

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



мр Марко Р. Алексић

**УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ФОРМИРАЊУ  
МРЕЖЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНИХ ОДНОСА У НЕМАЧКОЈ  
ОПЕРИ И СИМФОНИЈСКОМ ЛИДУ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ  
ДЕВЕТНАЕСТОГ И ПОЧЕТКА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА**

докторска дисертација

Ментор:

др Ана Стефановић, ред. проф.

Београд, 2021.

## САДРЖАЈ

Апстракт .....	1
Abstract .....	3
УВОД .....	5

### І ДЕО

<b>1 ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ ОДНОСУ МУЗИКЕ И ТЕКСТА, ОПШТИ ПОГЛЕД НА ХАРМОНИЈУ И ТОНАЛИТЕТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ И СТРАТЕГИЈЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ АНАЛИЗЕ .....</b>	<b>14</b>
1.1. Однос музике и текста у деветнаестом веку .....	14
1.2. Интерпретативни аспекти односа музике и текста у двадесетом веку .....	20
1.2.1. Врсте значења у интерпретацији односа музике и текста и метода интерпретације односа музике и текста код Валтера Дира .....	24
1.3. Хармонија и тоналитет у интерпретативној анализи .....	27
1.3.1. „Експресивни тоналитет” .....	30
1.3.2. „Дирекциони тоналитет” .....	32
1.3.3. „Асоцијативни тоналитет” .....	36
1.3.4. „Лутајући” и „плутајући тоналитет” .....	39
1.4. Стратегије интерпретативне анализе .....	42
1.4.1. Тацитна својства музике .....	43
1.4.2. Херменеутика прикривених тенденција .....	46
1.4.3. Говорни чиновни .....	50
1.4.4. „Херменеутички прозори” и структурне тропе .....	53
1.4.5. Атрибуциони/спекулативни модел и музичка метафора .....	55
1.4.6. Експресивна дуплирања .....	58
1.4.7. „Немогући објекти” и „немогући идеали” .....	61
1.4.8. Опера супремације .....	63

1.4.9. „Либестод” и трансценденција .....	65
1.4.10. Опозиција маркираних и немаркираних категорија .....	67
1.4.11. Аллегија и „тонална аллегија” .....	70
1.4.12. Анагнореза .....	77
1.4.13. Метемпсихоза .....	86

<b>2 ХАРМОНИЈА КАО КОНСТИТУТИВНИ ЕЛЕМЕНТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ .....</b>	<b>91</b>
---	-----------

## II ДЕО

<b>1 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИЧКИХ ЗНАЧЕЊА ....</b>	<b>105</b>
---	------------

1.1. <i>Експресивни тоналитет</i> у интерпретацији тензионог плана у драматуршком развоју: Вагнерове опере <i>Зигфрид</i> и <i>Сумрак богова</i> .....	107
1.2. <i>Дирекциони тоналитет</i> у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери <i>Прстен Нибелунга</i> и Штраусовим операма <i>Салома</i> и <i>Електра</i> .....	112
1.3. <i>Асоцијативни тоналитет</i> у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма <i>Салома</i> и <i>Електра</i> .....	123
1.3.1. <i>Асоцијативни тоналитети</i> личности и колективитета .....	123
1.3.2. <i>Асоцијативни тоналитети</i> догађаја и стања .....	132
1.4. <i>Лутајући и плутајући тоналитет</i> као фактори динамизације тоналног развоја у Вагнеровој <i>Валкири</i> , Малеровој <i>Жалобној песми</i> и Штраусовој <i>Саломе</i> .....	139
1.5. Прикривене тенденције хармоније: Вотан, Фрика и Салома као ствараоци својих хармонија .....	148
1.5.1. Реална хармонија која звучи лажно у Вотановом (лажном) прижељкивању краја .....	149
1.5.2. Вотанов и Фрикин ’нечујни’ дур као реална хармонија опере и предсказање стварног краја .....	153

1.5.3.	<i>Акорди погледа</i> и „лажни” основни тоналитет: Саломино ’креирање’ хармоније као део стратегије њене борбе за Јоханаана .....	157
1.6.	Музика и хармонија <i>немогућег</i> : акорди, тоналитети и дурски тонски род као „немогући објекти” и „немогући идеали” у Малеровој <i>Жалобној песми</i> и Штраусовој <i>Електри</i> .....	165
1.7.	Хармонија супремације у опери супремације: тонална и хармонска компонента у интерпретацији различитих видова супремације у односима између Вотана и смртника у <i>Рајнском злату</i> .....	173
1.8.	Тонални <i>либестод</i> .....	190
1.8.1.	Љубав и смрт у музичкој драми .....	190
1.8.2.	<i>У моћној љубави да будем једно с њим</i> : Бринхилдин <i>либестод</i> .....	192
1.8.3.	<i>Тајна љубави већа је од тајне смрти</i> : Саломин <i>либестод</i> .....	201
1.8.3.1.	<i>Тоналитет и тајна љубави</i> .....	203
1.8.3.2.	<i>Тоналитет и тајна смрти</i> .....	205
1.8.3.3.	<i>Тачка спајања љубави и смрти – епохална дисонанца</i> .....	206
1.8.3.4.	<i>Тропа комплементарне опозиције између драмског и тоналног развоја</i> .....	207
1.8.4.	<i>Нико не иде тамо, ко љубав није спознао</i> : Електрин <i>либестод</i> .....	213
1.8.4.1.	<i>Тропа самопоништења</i> .....	219

## **2 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ**

### **ЗНАЧЕЊА ..... 229**

2.1.	Маркираност у музичким и текстуалним релацијама у интерпретацији односа између Вотана и Бринхилде у завршници опере <i>Валкира</i> .....	231
2.2.	Тонални језик у музичкој метафори: откривање идентитета луталице у текстуалним и тоналним дискурсима прерушеног Вотана и Ерде у <i>Зигфриду</i> .....	240
2.3.	Експресивно дуплирање у тоналном и хармонском развоју као корелатив експресивног дуплирања у поетском тексту: тонално-хармонска експанзија и редукција у афирмацији и негацији телесности вољеног у опери <i>Салома</i> .....	253

2.3.1.	Експресивно дуплирање у Саломином дискурсу .....	255
2.3.2.	Експресивно дуплирање у Јоханаановом дискурсу .....	264
2.4.	„Херменеутички прозор” отворен према ’хармонији садашњости’: недостижна истина у укрштању прошлости и будућности у <i>Песмама из Гуре</i> .....	270
2.4.1.	Хармонска поларизација као „херменеутички прозор” .....	273
2.4.2.	Интерполација .....	276
2.4.3.	Мутација .....	278
2.4.4.	Укрштање поларизације и мутације .....	280
2.5.	Тоналне и хармонске алегорије у функцији текстуалне алегорије у операма <i>Зигфрид и Валкира</i> .....	284
2.6.	Хармонија анагнорезе .....	298
2.6.1.	Стратегије тоналног и хармонског језика у Зигфридовом самопрепознавању .....	300
2.6.2.	<i>Ce/e/ge</i> као тонско, акордско и тоналитетско средство интерпретације комплекса анагнореза између Зигфрида и Бринхилде .....	305
2.6.3.	Терцне акордске релације и нова тоналитетска асоцијативност у комплексу анагнореза и узајамних анагнореза Електре и Ореста .....	315

### **3 ИНТЕРПРЕТАТИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У СПЕЦИФИЧНИМ РЕЛАЦИЈАМА МУЗИЧКИХ И ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА ..... 332**

3.1.	Прекомерни терцквартакорд и поларни тонални однос као „немогући објект” и „немогући идеал” у специфичним релацијама текстуалних и музичких значења: Зигмунд, Вотан и Бринхилда на раскршћу кривиче и љубави .....	333
3.2.	<i>Дирекциони, експресивни и асоцијативни тоналитет</i> у укрштању музичког и текстуалног значења .....	348
3.2.1.	Вотан, Бринхилда и валкире између беса, љубави и казне: укрштање <i>дирекционог, експресивног и асоцијативног тоналитета</i> у коегзистенцији тоналне динамике и драмске статике .....	351

3.2.2. Од Зигфрида као наде и живота до Зигфрида као разочарења и смрти: тонално заокружење у укрштању са осетном драматском променом у сцени .....	360
3.3. Рађање „нове” Клитемнестре: конфликт хармонске и текстуалне алегорије у представљању Клитемнестре као алегорије њене супротности .....	371
3.4. <i>Утвара</i> , тацитност, <i>апсолутни гласови</i> : 'оживљена' Ифигенија и укрштање <i>асоцијативних тоналитета</i> у откривању праве сестринске везе Електре и Хрисотемиде .....	388
3.5. Тоналитет и хармонија у метемпсихози .....	406
3.5.1. Метемпсихоза освете: доминантни секстсептакорд и „Електрин акорд” у трансферу злочиначког нагона у <i>Електри</i> Рихарда Штрауса .....	407
3.5.2. Од смртне љубави до бесмртног јединства љубави и смрти: хармонска каденца и наполитански секстакорд у двострукој метемпсихози Тове у <i>Песмама из Гуре</i> Арнолда Шенберга .....	417
3.5.3. Тоналитет и братоубиство: улога <i>асоцијативних тоналитета</i> у решењу енигме и потврди метемпсихозе у <i>Жалобној песми</i> Густава Малера .....	422
3.5.3.1. <i>Асоцијативна значења</i> .....	422
3.5.3.2. <i>Лирски паралелизми и асоцијативни тоналитети</i> .....	425
3.5.3.3. <i>Решавање енигме</i> .....	428
<b>ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА .....</b>	<b>437</b>
<b>Индекс примера .....</b>	<b>451</b>
<b>Индекс табела .....</b>	<b>459</b>
<b>Индекс графичких и схематских приказа .....</b>	<b>462</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>464</b>
<b>Summary .....</b>	<b>485</b>

Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у немачкој опери и симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века

### Апстракт

У раду се полази од претпоставке да је у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века на подручју сценске музике достигнут врхунац, а да је хармонски језик многоструко и вишезначно укључен у њен укупни експресивни потенцијал. Циљ рада представља испитивање начина на који хармонија учествује у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и специфичних релација музичких и текстуалних значења. У науци о музици постоји велико интересовање за немачку сценску музику овог периода, о чему говори не само велики број студија, него и широки распон методолошких приступа, почев од историјског, преко структуралистичког, наративног, мотивског, семиотичког, па све до шенкерјанског, сет-теоријског и културолошког. Ипак, у том погледу су два момента представљала идејну основу за истраживање које ће бити спроведено у дисертацији. Прво, у споменутим студијама је било сразмерно најмање места за интерпретативну анализу и, друго, испитивање улоге хармоније у процесу интерпретације текстуалних значења је спровођено спорадично, неконзистентно или само успутно. Стога се циљем рада може сматрати и то да се путем критичког приступа референтним и утицајним истраживањима о музичкој херменеутици допре до схватања о могућностима примене различитих интерпретативних метода, концепата и поступака на подручје хармоније. У разматрање ће бити узето стваралаштво четворице немачких и аустријских композитора из овог периода: Рихарда Вагнера (Richard Wagner), Густава Малера (Gustav Mahler), Рихарда Штрауса (Richard Strauss) и Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg).

Улога хармоније ће у раду бити посматрана на три нивоа. Први ниво посматрања се односи на сагледавање хармоније као интерпретације и подразумева отварање могућности да бројне и разноврсне категорије и елементи тоналног и хармонског језика у најширем смислу учествују у интерпретацији значењских слојева у музици, тексту и драми. Други

ниво посматрања интерпретативне улоге хармоније се односи на начине на које се хармонија у музици и тексту артикулише као интерпретација. У оквиру овог нивоа се такође могу диференцирати три поља деловања хармоније. Прво поље деловања подразумева учешће хармоније у интерпретацији већ постојећих музичких значења у тоналном и хармонском језику немачке опере и симфонијског лида на крају деветнаестог и почетку двадесетог века. Хармонија може да реинтерпретира та значења, при чему се стварају нова значења која су истовремено функционализована у односу на различите елементе драмске структуре, попут драмске радње, карактера или ситуација. Друго поље деловања хармоније се односи на различите елементе тоналног и хармонског језика, који интерпретирају текстуална значења у анализираним делима. Трећим пољем деловања у оквиру првог нивоа посматрања су обухваћени хармонски поступци који учествују у специфичним релацијама музичких и текстуалних значења. У том домену, хармонија дејствује на два начина, формирајући значења која су или другачија од значења формираних у тексту или су им супротстављена. Најзад, трећи ниво посматрања интерпретативне улоге хармоније укључује посебне тоналне и драмско-тоналне категорије, као и бројне и разноврсне стратегије интерпретативне анализе, помоћу којих се испољава улога хармоније у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и специфичним релацијама између ових значења.

**Кључне речи:** хармонија, опера, музичка драма, симфонијски лид, херменеутика, интерпретација, Рихард Вагнер, Густав Малер, Рихард Штраус, Арнолд Шенберг.



# The Role of Harmony in the Formation of a Network of Interpretative Relations in German Opera and the Symphonic Lied of the Second Half of the Nineteenth and the Beginning of the Twentieth Century

## **Abstract**

The paper begins based on an assumption that in the second half of the nineteenth and at the beginning of the twentieth century, the peak was reached in the field of stage music, and that harmonic language was repeatedly and ambiguously included in its overall expressive potential. The aim of this paper is to examine the manner in which harmony participates in the interpretation of musical and textual meanings, as well as the specific relations of musical and textual meanings. In the science of music there is a great interest in German stage music of the said period, which is evidenced not only by a large number of studies, but also by a wide range of methodological approaches, ranging from historical, through structuralist, narrative, motif, semiotic, to Schenkerian, set-theoretic and cultural approach. Nevertheless, in that respect, two points represented the conceptual basis for the research that will be conducted in the dissertation. First, in the mentioned studies, there was proportionally the least space for interpretative analysis and, second, the examination of the role of harmony in the process of interpretation of textual meanings was conducted sporadically, inconsistently or only incidentally. Therefore, the aim of this paper can also be to acquire an understanding of the possibilities of applying different interpretative methods, concepts and procedures to the field of harmony, through a critical approach to reference and influential research on musical hermeneutics. The works of four German and Austrian composers from this period will be taken into consideration: Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss and Arnold Schönberg.

The role of harmony in the paper will be observed on three levels. The first level of observation refers to the perception of harmony as an interpretation, and implies the opening of possibilities for numerous and diverse categories and elements of tonal and harmonic language in the broadest sense, to participate in the interpretation of semantic layers in music, text and drama. The second level of observation of the interpretative role of harmony refers to the ways in

which harmony in music and text is articulated as interpretation. Within this level, three fields of harmony can also be differentiated. The first field of action implies the participation of harmony in the interpretation of already existing musical meanings in the tonal and harmonic language of German opera and symphonic Lied at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. Harmony can reinterpret these meanings, thus creating new meanings that are simultaneously functionalized in relation to various elements of the dramatic structure, such as the dramatic action, character, or situation. The second field of action of harmony refers to different elements of tonal and harmonic language, which interpret textual meanings in the analysed works. The third field of action within the first level of observation includes harmonic procedures that participate in specific relations of musical and textual meanings. In this domain, harmony acts in two ways, by forming meanings that are either different from the meanings formed in the text, or are opposed to them. Finally, the third level of observation of the interpretative role of harmony includes special tonal and dramatic-tonal categories, as well as numerous and diverse interpretative analysis strategies, by which the role of harmony is manifested in the interpretation of musical and textual meanings, as well as in specific relations between these meanings.

**Keywords:** harmony, opera, music drama, symphonic Lied, hermeneutics, interpretation, Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg.

## УВОД

У раду *Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у немачкој опери и симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века* се полази од претпоставке да је у овом периоду на подручју сценске музике достигнут врхунац, а да је хармонски језик многоструко и вишезначно укључен у њен укупни експресивни потенцијал. Циљ рада представља испитивање начина на који хармонија учествује у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и специфичних релација музичких и текстуалних значења. У разматрање ће бити узето стваралаштво четворице немачких и аустријских композитора из овог периода: Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883), Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949) и Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951).

Дела ових композитора са подручја опере и симфонијског лида одликује бројност и разноврсност значења, што је резултат специфичне музичке транспозиције сложеног семантичког нивоа текстуалних предлогака (либрета или поезије). Такође, несумњиво је да трансфер значења између музике и књижевности управо у раздобљу позног романтизма и експресионизма постаје изузетно интензиван, чинећи овај период посебно привлачним за музиколошка, а у последњим деценијама двадесетог и на почетку двадесетпрвог века и за музичко-теоријска истраживања. Наиме, готово од свог настанка, немачка сценска музика негује специфичан однос музике и текста, а кључним прекретницама се могу сматрати Глуково (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) и Вагнерово стваралаштво, преваходно кроз настојања да се драмска радња постави у први план. Оваква настојања се даље развијају и кроз промену третмана оркестра, посебно у смислу значајније улоге оркестра у приказивању текста, а формирањем новог музичког језика и појавом говорног певања у Шенберговим сценским делима развој односа музике и текста достиже својеврсни врхунац. Познато је да у музици овог периода хармонија има веома значајну улогу, те се нарочито мора нагласити чињеница да је у оперским делима њена улога у формирању значења од пресудне важности. Исто тако, контекст тоналитета као кодификованог језичког система, од Вагнерове хармоније напетости до максимално

проширеног и хипертрофираног тоналитета у Штраусовим операма, представља матрицу преко које се прелама читав сплет интерпретативних релација.

Уопштено говорећи, аналитичке студије о немачкој сценској музици овог периода се непрестано појављују, посебно од друге половине прошлог века до данас, а распон методолошких приступа у овим студијама – од историјског, преко структуралистичког, наративног, мотивског, семиотичког, па све до шенкеријанског, сет-теоријског и културолошког – додатно сведочи о великом интересовању за ову проблематику у науци о музици. Ипак, у том погледу су два момента представљала идејну основу за истраживање које ће бити спроведено у дисертацији. Прво, у споменутих студијама је било сразмерно најмање места за интерпретативну анализу и, друго, испитивање улоге хармоније у процесу интерпретације текстуалних значења је спровођено спорадично, неконзистентно или само успутно. Стога је један од циљева рада и то да се путем критичког приступа референтним и утицајним истраживањима о музичкој херменеутици допре до схватања о могућностима примене различитих интерпретативних метода, концепата и поступака на подручје хармоније. Вредновање различитих истраживања о овим појавама потом би довело до централне тезе да хармонија у овим жанровима може у потпуности функционисати као инстанца интерпретације.

Аналитички корпус овог рада чиниће музичке драме и друга музичко-сценска дела четворице композитора: музичке драме *Рајнско злато* (*Das Rheingold*, 1854), *Валкира* (*Die Walküre*, 1856), *Зигфрид* (*Siegfried*, 1871) и *Сумрак богова* (*Götterdämmerung*, 1874) Рихарда Вагнера, окупљене у тетралогии *Прстен Нибелунга*, затим симфонијски лид *Жалобна песма* (*Das klagende Lied*, 1878–1899) Густава Малера, опере *Саломе* (*Salome*, 1905) и *Електра* (*Elektra*, 1906) Рихарда Штрауса и кантата *Песме из Гупе* (*Gurrelieder*, 1901–11) Арнолда Шенберга. Осим припадности истом, позноромантичарском стилу<sup>1</sup> и истом националном корпусу, ова дела повезује и митолошка, односно алегоричка основа у текстуалним предлошцима.

Пре него што у општим цртама објаснимо структуру рада и укажемо на правце нашег истраживања, скрећемо пажњу на значајну методолошку дистинкцију између интерпретативне анализе музичког дела, интерпретативне анализе хармоније и

---

<sup>1</sup> Штраусове опере *Саломе* и *Електра*, и поред тога што њихов музички језик садржи и елементе експресионизма, односно модернизма, припадају стилу најшире схваћеног позног романтизма, управо због чињенице да је тоналност, иако крајње проширена, у њима и даље присутна.

