

KOLLISIONEN ZWISCHEN MUSIK UND LITERATUR (SPRACHE?): ÜBERLEGUNGEN ZU AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN AUS DER MUSIKGESCHICHTE

GREGOR POMPE (LJUBLJANA)

Abstract: *Selected examples from the history of Western music serve as starting points for a discussion of the specific, often problematic relationship between music and literature. We could describe such relationships as “collisions”, which can be understood as coincidental “meetings” that are largely inharmonious in nature and characterized by a kind of indifferent ephemerality. Literature and music stand – even when combined together in a single work of art – further apart than one would like to admit. This article deals with the antique concept of mousikē, in which the art forms of poetry, music, dance and theatre which today are distinctly separated and unconnected, were still inextricably linked. Over time literature and music became increasingly autonomous, as can be seen in the politextuality of the early motets, the polyphonic madrigals of the sixteenth century, the Baroque theory of rhetoric, and the theory of affects, topic theory as applied to the music of the classical period, the nineteenth-century dichotomy inherent in Hegel’s thoughts on the shortcomings of absolute instrumental music, and Schopenhauer’s placing of music above the other arts. Additional questions are posed in connection with operatic reforms (in the light of efforts to restore the antique form of mousikē) as well as Liszt’s concept of the symphonic poem. Some instances and examples also give rise to analysis of speech-derived compositions from the second half of the 20th century. Ultimately, the thesis reflects on the idea that parallels between music and literature should not be sought on the level of two distinct art forms, but rather on the substrata-level of both art forms – between music and language – as it would seem that music often behaves like a distinctly syntactical part of language.*

LITERATUR UND MUSIK: SEMANTIK VS. ABWESENHEIT VON SEMANTIK

Die Suche nach der Wortverbindung „Literatur und Musik“ in der größten internationalen Datenbank von Zusammenfassungen musikwissenschaftlicher Literatur (RILM) ergibt 36.000 Treffer (davon beinahe 6.500 Buchpublikationen). Demgegenüber gibt es vergleichsweise wenige grundlegende monografische Werke, die die genannte Verbindung unter die Lupe nehmen und den Anspruch seriöser wissenschaftlicher Literatur erheben können.¹ Dieser Polarität entsprechend, im

1 Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of Arts*. Hanover: University Press of New

Spannungsfeld von ausgeprägter „Quantität“ und recht überschaubarer „Qualität“, beginne auch ich eher frei, weniger „wissenschaftlich“.

An den Anfang meiner Überlegungen stelle ich zwei aussagekräftige Anekdoten. Meine Studienjahre begann ich als Student der Komparatistik, nur vier Jahre später widmete ich mich auch der Musikwissenschaft. Ich war überzeugt, die beiden Geisteswissenschaften, jede auf ihr eigenes Kunstgebiet bezogen, würde etliches verbinden, insbesondere der methodologische Apparat. Die Realität jedoch erstaunte mich, da ich vor allem eine Reihe ausgeprägter Unterschiede entdecken konnte. Der offensichtlichste kam bei der Erforschung der künstlerischen Arbeit selbst zum Vorschein: wir Komparatisten *interpretierten* Gedichte, Romane, Novellen und Dramen in erster Linie, während wir Musikwissenschaftler die musikalischen Werke *analysierten*.² Die beiden Begriffe kennzeichnen den starken methodologischen und ideologischen Kontrast: während in der Komparatistik die Idee überwiegt, das Wesen der literarischen Werke auf der diskursiven Ebene öffne sich dem subjektiven Verständnis und das „Erklären“ der literarischen Werke nähere sich somit der Hermeneutik an, hofft die Musikwissenschaft nach wie vor, Einblicke in die musikalischen Werke trügen den Anschein des Objektiven und Empirischen.

2006 arbeitete ich an einem komparatistischen Symposium in Vilenica mit. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit dem belgischen Komparatisten Bart Keunen. Als dieser mich nach dem Hauptgegenstand meiner Forschung fragte, erklärte ich ihm, ich befasse mich unter anderem mit Fragen der musikalischen Semantik. Darüber war er sehr erstaunt und seufzte auf:

Wenn ich mich mit Literatur beschäftige, scheint es mir oft, als würde es mich sehr entlasten, wenn ich mich nicht immer mit der semantischen Ebene der literarischen Sprache befassen müsste, und ich beneide euch Musikologen, auf der anderen Seite aber, anstatt die Abwesenheit der Semantik zu genießen, kramt ihr Musikologen um jeden Preis nach dem semantischen Potenzial der Musik!³

In diesem ganz informellen und spontanen Gespräch hob Keunen bereits den seiner Meinung nach offensichtlich größten Unterschied zwischen der Literatur und der Musik hervor: während erstere mit der Semantik verbunden ist, beinhaltet letztere

England, 1948. Diese Studie verdient es, besonders hervorgehoben zu werden. Die Thematik fand auch im slowenischen Raum Beachtung (vgl. etwa den Sammelband mit den Beiträgen des Symposiums *Glasba in poezija* [„Musik und Poesie“]).

- 2 Ein Teil des Problems ergibt sich gewiss daraus, dass der Terminus *Interpretation* in der Musik bereits mit dem Musiker als Vermittler/Medium der Arbeit des Komponisten belegt ist.
- 3 Im Gespräch mit Bart Keunen, 6. September 2006.

keine semantische Ebene. Im Zusammenhang mit der ersten Anekdote könnte man also abschließend sagen, dass die Literatur von der semantischen Ebene der Sprache abhängt, die durch hermeneutische Interpretationen zugänglich wird, während die Musik nicht-semantisch ist, weshalb der Schlüssel zu ihrem „Verständnis“ das objektive, analytische Verfahren ist.

Das Paradox meiner Anekdoten ist, dass sie viel mehr über die Unterschiede in der Literatur und Musik aussagen als über ihre Gemeinsamkeiten, über Schnittpunkte. Im Folgenden möchte ich das Wesen dieser „Kollisionen“ zwischen Literatur und Musik erforschen, das sich an ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte zeigt. Dabei möchte ich die These belegen, dass es sich, wenn man über Verbindungen zwischen Literatur und Musik spricht, in Wahrheit um gemeinsame Punkte zwischen der Sprache und der Musik oder noch genauer der „Sprache der Musik“ handelt, um dem doppeldeutigen Titel von Deryck Cookes berühmtem Buch zu folgen.

