjonen av «An die Madonna» i en montasje sammen med to kontrasterende musikalske stiler, som stadig nærmer seg og viker fra hverandre, understreker Zender umuligheten av å utkrystallisere en enhetlig og stabil mening i Hölderlin tekst. Som Hölderlin søker også Zender på stammende vis etter et språk: et musikalsk språk. Men mens hans «stilistiske glissando» kan se ut som et forsøk på å «finne et språk» som integrerer «Beethoven-stilen» og serialismen, blir den syntetiserende, samlende effekten stadig motsagt av den gestiske fragmenteringen av musikken. Dermed gjenspeiler Zenders musikk det «stammende» resultatet av Hölderlins søken etter et presist og gyldig poetisk språk. Som de språklige gestene i Hölderlins tekst, er ikke Zenders musikalske gester bærere av en forutbestemt mening, men bevegelser på vei mot og bort fra en mening som alltid transformeres og aldri blir nådd. Slik jeg ser det, er det denne konstant transformerende meningsprosessen Zender understreker i sin musikalske lesning av Hölderlin, i stedet for å illustrere en forhåndsbestemt og stabil mening.

En helt motsatt musikalsk tilnærming til Hölderlins fragment ville være nærliggende: Zender kunne ha glattet over tekstens brudd og brister med sømløs overgangsmusikk, og slik ha presentert Hölderlins dikt som organisk og helhetlig. Kombinert med en tradisjonell tonesettingsstrategi som søkte å illustrere og forsterke den antatte «stemningen og meningen» av teksten, ville resultatet ha vært sammenlignbart med Benjamins idé om «dårlig oversettelse»: et forsøk på å formidle «det som menes» i originalteksten uten å vie oppmerksomhet til dens «måte å mene på». Denne typen tonesettinger av Hölderlin finnes det mange av, særlig i første halvdel av 1900-tallet.

Derimot har jeg i min analyse av Zenders første Hölderlinverk – som selvsagt er mye mer detaljert i avhandlingen – funnet at Zenders kompositoriske oppmerksomhet først og fremst vies «måten å mene på» hos Hölderlin. Hölderlins selvrefleksive språkkritikk tvinger Zender til på sin side å reflektere over det *musikalske* språket og dets konvensjonelle gester. Og det sentrale paradokset i Benjamins oversettelsesteori er relevant også i en avansert «musikalsk oversettelse» som Zenders: fokuset på originaltekstens detaljerte måte å være tekst på innebærer en transformasjon og destruksjon av denne teksten. Ved å plassere Hölderlins stammende og søkende språklige gester i komplekse og stadig transformerende montasjer mellom tekst og musikk, og ved å «orkestrere» Hölderlins brudd og cesurer, snarere enn hans ord, spiller Zender videre på diktets bevegelse mot og bort fra mening, uten å redusere teksten til et bestemt meningsinnhold. På denne måten er Zenders musikalske resepsjon av Hölderlin også en *kritikk* i den moderne estetikkens betydning: ikke en verdivurdering, men en slags *inntreden* i verket som forsøker å gjennomlyse dets indre spenningsforhold og bringe dem til overflaten. Zenders musikalske lesning peker mot det uavsluttede og produktive ved Hölderlins dikt, og ved poesien som sådan. Slik inviteres lytteren til å møte både teksten og musikken – og forholdet i mellom dem – med åpne sanser.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. [1963]: «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins» i: Adorno, Theodor W. (1974): *Gesammelte Schriften. Band II: Noten zur Literatur*, ed. by Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, ss. 447-491.
- Agamben, Giorgio [1996]: «Notater om gesten», i: Agamben, Giorgio (2008): *Midler uten mål. Notater om politikk*, oversatt av Kristin Gjerpe, Cappelen Akademisk forlag, Oslo, ss. 49-60.
- Benjamin, Walter [1923] «Oversetterens oppgave», oversatt av Steinar Danielsen, i Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Spartacus forlag, Oslo 2001, ss. 353-364.

- Enge, Håvard (2011): *Music Reading Poetry. Hans Zender's Musical Reception of Hölderlin*. PhD-avhandling, Universitetet i Oslo.
- Gadamer, Hans-Georg (1983): «Die Gegenwärtigkeit Hölderlins» i: Böschstein, Bernhard und Kurz, Gerhard. (red.) (1983): *Hölderlin-Jahrbuch 1982-1983*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Hölderlin, Friedrich (1999): Die Gedichte, redigert av Jochen Schmidt, Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Langer, Susanne K (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London.
- Zender, Hans (2004): *Der Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, redigert av Jörn Peter Hiekel, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.