интерпретативне анализе хармоније као инстанце интерпретације. Наиме, може се рећи да у контексту интерпретације музичког дела хармонија има двоструку улогу. С једне стране, интерпретативна анализа може да, поред других изражајних средстава и поступака посматраног дела, користи и хармонију као средство, као 'алатку'. Другим речима, хармонија је корисно, па и значајно средство интерпретативне анализе, али она, уопштено посматрано, може функционисати и без хармоније. У том погледу, на пример, традиционална хармонска анализа може бити део шире интерпретативне анализе опере или дела које припада неком другом жанру, али би, и у случају да таква хармонска анализа није укључена, задатак који стоји пред интерпретативном анализом опет могао бити испуњен. С друге стране, сама хармонија може бити поље интерпретативне анализе, односно може добити статус широког значењског поља сложеног процеса интерпретације. Без таквог укључивања хармоније ниједна интерпретација опере или дела које припада неком другом жанру у крајњем смислу тешко може бити потпуна. Најзад, хармонија може бити посматрана као инстанца интерпретације, музичких и, поглавито, текстуалних значења, па у том случају, ако је о интерпретативној анализи реч, говоримо о интерпретацији интерпретативне улоге хармоније, или, херменеутици хармонске херменеутике, што ће бити кључна методолошка позиција овог рада.

Имајући то у виду, полазиште овог рада представљаће управо ова, сматрамо, далекосежно значајна улога хармоније. Полазећи од ове претпоставке, можемо диференцирати три нивоа на којима ће бити посматрана улога хармоније. На првом, дакле, најопштијем нивоу, спровешћемо **сагледавање хармоније као интерпретације**. Под овим се подразумева не само могућност да бројне и разноврсне категорије и елементи тоналног и хармонског језика у најширем смислу учествују у интерпретацији значењских слојева у музици, тексту и драми, него и чињеница да без сагледавања тих категорија и елемената тоналног и хармонског језика – и, посебно, њихове интерпретативне компоненте – није могуће у потпуности разумети те значењске слојеве, односно целокупно значењско поље опере.

Други ниво посматрања интерпретативне улоге хармоније се односи на **начине на које се хармонија у музици и тексту артикулише као интерпретација**. У оквиру овог нивоа се такође могу диференцирати три поља деловања хармоније. *Прво поље деловања* подразумева учешће хармоније у интерпретацији већ постојећих музичких значења у

тоналном и хармонском језику немачке опере и симфонијског лида на крају деветнаестог и почетку двадесетог века. Хармонија може да реинтерпретира та значења, при чему се стварају нова значења која су истовремено функционализована у односу на различите елементе драмске структуре, попут драмске радње, карактера или ситуација. *Друго поље деловања* хармоније се односи на различите елементе тоналног и хармонског језика, који интерпретирају текстуална значења у анализираним делима. Одређено текстуално значење, смисао неког другог или неког недовољно истакнутог текстуалног значења, као и различите реторичке фигуре или поступци могу бити откривени или боље схваћени захваљујући хармонији. Најзад, *трећим пољем деловања* су обухваћени хармонски поступци који учествују у специфичним релацијама музичких и текстуалних значења. У том домену, хармонија дејствује на два начина, формирајући значења која су или другачија од значења формираних у тексту или су им супротстављена.

Трећи ниво посматрања интерпретативне улоге хармоније укључује **тоналне и драмско-тоналне категорије**, као и бројне и разноврсне **стратегије интерпретативне анализе**, помоћу којих се испољава улога хармоније у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и специфичним релацијама између ових значења. Ту ће бити укључене тоналне категорије попут *лутајућег* и *плутајућег тоналитета*, и, посебно, драмско-тоналне категорије *дирекционог*, *експресивног* и *асоцијативног тоналитета*. Ове категорије су формулисали различити аутори, али ће у раду њихова интерпретативна улога бити употпуњена сагледавањем читавог сплета тоналитетских односа, увиђањем узрочно-последичних веза између појава различитих тоналитета у музичком току, као и између таквих тоналних релација и нових драмских значења, чиме ћемо начинити квалитативни искорак из њиховог изворног теоријског миљеа. Ово посебно важи за стратегије интерпретативне анализе које ће овде бити примењене. Неке од њих представљају преузете методолошке 'алатке' других аутора, док су неке друге резултат истраживања спроведеног у овом раду. Међу стратегијама које су потекле од различитих херменеутичких концепата других аутора, издвајају се „прикривене тенденције” музике, „херменеутички прозори”, „структурне тропе”, те „атрибуциони” и „спекулативни модели” као елементи трополошке анализе, као и „експресивна дуплирања”, „немогући објекти” и „немогући идеали”. У садејству са хармонијом, ови концепти постају интерпретативне стратегије. Такође, укључићемо реторичке стратегије попут метафоре и

алегорије, које, уз учешће хармоније и, посебно, уз различите видове испољавања тоналне компоненте, резултирају потпуно новим интерпретативним приступима који су такође плод истраживања у овом раду. На крају, применићемо и посебне интерпретативне стратегије које се везују за специфичне драматуршке конфигурације као што су опера супремације, „либестод”, анагнореза и метемпсихоза. Ове конфигурације су послужиле само као полазна основа за изградњу нових, хармонских интерпретативних стратегија, попут *тоналног либестода* или тоналитета и акорада анагнорезе, у којима тоналитет и хармонија фигурирају као кључна интерпретативна средства. Све поменуте стратегије омогућиће нови начин сагледавања текстуалних значења, као и комплексне мреже музичко-драмских релација у анализираним делима.

Наведени нивои посматрања интерпретативне улоге хармоније, као и поља деловања у оквиру другог нивоа, условили су и начин структурисања овог рада. Он се састоји из два дела. Први део, који у најширем смислу можемо дефинисати као теоријски део, подељен је на два поглавља. У првом од њих ћемо направити шири увид у досадашња истраживања и методолошке поставке на пољу интерпретативне анализе. Најпре ћемо размотрити однос музике и текста из историјске перспективе, и то у контексту постепеног формирања, а затим и јачања интерпретативног аспекта унутар тог односа, са посебним освртом на значајан методолошки концепт Валтера Дира (Walther Dürr, 1932–2018). Тежиште овог поглавља је на питању улоге хармоније и тоналитета у интерпретативној анализи, посебно с обзиром на специфичне тоналне категорије о којима су говорили Шенберг и Карл Далхаус (Carl Dahlhaus, 1928–1989). Размотрићемо и драмско-тоналне категорије попут *експресивног, дирекционог и асоцијативног тоналитета*, као и резултате истраживања на овом подручју које су оставили Ернст Курт (Ernst Kurth, 1886–1946), Роберт Бејли (Robert Bailey, 1937–2012) и други. Затим ће уследити експликација теоријских и методолошких поставки у наведеним стратегијама интерпретативне анализе. У том погледу ће посебно бити сагледани савремени херменеутички концепти Лоренса Крејмера (Lawrence Kramer, рођ. 1946), Роберта Хатена (Robert S. Hatten), али и бројних других аутора. Такође, на овом месту указујемо на делатност српских аутора на подручју музичке херменеутике, у првом реду Мирјане Веселиновић-Хофман и Дејана Деспића, чије ће експликације и анализе бити значајан ослонац за истраживање у овом раду. У својој књизи *Пред музичким делом – Огледи о међусобним пројекцијама естетике*,

поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура, Мирјана Веселиновић-Хофман даје драгоцен преглед различитих херменеутичких теорија и метода, указујући кроз њих на могуће видове приступа разумевању једног музичког дела и долажења до његовог смисла и значења.<sup>2</sup> Дејан Деспић у својој књизи *Хармонија са хармонском анализом* даје прве назнаке музичке херменеутике у нашој средини.<sup>3</sup> Захваљујући бројним и врло значајним коментарима анализираних одломака музичких дела, овај референтни факултетски уџбеник о хармонији уједно представља уџбеник о интерпретацији хармоније и тоналитета.

У другом поглављу првог дела рада доносимо резимирање наведених нивоа посматрања, почев од општег увида у интерпретативну улогу хармоније, преко артикулисања улоге хармоније у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и у специфичним релацијама музичких и теокстуалних значења, па до синтетизовања теоријских основа представљених категорија и стратегија интерпретативне анализе и формулисања хармоније као конститутивног елемента у тим категоријама и стратегијама. Даћемо нашу поставку видова функционализације хармоније у интерпретацији различитих нивоа значења.

Други, аналитички део рада, у коме се суштински образлаже теза, структурисан је у три поглавља. У првом поглављу бавићемо се посматрањем у синтагми, односно улогом хармоније у интерпретацији музичких значења. Њихова функционализованост у односу на драму ће такође бити размотрена с обзиром на битну улогу хармоније у артикулисању драмског тока. У средишту пажње су поједини елементи тоналног и хармонског језика, као и специфичне драмско-тоналне категорије, захваљујући којима је омогућен нови поглед на свеукупну динамику односа између догађаја и ликова у опери и симфонијском лиду. Херменеутички потенцијал *експресивног, дирекционог и асоцијативног тоналитета* омогућиће ново разумевање чисто музичких, тоналних релација у делу, али и ново разумевање драме. Тако се тоналитетски покрети по целим степенима или полустепенима сагледавају као музички поступци, али и као поступци којима се интерпретирају одређена драмска значења. Постојање или одсуство тоналног заокружења такође фигурирају и као чисто музичка значења и као значења којима се интерпретира драмски ток, а

---

<sup>2</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом – Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура* (Београд: Завод за уџбенике, 2007).

<sup>3</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002).



„асоцијативна” веза између једног тоналитета и одређеног елемента драмске структуре, попут лика, догађаја или стања добија своје ново тумачење и обезбеђује нови увид у позицију тог драмског елемента у значењској сфери. Различите херменеутичке стратегије, попут „супремације”, „немогућих објеката” и „немогућих идеала”, у садејству са различитим и у традиционалној анализи већ познатим чиниоцима хармонског и тоналног језика, постају стратегије интерпретативне музичке анализе. Постојећа хармонија једног дела опере се превреднује у њену ’лажну’ хармонију услед тога што хармонија која се не чује добија, захваљујући интерпретацији, значај стварне хармоније тог дела опере. Тоналитет који се значењски везује за један оперски лик се може атрибуирати неком другом лику, што даје потпуно ново разумевање драмског конфликта између тих ликова. Каденце и одређени хармонски обрти могу да стварају сопствене, напоредне хармонске токове, независне од главног хармонског тока, на тај начин постајући посебна музичка значења, која у исто време одражавају и одређена значења у драмском току. Акорди посебних функција, попут фригијског и поларног акорда, фигурирају као значењске категорије које одражавају читав сплет снажних, али за коначну реализацију немогућих тежњи и идеја у опери. На сличан начин, чисто музичко, али и интерпретативно значење различитих сплетова односа између ’високих’ и ’ниских’ тоналитета у једном чину или сцени у опери рефлектује однос супериорних и инфериорних појава, догађаја или вредности. Такође, читав низ поступака и средстава интерпретира посебну поджанровску категорију у опери као што је „љубавна смрт”, указујући на бројне нове увиде у однос између два лика или две идеје које повезује и љубав и смрт истовремено.

Друго поглавље овог дела рада биће посвећено посматрању у парадигми, односно улози хармоније у интерпретирању текстуалних значења. У ту сврху, применићемо одабране, мање или више сложене интерпретативне стратегије. Неке од њих, попут маркираности, експресивних дуплирања или „херменеутичких прозора”, могу бити виђене и као музичке, и као реторичке стратегије. Друге интерпретативне стратегије, као што су метафора, алегорија или специфична драмска конфигурација попут анагнорезе, могу, пак, функционисати као чисто реторичке стратегије, али да притом продукују нова музичка значења. Тако, „херменеутички прозор”, заједно са одређеним хармонским поступцима, омогућује ново разумевање специфичних односа унутар текста: супротности која постоји унутар једног истог исказа или, пак, сагласја које постоји унутар два различита исказа.

Музичка метафора добија способност да постане снажнија од метафоре која постоји у тексту, захваљујући томе што један тоналитет добија различите улоге или значења у тоналном току, у зависности од тога да ли се појављује као подлога дискурсу једног, другог или неког трећег лика, али и у зависности од начина на који је у том контексту употребљен. У овом поглављу биће анализирани и начини формирања хармонске и тоналне алегорије уз помоћ различитих акордских и тоналних релација, са посебним акцентом на њихов специфични темпорални аспект: хармонска и тонална алегорија не само да указују на алегоријско значење које је формирано у поетском тексту, него то понекад чине и пре тог текста. Интерпретација анагнорезе, односно препознавања, биће сагледана како са аспекта текстуалне, тако са аспекта тонално-хармонске анализе. Различити акорди и тоналитети који се у музичком току формирају на увек истим тоновима, затим, специфична функционална конфигурација, а понекад и посебни акордски обрти или одређене каденце, чија значења бивају сасвим другачија у зависности од тога за који драмски лик се везују или у зависности од посебног начина на који их неки од тих ликова 'употребљава', постају модалитети за интерпретацију различитих типова анагнорезе у опери.

У трећем поглављу другог дела рада бавићемо се разматрањем улоге различитих елемената тоналног и хармонског језика у интерпретацији специфичних релација музичких и текстуалних значења у одабраним одломцима композиција које представљају аналитички корпус рада. Значења која су формирана у тонално-хармонском језику и она која су формирана у тексту могу бити или потпуно другачија једно од другог или супротстављена једно другом. На тај начин, одређена значења могу бити виђена у потпуно супротној визури – позитивно као негативно, и обрнуто, потенцијално као немогуће, и обрнуто, и тако даље. Нова значења која ће из овога проистећи обухватиће нову врсту алегорије, а такође могу осветлити способност музике да открије скривена значења у тексту, али и обрнуто. Метемпсихоза као специфична врста догађаја и, истовремено, значајна драмска конфигурација исто тако може бити интерпретирана помоћу хармоније која подупире свеукупно разумевање метемпсихозе у делу, а у раду ћемо акцентovati околности у којима се хармонска средства испостављају као кључна за интерпретацију метемпсихотичног трансфера духа неке особе или одређене идеје. Акорди помоћу којих се најбоље интерпретирају ова, али и разна друга специфична музичка и текстуална значења

су прекомерни терцквартакорд, доминантни секстсептакорд и наполитански секстакорд. Такође ће у овој врсти интерпретације бити сагледана испољавања тритонусних релација, која сада укључују поларне тоналне и акордске односе, као и употребу акорада који су и сами грађени од тритонуса. Два тоналитета могу формирати специфични тоналитетски наратив, а њихове две тонике могу образовати посебан комплекс међусобних релација, при чему се посредством оба поступка интерпретирају текстуална значења. Исто тако, тонични акорди два тоналитета се могу укрстити на специфичан начин који, осим што музички одражава 'пресецање' њихових тонских садржаја, интерпретира и однос два лика у опери. За овај вид анализе реактивираћемо неке од стратегија које су биле употребљене у анализи интерпретативне улоге хармоније у претходна два поглавља другог дела, али које ће сада бити сагледане у контексту релација у којима се укрштају музичка и текстуална значења. *Дирекциони, експресивни и асоцијативни тоналитет* више не интерпретирају само музичка значења или одређена недвосмислена текстуална значења, већ и она која су остала скривена у текстуалном слоју опере.

## И ДЕО

# 1 ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ ОДНОСУ МУЗИКЕ И ТЕКСТА, ОПШТИ ПОГЛЕД НА ХАРМОНИЈУ И ТОНАЛИТЕТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ И СТРАТЕГИЈЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ АНАЛИЗЕ

### 1.1. Однос музике и текста у деветнаестом веку

Већина музичких писаца деветнаестог века је истицала савршенство чистог музичког значења и садржаја. То се не односи само на уопштено фаворизовање апсолутне музике, већ и на слављење моћи музичког садржаја у музичко-сценским и вокалним делима да саопшти оно што није могао књижевни језик – оно што је бесконачно и неизрециво, једном речју, оно што је недокучиво језику. Август Шлегел (August Wilhelm Schlegel, 1767–1845) је био један од филозофа који у вези са опером није заступао тезу о њеној заснованости на основама грчке трагедије у којој је поезија била примарна. Упркос начелним становиштима да у опери ниједна уметност не сме да носи превагу над неком другом, истицао је да је у том жанру „поезија само једна споредна ствар, средство за повезивање различитих делова у целину; и скоро да је изгубљена међу својим многим и фаворизованијим пратиоцима”,<sup>4</sup> подразумевајући под „пратиоцима” у првом реду музику.<sup>5</sup> У његовој филозофији, стога, није разматрана дубља и значајнија веза између музике и певаног текста, осим ако она није била у корист музике. То се уочава и у његовим ставовима о тексту у којима доминирају музички аспекти. Тако у дистинкцији коју прави између *садржаја* певаног текста и музичких својстава *језика* у оквиру чина певања тог

---

<sup>4</sup> Augustus William Schlegel, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Translated by John Black (London: Henry G. Bohn, 1846), 64.

<sup>5</sup> Често је цитиран својеврсни Шлегелов ’рецепт’ за писање опере у коме он препоручује да се прво напише поетска скица која се потом испуњава музиком, плесом и декорацијом. Јасно је да у овој мешавини или, како је сам назива, „анархији различитих уметности” (исто, 64) која детерминише оперу, поетски текст заузима најниже место у хијерархијској лествици.

текста, А. Шлегел недвосмислено фаворизује ово друго: „Текст је све у свему изгубљен у музици [опере – прим. М. А.], а језик који је најхармоничнији и најмузикалнији од свега и који садржи највећи број отворених вокала и посебне акценте за речитатив, стога је најбољи”.<sup>6</sup>

Уз сличан рационалистички приступ филозофији музике, средиште интересовања Августовог брата Фридриха Шлегела (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 1772–1829) је чиста инструментална музика. Ипак, он је више пута истицао да музика није само пуки преносилац емоција те да филозофске концепте и идеје она може остварити само посредством језика.<sup>7</sup> У његовом приступу односу између музике и поетског текста, за разлику од Августовог, у вези између две уметности нема фаворизованог актера. Тако је у корист прве истицао да инструментална музика постаје привилеговано изражајно средство које превазилази границе којима је омеђен књижевни језик,<sup>8</sup> док је у славу поезије писао да су „многе музичке композиције само преводи песама у језик музике”,<sup>9</sup> што је поједине научнике навело да у његовој филозофији уоче и „континуирану реконтекстуализацију истинског садржаја музике”.<sup>10</sup>

Један од водећих мислилаца немачког романтизма, Фридрих Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775–1854), у свом капиталном делу *Филозофија уметности* ставља значајан акценат на однос музике и поезије, лоцирајући их у одвојеним сферама реалног, односно идеалног.<sup>11</sup> Он поезију генерално сматра највишом формом уметности која је супериорна чак и у односу на филозофију, а музику – најопштијом од свих реалних уметности. Међутим, и поезија се приближава реалној уметности управо захваљујући својој блискости са музиком: „Можемо видети да међу три поетска жанра [лирика, епика и

---

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Упор. Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry [Über das Studium der griechischen Poesie]*. Translated by Stuart Barnett (Albany: State University of New York Press, 2001 [1795–1797]), 59.

<sup>8</sup> Упор. Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments [Kritische Fragmente; Blütenstaub; Athenaeums Fragmente; Ideen]*. Translated by Peter Firchow (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1991 [1797; 1798; 1797–1798; 1800]), 92.

<sup>9</sup> Исто, 80.

<sup>10</sup> Mirko M. Hall, Friedrich Schlegel's Romantization of Music, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 42, No. 3, (2009), 421.

<sup>11</sup> Шелинг уметност дели у две серије – реалну, која репрезентује објективни и физички аспект уметности и идеалну, у којој се манифестују субјективни и духовни аспект. Реална серија укључује уметности које Шелинг назива „формативним” и у које спадају музика, сликарство и вајарство, док идеална серија обухвата вербалне уметности, односно поезију, епiku и драму. Објект посматрања у Шелинговој филозофији је музика као целина (укључујући ту и целину музичког дела као таквог) и стога он не анализира музичка дела понаособ.