Grundsätzlich können drei Arten von Verbindungen zwischen Literatur und Musik bezeichnet werden: (1) gegenseitige Auswirkungen (wie literarische Werke die Entstehung musikalischer Werke inspiriert haben und umgekehrt), (2) materielle Verbindungen (betonte Musikalisierung der Literatur, der Text als klangliches Material der Komposition) und (3) inhaltliche Verbindungen (Künstler verwenden einen Stoff oder ein Thema aus der anderen Kunst – typische Beispiele solcher Verbindungen stellen in Opern, sinfonische Dichtungen, Kunstlieder oder andere vokale bzw. vokal-instrumentale Werke übernommene literarische Inhalte oder Texte dar). Daraus folgt, dass die Musikalität in Form einer dezidierten Nutzung des klanglichen bzw. „musikalischen“ Pols der Sprache (Qualität der Klanglichkeit der Phoneme, der Reim als klangliches „Werkzeug“, Versrhythmus) Teil der Literatur sein kann, während die Literatur in Form der textlichen Matrize in die Musik eintritt und Teil des musikalischen Werkes wird. Bereits die bloße Existenz solcher Matrizen führt zu der Schlussfolgerung, dass der literarische Text, der als textliche Matrize dient, und die Musik in der vokalen Musik irgendwie verbunden sein müssen.

Gemäß Keunens Unterscheidung zwischen der semantischen Literatur und der nicht-semantischen Musik wäre es möglich, das Eindringen des „Musikalischen“ in die Literatur als Versuch einer „Erlösung“ der Literatur aus den Fängen der sprachlichen Semantik und demgegenüber die Einbindung des Textes in die Musik als Wunsch nach einer geerdeten musikalischen Semantik zu verstehen. Doch eine solche Lösung scheint allzu einfach, besonders wenn die theoretischen Überlegungen von Julia Kristeva und Roland Barthes in die Erörterung einbezogen werden.

In ihrem Buch *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974) unterscheidet Kristeva innerhalb des kennzeichnenden Prozesses zwischen der „semiotischen“ und der „symbolischen“ Modalität, die auch den Typ des Diskurses bestimmen.⁴ In diesem Zusammenhang erwähnt sie die Musik als nicht-verbales System der Kennzeichnung, ausschließlich auf der semiotischen Ebene gegründet. Ein solcher Gedanke klingt im Vergleich zu den zentralen Thesen führender Musikologen, die sich mit der Frage der musikalischen Semantik befassen, recht ungewöhnlich. Vladimir Karbusicky beispielsweise ist im Gegensatz zu Kristeva sehr skeptisch gegenüber der Möglichkeit, die Musik als semiotisches System zu verstehen. Das einzige in Verbindung mit der Musik entwickelte semiotische System ist für Karbusicky die Notation, während alle anderen mit der Musik verbundenen semiotischen Versuche verstanden werden können als „Tendenz, die Elemente der Musikstruktur a priori als Zeichen anzusehen, [...] gefestigt durch die Übernahme der Modelle aus der linguistisch orientierten Semiotik“.⁵ Viel interessanter ist Kristevas Feststellung, dass die Sprache in der Literatur dazu tendiert, aus ihrer symbolischen Funktion gerissen zu werden, „und [sich] nunmehr in semiotischer Artikulation entfaltet. Tritt die Stimme hinzu, entsteht ‚Musik‘ in den Buchstaben“.⁶ Daher ist die Musikalisierung der Literatur für Kristeva nicht ohne kennzeichnenden Wert: „deshalb, weil diese Musikalisierung [die] Vervielfältigung des Sinns bedeutet“.⁷ Die Unterscheidung zwischen dem Semiotischen und dem Symbolischen erstreckt sich in Kristevas Theorie auch auf die Ebene des Texts, wo zwischen dem *Geno-Text* und dem *Phäno-Text* unterschieden wird, wobei ersterer ein nicht-linguistischer „Prozeß ist, der in flüchtigen (labilen, von den Triebbladungen bedrohten) Strukturen (die eher ‚Quanta‘ als ‚Markierungen‘ sind) [...] artikuliert wird“,⁸ während letzterer als sprachliche Basis, als eine die Kommunikation ermöglichende Struktur verstanden werden kann.

Krystevas Theorie ist interessant, da sie dem musikalischen/klanglichen Pol der Literatur eine besondere Bedeutung gibt, noch interessanter ist jedoch Barthes' „Transposition“ von Kristevas Theorie in die Musik. Um sein Konzept der *Körnung der Stimme* zu erklären, verwendet Roland Barthes die Unterscheidung zwischen dem *Phäno-Lied* und dem *Geno-Lied*. Ersteres „covers all the phenomena, all the

4 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 35.

5 Vladimir Karbusicky: „Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik“, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 17.

6 Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 73.

7 Ibid., S. 75.

8 Ibid., S. 95.

features which belong to the structure of the language being sung, [...] everything in the performance which is in the service of communication“, während letzteres „[represents] the space where significations germinate ,from within language and in its very materiality“⁹ – ersteres ist also mit der musikalischen Strukturierung verbunden, letzteres mit dem musikalischen Material, der Klanglichkeit selbst. Die Theorien von Kristeva und Barthes bieten mehr Möglichkeiten zur Erforschung gemeinsamer Punkte zwischen Literatur und Musik: in der Literatur stammen die Begriffe auch aus den musikalischen Eigenschaften der geschriebenen/gesprochenen Worte, und in der Musik können Bedeutungen auch der Materialität der Töne zugeschrieben werden, nicht nur den musikalischen Strukturen. Dieser kurze Exkurs in die Theorie widerspricht Keunens Idee von der Semantik der Sprache und Nicht-Semantik der Musik. Doch kann die Theorie eine Überprüfung an ausgewählten Beispielen aus der Musikgeschichte bestehen?