драма – прим. М. А.] *лирска поезија кореспондира са реалном формом због тога што њено одређење указује на аналогију са музиком*”.<sup>12</sup> Ту аналогију између лирске поезије и музике Шелинг првенствено види у чињеници да су обе „алегоризујуће уметности”,<sup>13</sup> затим у особинама које их одликују, попут „партикуларности, субјективности и слободе и подређености ритму”,<sup>14</sup> али и у могућности за остварење једне врсте њиховог експресивног јединства. Оно се, према Шелингу, најјасније очитује у песми – било као самосталној форми, било као делу опере каква је постојала у Шелингово време – и то у широком луку, почев од идеје да се „поезија врати музици”,<sup>15</sup> преко „унификације” двеју уметности,<sup>16</sup> па до могућности да на концу „поезија постане музика”.<sup>17</sup> Из чињенице да се у песми поезија, дакле, *враћа* музици, односно да *постаје* музика, а не обрнуто,<sup>18</sup> закључује се да је у том жанру музика супериорна у односу на поезију, упркос општем поретку ствари у његовој филозофији уметности.

Слично овим становиштима, Шопенхауерова (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) метафизика музике истиче супериорност оркестарске, посебно симфонијске музике, те би у том смислу требало посматрати његово виђење подређености текста музици у вокалним формама, од соло песме до опере, у којима је музика потпуно аутономна. Језик музике и језик речи су јасно одвојене категорије, с тим да је у вокалној композицији, па чак и у опери,<sup>19</sup> језик музике сам себи довољан, док је овај други само додатак, принуђен на прилагођавање музици.<sup>20</sup> Једном отворена, могућност разумевања музике опере независно од њеног текста се више није могла до краја затворити, ни код Шопенхауера, ни код

---

<sup>12</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *The Philosophy of Art [Die Philosophie der Kunst]*. Translated by Douglas W. Scott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 [1859]), 207–208.

<sup>13</sup> Исто, 1, 48.

<sup>14</sup> Исто, xlvii. У Шелинговој филозофији уметности ритам је својеврсна „музика у музици” (упор. исто, 162).

<sup>15</sup> Исто, 279.

<sup>16</sup> Исто, 280.

<sup>17</sup> Исто, 246.

<sup>18</sup> У време естетичке едукације у деветнаестом веку је постојала тежња да се инструментална музика слуша као да је вокална, чији је текст само склоњен или сакривен од стране композитора, или, пак, као да јој је приписан имагинарни, непризнати програм. Ове тенденције показују да је аутономија, па чак и превага музике у њеном односу са текстом често добијала форму у оквиру које поетски текст не само да је могао имати музички карактер, већ је и могао да буде створен од стране музике.

<sup>19</sup> Према Шопенхауеру, музика опере звучи подједнако ефектно и без текста, кад је само инструментално изведена, те да делује продубљено чак и онда када је транскрибована за гудачки квартет.

<sup>20</sup> „Речи јесу и остају за музику страни додатак секундарне вредности, будући да је дејство тонова неупоредиво снажније, прецизније и брже него што је дејство речи. Ако су инкорпорисане у музику, онда оне наравно морају да заузму једино и сасвим подређену позицију и да јој се у потпуности прилагоде” (Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, volume 2 [*Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band*]. Translated by Eric F. J. Payne /New York: Dover Publications, 1966 [1844], 448).

других филозофа. „Музика у једној опери”, каже Шопенхауер, „онаква је каква је и представљена у партитури, има у потпуности независну, одвојену, такоређи апстрактну егзистенцију за себе, којој су догађаји и ликови тог комада страни и која следи своја непроменљива правила; она, стога, може да буде у потпуности делотворна и без текста”.<sup>21</sup> Овај став још снажније утврђују много пута цитиране Шопенхауерове речи да „ако се музика труди да буде исувише блиска речима и да се обликује у складу са догађајима, онда она настоји да говори језиком који није њен”.<sup>22</sup> Дакле, однос музике и текста се код Шопенхауера дефинише као однос универзалног према појединачном, као правила према примеру и додатно је интензивирао с аспекта њиховог илустративног капацитета. Наиме, у вокалном делу музика не илуструје текст нити, пак, имитира било шта, већ су лингвистички елементи текста илустрације различитих апстракција музике. Ипак, он не искључује могућност да се говори о лингвистичком карактеру музике, али само онда када је реч о мелодији која, у оквирима његове филозофије, међу свим елементима музичког језика има примат.

У својим теоријским радовима који су значајним делом и апологија његове музичке драме, Рихард Вагнер је често истицао да је тек у овом жанру вербални језик у сусретању са музиком квалитативно обновљен и да је само на тај начин могао да почне да носи пуније значење. Нераскидивост везе између музике и поетског текста Вагнер је демонстрирао на много места у својим написима, упркос томе што се каткада чинило да своју наклоност исувише лако преусмерава са једне на другу уметност: од фаворизовања поезије отеловљеног у његовом „поетско-музичком периоду” и мишљења да су „речи богови који живе унутар конвенције, а тонови демони”,<sup>23</sup> до истицања музичке супстанце у опери, о чему, између осталог, сведочи и његов став, изнет у есеју „Beethoven”, да свака комбинација музике и поезије мора да води до подређености ове друге.<sup>24</sup> Из овога се кристалише својеврсна парадигма реверзибилности односа између музике и поетског

---

<sup>21</sup> Исто, 449. Иако Шопенхауер креће са другачијих позиција од А. Шлегела (по коме се у настанку опере креће од текстуалне скице, на коју се пише музика) и каже да би текст требало писати на већ претходно компоновану музику, резултат је исти – апсолутна надређеност музике не само тексту, већ и акцији.

<sup>22</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, volume 1 [*Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band*]. Translated by Eric F. J. Payne (New York: Dover Publications, 1966 [1819]), 262.

<sup>23</sup> Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack (eds.), *Cosima Wagner's Diaries*, volume one. Translated by Geoffrey Skelton (New York – London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), 193.

<sup>24</sup> Упор. Richard Wagner, *Beethoven [Beethoven]*. Translated by Edward Dannreuther (London: William Reeves, 1880 [1870]), 74.

текста код Вагнера: спремност музике у музичкој драми да почне да живи сопственим, од текста независним животом је у синхронији са супртоним претензијама текста да утиче на њен живот. Синхронија по својој противречности нерешива, колико по својој лепоти изванредна. У чувеној студији *Oper und Drama* (1851)<sup>25</sup> он коначно долази до суштине своје визије опере и указује да су поезија и музика до те мере испреpletене, због чега је неопходно остварити њихово јединство, и то тако што би песник и музичар требало да буду једна иста личност. Говорећи о заблуди која постоји у основи схватања опере, а уствари критикујући дотадашњу праксу у компоновању опере, да је музика као средство израза претворена у сврху, а драма као сврха израза – у средство, Вагнер износи виђење како би опера требало да изгледа у драми будућности: док песник расуте моменте радње, осећања и изражаја сабија у једно средиште које ће бити препознатљиво емоцијама, докле композитор то згуснуто средиште треба да рашири тако да добије потпуни емоционални садржај, за шта му на располагању стоје мелодија, хармонија и ритам.

На трагу становишта која су заступали Шопенхауер и Фридрих Шлегел, Едуард Ханслик (Eduard Hanslick, 1825–1904) центрира своју музичку естетику на чист музички садржај једног дела, стављајући у други план остала изражајна средства са којима музика неминовно долази у контакт у том делу, укључујући и текст. То, међутим, не значи да он у потпуности искључује извесну синкретичку повезаност свих изражајних средстава, самим тим, и повезаност музике и текста, те указује да се у таквој композицији „не може (...) дјелотворност тонова никад тако јасно одвојити од дјелотворности ријечи, радње, декорације, да би се удјели различитих умјетности могли строго разлучити”.<sup>26</sup> У том светлу би требало тумачити и његову тезу да су „тешко погријешили сви они [оперски – прим. М. А.] композитори који су на просјечне текстове и ситуације настојали да направе изнадпросјечну музику”,<sup>27</sup> из које се закључује да савршеној, изнадпросечној музици може одговарати једино исти такав, савршен, изнадпросечни текст, а што, опет, води ка закључку да у опери не може бити речи о супериорности музике над текстом, већ само о изједначености њиховог значаја. Ипак, Ханслик се тешко опире својој наклоњености

---

<sup>25</sup> Richard Wagner, *Opera and Drama* [*Oper und Drama*], in: *Richard Wagner's Prose Works*, volume 2 [*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, volume III/IV]. Translated by William Ashton Ellis (London: The Wagner Library, 1893 [1852]).

<sup>26</sup> Eduard Hanslick, *O muzički lijepom* [*Vom Muzikalischschönen*]. Preveo Ivan Foht (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977 [1910]), 66.

<sup>27</sup> Исто, 80–81.



музичком садржају, чак и онда када „неутрално” говори да успех „заједничког подухвата” музике и текста у опери не може бити гарантован услед „сталешких” разлика између две уметности: „Веза музике и опере с поезијом је морганатски брак. Кад поближе промотримо ову везу у којој музичка љепота ступа у заједницу са специјално прописаним садржајем, то све мање вјерујемо у њену нераскидивост”.<sup>28</sup>

Од осталих мислилаца романтизма који су писали о односу музике и текста Ханслика одваја ’сусретање’ двеју уметности на концепту лепоте и истине. Наиме, у начину на који је представљен Орест у Глуковој (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) *Ифигенији* Ханслик учача јасну поларизацију на оно што је лепо (музика у песми о Оресту) и оно што је истинито (између осталог, и песникове речи). Из тако успостављене дихотомије се кристалисало значење да оно што је лепо може, али и не мора бити истинито. У контексту вокалног или оперског дела истину о нечему или некоме доноси текст, а он може, али и не мора да буде леп. Стога је за музику најважније да буде лепа, а не да нешто или неког прикаже верно, јер, како каже Ханслик, „композитор не може *Ореста (sic)* приказати ни овако ни онако, не може га *никако* приказати”.<sup>29</sup> Према томе, може се разумети да код Ханслика укрштање двеју дихотомија – музике и текста, с једне, и лепог и истинитог, с друге стране – резултира следећом поделом: музици је предодређено да донесе лепо, а тексту – истинито. И управо је на темељу овог квалитета музике могуће објаснити њену супремацију у односу на поезију: „Ако музика не третира текст у много величанственијем смислу него што је само колористички, ако она (...) не доноси нешто сасвим ново, што својом исконском снагом љепоте преображава ријечи у просту бршљанову живицу – тад је досегла само ступањ школске вјежбе или дилетантског заноса, али висину чисте умјетности нипошто”.<sup>30</sup> Имајући све то у виду постаје разумљив и искорак који Ханслика води у правцу промишљања о интерпретативном потенцијалу музике у односу на текст: „У овој другој [у вокалној музици – прим. М. А.] *ријечи* које

---

<sup>28</sup> Исто, 81. Своју наклоњеност музици у односу на текст Ханслик је потврдио на много места у својој књизи. На једном од њих је изнео и луцидну тезу да мелодија једне исте арије може бити певана на два садржајно потпуно различита текста, а да притом њена лепота остане нетакнута (упор. исто, 67–68). Осим тога, музика и текст у једном вокалном делу су подељени према критеријуму њихове функције. Музика је, тако, истовремено и садржај и средство помоћу којег се тај садржај саопштава („јер, музика не говори само помоћу тонова, она и говори само тонове” /исто, 20/), она је та која делује на људске осећаје, све у свему, она је подручје у коме се сусреће све оно што дело чини лепим. Текст је, пак, оно што вокална композиција приказује, а не њени тонови.

<sup>29</sup> Исто, 168.

<sup>30</sup> Исто, 183.

преузима композитор одређују објект описивања; музика посједује моћ да га оживи, коментира, да му у већем или мањем степену прида израз индивидуалне душевности”.<sup>31</sup> Иако не говори експлицитно о интерпретацији, у Хансликовим ставовима се назире замеци оваквог односа музике и текста. Ипак, гледишта по којима музика представља уметност која интерпретира поетски текст у опери су временом постала све учесталија и утемељенија, што је постепено учврстило позицију таквог приступа тумачењу односа музике и текста у историји музичке анализе.

## 1.2. Интерпретативни аспекти односа музике и текста у двадесетом веку

Херменеутичка музичка анализа на прелазу из деветнаестог у двадесети век и, нарочито, у првој половини двадесетог века доживљава нови развој. Иако Ијан Бент (Ian D. Bent, 1938) у свом чланку о музичкој херменеутици, у онлајн издању Гроувовог речника (*Grove Music Online*), каже да „постоји дугачка линија писања о музици између 1800. и 1900. године, која испуњава (...) спецификацију за херменеутику музике”,<sup>32</sup> он ипак истиче да „ниједан аутор у деветнаестом веку није писао о музици под заставом херменеутике”.<sup>33</sup> И он, као и многи други аутори, сматра да прави пробој музичке херменеутике почиње тек са новим столећем. Према још увек није донео онакво продубљивање интерпретативних односа музике и текста, до каквог ће доћи у периоду после Другог светског рата, тај пробој се посебно снажно осећа у написима Хермана Кречмара (Hermann Kretzschmar, 1848–1924) и Арнолда Шеринга (Arnold Schering, 1877–1941). Кречмар се чак може сматрати оснивачем ове дисциплине у њеном савременом смислу, што потврђују његови радови,<sup>34</sup> међу којима се издвајају три есеја – објављена 1902, 1905. и 1906. године<sup>35</sup> – у којима он предлаже промоцију музичке херменеутике. У последњем од тих есеја он хвали Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810–1856) као композитора који је формулисао изводљиве и одрживе

---

<sup>31</sup> Исто, 75.

<sup>32</sup> Ian D. Bent, *Hermeneutics* (Ger. *Hermeneutik*), *Grove Music Online*, 20. januar 2001. Pristupljeno 28. aprila 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012871#0000012871.5>.

<sup>33</sup> Исто.

<sup>34</sup> Упор. Gaynor G. Jones (revised by Bernd Wiechert), Kretzschmar, (August Ferdinand) Hermann, *Grove Music Online*, 20. januar 2001. Pristupljeno 28. aprila 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000015523?rskey=POEp2O&result=2>.

<sup>35</sup> Упор. Ian D. Bent, *Hermeneutics*.

поступке за рационалну и продуктивну музичку херменеутику.<sup>36</sup> У тим Кречмаровим написима се ипак кристалишу одређене препознатљиве особености његовог модела херменеутичке анализе. С једне стране, то је „доктрина афеката”,<sup>37</sup> која би требало да представља својеврсну рехабилитацију онакве „доктрине афеката” каква је постојала у бароку<sup>38</sup> и какву он проналази и код многих каснијих композитора. С друге стране, Кречмара од осталих аутора са овог подручја издваја чињеница да херменеутику донекле изједначава са естетиком, што потврђује његово указивање на две „естетске” фазе које су биле неопходне за постизање правог разумевања музике: у том процесу би најпре наступио „припремни тренинг из музичке естетике”, који би укључивао „естетику мотива” и „естетику теме”, као темељ свеукупне музичке херменеутике, да би потом уследила „естетика композиције”, која би представљала праву музичку херменеутику и у којој би била проучавана музичка дела у њиховој целокупности, а не само партикуларно. Занимљиво је да је за почетак такве „обуке” у музичкој херменеутици најпогоднијом сматрао апсолутну инструменталну, а не програмску музику.<sup>39</sup> У сваком случају, Кречмар музичку херменеутику види као препознавање менталног, али и духовног садржаја једног музичког дела, као препознавање које је намењено не само слушаоцима, већ и извођачима и композиторима, при чему су кључну улогу у том процесу, између осталог, имали формални поступци попут варијација или каденци.<sup>40</sup> Ово последње ће се у контексту предстојеће анализе испоставити као веома важна чињеница, ако се има у виду намера овог рада да осветли и анализира разноврсне начине на које хармонска каденца учествује у интерпретацији музичких значења и, посебно, у интерпретацији односа између музике и поетског текста.

Кречмаров студент Шеринг, настављајући утабаном стазом свог професора, тежио је што већем снажењу херменеутичке перспективе у музикологији. Ипак, он је у свом деловању на овом подручју обухватио и проучавање интерпретације певаног текста, и то на примеру Бахових (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) дела.<sup>41</sup> За њега је музика била

---

<sup>36</sup> Упор. исто.

<sup>37</sup> Упор. исто.

<sup>38</sup> Упор. исто.

<sup>39</sup> Упор. исто.

<sup>40</sup> Упор. исто.

<sup>41</sup> Упор. Edith B. Schnapper (revised by Pamela M. Potter), Schering, Arnold, *Grove Music Online*, 20. јануар 2001. Приступљено 28. априла 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000024816?rskkey=DbyTYX&result=1>.

„поетска композиција у звуку”, али „чији је извор инспирације био немурички”,<sup>42</sup> што је свакако значило већи искорак у правцу музичке интерпретације у односу на Кречмара. Такав приступ анализи он је доказао и у двама својим књигама у којима теорију симболичке интерпретације примењује на Бетовенове (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) гудачке квартете и клавирске сонате, веома смело доказујући да та дела у свом формалном цртежу готово доследно следе токове који су зацртани у Шекспировим (William Shakespeare, 1564–1616) и Шилеровим (Friedrich Schiller, 1759–1805) драмама те да је – што је најважније – такав Бетовенов приступ био интенционалан.<sup>43</sup> Веома је значајно то што Шеринг суштински „одбацује психолошка објашњења дела и уместо тога нуди ’интерпретације’ (*Deutungen*) у облику мукотрпних ’реконструкција’” које су показивале „како се дело обликовало у уму његовог композитора”.<sup>44</sup>

Интерпретативна музичка анализа, посебно она у другој половини двадесетог и на почетку двадесетпрвог века, открива дубље слојеве односа музике и певаног текста, каткад и њихову органску везу. Музика се више не сагледава као изражајно средство помоћу којег се само илуструје, приказује, описује, коментарише или оживљава поетски текст, односно дословни садржај дела. То и даље не значи да музику опере није могуће интерпретирати независно од њеног поетског текста, али се херменеутичком анализом музике у односу на поетски текст постиже потпуније, често и веома другачије разумевање њеног сложеног значењског система. У први план избијају поступци који представљају суштинске, квалитативне искораке у интерпретативној анализи, као што су бесконачност процеса тумачења, истакнута улога субјекта у светлу његове идентификације са предметом анализе, могућност да интерпретација замени музику и извођење датог дела, и тако даље.

Ханс Хајнрих Егебрехт (Hans Heinrich Eggebrecht, 1919–1999) говори о интерпретативној анализи у којој се разумевање неког дела представља као неодвојиви део унутрашњег бића субјекта који анализира то дело: „Једино у мени, унутар мене самог, интерпретација може да се заснује и да добије облик, да достигне коначност и закључење,

---

<sup>42</sup> Исто.

<sup>43</sup> Упор. исто.

<sup>44</sup> Ian D. Bent, *Hermeneutics*.

валидност и релевантност”.<sup>45</sup> То на крају доводи до изједначавања субјекта и објекта такве интерпретативне анализе.<sup>46</sup> Друга важна одлика интерпретативне музичке анализе коју су, осим Егебрехта и Карла Далхауса, открили још стари херменеутичари попут Шлајермахера (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834) и Дилтаја (Wilhelm Dilthey, 1833–1911), односи се на бескрајност процеса тумачења и његову вишезначност, које понекад доводе до парадокса да што су степен знања о датом музичком делу и умешност у његовом анализирању већи, то је разумевање све мање и на крају бива немогуће.<sup>47</sup> И Роберт Хатен је мишљења да интерпретативна потрага не мора резултирати само једним значењем<sup>48</sup> и зато предлаже „стално пречишћавање модела стила”, односно константно подвргавање интерпретативних тврдњи ригорозним расправама и доказивањима:<sup>49</sup> једна анализа значиће и једно *појавно* значење анализираног дела,<sup>50</sup> док би свака нова анализа на исти начин резултирала увек новим *појавним* значењима тог дела.