KOLLISIONEN ZWISCHEN LITERATUR UND MUSIK IM MUSIKGESCHICHTLICHEN QUERSCHNITT

Lässt man die Bedeutung der Musik in Homers Epos – *Ilias* und *Odyssee* wurden gesungen vorgetragen – und in der griechischen kultischen und nicht-kultischen Lyrik unberücksichtigt, kann die geschichtliche Untersuchung mit dem Hinterfragen des Verhältnisses zwischen Musik und Literatur als Teil des antiken griechischen Konzeptes *mousikē* begonnen werden. Dieses wird in der Regel in Bezug auf die attische Tragödie verstanden und als Verbindung von literarischem Text, Musik, Tanz und visueller Kunst (Szenografie) erklärt – durch Wagners Brille kann man sich daher die *mousikē* als eine Art sehr frühen Vorläufer des *Gesamtkunstwerks* vorstellen. Der Mangel an Quellen verhindert es, die wahre Natur dieser „Verschmelzung“ vollständig zu begreifen, aber die im 19. Jahrhundert entstandene und die Rezeption des antiken Dramas im 20. Jahrhundert stark prägende, wenn auch von der modernen anthropologischen Schule (Murray und Wilson, Žužek) abgelehnte These basiert auf der Überzeugung, die Sprache und die Musik seien zu dieser Zeit noch irgendwie untrennbar miteinander verbunden gewesen. Solche Prämissen stammen größtenteils aus den Überlegungen von Richard Wagner, der sie im Gespräch mit Friedrich Nietzsche teilte, welcher sie anschließend in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verewigte. Laut dieser Lehre stellte das quantitative Verssystem (abwechselnd lange und kurze Silben im Verhältnis 2:1) die rhythmische Grundlage der Musik in der Tragödie dar, während das melodische Element aus der Betonung des Tons stammt (betonte

9 Roland Barthes: *Image Music Text*, übers. von Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977, S. 182.

Silben wurden mit einer höheren Stimme gesprochen) – ein leidenschaftlich rezitierter Text konnte also als Teil der Bühnenvorführung schnell in den Bereich des Musikalischen gleiten. Bei einer solchen Verbindung war die Musik eine Art vollkommene klangliche Verwirklichung des Literarischen. Wichtiger als die geschichtliche Gültigkeit einer solchen These ist die Tatsache, dass ein derartiges Verständnis fast jeden Versuch der Zusammenführung von Literatur und Musik kennzeichnet, besonders alle „Geburten“ und „Revolutionen“ der Oper. Der Wunsch nach der Herstellung der verlorenen Harmonie zwischen Literatur und Musik konnte paradoxerweise vollkommen neue kompositorische Techniken hervorbringen, wie die frühe Barockmonodie, entstanden aus den theoretischen Überlegungen der *Florentiner Camerata*.

Im christlichen Mittelalter wurde die harmonische Verbindung zwischen Literatur und Musik – wenn sie denn jemals wirklich existierte – allerdings unterbrochen. Mit dem Übergang vom quantitativen zum betonten Versifikationssystem verlor sich die Verbindung zwischen Sprache (vielleicht genauer: Rede) und Musik, was aber bei weitem keine Autonomisierung der Musik oder – im Fall des Gregorianischen Chorals – auch der Literatur bedeutete. Die einstimmige Chormusik war ein unabdingbarer Bestandteil der christlichen Liturgie – der Messe und des Offiziums. Die verschiedenen Teile der Liturgie waren zugleich die grundlegenden musikalischen Formtypen; das bedeutet, dass der Textinhalt (teilweise auch dessen poetisches Bild) die musikalischen Spezifika definierte, was zusätzlich auf die enge Verbindung zwischen Musik und Literatur hindeutet. Den Choral kann man sich trotzdem nicht als ausgesprochen melodische und rhythmisch entwickelte Musik vorstellen. In den Lektionen, Lesungen und Orationen dominierte die Rezitation auf einem Ton, einzelne melodische Figuren markierten Interpunktionen. Die antifonische Psalmodie und responsoriale Formen waren melodisch etwas vielfältiger, jedoch war die Melodie für jedes Gradual, Responsorium, Introitus usw. aus den bestehenden Standard-Melodieschemata aufgebaut.¹⁰ Es ist logisch, dass nach dem gleichen Schema ziemlich verschiedene Texte gesungen werden konnten – die Musik und die literarischen (meist biblischen) Texte hatten vor allem eine Funktion für die Liturgie, worin eine gewisse Entsprechung zur antiken Musik gesehen werden kann: auch diese „lebte“ innerhalb von Kult und Ritual.

Aus ähnlichen Wechselbeziehungen bildet sich erst nach und nach die mehrstimmige Musik. Diese entsteht vor dem Hintergrund des Gregorianischen Chorals. Nach dem Prinzip des Tropierens – bereits Bestehendem Neues hinzuzufügen – entstehen im 12. und 13. Jahrhundert im Notre-Dame-Repertoire

¹⁰ Jurij Snoj: *Gregorijanski koral: glasbloslovni prikaz*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999.

von Léonin und Pérotin mehrstimmige Überarbeitungen des choralen Repertoires, mit der Hinzufügung von textlichen Tropen in neuen Stimmen entstehen Motetten. Charakteristisch für die frühen Motetten ist so die Mehrtextlichkeit – zusätzlich zu dem alten, choralen Text in der lateinischen Sprache in der unteren Stimme (Tenor) findet sich mindestens ein neuer Text (auch in einer der „lebenden“ Sprachen) in der oberen Stimme. Das grundlegende Dilemma dabei ist mit der Überlegung verbunden, wie diese Texte miteinander verknüpft waren. Es gibt hier keine übereinstimmende Meinung der Forschung; frühe Forscher behaupteten, zwischen den ausgewählten Texten habe es keine inhaltlichen oder anderen Verbindungen gegeben, während die jüngere Generation subtile Verbindungen entdeckt (Leach, Bent). Daher scheint Richard Taruskins Gedanke umso verlockender, ein ganzheitliches Verständnis von Text und Musik sei nicht zwingend für die Bewertung und der grundlegende Charme sei „sublim“ mit der „sensory overload delivered by its multiplicity of voices and texts“¹¹ verbunden.