Још значајнији корак је начињен у данашњој интерпретативној музичкој анализи, који, после интерпретације музике, води ка стању у коме ће та интерпретација заменити саму музику.<sup>51</sup> Штавише, и вербално формулисана интерпретација се сматра једном врстом извођења које је једнако реалном извођењу тог анализираног дела,<sup>52</sup> уз образложење да је „било који покушај да се раздвоји писање о музици од *музике саме* узалудан, зато што интерпретативно писање о датом делу постаје у извесном смислу *део* тог дела како оно временом путује кроз историју”.<sup>53</sup> Сасвим је разумљиво онда што су сви ови поступци довели до закључака о значајном приближавању или чак о једној врсти органске повезаности између музике и језика (Адорно /Theodor W. Adorno, 1903–1969/, Далхаус).<sup>54</sup> Стога је у интерпретативној анализи једног музичко-сценског дела важно

---

<sup>45</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Understanding Music – The Nature and Limits of Musical Cognition [Musik Verstehen]*. Translated by Richard Evans (Farnham: Ashgate, 2010 [1999]), 32.

<sup>46</sup> Упор. исто, 58.

<sup>47</sup> Упор. исто, 98.

<sup>48</sup> Упор. Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2004), 7.

<sup>49</sup> Исто, 33.

<sup>50</sup> Исто, 16.

<sup>51</sup> Упор. Leo Treitler, *Language and the Interpretation of Music*, in: Jenefer Robinson (ed.), *Music and Meaning*, (Ithaca – London: Cornell University Press, 1997), 36.

<sup>52</sup> Упор. Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1991), xi.

<sup>53</sup> Исто, 18.

<sup>54</sup> Теодор Адорно је указао да музика, како би остварила своју сличност са језиком, мора најпре да се удаљи од њега, што уједно доказује да је освајање аутономије музике заправо потврдило њен језички карактер

нагласити да се пуно разумевање његовог поетског текста не постиже само путем разумевања *језика* тог поетског *текста*, него и кроз схватање *језика музике* датог дела.

### 1.2.1. Врсте значења у интерпретацији односа музике и текста и метода интерпретације односа музике и текста код Валтера Дира

Имајући у виду претходно изнета теоријска становишта, у интерпретативној анализи односа музике и текста у опери или симфонијском лиду се формирају три врсте значења која су проистекла из: (1) интерпретације саме музике (укључујући и значења проистекла из интерпретације те интерпретације), (2) интерпретације текста од стране музике (такође, укључујући и значења проистекла из интерпретације те интерпретације), и (3) интерпретације специфичних релација музичких и текстуалних значења. Ове врсте значења представљају полазну стратегију на основу које ће у дисертацији бити сагледана улога хармоније и тоналитета у наведеним интерпретативним релацијама. У том смислу је важно узети у обзир перспективу разумевања односа музике и текста коју је пружио немачки музиколог Валтер Дир.<sup>55</sup> За његову методу интерпретације ових релација, која представља фузију систематског и историјског приступа, може се рећи да подржава дијахронијски процес, јер региструје разлике у односу између музике и језика од епохе до епохе. Он је диференцирао пет категорија односа музике и текста, односно пет могућности односа композитора према речима у поетском тексту: *наивна и уређена декламација, композитор као интерпретатор, композиција од језика и композиција са језиком.*

*Наивна декламација (Naive Deklamation)* одражава несвесни, нерелексивни однос музике и текста и везује се за оралну музичку традицију, то јест, фолклор, бивајући

---

(упор. Theodor W. Adorno, "Fragments sur les rapports entre musique et langage", *Quasi una fantasia* /translated by Jean Louis Leleu/, /Paris: Gallimard, 1982/, 8; in: Ana Stefanović, *Temporality and Narrativity in Music Drama* /Belgrade: Faculty of Music, 2017/, 16). И Далхаус је, надовезујући се на Адорна, изнео мишљење да су одређујућа својства музике много више језичка, него што су специфично музичка, што је, могуће, последица тога да је музика, једнако као и језик, вишеслојна, било да је то постигнуто по *аналозији*, или, пак, потпуним *изједначавањем* са језиком (упор. Carl Dahlhaus, "Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der Musikalischen Analyse", in: Peter Faltin, Hans Peter Reinecke /eds./, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Aesthetik und Sociologie der musikalischen Rezeption*, /Köln: A. Volk, H. Gerigcop, 1973/, 41; in: Ana Stefanović, *Temporality and Narrativity*, 17).

<sup>55</sup> Упор. Walther Dürr, *Sprache und Musik* (Kassel – Basel – London – New York – Prague: Bärenreiter, 1994), 29; u: Ana Stefanović, *La musique comme métaphore – La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau* (Paris: L'Harmattan, 2006), 60–66.

аисторијском категоријом.<sup>56</sup> Друга категорија, *уређена декламација* (*Geregelte Deklamation*) је прва историјска категорија за коју је кључно да се односи на онај тренутак музичке историје који је укотвљен у седамнаестом веку и у речитативу. Дир каже: „Слободни компоновани речитатив се оријентише од седамнаестог века према одговарајућим формулама. При том, композитор има и могућност да интерпретира текст”.<sup>57</sup> Интерпретативни гест је смештен у инструменталне гласове, „који могу да хармонски акцентују или да формирају нове везе”, што би представљало једну врсту декомпоновања независног од текста, док је вокални парт оријентисан, пре свега, према „семантичким фигурама које акцентују значајне речи или оне речи које су подложне музичким аналогијама”.<sup>58</sup> Овај тип декламације је од изузетне важности, јер тренутак у коме се однос музике и текста установљава у историјском смислу јесте тренутак када се он успоставља као *интерпретација*. Такође, у контексту овог рада је од значаја и то што *уређена декламација* у извесној мери наглашава аутономију хармоније тако што јој признаје могућност да спроводи ону интерпретацију која може бити независна од текста.

Наредна категорија, *композитор као интерпретатор* је централна категорија и заснована је на константној могућности интерпретативних односа. У оквиру ове категорије Дир прави две дистинкције: (1) између *mimesis*, с једне, и „свесне интерпретације”, с друге стране, при чему се ова потоња дефинише као „заузимање позиције од стране композитора који разуме текст другачије од његовог аутора”;<sup>59</sup> (2) дистинкција која је изведена из прве и која почива на претпоставци да, осим релација које се тичу појединачног, односно поред фигура које носе имена или које су другачије дефинисане, сам композитор такође може да формира релације које се тичу целина смисла.<sup>60</sup> Ове две дистинкције формирају оквир интерпретативних односа музике и текста који и сам почива на два главна услова, а који истовремено представљају две разликотворне црте ове категорије у односу на претходне категорије: (а) да су текстови интерпретирани у својим целокупним структурама и (б) да тако заснована интерпретација нема случајни карактер, већ се одвија „према плану” (композиторовом плану).<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Упор. Ana Stefanović, *La musique comme métaphore*, 60.

<sup>57</sup> Walther Dürr, исто, 31; citirano prema: Ana Stefanović, исто, 60.

<sup>58</sup> Walther Dürr, исто, 31; citirano prema: Ana Stefanović, исто, 61.

<sup>59</sup> Исто.

<sup>60</sup> Упор. Ana Stefanović, исто, 61.

<sup>61</sup> Walther Dürr, исто, 31; citirano prema: Ana Stefanović, исто, 61.

У оквиру четвртог типа односа између музике и текста, названог *композиција од језика (Komposition aus der Sprache)*, фокус је на релацији у којој је језик „средство за музичку композицију која је у највећој мери аутономна”.<sup>62</sup> Формални и синтаксички аспекти поезије, како указује Ана Стефановић (1964), подвијају се под музичке акценте, а репрезентативни пример ове категорије односа музике и текста је арија.<sup>63</sup> Последња, пета категорија, *композиција са језиком (Komposition mit der Sprache)*, обрнута је у односу на прву категорију. Овде је језик тај који са становишта музике губи своју аутономију и редукује се на сопствену музику, при чему су „структурни елементи језика третирано као структурни елементи музике”.<sup>64</sup> Као и прва, и ова категорија је аисторијска.

Сви ови елементи исцртавају „објект” обрнуте симетрије, где идући према центру ти елементи слабе, да би од тог тренутка симетрија еволуирала, али у супротном смеру, крећући се према потпуној музичкој аутономији (табела 1). Посебан значај у методологији рада заузеће средишња категорија, категорија *композитора као интерпретатора*. Заснована на константној могућности интерпретативних односа, а посебно на композиторовој аутономији да свесно и врло често другачије од аутора текста интерпретира тај текст, ова категорија третира интерпретацију као потпуно интенционалну, што је чини аналитички изузетно привлачном.

---

<sup>62</sup> Исто.

<sup>63</sup> Упор. Ana Stefanović, isto, 61.

<sup>64</sup> Walther Dürr, isto, 33; citirano prema: Ana Stefanović, isto, 61.



**Табела 1:** Пет категорија односа музике и текста Валтера Дира, према табели Ане Стефановић<sup>65</sup>

1	2	3	4 (арија)	5
Компоновање текста <b>СА</b> музиком	Компоновање музике <b>ПРЕМА</b> тексту	Компоновање музике <b>У</b> <b>ОДНОСУ НА</b> текст	Компоновање музике <b>ОД</b> текста	Компоновање музике <b>СА</b> текстом
Текст је апсолутизован	Текст је акцентован	Текст и музика су у равнотежи	Музика је акцентована	Музика је апсолутизована

Имајући у виду све претходно речено, јасно је да се у поступку интерпретације дела која чине аналитички корпус рада – опера, односно симфонијских лидова Вагнера, Малера, Штрауса и Шенберга – мора поћи од премисе да је главна одлика њиховог укупног композиционог језика суштинска међузависност музике и текста, а која се најјасније изражава посредством треће категорије односа музике и текста у Дировом поретку, у којој се, како је истакнуто, композитор испоставља као интерпретатор и у оквиру које су музика и текст у равнотежи.

### 1.3. Хармонија и тоналитет у интерпретативној анализи

У музичко-сценском и, уопште, вокалном делу хармонија представља једно од најзначајнијих музичких изражајних средстава које са поетским текстом тог дела формира врло разноврсне односе. Међу најзначајнијим од тих односа је онај у оквиру којег је могуће успоставити директну интерпретативну релацију између две категорије и то на начин који обезбеђује да хармонија интерпретира поетски текст. У досадашњој литератури интерпретативна улога хармоније у односу на текст је већ била објашњавана, између осталих начина, и указивањем на одређене хармонске поступке и решења који

<sup>65</sup> Упор. Ana Stefanović, isto, 66.

фигурирају као изражајна средства која наступају „по команди текста”<sup>66</sup> или као последица једне врсте утицаја текста на хармонију у ситуацијама када текст нема могућности да утиче на формирање других музичких изражајних средстава, рецимо, мелодијске линије.<sup>67</sup> Међутим, разумевајући да у историји музичке херменеутике многи од разноврсних чинилаца и средстава тонално-хармонског језика нису до сада били укључени у ову врсту анализе, као и то да, када је и била спроведена, та анализа није увек најпрецизније и систематично објашњавала дату проблематику, централна теза овог рада биће садржана у томе да објасни многе начине на које се различитим средствима из богатог арсенала хармоније формирају интерпретативна значења у сфери односа између музике и текста. У том смислу, аналитички увиди Дејана Деспића у његовој књизи *Хармонија са хармонском анализом* остају веома значајни за трасирани аналитички дискурс у овм раду.<sup>68</sup> Иако се мора рећи да херменеутички аспект у тим увидима још увек није ни теоријски ни методолошки развијен, неоспорно је да они представљају драгоцени вид посматрања интерпретативне улоге хармоније: она се не сагледава само као значајно изражајно средство, већ се истиче њена функција у интерпретацији поетског текста у вокалној музици. Од посебног значаја је то што Деспић и саму хармонску анализу схвата као једну врсту интерпетације хармоније анализираних композиција.

Хармонија ће у односу на текстуални ниво бити сагледана као изражајно средство које се удаљава од функције да илуструје или да једноставно представља текст и које, насупрот томе, ступа на широко поље интерпретације текстуалних значења: хармонија тумачи оно што је у тексту интенционално остављено као *скривено* или представља корелатив оних значења у текстуалном садржају која се у односу на дословна значења испостављају као *потпуно нова*; тонална и хармонска средства могу да објашњавају *сложене односе између оперских ликова*, који су представљени у тексту, или да интерпретирају специфична *психолошка стања* појединих ликова у опери, о којима се тек делимично може сазнати из певаног текста. Каткад и сам субјект, оперски лик, а не само оно што он говори, може да „уплива” у музику, односно хармонско средство које је у

---

<sup>66</sup> Carolyn Abbate and Roger Parker (eds.), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1989), 16.

<sup>67</sup> Упор. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*. Revised edition with corrections, edited by Leonard Stein (New York: W. W. Norton & Company, 1969), 76.

<sup>68</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002).

некој врсти референцијалног односа са њим.<sup>69</sup> Другим речима, хармонија је у односу на ниво текста компонента његовог додатног појашњења, која омогућава „форму живота вишег реда”<sup>70</sup> за различите слојеве текстуалних значења.

То се постиже појединачним акордом, одређеним и специфичним хармонским обртима, разноврсним односима два или више тоналитета, а само део корпуса тих поступака представљају, на пример, хроматски и привидни терцни односи између акорада и/или тоналитета, специфична временска диспозиција различитих типова каденци, тритонусни односи између акорада, и тако даље. Музичка драма се у односу на све друге музичко-сценске и вокалне форме испоставља као најпогоднији амбијент за испољавање различитих видова хармонске интерпретације текстуалних значења. Она је Вагнеру уствари неопходна као спољашњи оквир који омогућава ’легализацију’ свих оних либералних тоналних и хармонских поступака које композитор жели да реализује: „хармонске прогресије које одступају од оних које су гарантоване фиксираним формама традиционалне инструменталне музике”, како је указао Бертолд Хекнер (Berthold Hoeckner, 1962), „захтевају *raison d’être* – драму”.<sup>71</sup>

Стога су се теоријски модели *дирекционог, експресивног и асоцијативног тоналитета*, које је предложио Роберт Бејли, као и *лутајућег и плутајућег тоналитета*, о којима су говорили Шенберг и Далхаус, испоставили као веома добар оквир за разумевање сложеног тонално-хармонског система у музичкој драми и симфонијском лиду у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века.<sup>72</sup> У наредним редовима следи образложење ових пет тоналних категорија, будући да ће у раду оне фигурирати као битни фактори тоналног развоја, како у чисто музичком току, тако у оквиру интерпретације текстуалних значења. Бејлијева главна тврдња је да је основна

---

<sup>69</sup> Данијел Харисон (Daniel Harrison, 1959) је у својој анализи Штраусовог *Живота јунака (Heldenleben)* изнео врло смело тумачење да „егоистички прерогативи програмског субјекта” могу „закорачити и у прерогативе саме тонике” (Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music – A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents* /Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994/, 75).

<sup>70</sup> Zygmunt Bauman, *Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding* (London: Hutchinson & Co, 1978), 217.

<sup>71</sup> Berthold Hoeckner, *Elsa Screams, or The Birth of Music Drama*, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, No. 2 (1997), 101.

<sup>72</sup> У овом контексту би требало споменути и шест типова тоналитета које је утврдио Данијел Харисон: *формални, потврђени, површински, пролазни, акордски и лажни тоналитет*. Међутим, као начин тоналитетске организације ови тоналитетски типови, по признању аутора, могу фигурирати само у инструменталној музици позног деветнаестог века (упор. Daniel Harrison, *Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism*, *Music Analysis*, II/21 /2002/, 143–144).

карактеристика четири тоналне категорије које је пронашао у Вагнеровој музици – *класични, експресивни, дирекциони и асоцијативни тоналитет* – њихова способност да прикажу употребу тоналитета у наративне сврхе од стране композитора.<sup>73</sup> Међутим, Метју Брибицер-Стал (Matthew Bribitzer-Stull), који је значајно надоградио Бејлијеву теорију, истиче да од ове четири категорије, последње три заузимају централно место управо зато што су оне не само тоналне, већ и драмско-тоналне категорије,<sup>74</sup> те ће оне у овом раду бити посебно издвојене.

### 1.3.1. „Експресивни тоналитет”

*Експресивни тоналитет*, теоријски утемељен у раду Ернста Курта,<sup>75</sup> а затим додатно разрађен у склопу тоналитетске ’квадријаде’ Роберта Бејлија, подразумева тоналитетско кретање по силазним или узлазним полустепенима или, ређе, целим степенима. Овај тип тоналитета, везан првенствено за Вагнерово стваралаштво, прва је права драмско-тонална категорија у оквиру које, на пример, узлазни секундни тонални покрет одражава драмску тензију, односно експресивно „интензивирање”, и обрнуто, силазни секундни тонални покрет рефлектује опуштање, односно експресивну „релаксацију”.<sup>76</sup> *Експресивни тоналитет* обухвата споменуте тоналне релације не само унутар једне опере, већ и на границама суседних опера које су обједињене у циклус, какав је, на пример, Вагнеров *Прстен Нибелунга*. Такво *експресивно интензивирање* које се може видети у полустепеном тоналном покрету на граници између *Рајнског злата* и *Валкире* – двеју музичких драма у Вагнеровој *Тетралогiji*, које се надовезују једна на другу – уз Бејлијево луцидно објашњење да је завршетак прве у Дес-дуру „вероватно барем делимично

---

<sup>73</sup> Упор. Robert Bailey, The Structure of the “Ring” and Its Evolution, *19th-Century Music*, Vol. 1, No. 1 (1977), 48–61; Robert Bailey, An Analytical Study of the Sketches and Drafts, in: Robert Bailey (ed.), *Wagner: Prelude and Transfiguration from ‘Tristan und Isolde’* (New York: Norton, 1985), 113–146. Касније је ову теорију преузео и надоградио Ворен Дарси (упор. Warren J. Darcy, *Wagner’s ‘Das Rheingold’* /Oxford: Clarendon Press, 1993/).

<sup>74</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings: Multiple Approaches to an Early Example of Double-Tonic Complex, Associative Theme and Wagnerian Form, *Music Analysis*, III/25 (2006), 321–322.

<sup>75</sup> Упор. Ernst Kurth, *Ernst Kurth: Selected Writings [Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‘Tristan’; Bruckner]*. Edited and translated by Lee A. Rothfarb (Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1991 [1917; 1920; 1925]), 111, 136.

<sup>76</sup> Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 51. Термин „експресивни” потиче од тога што је Курт ова секвентна понављања у новом тоналитету (а не на новом лествичном ступњу) за секунду навише или наниже видео као резултат опште уметничке експресивне воље у стваралаштву романтичних композитора (упор. Ernst Kurth, *Ernst Kurth: Selected Writings*, 120, 136).