Eine festere Verbindung zwischen Worten und Musik – und nicht zwischen Literatur und Musik (also auf der Ebene der Wortlehre, nicht der Bedeutung) – kann im 16. Jahrhundert in der Kunst der Madrigalisten in Form der sogenannten *Madrigalismen* gefunden werden. Dies war eine sehr einfache Technik, bei der der Komponist versuchte, die richtige musikalische Lösung zu finden, um den Sinn einzelner Wörter des zu vertonenden Textes anzudeuten. Oder anders gesagt: der Komponist versuchte eine Verbindung zwischen der Semantik der Sprache und der Semantik der Musik herzustellen – die Parallelen verliefen zwischen den Merkmalen der Dinge und Begriffe und den musikalischen Mitteln. Natürlich war die wichtigste Einschränkung dieser Technik, dass sie nicht für alle Wörter verwendet werden konnte – meistens finden sich Versuche der Tonmalerei (Schritte können in der Musik als gleichmäßiger rhythmischer Puls dargestellt werden, Ab- und Aufstieg können musikalisch durch die Analogie des Anhebens und Senkens des melodischen Stroms beschrieben werden) – und so eine mehr oder minder „dekorative“ Funktion hatte; Ähnliches gilt für einzelne musikalische Scherze (Taruskin).

Trotz einer solchen Einschränkung scheint es, dass bestimmte Madrigalismen standardisiert wurden, dass also einigen charakteristischen musikalischen Formen regelrecht bestimmte semantische Werte zugeschrieben wurden. Die Madrigalismen mutierten somit allmählich zu musikalischen rhetorischen Figuren, modelliert nach dem Vorbild bekannter rhetorischer Figuren. Der wichtigste Theoretiker musikalischer Figuren Joachim Burmeister (1564–1629)

11 Richard Taruskin: *Oxford History of Western Music*, Bd. 1. Oxford: Oxford University Press, 2010, E-Book.

erklärte 1606 in seiner Arbeit *Musica poetica* die einzelnen kompositorischen Mittel im Sinne der musikalischen rhetorischen Figuren: in seiner Kompositionslehre für junge Komponisten versuchte Burmeister so die entwickelte Theorie der Rhetorik auf die Musik zu übertragen. Allerdings wird die Verbindung erneut nicht zwischen der literarischen Ebene des Textes und der Musik hergestellt, sondern zwischen Kompositionstechnik und rhetorischen Strategien. In diesem Licht wird verständlich, warum das anerkannte Musiklexikon *The Grove Dictionary of Music and Musicians* keinen Eintrag zu den Berührungspunkten von Literatur und Musik bietet, sondern einen Eintrag mit dem Titel „Rhetorik und Musik“. Später kam zu der Theorie der Rhetorik noch die Affektenlehre hinzu, deren Hauptgedanke es war, das wahre Ziel der rhetorischen Mittel sei, „[to] move the ‚affects‘ (i.e. emotions) of the listener“.¹² Es scheint logisch, anzunehmen, die beiden Theorien seien irgendwie miteinander verbunden, wovon die Forscher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überzeugt waren (entsprechende Vorstellungen teilten André Pirro und Albert Schweitzer); doch „more recent research has clearly shown that a concept of stereotyped musical figures with specific affective connotations never existed in the Baroque composer’s mind or in theoretical explanations“.¹³

Auf ähnliche Weise wie die musikalisch-rhetorischen Figuren und die Affektenlehre kann auch die Topostheorie verstanden werden,¹⁴ die im 20. Jahrhundert mit dem Ziel entwickelt wurde, die Semantik der klassizistischen Musik zu erklären. Laut Leonard Ratner sind *Topoi* musikalische Strukturen (bestimmte Konstellationen musikalischer Elemente), die sich wie eine Art musikalische „Worte“ bzw. lexikalische Einheiten verhalten, die einen „überzeugenden musikalischen Diskurs“ ermöglichen. Die Topostheorie vertieften Victor Kofi Agawu, der das „Topoi-Universum“ anführte und die Theorie mit dem Konzept der sprachlichen Zeichen von F. de Saussure verband, und Raymond Monelle, den die geschichtliche Konstruktion des Topos interessierte, mit der er die Idee der Topoi auf die Musik des 19. Jahrhunderts hin erweiterte (*The Musical Topic*). Obwohl sich die Theorie der rhetorischen Figuren, die Affektenlehre und die Topostheorie in einigen kleineren Details unterscheiden, teilen sie den Gedanken, dass die Musik sich ähnlich verhält wie die Sprache und Bedeutungen

12 George J. Buelow: „Affects, theory of the“, in: *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>, 19.06.2014.

13 Blake Wilson et al.: „Rhetoric and music“, in: *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, 19.06.2014.

14 Der Unterschied besteht darin, dass es sich bei den ersten zwei Beispielen um normative „poetische“ Theorien handelt, bei der Topostheorie jedoch um eine analytische bzw. interpretative Methode.

übertragen kann. Doch alle drei Theorien heben die Verbindung zwischen Musik und Sprache hervor und nicht diejenige zwischen Musik und Literatur.