одговоран” за почетак ове друге у де-молу,<sup>77</sup> бацило је ново светло на разумевање дубинских тоналних веза које постоје између две опере. За тоналну *експресивну релаксацију* се од бројних примера може одабрати „силазак” са Е-дура, повезаног са царством Венериног брега, на Ес-дур у завршном хору ходочасника у *Танхојзеру* (*Tannhäuser*). *Експресивни тоналитет* може укључивати и терцне тоналне односе и у том погледу Брибицер-Стал<sup>78</sup> је значајно експлицитнији од Бејлија.<sup>79</sup> Дакле, експресију диктира или тонални однос, независан од тоналне схеме наметнуте традицијом, стилем, или неком унапред смишљеном конструкцијом самог композитора, или, пак, унутрашња покретачка сила саме експресије, експресије по себи, која не искрсава увек, већ само у одређеном тренутку, или „у своје време”, како је, говорећи о експресивном хармонском значају појединих мотива, објаснио Данијел Харисон.<sup>80</sup>

Иако је ова тонална категорија првобитно била везивана за непосредна, секвентна понављања истих или варираних тематских садржаја, Курт и Бејли признају „експресивни” карактер полустепеној тоналитетској прогресији и онда када тог понављања нема (као што је већ споменути тоналитетски однос између краја *Рајнског злата* и почетка *Валкире*). „Експресивни” потенцијал је даван и полустепеним тоналитетским релацијама између оних одломака у опери који су широко раздвојени један од другог, због тога што се на њих могао, како упућује Патрик Мекрелес (Patrick McCreless), „применити принцип секвенце *много вишег нивоа* [курзиви – М. А.]”, принцип помоћу којег су „детерминисани шири аспекти структуре”,<sup>81</sup> а који су очито укључивали и драмом индуковану ресемантизацију традиционалног секвентног понављања. У сваком случају, *експресивни тоналитет*, без обзира на то да ли је или није заснован на секвенци, испоставља се као релевантна категорија у Вагнеровој тоналној стратегији и, уопште, као

---

<sup>77</sup> Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 54.

<sup>78</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, The A flat–C–E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 28, No. 2 (2006), 167–190.

<sup>79</sup> Тако о великотерцној тоналној прогресији у другом чину *Валкире* Бејли каже: „Вагнер одабира тоналитет фис-мол за ову сцену, без сумње због тога што је једнако удаљен од де-мола који уоквирује прва два чина опере и бе-мола из контрастирајуће епизоде унутар саме сцене, у којој се Зигмунд обраћа уснулој Зиглинди” (Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 55–56).

<sup>80</sup> Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 134.

<sup>81</sup> Patrick McCreless, An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations, in: William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 93.

„централни елемент тоналне праксе позног деветнаестог века”,<sup>82</sup> али само под условом да је повезан са широм драмском и поетском идејом. Све то је омогућило значајно проширење значењског поља *експресивног тоналитета*. Имајући у виду споменута теоријска становишта, намеће се потреба да у овом раду извршимо диференцирање начина испољавања ове драмско-тоналне категорије на две поткатегорије, према критеријуму временско-просторне удаљености полустепеног, односно целостепеног тоналног покрета: (1) *експресивни тоналитет* у тоналитетском јукстапонирању (у једној опери или на граници две опере које следе једна за другом у циклусу) и (2) *експресивни тоналитет* у тоналитетским односима на растојању (у једној опери или између удаљених, али структурно битних тачака у различитим операма истог циклуса). Укупно посматрано, у поступку долажења до новог и другачијег разумевања како музичких значења, тако музичких значења у односу на текстуална значења, а који ће бити спроведен у овом раду, категорија *експресивног тоналитета* има незаобилазну улогу.

### 1.3.2. „Дирекциони тоналитет”

За разлику од *експресивног тоналитета*, категорија *дирекционог (усмереног) тоналитета* се може пратити само унутар дефинисане музичке јединице, на пример, одређеног сегмента, сцене, одсека и тако даље. *Дирекциони тоналитет* подразумева кретање од једног почетног до другог завршног тоналитета у одређеној музичкој целини, при чему оба имају статус основног тоналитета.<sup>83</sup> Његова улога је садржана у томе да објасни „како је структурни интегритет одржан у композицијама” које су, традиционалним вокабуларом речено, тонално незаокружене.<sup>84</sup> Зато Брибицер-Стал, остајући на линији Карла Далхауса, који Вагнерову музику посматра тако што је не везује нужно за један централни тоналитет, с правом констатује да је за успешну анализу ове музике, посебно у одређивању њених формалних граница, од тоналног јединства често много важније

---

<sup>82</sup> Исто.

<sup>83</sup> Упор. Robert Bailey, *An Analytical Study*, 113–146. *Дирекциони тоналитет* се налази у сфери интересовања не малог броја научника, који су му доделили читав низ имена, као што је „прогресивни”, „бифокални”, „двоструки тоналитет”, а Кристофер Луис (Christopher Lewis) чак му даје назив и „битоналност” (Christopher Lewis, *Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality*, *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 1 /*Special Issue: Resolutions II*, /1987/, 28–32. Битоналност у Луисовој интерпретацији термина нема оно уобичајено значење које је познато у теорији хармоније и које се односи на музику изван Вагнеровог стваралаштва).

<sup>84</sup> Упор. Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 138.

драмско јединство.<sup>85</sup> Иако то није обавезно, тоналитети који спадају у ову категорију су најчешће међусобно удаљени за велику или малу терцу, при чему се између њих формира хроматско, а ређе привидно терцно сродство.

У свом тумачењу *дирекционог тоналитета* Вилијем Бенџамин (William Benjamin, 1944) износи врло значајно становиште да две различите тонике на почетку и завршетку музичког дела – што је пракса не малог броја композитора почев од средине деветнаестог века – јесу заправо варијанте једног истог догађаја.<sup>86</sup> Имајући на уму овакав однос два тоналитета у овој драмско-тоналној категорији, Данијел Харисон је две године раније извео следећу једнакост: ако почетак и завршетак композиције (или заокружене целине/одломка) у различитим тоналитетима има значај и смисао останка у истом тоналитету (јер, оба добијају статус основног тоналитета), онда и „повратак неког тоналитета може заправо бити мање ствар 'повратка', а више 'доласка' на сличну, али ипак дистинктивно нову позицију, или, још фигуративније, почетак и завршетак комада у истом тоналитету не мора више бити 'кружно путовање'”.<sup>87</sup> Идеју блиску овој је раније изнео и Чарлс Розен (Charles Rosen, 1927–2012) који је повратак у основни тоналитет на крају многих Штраусових и Регерових (Max Reger, 1873–1916) дела сматрао тек „учтивим наклоном у правцу академске теорије”, указујући на чињеницу да је музика тих дела изгубила, како каже, „било какав осећај о правцу”, односно да више „није било никакве разлике са којим акордом она завршава”.<sup>88</sup> Уз Бејлијеву и Харисонову 'корекцију' Розеновог става, може се рећи да музика, уствари, није изгубила осећај о тоналитетском правцу, већ да тај правац једноставно више није био исти. Зато Харисон у свом каснијем раду, у есеју „Nonconformist Notions of Nineteenth-Century Enharmonicism” (2002), закључује да је свака појава било ког тоналитета јединствена, што важи и за двоструку или вишеструку појаву једног истог тоналитета, јасно наглашавајући да „нема ниједног тоналитета који се може чути двапут. Тоналитети стичу свој идентитет само према свом месту у музичком току [курзиви – М. А.]”.<sup>89</sup> Дакле, како тоналитети својим распоредом формирају музичку радњу и како стичу свој идентитет само према „месту” које заузимају

<sup>85</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, *The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings*, 320.

<sup>86</sup> William E. Benjamin, *Tonal Dualism in Bruckner’s Eighth Symphony*, in: William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 238.

<sup>87</sup> Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 205.

<sup>88</sup> Charles Rosen, *Schoenberg and Atonality*, *The Georgia Review*, Vol. 29, No. 2 (1975), 305.

<sup>89</sup> Daniel Harrison, *Nonconformist Notions*, 153.

у музичком току – а то „место” не може бити ништа друго до тренутак у оквиру драме, односно драмске радње – то онда значи да се систем тоналитета у опери, конфигурисан као музичка наративност, директно подређује ширем јединству драмске наративности.

Понекад се одсуство тоналног заокружења у *дирекционом тоналитету* може приписати техничким разлозима или сплету специфичних историјских околности, али каткад и постојању неке друге, јаче стратегије на тоналном плану. Први случај илуструје Малеров симфонијски лид *Жалобна песма* која почиње у це-молу, а завршава а-молу, иако је у оригиналној верзији била тонално заокружена у а-молу. Интенционалност тоналне незаокружености се из тог разлога доводи у сумњу, што под знак питања ставља и потребу за тумачењем кроз призму тоналитетске „дирекционости”. Други случај се односи на ситуације у којима је однос између два тоналитета у тој мери проминентан, па и доминантан, да постаје прворазредни догађај у укупној музичкој структури једног дела, и то потпуно независно од дешавања у драмској структури тог дела. Кевин Корсин (Kevin Korsyn) каже да оваква, структурна тензија између два тоналитета, због тежње сваког од њих да сачува свој интегритет и, самим тим, због њиховог отпора томе да буду урушени у монотоналност, може да створи нови тип наратива који је означио као „дијалогски тоналитетски наратив”.<sup>90</sup> Ипак, док овај аутор не иде даље од примене дате стратегије на апсолутну музику, дотле Вилијем Киндерман (William Kinderman, 1952), у свом раду „Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing in Wagner’s ‘Tristan und Isolde’ and ‘Parsifal’” (1996), проналази могућност за тензионо тумачење „дирекционости” и у Вагнеровим музичким драмама.<sup>91</sup> Чини се да је Брајан Симс (Bryan R. Simms, 1944) отишао и корак даље у разумевању овог феномена, што показује његово „херменеутички храбро” тумачење појаве два различита тоналитета на почетку и крају Шенбергових *Песмама из Гуре*. По тој интерпретацији, која суштински указује на *дирекциони тоналитет*, иако он не употребљава овај назив, у композицији је заправо на делу посебна врста заокружења, која почива на „интертекстуалном” капацитету „природе” као драмског елемента и њеној моћи да трансцендира снагу чисто музичког, тоналног елемента: „Природа (...) уоквирује *Песме из Гуре* у целини, од њиховог почетка у Ес-дуру, тоналитету Рајне у Вагнеровом

---

<sup>90</sup> Kevin Korsyn, Directional Tonality and Intertextuality: Brahms’s Quintet op. 88 and Chopin’s Ballade op. 38, in: William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 60.

<sup>91</sup> Упор. William Kinderman, Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing in Wagner’s “Tristan und Isolde” and “Parsifal”, in: William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice*, 186.



*Рајнском злату*, до завршетка у Це-дуру, тоналитету природе код Рихарда Штрауса, на почетку његове симфонијске поеме *Тако говорише Заратустра (Also sprach Zarathustra)*".<sup>92</sup>

Из претходно реченог се стиче утисак да је *дирекциони тоналитет* у теоријској литератури више био објашњаван из перспективе његове унутрашње, музичке логике, упркос формалном позивању на његову драмско-тоналну суштину унутар које би драма и тоналитет, дакле, музика, требало да буду изједначени. Покушаји да му се додели истинска драмска експликација или који, пак, нуде продубљенију интерпретацију са аспекта односа музике и текста – посебно тамо где се она по природи ствари подразумевала, као, на пример, у опери од средине деветнаестог века до данас – иако не малобројни, остали су у другом плану. Уочени изостанак функционализовања анализе *дирекционог тоналитета* у контексту његовог односа са поетским текстом указује на својеврсну теоријску и методолошку празнину коју ће покушати да попуни ова дисертација.

У оквиру *дирекционог тоналитета* Бејли издваја „двотонични комплекс”, посебну хармонску поткатографију која обухвата специфичан однос и међудејство двеју тоника, али и њихових доминанти унутар једне одређене, модулирајуће музичке целине.<sup>93</sup> Да „двотонични комплекс” ипак није исто што и *дирекциони тоналитет* потврђују и други аутори:

Док дирекциони тоналитет укључује трансформацију тоничне функције од једног тоничног акорда до другог у распону од целог једног комада, тоналитети са две тонике у двотоничном комплексу нису једноставно само његови почетни и завршни тонални центри: они су више дупли хармонски полови између којих музика осцилује, у једном тренутку сугеришући један, а у другој прилици неки други тоналитет.<sup>94</sup>

Према томе, разлика између *дирекционог тоналитета* и „двотоничног комплекса” се успоставља на основу два критеријума – формално-структурног (да ли *дирекциони тоналитет* и „двотонични комплекс” дејствују на нивоу целине композиције или само

---

<sup>92</sup> Bryan R. Simms, From Song Cycle to Cantata: Arnold Schoenberg's "Gurrelieder", *The Choral Journal*, Vol. 45, No. 4 (2004), 12.

<sup>93</sup> Robert Bailey, An Analytical Study, 121–122, 125–126, 134.

<sup>94</sup> Matthew Bribitzer-Stull, The End of "Die Feen" and Wagner's Beginnings, 324.

једног њеног дела/сегмента) и критеријума учесталости међуодноса два тоналитета, односно две тонике (да ли се они манифестују кроз једнократно или вишеструко поновљен један, односно други међуоднос) – и резултира у следећој диференцијацији: у оквиру *дирекционог тоналитета* два различита тоналитета са почетка и краја дела (опере) формирају само *један* однос, и то однос усмерености и трансформације *од нечега ка нечему другом* (без обзира на Харисонову интерпретацију да то може представљати и *враћање истом*), који распростире своје дејство како на *дело у целини (опера)*, тако на неке *мање јединице унутар њега (чин, сцена, па и мања структурна јединица, али под условом да је по неком конзистентном критеријуму заокружена)*; „двотонични комплекс” се фокусира на специфичну осцилацију ограничену на две тонике (али и две доминанте) из два различита тоналитета, које могу *више пута* ступати у међусобни однос и то само у оквиру једне *мање јединице (чин, сцена, друга мања целина) унутар дела (опера)*. Од значаја је да се истакне и да су Луис и Брибицер-Стал додатно развили концепт „двотоничног комплекса” у односу на Бејлијеве основе, проширујући га у правцу многобројних начина суодношавања двеју тоника, у које спадају и: примена двеју тоника у континуираном смењивању, употреба једне тонике за разрешење доминанте неке друге тонике,<sup>95</sup> трансфер концепта „двотоничног комплекса” на друге, често дисонантне, па и двосмислене акорде оба тоналитета, као и јукстапонирање или суперпонирање фрагмената који садрже тонални дуализам.<sup>96</sup>

### 1.3.3. „Асоцијативни тоналитет”

Драмско-тонална категорија *асоцијативни тоналитет* (или *асоцијативна* употреба тоналитета, како је Бејли прецизно именује) представља шире референцијално јединство у оквиру којег су специфичне хармонске категорије – тоналитети, али и поједине акордске структуре или, пак, одређене акордске функције – *доследно* повезане са специфичним драмским елементом. У неким објашњењима се *асоцијативни тоналитет* истиче као категорија која је за дело битнија од мелодијске репрезентације драмског елемента у уобичајеном лајтмотивском смислу: „особе и идеје могу бити повезане са тоналитетима,

---

<sup>95</sup> Упор. Christopher Lewis, *Mirrors and Metaphors: On Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality*, in: Joseph Kerman (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 29.

<sup>96</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, *The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings*, 324.

као и са мелодијама. Али, фокус на тоналитету пре него на теми привлачи пажњу на структуру пре него на форму”.<sup>97</sup> За разлику од *експресивног* и *дирекционог тоналитета* који су формиран на различитим врстама релације између два тоналитета, подручје деловања *асоцијативног тоналитета* је један тоналитет. Поред Бејлија и његовог студента Мекрелеса, *асоцијативни тоналитет* су разматрали и разматрају многи научници у свету музичке теорије.<sup>98</sup> Ослоњени првенствено на закључке произашле из анализе Вагнерових опера, они виде овај ’тип’ тоналитета као најсадржајнију, у испољавању најбогатију и можда једину од све четири драмско-тоналне категорије која је од стране композитора у тој мери унапред осмишљена (у фази Вагнеровог рада са поетским материјалом, а пре преласка на само компоновање). На сличан начин и двојица других научника, Брајан Гилијем (Bryan Gilliam, 1953) и Дерик Пафет (Derrick Puffett, 1946–1996), говоре о њеном уделу у предкомпозиционој и композиционој фази у Штраусовом раду на операма, али и симфонијским поемама.<sup>99</sup> Врло често *асоцијативни тоналитет* функционише као својеврсна надкатегорија која садржи и елементе *експресивног*, а посебно *дирекционог тоналитета*, што није довољно јасно истакнуто у досадашњој литератури.

Бејли упућује на два начина реализовања асоцијативности у Вагнеровом *Прстену*, који ће се испоставити као дефиниција са дубоким импликацијама на тонални систем музичке драме: „Пре свега, специфичне мелодије или мотиви могу бити повезани са одређеним тонским висинама; и друго, одређени тоналитет може бити повезан са одређеним ликовима или, у ранијим операма, са основним драмским темама”.<sup>100</sup> Из овога произлази веома важан дводимензионални аспект асоцијативности лајтмотива код Вагнера: (1) *лајтмотив* у ужем смислу речи, везан за *тонску висину*; та тонска висина као

---

<sup>97</sup> J. P. E. Harper-Scott, *Medieval Romance and Wagner’s Musical Narrative in the “Ring”, 19th-Century Music*, Vol. 32, No. 3 (2009), 230.

<sup>98</sup> У првом реду ту су Лоренц (Alfred Lorenz, 1868–1939) и Далхаус, а затим и Ворен Дарси, Метју Брибицер-Стал, Норс Џозефсон (Nors Josephson), Рајнхолд Бринкман (Reinhold Brinkmann, 1934–2010), Тетис Карпентер (Tethys Carpenter) и многи други.

<sup>99</sup> Упор. Бруан Гилијем, *Richard Strauss’s ‘Elektra’* (New York: Oxford University Press, 1991), 208, 215. У том смислу, Гилијем упућује на Адорново нимало благонаклоно гледање на употребу тоналне „асоцијативности” у *Електри*, коју он сматра жртвовањем хармоније зарад не баш много ефикасног тоналног симболизма (упор. исто, 67). О Штраусовој *Саломе* Пафет каже: „Можемо видети да је Штраус размишљао у оквиру термина ’асоцијативни тоналитет’, технике драмске тоналне асоцијације коју је наследио од Вагнера (...) целокупан тонални план већ је био замишљен у његовим преднацртним коментарима за дело; остало му је само да то разради до танчина” (Derrick Puffett /ed./, *Richard Strauss: ‘Salome’* /Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989/, 47).

<sup>100</sup> Robert Bailey, *The Structure of the “Ring”*, 51.

асоцијативна је апсолутизована, без обзира на то што може да се појави у различитим тоналним контекстима; такав лајтмотив увек реферише на исти тон, при чему се тонални контекст на неки начин прилагођава том асоцијативном тону; и (2) *лајтхармоније* и *лајттоналитети* који „детерминишу тоналитет ширих структурних целина у којима се појављују као главне теме”; они су снажнија „асоцијативна” јединства, увек су „у свом тоналитету”, односно тонални контекст не само да је прилагођен њима, него је и формиран од стране њих.<sup>101</sup> Потоњи тип асоцијативности егземплификују лајтхармоније схваћене као хармонске функције и лајттоналитети као *асоцијативни тоналитети* који поседују својство тоникализације за укупну тоналну структуру. То посебно важи за *асоцијативне тоналитете* колективитета, као и за лајтмотиве истих колективитета, који су прилагођени, у извесном смислу и подређени тим тоналитетима. У Вагнеровом случају су то, на пример, ха-мол који, повезан са лајтмотивом Валкира, реферише на ова божанска бића, или бе-мол који упућује на Нибелунге; у Штраусовом случају би то могао бити де-мол који се асоцијативно везује за Јевреје као групу, посредством „њиховог” лајтмотива датог у овом тоналитету.

Тонална асоцијативност понекад има и дубљу драмску подлогу са елементима трансформативности, где се постепена преоријентација хармонског тока са једне на другу тонику, од којих су обе имале своја опозитна асоцијативна значења, прати као корелатив дубоког драмског преображаја оперског лика из смртног у бесмртно биће (однос Це-дура и Е-дура у Ариндаловој арији у Вагнеровој опери *Виле /Die Feen/*).<sup>102</sup> У тако проширеном значењу, *асоцијативни тоналитет* укључује употребу специфичног односа између два тоналитета, без обзира на њихову апсолутну тонску висину, под условом да се њиме означава посебна релација између два лика. У том смислу Вагнер некад посеже за релацијом између паралелних тоналитета, искоришћавајући њихову сродност како би презентовао привид о тренутној блискости између двојице иначе дубоко супростављених ликова (паралелни тоналитети као „асоцијација” која денотира однос између Вотана као „светлог Албериха” и самог Албериха).<sup>103</sup> Осим тога, тонална асоцијативност, подстакнута одговарајућим драмским разлозима, може показивати и

---

<sup>101</sup> Исто, 53.