Die Topostheorie muss allerdings auch in einem anderen Kontext betrachtet werden – im Kontext der endgültigen Emanzipation der Instrumentalmusik, die in ihren künstlerischen Potenzialen erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Vokalmusik gleichwertig wurde. Ihr Wert als „Sprache des Unaussprechlichen“, den vor allem die führenden Vertreter der deutschen literarischen Romantik (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) und Arthur Schopenhauers Philosophie unterstrichen, stellte sie zum ersten Mal sogar über die anderen Künste. Doch nicht alle teilten die Überzeugung hinsichtlich der überlegenen Position der Instrumentalmusik. Unter denen, die immer noch an der reinen Instrumentalmusik zweifelten, war G. W. F. Hegel der stärkste Kritiker. Hegel lehnte die absolute Musik konsequent als leer und bedeutungslos ab:¹⁵ die absolute Instrumentalmusik würde in ihrer spezifischen Fokussierung auf die musikalische Substanz und ihre Behandlung sowie des Textes beraubt zwar als Musik gewinnen, jedoch als Kunst verlieren, genauer: als Bedeutungskunst.¹⁶ Die Dichotomie zwischen den literarischen Romantikern und Hegel spiegelt in gewisser Weise die Opposition in der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider, nämlich die zwischen dem konservativen Paar Johannes Brahms und Eduard Hanslick auf der einen und Richard Wagner und seinen Gleichgesinnten auf der anderen Seite. Eine der zentralen Ideen Wagners war es, seine Musikdramen mit Weltanschauung, Ideologie zu füllen – daher kann seine Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* als lauter Protest gegen die wachsende Macht des Kapitalismus gelesen werden. Doch das zentrale Paradox Wagners liegt darin, dass er sein Konzept des Musikdramas auf der musikalischen Ebene mithilfe der motivisch-thematischen Arbeit realisierte, die eigentlich charakteristisch für Formen der absoluten Instrumentalmusik war, insbesondere für die Sinfonien von Beethoven und Brahms. Dennoch vertraute Wagner auf das Konzept des Gesamtkunstwerks bzw. der Kunst der Zukunft, die der alten, noch immer unübertroffenen griechischen Form der *mousikē* folgen könnte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er in seinen theoretischen Texten der Frage der Versform viel Raum widmete, die am besten geeignet wäre für die dramatische Musik. Besonders betonte er die Notwendigkeit einer gegenseitigen

15 Carl Dahlhaus: *Musik-Taschen-Bücher. Theoretica*, Bd. 8: *Musikästhetik*. Köln: Gering, 1986, S. 71.

16 „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen“. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. <http://www.textlog.de/5779.html>, 20.06.2014.

Befruchtung aller Kunstgattungen, eine Art „Vermählung“ zwischen Musik, Drama, Tanz, Literatur und visuellen Künsten.¹⁷

Im Spannungsfeld von Hegels Zweifeln an der Bedeutung der Musik als Kunst einerseits und Schopenhauers Erhebung der Musik über alle übrigen Künste¹⁸ andererseits muss auch Liszts Ansatz der sinfonischen Dichtung positioniert werden, der aus Wagners Idee eines musikalischen Dramas hervorging. Franz Liszt wollte eine ähnliche musikalische Form der „Bedeutung“ schaffen, wie es Wagners musikalische Dramen waren, jedoch innerhalb des sinfonischen Genres ohne Hilfe des Textes. Besonders interessant ist dabei Liszts Motivation für dieses neue Genre, denn sie resultierte direkt aus Hegels Überlegungen zur Instrumentalmusik: die sinfonische Dichtung, also die Programmmusik, war für Liszt „ein Mittel, die Würde der Instrumentalmusik – den Anspruch, ‚Kultur‘ und nicht bloß, wie Kant es verächtlich behauptet hatte, ‚Genuß‘ zu sein – zu fundieren“.¹⁹ Im 19. Jahrhundert war der Begriff „Kultur“ immer noch hauptsächlich mit der Literatur und dem Lesen verbunden.

In der Zeit der Emanzipation der reinen Instrumentalmusik geriet die Vokalmusik in den funktionalen Griff der ästhetisch immer weiter schwindenden Kirchenmusik, nationaler Tendenzen (nationale Opern, die Praxis der Liedertafeln) und der pädagogischen Arbeit. Vom Piedestal „herab“ trat sie in den bürgerlichen Salon in Form des Kunstliedes, das immerhin eine der wichtigsten Musikgattungen des 19. Jahrhunderts darstellte. Doch trotz des neuen Verhältnisses zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik zeugt das Kunstlied immer noch von der problematischen Beziehung zwischen Musik und Literatur: gute und schlechte Komponisten vertonen nämlich gute und schlechte Poesie, wobei für die ästhetische Endqualität des Kunstliedes der literarische Wert des gewählten Textes anscheinend nicht entscheidend ist. Wie kann erklärt werden, dass die historisch und ästhetisch herausragenden Liederzyklen *Die schöne Müllerin* (1823) und *Winterreise* (1827) von Franz Schubert nach Gedichten Wilhelm Müllers (1794–1827) geschrieben wurden, von denen behauptet werden kann, dass sie motivisch-thematisch stereotyp, handwerklich plump und ideell ziemlich leer sind? Ähnliches gilt für eine Reihe unwichtiger und charakterloser Dichter, die die außergewöhnlichen Kunstlieder von Richard Strauss inspirierten. Der vertiefte musikalische Ausdruck übertrifft den vertonten Text – ist dies vielleicht Schuberts und Strauss' Fehler? Das Beispiel Schubert oder die Vertonungen von Richard Strauss sprechen jedoch nicht dafür, dass literarisch schwächere Texte sogar „nützlich“ wären für das Kunstlied, da

17 Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.

18 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819.

19 Dahlhaus: *Musik-Taschen-Bücher*, S. 93.

auch gegenteilige Beispiele aufgezählt werden können: Hugo Wolf und Robert Schumann haben einige ihrer bedeutendsten Kunstlieder nach Texten von J. von Eichendorff, E. Mörike, H. Heine und J. W. Goethe geschaffen.