<sup>102</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, *The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings*, 321–322.

<sup>103</sup> Barry Millington, *The New Grove: Wagner* (London – New York: Palgrave MacMillan Publishers, 2002), 28.

тенденцију трансгресије из једног у други лик (прелажење „животоликог” Ес-дура са Хрисотемиде на Електру у Штраусовој *Електри*).<sup>104</sup>

Најзад, чак и само једна специфична акордска структура може имати свој асоцијативни карактер у тонално-драмском систему опере. Роберт Голдин (Robert Gauldin, 1931) указује на доследну употребу полуумањеног септакорда (посебно на тоновима *фис* и *еф*) током све четири опере *Прстена*, који увек означава „драмске елементе натприродног, предосећања, пророчанства, магије и надолазећих снага зла и деструкције”.<sup>105</sup> Посебан ефекат има и асоцијативност хармонске функције и у том смислу се код Вагнера у више примера може приметити његово виђење сфере доминанте одређеног тоналитета као „добре”, која је супротстављена „лошој”, „злој” сфери субдоминанте тог тоналитета.<sup>106</sup> Мање уопштена асоцијативност специфичне хармонске функције у историји је већ осведочена кроз везивање наполитанског сектакорда (фригијског акорда) за очајање, тугу, проклетство или смрт, па је и код Вагнера у више наврата (наравно, не и увек) ова акордска функција употребљена на сличан начин, било као изолована хармонија, било у склопу одређеног лајтмотива који се доследно, чак и током целог циклуса може држати своје „оригиналне наполитанске хармонизације”<sup>107</sup> (*Прстен Нибелунга*).

#### 1.3.4. „Лутајући” и „плутајући тоналитет”

Термин *лутајући тоналитет* у теоријску употребу је увео Шенберг,<sup>108</sup> а после неколико деценија ову специфичну тоналитетску категорију актуелизује Далхаус у својој књизи *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (1974),<sup>109</sup> пре свега као део корпуса специфичних и дистинктивних елемената

---

<sup>104</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2007), 197–198.

<sup>105</sup> Robert Gauldin, The DOUTH2 Relation as a Dramatic Signifier in Wagner’s Music Dramas, *Music Analysis*, П/20 (2001), 185–186.

<sup>106</sup> Упор. Jonathan Christian Petty and Marshall Tuttle, The Genealogy of Chaos: Multiple Coherence in Wagnerian Music Drama, *Music & Letters*, Vol. 79, No. 1 (1998), 89.

<sup>107</sup> Warren J. Darcy, The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the “Ring”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 16, No. 1 (1994), 10.

<sup>108</sup> Упор. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*.

<sup>109</sup> Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century [Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts]*. Translated by Mary Whittall (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1980 [1974]).

у хармонском језику Рихарда Вагнера. Уопштено говорећи, примера за *лутајући тоналитет* има веома много у музици романтизма, посебно позног романтизма, као и у тоналним делима прве половине двадесетог века – једном речју, у делима која залазе у веома проширен и развијен тонални систем – што га чини једном од можда најважнијих појава у композиционом језику тог периода музичке историје. Под овим појмом се подразумева такав ниво нестабилности тоналитета да се стиче утисак као да он стално негде 'лута' и да музички ток не води ни у каквом смисленом смеру. Далхаус каже како је фрагментација класичног тоналитета довела до тога да се „у широком распону форма подели на кратке тоналне делиће који следе један за другим у низу, повезани као карике у ланцу, али који више нису окупљени око заједничког центра”.<sup>110</sup> Када није реч о оваквом кретању од једног до другог краткотрајног и непотврђеног тоналитета, феномен *лутајућег тоналитета* је објашњив и као једнократно интерполирање одређених карактеристичних акордских веза једног тоналитета за време трајања неког другог тоналитета. Међутим, оваква тонална уметања или „хармонске парентезе”, иако привремено суспендују тоналитет, примењиве су само у случају када чврст и стабилан основни тоналитет није доведен у питање.<sup>111</sup> У покушају да додатно прецизирамо Шенбергову и Далхаусову теорију, прву појаву бисмо могли означити као тонално *лутање*, а потоњу – као тоналну 'залуталост', два по називу слична, али садржајно ипак различита феномена. У односу на тоналитет који фигурира као основни у одређеном сегменту музичког тока у оба случаја готово по правилу је реч о удаљенијим тоналитетима чији би акордски обрти веома тешко или не би никако могли бити објашњени у полазном тоналитету на начин вантоналних акорада. Један од видова тоналне 'залуталости' представља заостајање појединих акордских веза из тоналитета који се јавио недуго или непосредно пре тога у музичком току, што ствара утисак појаве својеврсних 'трагова' претходног унутар тренутног тоналитета. Инвокација таквих обрта у новом контексту делује у извесном смислу као покушај рестаурације претходне тоналне конфигурације и та појава на овом месту може

---

<sup>110</sup> Исто, 69. И Чарлс Розен је у оваквој врсти тоналног развоја видео симптом деструкције драмских капацитета тоналитета: „Постоји много страница”, каже Розен, „где ниједна једина фраза не може бити интерпретирана као припадајућа једном фиксираном тоналитету и где одређени акорди имају више од две могуће интерпретације. (...) Драмска моћ тоналитета је почела да се урушава изнутра” (Charles Rosen, Schoenberg and Atonality, 303).

<sup>111</sup> Christopher Lewis, *The Mind's Chronology: Narrative Times and Harmonic Disruption in Postromantic Music*, in: William Kinderman and Harald Krebs (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 128.

бити названа *тоналном ретенцијом*. Дакле, *лутајући тоналитет* можда само креће од проширеног тоналитета као своје полазне тачке, али он у основи није исто што и проширени тоналитет; он представља знатно шири појам од таквог тоналитета и њему својствених вантоналних акорада и зато је потребно имати свест о разликовању ове две категорије.

У сваком случају, изгледа да је оно што је Далхаус у својим каснијим написима о Вагнеровој музици означио као „растућу неутралност функционалне хармоније”<sup>112</sup> управо омогућило тоналитету да оствари то своје ’лутање’. На ужем плану дејствује и оно што Шенберг назива *лутајућим акордима* који се могу назвати тако зато што „изгледају као да номадски лутају између подручја, ако већ не тоналитета, без да се икада сместе у једном”.<sup>113</sup> Такве „номадске лутајуће” хармоније у његовом теоријском дискурсу су веома често двојачко сагледаване – као обични и необични („vagrant”), односно „екстравагантни” акорди. Пошто, дакле, *лутајућа* хармонија може, али, како наводи Шенберг, и „не мора да садржи екстравагантне акорде”,<sup>114</sup> то отвара могућност за разумевање које води у једном помало неочекиваном смеру: као што „необични” акорди, какви би, по њему, били умањени септакорд и прекомерни трозвук, не морају нужно бити „лутајући”,<sup>115</sup> тако „обични трозвуци и доминантни септакорди”, како сам каже, „могу подбацити у изражавању тоналитета”, што значи да, самим тим, могу одвести и у *лутајући тоналитет*.<sup>116</sup> Тиме је Шенберг, истина индиректно, признао да *лутајући тоналитет* покреће унутрашња, аутономна тонална и акордска логика, односно комплекснији и значењски садржајнији систем од оног који се односи на пуку грађу акорада који га конституишу. Овај квалитет *лутајућег тоналитета* су касније наглашавали и други ауторитети у својим анализама оперске, као и чисто инструменталне музике.

Понекад је тонално ’лутање’ организовано као узастопно смењивање два тоналитета у приближно једнаким временским интервалима, али питање да ли је и који тоналитет ’залутао’ у подручје оног другог губи на пертинентности самом чињеницом да

---

<sup>112</sup> Carl Dahlhaus, *The Music* (translated by Alfred Clayton), in: Ulrich Müller and Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 314.

<sup>113</sup> Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, 35.

<sup>114</sup> Исто, 165.

<sup>115</sup> Упор. Julie Brown, *Schoenberg’s Early Wagnerisms: Atonality and the Redemption of Ahasuerus*, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 6, No. 1 (1994), 68.

<sup>116</sup> Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, 165.

су тим својим готово изједначеним трајањима оба подједнако важна. За овакво смењивање два тонална платоа се може употребити Далхаусов алтернативни термин *плутајући тоналитет*.<sup>117</sup> Ипак, овај вид тоналитетске организације је веома ретко самосталан и углавном се појављује као део шире стратегије *лутајућег тоналитета*. Као и у случају других научника, и за Џули Браун (Julie Brown), једног од водећих стручњака за Шенберга, нема много сумње у то где треба тражити порекло и узроке ових концепата: „његова [Шенбергова – прим. М. А.] ’еманципација дисонанце’ је била теоријско решење за последице изазване Вагнеровом хармонијом: и ’проширени’ и ’плутајући’ тоналитет, Шенбергове категорије за прееманципациону синтаксу, дефинисани су у вези са *Тристаном*”.<sup>118</sup>

#### 1.4. Стратегије интерпретативне анализе

У овом потпоглављу биће размотрене теоријске основе различитих модела херменеутичке анализе, који ће бити примењени у поступку долажења до нових значења у односима између музике и текста у немачкој опери и симфонијском лиду на крају деветнаестог и почетку двадесетог века. Из мноштва потенцијалних модела су одабрани они који су по свом интерпретативном капацитету и могућности да сагледавање односа музике и текста изнесу на квалитативно висок ниво у стању да на нови начин осветле сву разноврсност музичко-драмских релација у анализираним делима. Те моделе ћемо у овом раду назвати стратегијама интерпретативне анализе, а њихова корелација, па и интеграција са специфичним поступцима на хармонском и тоналном плану резултираће контекстуализацијом традиционалне хармонске анализе која има за циљ долажење до нових значења и нових разумевања у музичком и текстуалном слоју датих дела. Тако ће у ове стратегије бити укључена тацитна својства и прикривене тенденције музике, као и елементи трополошке музичке анализе као што су „херменеутички прозори”, структурне тропе, те атрибуциони и спекулативни модели који настају у оквиру одређених музичко-текстуалних конфигурација. У функцији примене ових стратегија биће коришћена и

---

<sup>117</sup> Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, 69.

<sup>118</sup> Julie Brown, *Schoenberg's Early Wagnerisms*, 51.



дистинкција врста исказа, произашла из једне од водећих теорија говорних чинова двадесетог века. У случају изразитије опозиционе настројености између таквих конфигурација, употребићемо посебне стратегије попут експресивних дуплирања, бинарне опозиције маркираних и немаркираних категорија, „немогућих објеката” и „немогућих идеала”. Расветљавање улоге тоналних и хармонских средстава у интерпретацији реторичких фигура као што су метафоре и алегорије, резултираће и имплементацијом стратегија музичке метафоре и хармонско-тоналне алегорије. Коначно, у рад ће бити укључене и оне специфичне и за укупну драмску структуру дела веома значајне стратегије попут опере супремације, „либестода”, трансценденције, анагнорезе и метемпсихозе. Осим новог разумевања певаног текста, ове стратегије, у спрези са одговарајућим елементима и средствима тоналног и хармонског језика, омогућавају да ликови, догађаји и ситуације једног музичко-сценског дела буду схваћени на нов, каткада и потпуно другачији начин у односу на онај како су иначе схватани.

#### 1.4.1. Тацитна својства музике

У оквиру сложеног дискурса у разумевању вокалне музике, који је изложио у својој књизи *Music and Poetry* (1986), Лоренс Крејмер говори о „тацитним” својствима музике. Појам тацитног се често објашњава као супротност појму експлицитног и везује се за тацитно знање, као знање које није формализовано, већ је индивидуализовано, засновано на разумевању и интуицији и директно зависно од емоције и искуства сваке појединачне особе. Самим тим је и „тацитно” својство музике оно својство које је неформализовано, нематеријализовано, неизрециво и скривено.<sup>119</sup> Дијалектика ова два појма, као сасвим одговарајући контрапункт аналогном односу музике и поетског текста, испоставиће се као најбољи начин за постизање разумевања комплементарности потоњег пара, јер „свака од ових уметности чини експлицитном ону димензију коју је друга уметност оставила тацитном”.<sup>120</sup> Музичко значење је, подсећа Крејмер, „увек непредикатско и непрецизно”, али додаје и да музика има моћ да отелови она комплексна стања подсвесног или предвесног ума, која поезија није у стању да изнесе, и то упркос томе што је овој другој, поезији, на располагању готово неограничен низ експлицитности, као што су предикације,

---

<sup>119</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music and Poetry* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1986), 19.

<sup>120</sup> Исто, 6.

тропе, ироније, алузије и друго.<sup>121</sup> Дакле, комплементарност односа између музике и поезије се одражава преко могућности музике да, својом тацитношћу, искаже оно што поезија, због своје презасићености експлицитношћу, није у стању да искаже. Али, овако схваћена, ова комплементарност је асиметрична (најпоједностављеније речено, музика је тацитна, а поезија експлицитна) и повратак у „равнотежу” је могућ само кроз мобилност дискурса, који би и код музике и код поезије третирао оба круцијална типа структуре – конотативну и комбинаторну – „са подједнаком егзактношћу, гипкошћу и софистицираношћу”, омогућујући да се „приступи и тацитним и експлицитним димензијама и музике и поезије подједнако”.<sup>122</sup>

За боље разумевање специфичног значењског пара *тацитно-експлицитно* од важности је и да се узме у обзир Крејмерово тумачење узајамности односа музике и поезије, засновано на „структурном ритму” једног музичког, односно једног поетског дела, при чему овај вид ’ритма’ може обухватити било који реторички конструкт из оба домена: слику, тропу, нивое стила, и тако даље. Та конвергенција може бити двојака: (1) у одређеним случајевима, музика и поезија имају „заједнички образац одвијања” и то аутоматски обезбеђује интерпретативни оквир за заједнички „структурни ритам”; (2) у неким другим случајевима, музика и поезија немају тај „заједнички образац”, али „структурни ритам” дела из домена једне уметности ипак може, под одређеним условима, да обезбеди интерпретативни оквир који би се применио на „структурни ритам” дела са подручја оне друге уметности.<sup>123</sup> Једном речју, иако структура музике и поезије није иста, њихов „структурни ритам” може бити идентичан и на основу тога Крејмер спроводи теоријску компарацију својстава поетског и музичког дела, упоређујући њихов садржај, форму, *међуигру* и *преливање* (табела 2). Тако садржај једног поетског дела може бити, на пример, његова идеја или страст, док би у једном музичком делу то могао бити скуп тоналних односа; форма је, са своје стране, у поетском делу „адекватна тврдња” о том истом садржају, а у музичком делу форма би се реализовала као динамика темпоралне диспозиције тих тоналних односа. *Међуигра* конотације и мимезе, с једне, и „тацитно реализоване *звучности*”, с друге стране, у поезији доводи до процеса *преливања* садржаја у форму; у музичком делу, опет, у *међуигри* учествују „комбинаторна тензија и тацитно

---

<sup>121</sup> Исто, 6.

<sup>122</sup> Исто, 7.

<sup>123</sup> Исто, 9, 10.

реализовано *осећање*”, а читава *међуигра* се такође инкорпорише, сада у „семијургично *преливање*”.<sup>124</sup>

**Табела 2:** Тацитност у компарацији поетског и музичког дела, према Лоренсу Крејмеру

Тип дела	Садржај	Форма	<i>Међуигра</i>	<i>Преливање</i>
<b>Поетско дело</b>	Идеја/страст	„Адекватна тврдња” о садржају	Конотација/мимеза + Тацитно реализована <i>звучност</i>	Садржај у форму
<b>Музичко дело</b>	Скуп тоналних односа	Временски распоред тоналних односа	Комбинаторна тензија + Тацитно реализовано <i>осећање</i>	Семијургија

Међутим, из ове компарације, и поред њене претензије да укаже на једнакост два типа уметничких дела, поново искрсава асиметрија која истиче музику и то са два аспекта: прво, у поезији је тацитно садржано у звуку, у звучности самих речи, док је у музици оно садржано у пертинентнијем домену, у *осећањима*; друго, бодријаровска (Jean Baudrillard, 1929–2007) семијургија као хиперпродукција значења, уочљива управо у овој последњој карици, у *преливању*, једном музичком делу, или још уопштеније, музици, даје својеврсну семиолошку предност у односу на поетско дело или поетски текст генерално, који је, овако схваћен, лишен такве пролиферације значења. Ово не само да потврђује једну од Крејмерових главних хипотеза да музика, једнако као и поезија, поседује, „насупротив уобичајеним претпоставкама, (...) референцијалну конкретност”,<sup>125</sup> већ указује на чињеницу да она по капацитету те своје референцијалности надилази поезију и афирмише, како аутор бриљантно поентира, своју „привилегију трансценденталне непосредности”,<sup>126</sup> којом је у стању да преобрази поезију.

<sup>124</sup> Исто, 17 [курзиви – М. А.].

<sup>125</sup> Исто, 5.

<sup>126</sup> Исто, 2.

#### 1.4.2. Херменеутика прикривених тенденција

У опширном и теоријски значајном предговору књиге Емилија Бетија (Emilio Betti, 1890–1968) *Херменеутика као општа метода духовних наука* (1988) Борут Пихлер (1947) указује да се извориште херменеутичке феноменологије налази у оном уметничком, научном или филозофском остварењу које „није структурно избрушено”, чији су делови изразито разломљени и који се као „остаци” „не могу слегнути у коначну синтезу”. Тако и музичка интерпретација најбоље функционише када се ослони на музичко дело чија „структурна неизбрушеност” није његова негативна карактеристика, већ, напротив, његов квалитет. У том случају су присутне „прикривене тенденције које је аутор задржао у тајности”.<sup>127</sup> Такве прикривене тенденције, које могу постојати чак и у оним „структурно избрушеним” сегментима који без „остатка” употпуњују коначну синтезу дела, сасвим су природна и легитимна ’мета’ интерпретативне анализе музичког дела, посебно опере, без обзира на то да ли их је композитор интенционално задржао у тајности, или их, што је чешћи случај, није ни свестан. Иако прикривене тенденције припадају старој школи херменеутике, у њих би могло бити укључено и лажно приказивање одређеног лика у опери које је новијег датума у теоријско-аналитичкој литератури. У својој књизи *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss* (2007) Лоренс Крејмер тврди да оне, нама познате, „лепе фигуре” главних ликова у Вагнеровом *Прстену* постају лажне, зато што је музика омогућила да видимо ружну истину о њима, односно истину другачију од оне која нам је представљена. То посебно долази до изражаја у начинима представљања Зигфрида:

Из једне друге перспективе, међутим, овај принудни недостатак код националног хероја је извор његове аутентичности. Херој не отеловљује национални идентитет тиме шта он јесте, већ тиме шта неко други замишља да је он. Зигфрид из *Сумрака богова* је понижен на сцени, али је оплемењен у Бринхилдиној фантазији; лош Зигфрид постаје поново добар када га жудња и погрешно препознавање поставе на место где јој он недостаје, на место где је он њу већ увећано издао и злоупотребио. Овај Зигфрид се не појављује све до смрти „правог” Зигфрида.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Emilio Betti, *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka [Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften]*. Prevela s nemačkog Olga Kostrešević (Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988 [1962]). Predgovor Boruta Pihlera, 44–45.

<sup>128</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 78–79.