Ein ähnliches Problem wie Texte von Kunstliedern stellen auch Opernlibretti dar, insbesondere da die Oper durchgehend als Gattung galt, mit der die ursprüngliche Verbindung der Musik und der Literatur aus der antiken *mousikē* wiedererweckt werden könnte. Gerade davon waren die Mitglieder der *Florentiner Camerata* überzeugt, die zum Ende des 16. Jahrhunderts nach einer Musik verlangten, die nach dem Vorbild der antiken Musik erneut untrennbar mit dem Text verbunden wäre. Um die Emotionen des Textes zu erfassen, sich der Klanglichkeit des Sprechers (des lyrischen Subjekts) zu nähern und dadurch ihre Stimmung ausdrücken zu können, entwickelte die Musik eine neue Kompositionstechnik – die Monodie, bei der eine herausragende Stimme (Melodie) Priorität hat, während andere in einer begleitenden, untergeordneten Funktion verbleiben. Aus der Monodie entwickelte sich die Oper als Versuch einer Neuschaffung der verlorenen *mousikē*. Ihre Schöpfer fanden jedoch offenbar kein endgültiges Rezept, Musik und Literatur miteinander zu verbinden. In der Oper blieb so bis zum 19. Jahrhundert eine Unterscheidung zwischen dem Rezitativen und dem Ariosen bestehen, in dem sich die ohnmächtige Suche nach der idealen Vertonung literarischer Texte widerspiegelte. Arien waren als Abglanz des emotionalen Wertes eines Textes gedacht, in dem musikalisch-immanente Verfahren vorherrschten, die melodische Linie erglänzte, die virtuellen Fähigkeiten des Sängers sich abhoben, der Text und das Verständnis des Textes weniger wichtig waren (in der Barock-Oper war er auf einige Zeilen Text beschränkt, der sich praktisch unbegrenzt oft wiederholen konnte). Anders verhielt es sich im Rezitativ, das vor allem dem Vorantreiben des Geschehens sowie der klaren Artikulation des Textes und damit dem einfachen Verständnis seiner Bedeutung dienen sollte; daher waren die musikalischen Mittel in den Rezitativen stark reduziert. Die Oper betonte in ihrer Dichotomie eigentlich nur die Kluft zwischen Literatur und Musik.

Ebendiese Kluft fasste Richard Wagner in seiner berühmten Überlegung zusammen, dass in der Oper „ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“;²⁰ Wagner forderte folglich in seinem Musikdrama eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mitteln und Ziel. Wagners Ideen prägten nicht nur die folgenden Generationen von Komponisten, sondern auch Generationen von Dichtern. 1885 gründete eine Gruppe von französischen Symbolisten, unter ihnen Édouard Dujardin als Chefredakteur, die Zeitschrift *La Revue wagnérienne*, die unter den

20 Richard Wagner: *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber, 1869, S. 9.

zeitgleichen Zeitschriften einen besonderen Platz einnahm, war sie doch gänzlich einem einzigen Ziel gewidmet: der Glorifikation Richard Wagners.²¹ Obwohl die Zeitschrift Wagner gewidmet war, kann sie gleichzeitig als Organ einer symbolistischen Bewegung verstanden werden, und in dieser Hinsicht liegt ihr größter Beitrag darin, Wagners Ideen in die Dichtungstheorie „übersetzt“ zu haben. Die französischen Symbolisten erkannten in Wagners Zerschlagung der periodischen Form (er lehnte die formalen Musikprozeduren ab, die irgendwie immer noch der Literatur verpflichtet waren – die geordnete Periodik in der Musik stammt zwar aus der Tanzmusik, sie kann aber auch mit der traditionellen rhythmischen Ordnung von Versformen verglichen werden) und deren Ersetzung durch die sogenannte musikalische Prosa sowie durch die „unendliche Melodie“ die Möglichkeit, auch selbst traditionelle Versformen und Schemata aufzugeben und dadurch zu einer betonten Musikalisierung der Poesie zu gelangen: die Dichtung konnte sich auf diesem Weg von der Semantik befreien und „singen“.

Gerade diese Idee führte im 20. Jahrhundert zu Kompositionen/Liedern, die für gewöhnlich als einzigartige Kunstwerke verstanden werden, eingeordnet irgendwo am Rand zwischen Musik und Literatur – es handelt sich um Kurt Schwitters' *Ursonate* (1922–32). Man kann behaupten, dass Schwitters' „Lied“ in Wirklichkeit ein musikalisches Werk ist, da Schwitters von ihren semantischen Fesseln befreite Phoneme als Material verwendete. So wurden die Phoneme zu musikalischen Tönen. Genau dies muss auch Schwitters festgestellt haben, als er die so befreiten Phoneme nach dem Prinzip einer musikalischen Form (z. B. der Sonatenform) organisierte. Schwitters' Fall ist noch interessanter, wenn man ihn mit Schönbergs Bestrebungen im selben Zeitraum vergleicht. Nachdem Arnold Schönberg die Dissonanz „emanzipiert“ hatte, sah er sich mit dem Problem konfrontiert, auf welche Art dieses neue, atonale, aus seinen vorherigen harmonischen und formalen Beziehungen befreite Material zu organisieren wäre. Daher ist es aufschlussreich, Schönbergs Werke zu studieren, die zwischen dem Beginn der Auflösung der Tonalität und der „Erfindung“ der Dodekaphonie (1908–1923) entstanden – in den meisten Fällen entstammen diese nämlich der Gattung der vokal-instrumentalen Musik, was bedeutet, dass Schönberg sein atonales Material meist nur mithilfe von Texten formen konnte. Schwitters und Schönberg setzten sich insofern mit ähnlichen Problemen auseinander: Als Schwitters auf den semantischen Pol der Sprache verzichtete, organisierte er das befreite Tonmaterial mithilfe von musikalischen Formmodellen; Schönberg definierte die formalen Grenzen seiner Werke mithilfe von Texten.

21 Drewry Hampton Morris: *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*. New York: Edwin Mellen Press, 2002.

Mit der Dodekaphonie fand Schönberg die Lösung für seine formalen Probleme und entledigte sich so der Abhängigkeit vom Text. Der Fall Schitters bringt jedoch viel weitreichendere Erkenntnisse, besonders für Komponisten: der phonetische Teil der Sprache kann als musikalisches Material verwendet werden. Dieses Potenzial nutzten die Komponisten in den sechziger Jahren voll und ganz aus, meist im Genre der sogenannten Sprachkompositionen, die als eine Art Pendant zu den Klangkompositionen gesehen werden können. Typische Beispiele für dieses Genre, in dem die befreiten Phoneme als musikalisches Material verwendet werden oder der Text bis zu einem Grad fragmentiert und so in der musikalischen Textur verteilt ist, dass er nicht mehr in seiner Gänze wahrgenommen werden kann und sich folglich in bedeutungslose Silben oder unverbundene Worte auflöst, sind die Kantaten *Il canto sospeso* (1956) von Luigi Nono (der Komponist verwendete die Texte der Abschiedsbriefe von zum Tode Verurteilten, allerdings ist der Text in der komplexen seriellen Textur zerschlagen und die Semantik daher verloren), Berios Komposition *Thema: Ommagio a Joyce* (1958) für Tonband und Elektronik, G. Ligetis *Aventures & Nouvelles aventures* (1966), B. A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) und Globokars Komposition *Toucher* (1973) für Schlagzeug.