Музика је, дакле, у стању да представи не само онај лик који ми видимо, него и слику тог лика која је продукт перцепције неког другог лика. Вагнерова опера у извесном смислу постаје 'жртва' опозиције између стварног и фиктивног структурног догађаја на сцени (на пример, у *Парсифалу* „истински структурни догађај није спуштање грала, већ проналазак мита о Гралу”);<sup>129</sup> међутим, управо стални покушаји опере да се на 'немогући' начин ослободи<sup>130</sup> од такве унутрашње противречности у исто време се превреднују у њен квалитет. Ова дихотомија има и једну врсту своје тоналне аналогије која је одавно примећена у литератури и која се огледала у честом сукобљавању „тоналног хоризонта” и „тоналног представљања”. Премда ова два типа тоналитетског манифестовања могу бити, како каже Луис, „подударна и да потичу из двоструког или троструког тоналног извора”,<sup>131</sup> Крејмер ипак утврђује да се у значајном делу музике деветнаестог века „тонални хоризонт” сукобљава са „тоналним представљањем”.<sup>132</sup> У сваком случају, двосмерна опозиција реалитета и фикције о којој говори Крејмер – да је оно што код Вагнера видимо као реалан, структурни догађај заправо фикција, и обрнуто, да је оно што се не види, уствари, реалан догађај – природно намеће следеће питање: да ли заиста постоји 'реална' хармонија у 'нереалном' звуку Вагнерове музичке драме, и ако постоји, како се манифестује? Задатак интерпретативне анализе, између осталог, и оне која ће бити спроведена у овом раду, састоји се управо у томе да пронађе и изнесе на површину што је више могуће тих скривених, позадинских, нечутих елемената у музичком делу и да дешифрује њихова значења.

Посебан вид прикривених тенденција у опери представљају њена „нечута музика” и њени „гласови” који никад неће запевати, као категорије интерпретативне анализе о којима говори Керолин Абате (Carolyn Abbate, рођ. 1955) у својој књизи *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (1991). Ауторка образлаже тезу да оперски глас не мора нужно да подразумева вокално извођење, већ да постоји један или више „потенцијалних (...) музичких гласова који настањују једно дело”,<sup>133</sup> а који се у стварности не могу чути, односно који то дело „конструирају (...) изван музичког

---

<sup>129</sup> Исто, 55.

<sup>130</sup> Упор. исто, 62.

<sup>131</sup> Christopher Lewis, *The Mind's Chronology*, 146 [курзиви – М.А.].

<sup>132</sup> Упор. Lawrence Kramer, *The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony*, *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3 (1981), 191–208.

<sup>133</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, x.

дискурса”.<sup>134</sup> „Музика”, додатно објашњава ауторка, „има моменте дијегезе – музичке гласове који нас удаљавају од чулне супстанце онога што слушамо, који говоре кроз то [кроз оно што слушамо – прим. М.А.]”.<sup>135</sup> У постструктуралистичкој интерпретацији опере, посебно опере од деветнаестог века до данас, у оквиру које су већ развијене такве могућности тумачења да се, на пример, теме могу означити као личности, а дисонантне каденце као кардиналне кризе, допушта се постојање „осећаја о извесним изолованим и ретким гестовима у музици, било вокалним или невокалним, који могу бити опажени као видови субјектових исказа”.<sup>136</sup> Ако је тако, онда је сасвим могуће да одређени субјект у опери начини такав изолован, редак и ’нечујан’ гест у тонално-хармонском домену, а не само у вокалном. „Неотпевани музички гласови”, који такође могу бити схваћени и као једна врста тацитног значења, могу се, према ауторки, пронаћи у свим Вагнеровим музичким драмама. Међутим, посебан вид овог феномена је представљен кроз један независни оперски глас који се тројако манифестује: као глас који може да говори кроз речи, који може да их игнорише и који је у стању да открије оно што ни онај који их доноси, дакле, сам оперски лик, не може да зна.<sup>137</sup> Исто ’трогласје’, са незнатним разликама у детаљима теоријске експликације, касније примећује и Крејмер, именујући те гласове као „оперски”, „безусловни” и „апсолутни”.<sup>138</sup>

Још један начин манифестовања „неотпеваног гласа” Абатеова препознаје као „наслaгано време” у коме се глас „чује изван садашње акције”<sup>139</sup> и представља пролептички глас, глас који је свестан акције која ће се догодити тек у будућности.<sup>140</sup> Ипак, она не претендује да „неотпеване гласове” промовише као главне гласове опере и истиче да суштина опере, односно „квинтесенцијално оперски феномен” лежи управо у том, како га назива, „парадоксалном амалгаму” који сачињавају физичка музика и присутни музички објект које чујемо у живом извођењу, с једне стране, и метафизичка музика и њен музички објект којим је „слушалац руковођен” и који „никад није био откривен”,<sup>141</sup> с друге стране.

---

<sup>134</sup> Исто, xiii.

<sup>135</sup> Исто, xii.

<sup>136</sup> Исто, ix.

<sup>137</sup> Упор. исто, 200.

<sup>138</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 226.

<sup>139</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 170.

<sup>140</sup> Упор. исто, 169.

<sup>141</sup> Carolyn Abbate, *In Search of Opera* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 2001), vii.

Снага херменеутичког концепта „неотпеваних гласова” је садржана не само у томе да утврђује постојање две ’музике’ у дискурзивном свету оперских ликова – музике коју певају и оне коју не чују, али не певају – већ и у томе што његово даље развијање доводи до брисања границе између те две ’музике’. Из поништења те границе се ствара опера у којој један лик чује музику коју он сам ствара, а да притом није обавезно да је чује и неко други. То је, по Абатевој, један од битних елемената Вагнерове оперске револуције,<sup>142</sup> а не само један квалитет интерпретативне анализе која се може применити на његову музику. Пошто, дакле, оваква интерпретација дозвољава оперском лику да сам прави музику коју пева, онда се и хармонски ток те музике испоставља као једини могући ’превод’ начинâ на који тај лик сагледава и доживљава садржај онога о чему пева. Иако је овде реч о илузији која може бити легитимизована једино кроз херменеутичку анализу, разумевање опере кроз призму аутопоетике њеног гласа је новијег датума. Још раније се Едвард Коун (Edward T. Cone, 1917–2004) у својој књизи *The Composer’s Voice* (1974) запитао ко и шта говори у музици, али и кроз музику, утврђујући да се композитор опере или песме може „разложити” на неколико персоне – вербалну, вокалну и инструменталну – при чему свака има свој креативни музички универзум. После композитора, ту способност је признао и самим актерима, доказујући да ликови у опери и лиду могу да „компонују” сопствене песме,<sup>143</sup> али и сопствену акордску пратњу.<sup>144</sup> Сличну ’вишедимензионалност’ или ’вишегласје’ Крејмер препознаје и код Саломе из света књижевности:

Саломе се не појављује као врста уметности, већ као врста уметника. Код Флобера она је еротски илузиониста, описујући различите облике жудње у фазама њеног плеса; код Уисманса она је специјалиста за украшавање и орнаментисање, користећи своју одећу и накит како би оформила плодан вокабулар гестова и фигура; код Вајлда она је љубавни песник који говори у омађијавајућем току поређења, у којем седам велова њеног плеса творе визуелни симбол.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Упор. Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 122.

<sup>143</sup> Упор. Edward T. Cone, *The Composer’s Voice* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1974), 23.

<sup>144</sup> Упор. Edward T. Cone, *Poet’s Love or Composer’s Love?*, in: Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 181–182.

<sup>145</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 138.

Из овога следи важно разумевање да би и Штраусова Салома, као и Вагнерови Танхојзер и Вотан, такође могли бити уметници, а не само уметност. Потребно је, ипак, на овом месту истаћи да је сличне ставове делио и Шенберг који је у вези са Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) опером *Фигарова женидба* (*Le nozze di Figaro*) изнео мишљење по коме музику појединих ликова, уместо композитора, креирају сами ти ликови.<sup>146</sup> Међутим, код Коуна, а посебно код Крејмера и Абатеове, оваква становишта су добила теоријску подлогу и, у одређеној мери, методолошки оквир који пружа нове могућности за интерпретативну анализу односа између певаног текста и тако ’створене’ хармоније.<sup>147</sup>

У сваком случају, реална музика опере, она која је у партитури и извођењу увек присутна и опажљива, до сад је небројено пута имала прилику да буде анализирана, па чак и интерпретативно. Прикривена, тацитна, нечута, неотпевана, недијегетска, позадинска страна музике није имала ни изблиза толико прилика. Она посебно није била подвргнута испитивању са становишта улоге и значаја тоналног и хармонског језика у њој и управо ће ову проблематику расветлити један сегмент аналитичког дела рада, у одељку „Прикривене тенденције хармоније: Вотан, Фрика и Салома као ствараоци својих хармонија”. Значења која ће се на основу претходно изложеног теоријског оквира формирати – да хармонија која звучи постаје лажна хармонија и, обрнуто, да хармонија која се не чује представља реалну хармонију опере – биће сагледана првенствено као музичка значења *sui generis*, док ће њихова релација у односу на текст бити од секундарног значаја.

### 1.4.3. Говорни чиновни

С обзиром на то да ће у разматрање односа музике и поетског текста бити укључени многобројни искази ликова у опери и музичкој драми, од важности је да на овом месту

---

<sup>146</sup> Шенберг се пита: „Паж, Керубино, прати сам себе и такође је аутор песме. Није ли он компоновао и музику?” (Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, 69).

<sup>147</sup> Реперкусије на опозицију између опипљиве музике и њених „нечутих”, „прикривених тенденција”, са претензијама да се овим другима да могућност продуковања значајних интерпретативних значења, налазе се и у написима других аутора. У том смислу би требало издвојити и рад Мета Бејлишеја (Matt BaileyShea), у коме је ова опозиција виђена као однос између музике „извора” и музике „позадине” (Matt BaileyShea, *The Struggle for Orchestral Control: Power, Dialogue, and the Role of the Orchestra in Wagner’s “Ring”, 19th-Century Music, Vol. 31, No. 1 /2007/, 7*). Аутор притом напомиње и да у Вагнеровом *Прстену* постоји комплетно „континуирано звучно ткиво које може бити промењено, обликовано и поновно створено према свесним или несвесним интенцијама датог лика” (исто, 27), који чак може да врши и „директну контролу над оркестром” (исто, 4).



буду сагледане и основне тезе утицајног рада Џона Остина (John Langshaw Austin, 1911–1960) *How to Do Things With Words* (1962). Полазиште Остинове теорије је садржано у двострукој улози говора: говором се нешто описује, али се њиме такође врши и нека радња. Отуда потиче подела на *констативе* (*constatives*), као чинове којима се само описују одређена стања ствари и *перформативе* (*performatives*) којима се истовремено и нешто казује и нешто чини.<sup>148</sup> За разлику од *констатива*, *перформативи* се везују за прецизне индикације, односно за тачно одређене акције,<sup>149</sup> чиме се може објаснити Остинова извесна релативизација ове поделе и његово суштинско фокусирање на анализу и вишеструку класификацију говорних чинова у оквиру *перформатива*. Тако се међу *перформативима* диференцирају три врсте говорних чинова који фигурирају као три различита аспекта употребе језика: *локуциони* (*locutionary act*), *илокуциони* (*illocutionary act*) и *перлокуциони чин* (*perlocutionary act*). Код *перформатива* постоје и друге врсте подела, па Остин разликује *имплицитне* и *експлицитне перформативе*,<sup>150</sup> као и *успешне* и *неуспешне*, односно *неподесне* (*infelicity*) чинове.<sup>151</sup> Од значаја за овај рад биће управо категорија *неподесних чинова* и то у два основним варијантама у којима се манифестују у Остиновој теорији – као *застоји* (*misfires*) и *злоупотребе* (*abuses*). Основна разлика између ова два типа говорних чинова је у њиховој остварености. Док *застоји* нису, *злоупотребе* јесу остварени говорни чинови, али су *неискрени* (*insincerity act*), зато што фигурирају као *тобожњи* (*professed act*) или *јалови чинови* (*hollow act*).<sup>152</sup> Немогућност да оно што у говорном чину који припада *застоју* буде и остварено, манифестује се на два начина из којих проистичу и његове две подврсте. Прва је *недозвољени говорни чин* (*disallowed act*) који изражава ону радњу која је *намеравана да се оствари* (*purported act*), али која, због непостојања одређених услова да буде остварена, не може ни да постоји те представља *погрешно призивање* (*misinvocation*). Другој подврсти припада *обеснажени говорни чин* (*vitiating act*) који изражава радњу која је у току, дакле, која је реална, али која се не може реализовати на одговарајући начин услед тога што неки други услови нису задовољени; услед тога чин је *неважећи* (*void act*) и представља *погрешно извођење* (*misexecution*).

---

<sup>148</sup> Под одређеним условима и *констативи* могу бити врста *перформатива*.

<sup>149</sup> Упор. J. L. Austin, *How to do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 61.

<sup>150</sup> Упор. исто, 32, 71.

<sup>151</sup> Упор. исто, 12–24.

<sup>152</sup> Упор. исто, 14–18.

Вратимо се сада *локуционим*, *илокуционим* и *перлокуционим* чиновима који представљају различите видове изрицања реченице, или, како је истакнуто, различите аспекте употребе језика. *Локуциони чин* је чин казивања нечега.<sup>153</sup> То је једноставни чин у коме се дају информације о некоме или нечему, поставља или одговара на неко питање, даје упозорење, објављује пресуда или нека намера, прави одређена идентификација, даје опис нечега, и тако даље.<sup>154</sup> За разлику од пуког казивања у *локуционом чину*, *илокуциони чин* је чин у коме се изражава намера да се оствари нека радња. Дакле, док је у *локуционом чину* акценат на *изговарању* нечега (информација о некој радњи), у *илокуционом* је наглашено *изговарање* нечега (намера да се та радња оствари). На крају, *перлокуциони чин* се односи на постизање онога што је у *илокуционом чину* изнето само као намера те он представља чин *успешног извршења* те или одређене друге радње.<sup>155</sup> Самим тим, однос између *илокуционог* и *перлокуционог чина* се може објаснити и као однос између казивања намере и последице или ефекта те намере. *Локуциони чин* се везује за *констативе*, а *илокуциони* и *перлокуциони чин* – за *перформативе*.

У својој књизи Остин истиче још једну класификацију исказа, у којој се додатно прецизира казивање намере у говорном чину, а која се чини важном за анализу односа музике и текста у овом раду. Он разликује пет врста *илокуционих снага*: *вердиктиве* (*verdictives*), *егзерцитиве* (*exercitives*), *комисиве* (*commissives*), *бехабитиве* (*behabitives*) и *експозитиве* (*expositives*).<sup>156</sup> *Вердиктиви* су типови исказа у којима се неко или нешто просуђује или осуђује, па их може изговорити особа која је судија, али и обично лице које се ставља у улогу да о некоме или нечему износи процену или суд. *Егзерцитиви* су искази којима се одређује какво је нешто. За разлику од *вердиктива* који пресуђују о одликама неке ствари, *егзерцитиви* казују или одређују да та ствар треба да има одлике које има. Сва суштина *комисива*, како каже Остин, лежи у томе да се особа која га изговара обавезује на „одређени ток радње”.<sup>157</sup> *Бехабитиви* спадају у успешне *перформативе* и представљају чинове којима говорно лице изражава своје реакције на понашање других људи, посебно на она понашања која су се десила или она за која се очекује да ће се десити. Коначно, *експозитиви* или *експозициони перформативи* представљају реченице

---

<sup>153</sup> Упор. исто, 94.

<sup>154</sup> Упор. исто, 98.

<sup>155</sup> Упор. исто, 99–107.

<sup>156</sup> Упор. исто, 150–163.

<sup>157</sup> Исто, 156.

које су формулисане као тврдња, при чему се на самом почетку реченице готово обавезно налази неки од глагола карактеристичних за *експлицитни перформатив* („тврдим”, „закључујем”, „доказујем” и тако даље).<sup>158</sup> Према би се свих пет *илокуционих снага* могло лоцирати у исказима ликова у операма које ће бити предмет анализе у раду, највећу пажњу привлаче *вердиктиви* и *комисиви*. У контексту те анализе, „лице са ауторитетом” које изговара *вердиктив* би свакако могао бити Вотан у *Прстену*, Ирод у *Саломе* или Валдемар у *Песмама из Гуре*, док би упорно истрајавање на пољупцу у једној изопаченој љубавној релацији или заклињање на крвну освету мајци и очуху могли бити типични примери *комисива* које изговарају Салома и Електра у истоименим операма, и тако даље.

#### 1.4.4. „Херменеутички прозори” и структурне тропе

У теоријски утицајном поглављу „*Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics*” књиге *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (1990), Лоренс Крејмер дефинише фундаменталне претпоставке музичке херменеутике: да музичка дела могу имати дискурзивна значења, затим, да не може постојати „фундаментална разлика између интерпретације писаног текста и интерпретације музичког дела”, да та значења не могу бити названа ванмузичким, већ да су у нераскидивој вези са формом и стилем музичких дела и, најзад, да су део процеса сталног продуковања и репродуковања људске културе.<sup>159</sup> Из ових премиса, као и из његове критичке адаптације Остинове теорије говорних чинова – садржане, између осталог, и у томе да, уз говорне чинове, и музички процеси могу постати експресивни чинови само са својим *перформативним* дејством, односно само захваљујући својој *илокуционој* димензији<sup>160</sup> – произашла је теорија „херменеутичких прозора” у којој музика и говорни чинови ступају у једну врсту ’органске’ повезаности.

Будући да музички текст, како каже Крејмер, „сам по себи не даје разумевање”, он „мора бити начињен тако да се преда разумевању”. Ако се већ из ове тврдње – о супстанцијалној немогућности музичког текста да буде грађен на начин који би омогућио да сам себе *препусти* разумевању – не може спознати какве би то конкретне особине морао да поседује, постаје сигурно макар то да није сваки музички текст погодан за

---

<sup>158</sup> Упор. исто, 85–86.

<sup>159</sup> Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 1, 6.

<sup>160</sup> Упор. исто, 9.

процес интерпретативне анализе. Да би се то ипак постигло код „погодног”, али и било ког другог музичког текста, он предлаже отварање „херменеутичког прозора, кроз који би дискурс нашег разумевања могао да прође”. Када се то једном догоди, текст се, према Крејмеру, претвара у својеврсни координатни систем тврдњи који не укључује само чисто музичко значење, него и друге видове значења, при чему сви заједно формирају једну широку културну сферу, названу „пољем људски значајних акција”.<sup>161</sup> Дакле, када експресивни чин постане музичка интерпретација, омогућено је отварање „херменеутичког прозора”. Постоје најмање три врсте ових „prozora”, при чему сваки од њих фиксира значење проистекло било из једног експресивног чина, било из међудејства више таквих чинова: *текстуална укључивања*, *цитатна укључивања* и *структурне тропе*.<sup>162</sup> Од наведених „херменеутичких прозора” структурне тропе су најимплицитније и, истовремено, најмоћније. Оне представљају *илокуциони*, „типични експресивни чин унутар одређеног културног/историјског оквира”, могу да се развију из било ког аспекта комуникације, попут стила, реторике, представљања и другог и имају способност да се практично развијају на најразличитије начине.<sup>163</sup> Као експресивни чинови који „оперишу кроз цело културно поље”, структурне тропе формирају мрежу која се даље може проширити у експресивну и херменеутичку сферу наше културе. Такође, као семантички врло отворене категорије, структурне тропе су у стању да у име интерпретације и херменеутичког вредновања трансцендирају поједине неподударности у стилу, музичком језику, контексту и другом; у својој растегљивости оне могу да покрију подручје сагледавања структурне перспективе од локалног и сегментног нивоа, па све до најширег оквира који открива „структурни ритам” једног дела, имајући каткад и могућност да „усаде херменеутички став унутар објекта саме интерпретације”. Коначно, оно што је најзначајније је то да структурне тропе, као и, уопште, сви „херменеутички прозори”, показују тенденцију за лоцирањем у ситуацијама интерпретативних екстрема, односно на местима где се објект интерпретације појављује као „експлицитно проблематичан”.<sup>164</sup> Та ’проблематичност’ „херменеутичког прозора” фигурира као његов квалитет који тражи

---

<sup>161</sup> Исто, 6.