Besonders interessant sind die beiden letzten Beispiele. Zimmermann gab seinem Requiem den Untertitel *lingual*, womit er das besondere Genre der Komposition bezeichnete, entworfen als Collage, die die europäische Geschichte der Jahre zwischen 1920 und 1970 wieder erweckt und einen umfangreichen Bestand an verschiedenen Texten (J. Joyce, E. Pound, A. Camus, L. Wittgenstein, J. Goebbels, A. Hitler, A. Dubček, Papst Johannes XXIII., G. Papandreou, Ajshil, V. Majakovski, I. Nagy, N. Chamberlain, Mao Zedong usw.) und musikalischen Zitaten (D. Milhaud, O. Messiaen, R. Wagner, K. Schitters, den Song „Hey Jude“ von den Beatles, L. van Beethoven usw.) verwendet. In diesem Fall sind die zugrunde liegenden Materialien nicht isolierte Phoneme, sondern verschiedene Texte, deren Kombinationen und Kollisionen die kompositorische Basis darstellen, die nach musikalischen Grundsätzen organisiert wird, wobei der semantische Aspekt dieser Zusammenstöße außerordentlich wichtig bleibt. Daher könnte Zimmermanns Werk als Amalgam von Musik und Literatur verstanden werden, wenn den Komponisten in Wahrheit nicht viel mehr der Inhalt der gewählten Texte interessiert hätte als ihr literarischer Wert – insofern besteht also auch in Zimmermanns Werk ein spezifisches Verhältnis zwischen Musik und Text und nicht eines zwischen Musik und Literatur.

Vinko Globokar untersucht demgegenüber oft die Möglichkeit, Musiker mit ihren Instrumenten zum Sprechen zu bringen. Ein typisches Beispiel dafür

stellt die Komposition *Toucher* dar. Der Komponist wählte Fragmente aus verschiedenen Abschnitten aus Brechts Schauspiel *Leben des Galilei* (1939), während der Schlagzeuger sieben Instrumente oder Klangobjekte wählen muss, welche die Klanglichkeit von sieben Vokalen der französischen Sprache nachahmen können. Die Komposition verläuft in drei Phasen: in der ersten spricht der Musiker Brechts Text und imitiert den gesprochenen Text mit Instrumenten, in der zweiten flüstert er und spielt auf dem Instrument, in der dritten Phase spielt er nur noch auf dem Instrument, irgendwie überzeugt, das Publikum würde die in den ersten zwei Phasen vorgestellte neue instrumentale „Sprache“ verstehen. Ähnlich wie bei Zimmermann verlaufen die Parallelen in Wirklichkeit zwischen Musik und Sprache.

MUSIK UND LITERATUR ODER MUSIK UND SPRACHE?

Der historische Abriss hat gezeigt, dass sich der Großteil der scheinbaren Verbindungen zwischen Literatur und Musik in Wahrheit als Parallelisierung von Sprache und Musik erweist. Für die Rezeption der griechischen Form der *mousikē* war die Idee der Einheitlichkeit von Musik und Sprache kennzeichnend, der Ansatz der Madrigalisten folgte aus der gedachten Verbindung zwischen Worten und bestimmten musikalischen Konstellationen, Ähnliches gilt für die Theorie der rhetorischen Figuren und die Topostheorie. Einen speziellen Fall stellen die Sprachkompositionen dar, die bei der Überschreitung der Grenzen zwischen Musik und Sprache/Literatur (klangliche Poesie) ihre Semantik verlieren und sich in eine Reihe von befreiten Phonemen auflösen, während die Musik als Klangmaterial ebensolche isolierten Phoneme und bedeutungslosen Wortkombinationen verwendet. Solche Amalgame – ich verwende bewusst diesen Begriff, der mehrfach in Boulez' Beschreibungen seiner eigenen Kompositionsverfahren bei der berühmten Komposition *Le marteau sans maître* (1954) nach den surrealistischen Gedichten von René Char vorkommt – sind jedoch selten.

Kristevas und Barthes' Theorien relativieren zwar Keunens (über)betonte Opposition zwischen semantischer Literatur und nicht-semantischer Musik etwas, in Wirklichkeit jedoch beleuchten und stellen sie etwas in der Mittelpunkt, das in beiden Künsten faktisch sekundär ist. So ist die Musik nach Karbusicky nicht referenziell, da sie nicht die objektive Welt bezeichnet; sie ist nicht-begrifflich, die klanglichen Komplexe haben keine kennzeichnende Funktion. Jedoch kann die Musik im Prozess der „sekundären Semantisierung“ Bedeutungen erlangen. Den musikalischen Elementen – den „klanglichen Realien“ und nichtmusikalischen Zeichen – können im Prozess der Semiose Bedeutungen zugeschrieben werden.

Es handelt sich hier um einen Prozess der Entstehung von Bedeutungen aus „nichtbegrifflichen Energien“.²² Ähnlich wie in der Literatur verleiht ihre klangliche Komponente „der Literatur die Musik“, jedoch kann der nach Kristeva „semiotische“ Pol des Diskurses hinsichtlich des Symbolischen als sekundär verstanden werden. Dies betont auf seine Weise auch Calvin S. Brown, wenn er schreibt, dass „the sounds out of which the literary work is constructed must have an external significance, and those used in music require no such meaning“.²³

Für unsere abschließenden Überlegungen scheinen auch Raymond Monelles Erörterungen interessant, der ähnlich wie Karbusicky betont, die Musik sei nicht referenziell, also „no ‚literal‘ meaning can be ascribed to musical terms“.²⁴ Die musikalischen Bedeutungen stammen von den Strukturen, und zwar aus ihrer Verwandtschaft mit den Strukturen anderer menschlicher und natürlicher Phänomene. Nach Monelle funktioniert die Musik so nicht symbolisch, wie dies für das sprachliche Zeichen charakteristisch ist, definiert nach F. de Saussure, sondern vielmehr als besondere Art der Allegorie: die musikalische Signifikation verläuft frei an allen Referenzen oder Objekten vorbei, wobei sie paradoxerweise praktisch mit dem ganzen Universum der Bedeutung dialogisieren kann.²⁵ Eine solche Auffassung von der Funktionsweise der musikalischen Semantik verweist nicht nur auf die Unterschiede zwischen der Sprache als Substrat der Literatur und der Musik, sondern zeigt indirekt auch ihre Ähnlichkeiten auf. Zwar fehlt der Musik tatsächlich eine „einfache“ semantische Ebene, jedoch kann in ihr eine phonologische (grundlegende materielle Teile der Musik: Töne, Klänge, Geräusche) und syntaktische Ebene (musikalische Morphologie: Sätze, Perioden, musikalische Formen) erkannt werden: der Musik können also im Prozess der Semiose Bedeutungen zugeschrieben werden, da in ihr ein Strukturierungstyp erkannt werden kann, der Assoziationen zu etwas Außermusikalischem, etwas nicht vollkommen „Lebensnahe“ (gerade diese Art von allegorischen Assoziationen kennzeichnet die Madrigalisten) auslösen kann.

Die einleitenden theoretischen Überlegungen führen so zu der wichtigen Erkenntnis, dass die musikalischen Mittel, mit denen die Literatur operieren kann (Versrhythmus, klangliche Kombinationen der Phoneme), im Vergleich zu den unbegrenzten Möglichkeiten des klanglichen Materials und der

22 Vladimir Karbusicky: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, S. 5.

23 Calvin S. Brown: *Music and Literature. A comparison of Arts* (E-Book). Athens: The University of Georgia Press, 1948.

24 Raymond Monelle: *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992, S. 15.

25 Raymond Monelle: *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 198.

Kompositionsverfahren in der Musik ziemlich begrenzt sind, so wie andererseits die Fähigkeit der Musik, klare Bedeutungen zu vermitteln, begrenzt ist – etwas, was in der Literatur vollkommen alltäglich und selbstverständlich ist. Das Spiel mit den Klängen ist Teil der Literatur und „pluralisiert die Bedeutungen“, wie Kristeva behauptet, jedoch liegt ihre Funktion im weitgreifenden Universum der Literaturgattungen vor allem darin, die „Würze“ zu verleihen, die (allzu) offensichtliche semantische Bedeutungsebene zu beleben. Wegen ihrer Verbindung mit der Zeit (musikalische Ereignisse und Prozesse finden in der Zeit statt) kann auch die Musik in Form einer fortlaufenden Reihe von verschiedenen klanglichen/musikalischen Ereignissen/Elementen „erzählen“, jedoch besitzt ihre „Geschichte“ nicht die denotative Kraft der Literatur. So befürchtete bereits der große Meister der sinfonischen Dichtung Richard Strauss, dem es schwerfiel, Musik zu schreiben, ohne sich dabei in irgendeiner Weise von der Literatur inspirieren zu lassen, seine Programmmusik würde den Verdacht der sogenannten minderwertigen *Literaturmusik*²⁶ auf sich ziehen; daher „erzählte“ er die Geschichten von Don Juan, Macbeth, Till Eulenspiegel und Don Quijote in traditionellen musikalischen Formen (Sonatenform, Rondo, Variationen). Doch so wie in unserem alltäglichen Leben ist der Reiz des Verbotenen, Unbekannten und Fremden immer attraktiver als die Alltäglichkeit, die Gewöhnlichkeit des Bekannten und irgendwie Verbrauchten – gerade dieses „Missverständnis“ bringt immer neue Versuche der Verbindung von Literatur und Musik hervor.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Agawu, Kofi Victor: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Barthes, Roland: *Image Music Text*, übers. von Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Bedina, Katarina: „Slovenska percepcija Richarda Wagnerja“, in: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, hg. von Jurij Snoj und Darja Freljih. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, Založba ZRC SAZU, 2000, S. 193–204.
- Bent, Margaret: „Polyphony of texts and music in the fourteenth-century motet: Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur and its quotations“, in: *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*, hg. von Dolores Pesce. Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 82–103.

26 Michael Walter: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.

- Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A comparison of Arts*. Athens: The University of Georgia Press, 1948.
- Buelow, George J.: „Affects, theory of the“, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>, 19.06.2014.
- Cooke, Deryck: *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- . *Musik-Taschen-Bücher. Theoretica*, Bd. 8: *Musikästhetik*. Köln: Gering, 1986.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1984.
- Grey, Thomas S.: *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. <http://www.textlog.de/5779.html>, 20.06.2014.
- Karbusicky, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- . „Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik“, in: *Sinn und Bedeutung in der Musik*, hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 1–36.
- Koblyakov, Lev: *Pierre Boulez. A World of Harmony*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978
- Kuret, Primož und Julijan Strajnar (Hg.): *Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*. Ljubljana: Festival, 1990.
- Leach, Elizabeth Eva: „Music and verbal meaning: Machaut's polytextual songs“, in: *Speculum: A journal of medieval studies* 85.3 (2010), S. 567–591.
- Monelle, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992.
- . *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *The Musical Topic*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Morris, Drewry Hampton: *A Descriptive Study of the Periodical Revue Wagnérienne Concerning Richard Wagner*. New York: Edwin Mellen Press, 2002.
- Murray, Penelope und Peter Wilson: *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Neubauer, John: *The Emancipation of Music From Language: Departure From Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Ratner, Leonard G.: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819.
- Snoj, Jurij: *Gregorijanski koral: glasbloslovni prikaz*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999.
- Taruskin, Richard: *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, E-Book.
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.
- . *Oper und Drama*. Leipzig: J. J. Weber, 1869.
- Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Wilson, Blake et al.: „Rhetoric and music“, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, 19.06.2014.
- Žužek, Martin: *Razpad mousike – vzroki in posledice glasbenega pojava, analizirani v kontekstu družbenih sprememb antične polis na prehodu iz V. v IV. stoletje pr. n. št.* Magisterarbeit, Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij. Ljubljana, 2002.