<sup>162</sup> Упор. исто, 9–10.

<sup>163</sup> Исто, 10.

<sup>164</sup> Исто, 12.

исто тако специфичне, па и 'проблематичне' хармонске релације које ће га у музичком смислу потврдити, што ће бити у средишту пажње у другом поглављу другог дела рада.

Дакле, интерпретација јесте интерпретација само ако није уређена, дисциплинована и озакоњена. Крејмер то назива „практичном свешћу” која карактерише сваку стварну интерпретацију: уместо да буде вођена правилима, она више вреднује то да сама конструише правила или да поступа према знању формираном у сваком индивидуалном, конкретном случају, слободно се ослањајући на то да свака одабрана теорија може имати „само привремену, имплицитну и повремену власт”.<sup>165</sup> Зато је чин интерпретације уствари исто што и експресивни чин. Његове тврдње не морају нужно бити истините, али за тај чин, или *због* тог чина интерпретације оне јесу истините.<sup>166</sup>

#### 1.4.5. Атрибуциони/спекулативни модел и музичка метафора

У једној од дихотомија свог модела музичке херменеутике Роберт Хатен раздваја *типове*, као музичке структуре које могу бити додељене сваком појединачном делу које припада одређеном стилу и *токене*, као мања јединства из којих се граде типови. Када се са типом удружи *значење*, оно је стилистички кодирано као његова *корелација*. Више различитих корелација ступа у међусобне интеракције у процесу званом тропирање. Иако између одређених корелација постоји сродност, оне већином једна према другој стоје у контрадикторном односу. У том смислу, Хатенова прогресија од сродности ка контрадикцији између корелација је четворостепена, при чему сви степени осим првог задовољавају услов за тропирање и метафору: (1) корелације су повезане симболички, показују сродност, те нема изоморфизама нити контрадикција; (2) корелације формирају *атрибуциони модел*, појављују се изоморфизми и контрадикције, али је тропирање слабо, јер нема интерпретације; (3) корелације формирају *спекулативни модел*, изоморфизми и контрадикције су још израженији, тропирање је снажније и појављује се интерпретација; (4) изоморфизми и контрадикције у корелацијама су толико изражени и интензивирани да

---

<sup>165</sup> Исто, 14.

<sup>166</sup> Упор. исто, 15–16.

процес преокрећу у обрнутом смеру, у њихово прилагођавање или, још радикалније, у њихово помирење.<sup>167</sup>

Музичка метафора представља стратегију интерпретативне анализе прворазредног значаја у контексту односа тонално-хармонских и текстуалних значења. Иако је она готово незаобилазно подручје у истраживањима многих музиколога и музичких теоретичара, чињеница је да се само мањи број међу њима овом проблематиком бавио на научно продубљен и утемељен начин. Кристофер Луис је с правом указао да је стање у уметности око средине деветнаестог века, када су песници већ почели да виде метафору као „процес постајања и као експресију унутрашњег које је постало спољашње”, условило и „нови музички језик” који је, самим тим, захтевао и „нову аналитичку метафору”.<sup>168</sup> Лео Трајтлер (Leo Treitler, 1931) још више потенцира свеобухватни значај метафоре у музици и наглашава да је „дословно целокупни дескриптивни језик у вези са музиком метафоричан”,<sup>169</sup> додајући да је метафора за музику „природан извор значења” у истој мери у којој је то и за књижевни језик.<sup>170</sup> Ипак, у радовима Роберта Хатена и Ане Стефановић ово питање је разрађено и експликовано на начин који му даје смисао и значај научно засноване теорије о музичкој метафори. Код Хатена је, природно, метафора у уској вези са тропирањем и он дефинише три параметра према којима тропирање може да постане метафора: (1) ако је тропирање „изведено из већ постављених корелација”,<sup>171</sup> односно из „јасне јукстапозиције контрадикторних типова”;<sup>172</sup> (2) ако се те корелације здруже „у једну функционалну локацију или процес”; и (3) ако „њихове контрадикције изазивају излазну интерпретацију”<sup>173</sup> као „супротну интерпретацији контраста или

---

<sup>167</sup> Упор. Robert S. Hatten, *Metaphor in music*, in: Eero Tarasti (ed.), *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995), 373–391.

<sup>168</sup> Christopher Lewis, *Mirrors and Metaphors: On Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality*, 16. Џозеф Керман (Joseph Kerman, 1924–2014) приписује Кристоферу Луису, у вези са његовом интерпретацијом проблематике Шенберговог тоналитета, концепт у коме би читаву музичку анализу требало схватити као метафору (упор. Joseph Kerman (ed.), *Music at the Turn of Century*, ix), а и сам Шенберг је метафору у интерпретацији музике романтизма сматрао једним од начина њене „секуларизације”, будући да је био присталица виђења уметности романтизма као једне врсте религије (упор. Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Translated by Derrick Puffet and Alfred Clayton /Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1987/, 84–85).

<sup>169</sup> Leo Treitler, *Language and the Interpretation of Music*, 41.

<sup>170</sup> Исто, 48.

<sup>171</sup> Robert S. Hatten, *Metaphor in music*, 388.

<sup>172</sup> Исто, 381.

<sup>173</sup> Исто, 388.

драматској опозицији карактера”.<sup>174</sup> Најважнијим предусловом за формирање метафоре се сматра последњи параметар који једини може да обезбеди интерактивну снагу или креативност из којих би потекла свежа значења.<sup>175</sup> Дакле, само она корелација која је мотивисана, макар и несвесно, и која је изоморфична представља метафоричку корелацију.<sup>176</sup> Другим речима, метафора није производ пуког интерпретирања опозиције и за њу је потребан много већи квалитет излазне интерпретације која је изазвана или покренута снагом самих контрадикција између датих корелација: што више метафора долази у додир са корелацијама које су сличне, утолико ’горе’ по метафору.

Ана Стефановић наглашава да је у поступку успостављања музике као метафоре од пресудне важности установљење „разлике између фигуре као *ефекта* (...) и фигуре као *активности* музике у односу према поетском тексту”.<sup>177</sup> У том смислу, у опери, метафора постаје готово идеална фигура за изражавање „саме идеје трансценденције”, јер одражава *унутрашњи*, психолошки, односно *активни* слој у конфигурацији надилажења смрти, а не њен *спољашњи*, дословни, односно *ефективни* слој.<sup>178</sup> Музичка метафора или „метафоричко заснивање музичког дискурса” је формирано постепено, тако што је *сужена реторика* (*rhétorique restreinte*), како је назива Жерар Женет (Gérard Genette, 1930–2018),<sup>179</sup> односно „музичко ’сликање’ одвојених лексичких ентитета” почело да уступа место епитетској/предикатској структури музичког израза.<sup>180</sup> Тај развој који, иначе, потпуно одговара историјској дијахронији у употреби три типа музичке фигурације (дескрипција/мадригализам – катахреза – музичка метафора) се испоставља као један од путева којим се дошло до онога што можемо назвати интерпретацијом поетског текста. Према Стефановићевој, последња инстанца, музичка метафора, артикулисана је на Рикеровом (Paul Ricœur, 1913–2005) концепту *живе метафоре*, који је примењен на музику са текстом. У оваквој примени *живе метафоре* „музика је реализована, у односу

<sup>174</sup> Исто, 381. Видети такође: Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 15–16.

<sup>175</sup> Упор. Robert S. Hatten, *Metaphor in music*, 375.

<sup>176</sup> Упор. исто, 377–378.

<sup>177</sup> Ana Stefanović, The Relationship Between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor in French Baroque Opera, in: Lina Navickaitė-Martinelli (ed.), *Before and After Music* (Vilnius – Helsinki – Imatra: Lithuanian Academy of Music and Theatre – Umweb Publications – International Semiotics Institute, 2010), 479.

<sup>178</sup> Ana Stefanović, *Temporality and Narrativity*, 144.

<sup>179</sup> Упор. Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, in: *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 21–40; Gérard Genette, Introduction. *La rhétorique des figures*, in: Pierre Fontanier (ed.), *Les figures du discours* (Paris: Flammarion, 1977), 5–17; in: Ana Stefanović, *The Relationship Between Music and Text*, 478–487.

<sup>180</sup> Ana Stefanović, *The Relationship Between Music and Text*, 478.

према тексту, кроз нову семантичку пертиненцију која, уместо да имитира текст, говори нешто ново о њему и свету који је тиме посредован”.<sup>181</sup> Дакле, музика више не опонаша текст нити представља његову дескрипцију, већ прави дистанцу у односу на њега тиме што ће саопштити нешто сасвим ново. Излазећи из царстава логике, како сликовито објашњава Трајтлер, музика улази у истински свет метафоре – царство маште.<sup>182</sup>

Са концептом *живе метафоре*, али и са *катахрезом* је уско повезан Гудманов (Nelson Goodman, 1906–1998) механизам *метафоричког трансфера*.<sup>183</sup> Метафорички трансфер у случају *катахресе* дејствује на начин да денотира феномен предикта (Стефановићева наводи пример да мала терца као представник молског тоналитета *изражава* тугу, што још увек није *жива метафора*, али је корак даље од пуког мадригализма, где би мала терца била корелатив придева „мало”),<sup>184</sup> док у случају *живе метафоре* резултира апсолутизовањем дистанце између музике и текста, у оквиру које музика „атрибуцијом импертинентних предиката (...) може формирати оксиморонске структуре са речима из текста, сваки пут напуштајући дословну референцу”<sup>185</sup> (када велика терца или дурски тоналитет могу да *изражавају* тугу, могућа је структура „несрећне среће”, и тако даље). На овај начин схваћен концепт *живе метафоре* омогућава не само неограничен број музичких метафора, односно бесконачност самог процеса музичке интерпретације, него и напредовање ка установљењу музичке дискурзивности.<sup>186</sup>

#### 1.4.6. Експресивна дуплирања

Као једна од структурних тропа коју је дефинисао Лоренс Крејмер у својој књизи *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, експресивно дуплирање се односи на специфичну врсту понављања одређеног садржаја у коме, према његовим речима, „алтернативне верзије истог обрасца дефинишу кардиналну разлику у перспективи”.<sup>187</sup> Експресивно дуплирање може да се обави само посредством структурних паралела, односно паралелних елемената који постоје између одређених целина, али не и између било којих целина. Са своје стране,

---

<sup>181</sup> Исто, 479.

<sup>182</sup> Упор. Leo Treitler, *Language and the Interpretation of Music*, 47.

<sup>183</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis – New York – Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1968), 86.

<sup>184</sup> Упор. Ana Stefanović, *The Relationship Between Music and Text*, 483.

<sup>185</sup> Исто, 485.

<sup>186</sup> Упор. исто, 486–487.

<sup>187</sup> Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 22.



те паралеле су засноване на било којој врсти односа, али ако се задрже само на том нивоу пуког паралелизма оне не могу бити сматране дуплирањима. И зато Крејмер каже: „Индивидуалне паралеле се сматрају дуплирањима једино као конституенти ширег дуплирања (реинтерпретације и реевалуације) једне целине другом целином”.<sup>188</sup>

Две важне одлике карактеришу експресивна дуплирања: прво, она нису обавезна појава, већ су „тропа могућег, спољашњег, неподвижног”;<sup>189</sup> друго, најчешће су постављена у хијерархији, водећи из ниске у високу сферу вредности,<sup>190</sup> или, у случају вишеструких дуплирања, на начин да „било који конфликти или нестабилности који се појаве у нижем појму дуплирања, теже да буду пренесени у виши појам”.<sup>191</sup> У овом другом случају, експресивно дуплирање се одвија независно од категоризације дуплирања у домену чисто музичког језика, односно не узима се у обзир да ли се у ’музичком’ дуплирању нешто понавља у вишој или нижој равни, у светлијем или дубљем регистру,<sup>192</sup> и тако даље. Експресивна дуплирања, стога, могу настати било онда када се, рецимо, турбуленција, импулсивност и еклатантна тензија из оригинала превреднују у контролисаност, строгост и сублимисан израз, било обрнуто, али само под условом да су у таквом превредновању она резултат квалитативне реинтерпретације. Дакле, ако понављање допуњује оно што првог пута није саопштено онда оно може бити названо експресивним дуплирањем.<sup>193</sup> Овај поступак се уочава у не баш тако уском кругу структурних решења, као што су поједини видови репризе, па чак и ланац репризирања, затим, ситуације у којима други став у цикличној композицији реинтерпретира први, и томе слично. Ову структурну тропу понекад одређује и изванредан степен парадоксалности. На пример, порекло, како упућује Крејмер, може да има своје пуно значење и вредност порекла онда када се испостави и као циљ, а не само као полазиште истраживања;<sup>194</sup> још пластичније, „отпор идеалном” може у исто време бити „део напора да се буде идеалан”.<sup>195</sup> Дакле, није чак ни неопходно да дође до превредновања у обрнутом смеру, рецимо, од нестабилности до стабилности у музичко-драмском току, те се дешава да је,

---

<sup>188</sup> Исто, 24.

<sup>189</sup> Исто, 36.

<sup>190</sup> Упор. исто, 37.

<sup>191</sup> Исто, 31.

<sup>192</sup> Упор. исто, 30.

<sup>193</sup> Упор. исто, 66.

<sup>194</sup> Упор. исто, 68.

<sup>195</sup> Исто, 31.

како је истакнуто, циљ формално исти као и полазна премиса, али ако је дошло до суштинске реинтерпретације, обогаћења и значајне допуне првобитне констелације, дуплирање које је настало мора бити експресивно. Када је реч о хармонији, оваква реинтерпретација доводи до психолошког интензивирања у оквиру којег једна дисонантна хармонија у дуплирању остаје „структурно дисонантна”, али ће бити доживљена као „трансцендентна консонанца”.<sup>196</sup>

Експресивно дуплирање може имати своју тоналну и хармонску конкретизацију, што се закључује из Крејмерове анализе дуплирања између ставова у Бетовеновим двоставачним клавирским сонатама опус 54 и 78. Будући да сонате из овог угла могу бити сагледане кроз бинарну опозицију између *сонате травестије* и *сонате трансфигурације*, и само дуплирање се може схватити двојако, кроз контрапозициониране конфигурације *травестирања*, односно *трансфигурисања* (табела 3). Ако је експресивно дуплирање конфигурисано као *травестија*, онда су у њему, у односу на оригинални текст, задржани исти тоналитет и исти тонски род; хармонски ток је нестабилнији, па чак и „каприциознији”; свеопшта тензија се креће од релативно ниског или нултог нивоа до њеног интензивирања у дуплирању. Ако је, пак, оно представљено као *трансфигурација*, молски тоналитет у првој констелацији постаје истоимени дурски тоналитет у експресивном дуплирању; корелатив на хармонском плану је такав да изразито развијен, „неуморан, узнемирен” хармонски ток прве констелације води ка његовом смирењу или чак потпуној статичности у другој констелацији; на тензионом плану се ишло од високог нивоа тензије до њеног знатног снижења или, још чешће, потпуног разрешења у експресивном дуплирању.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Исто, 63.

<sup>197</sup> Исто, 37. Крејмерова тропа експресивног дуплирања је доживела примену у теоријској литератури других аутора, па је тако Хатен примењује у својој анализи трећег става Бетовеновог гудачког квартета у Бе-дур у опус 130 (упор. Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 82).

**Табела 3:** Промене на тоналном, хармонском и тензионом плану у експресивном дуплирању према Л. Крејмеру

Тип експресивног дуплирања	Планови		
	Тонални	Хармонски	Тензиони
<i>Травестија</i>	задржани тоналитет и тонски род	стабилан → нестабилан	интензивирање
<i>Трансфигурација</i>	мутација мол → дур	нестабилан → стабилан	релаксација

Експресивно дуплирање је интерпретативна стратегија која функционише како на музичком, односно тоналном и хармонском плану, тако на текстуалном плану. Пун смисао ове стратегије се разоткрива у двострукој елаборацији дуплирања између музике и текста, манифестованој кроз дуплирање у тексту које може да експресивно одговара дуплирању у тонално-хармонском језику, али које може да буде и аутономно од њега. Захваљујући овој стратегији, изкази појединих ликова у опери који бивају обухваћени експресивним дуплирањем у тоналним и хармонским поступцима доводе до виших слојева разумевања њиховог значења – било да је само дошло до њихове амплификације, било да у тим понављањима долази до новог поимања ликова, догађаја и ситуација.

#### 1.4.7. „Немогући објекти” и „немогући идеали”

*Немогући објекти* представљају значајну структурну тропу у Крејмеровој теорији (*Music as Cultural Practice, 1800–1900*), у оквиру које „објект” не мора нужно бити и објект у правом смислу речи, већ више онај објект који се жели, који репрезентује „циљ снажних осећања”. Такав објект је код њега обично симболичка репрезентација неке личности, попут оне која, како каже, „фигурира у психоанализи”.<sup>198</sup> Зависни од субјективистичког капацитета сопственог творца, *немогући објекти* се јављају само у делима у којима се, пропорционално отклону од „парадигматског музичког поретка”, композитор све више материјално отеловљује као њихов субјект.<sup>199</sup> Таква симболичка репрезентација личности, било у виду „тела” или „замене за тело”, мора имати три главне карактеристике: (1) неумереност у лепоти или у деформисаности, (2) „неопозиву чудноватост” којом привлачи

<sup>198</sup> Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 85.

<sup>199</sup> Исто, 91.

посматрача и (3) способност да својом фасцинантношћу побуди екстремне осећаје – жељу или одвратност, или чак обоје истовремено.<sup>200</sup> Поред тога, предуслов за настанак *немогућег објекта* је постојање опозиције између (1) две категорије или ентитета, или (2) између два различита вида једне исте категорије или ентитета. Пример првог случаја може пружити опозиција која се манифестује у неподударности између мелодије и хармоније, неподударности којој није циљ пуко представљање опозиције између ове две категорије, већ стварање једног вишег нивоа неподударања, кроз формирање „многостраног процеса дистанцирања”.<sup>201</sup> У другом случају, опозиција је формирана између „тела” и „замене за тело”, односно између „тела као опипљиве, телесне, тешке ствари и тела као имагинарне форме, као слике без супстанце” и у том међупростору се ствара *немогући објект*. На тај начин, *немогући објекти* „преплићу романтични субјект и тело и ослобађају дијалектичку енергију код обоје”, реметећи притом устаљене хијерархијске односе између њих.<sup>202</sup>

Донекле сличну појаву Џејмс Тредвел (James Treadwell) назива *немогућим идеалом*, истичући у свом раду „The ‘Ring’ and the Conditions of Interpretation: Wagner’s Writings” (1995) да су код Вагнера они неухватљиви, немогући, неоствариви идеали много важнији, снажнији и продубљенији него они реални и оствариви. Говорећи о његовом односу према питању љубави, Тредвел тврди како је Вагнер много пута истицао да човек и уметник имају инстинктивну потребу за љубављу, која је за њих један „чист, чедан, девичански, неухватљив и неприступачан идеал”.<sup>203</sup> „Одређујући квалитет еротске жудње”, каже Тредвел, „јесте њена фиксација на недостижност (жудња је само жудња све док није засићена); стога је ’љубав’ управо синонимна са ’потребом’ која предвиђа немогући идеал”.<sup>204</sup>

Заједничко Крејмеру и Тредвелу је изједначавање „немогућег” са жељом, циљем и жудњом те његово остваривање у подручју где се композитор материјализује као субјект сопственог дела. У том смислу, Крејмерово исправно указивање на мањкавост тропа деветнаестог века, које су служиле првенствено томе да ограниче умешаност романтичног

---

<sup>200</sup> Исто, 85.

<sup>201</sup> Исто, 77.

<sup>202</sup> Исто, 100.

<sup>203</sup> Richard Wagner, *A Communication to my Friends [Eine Mittheilung an meine Freunde]*, in: *Richard Wagner’s Prose Works, volume 1 [Sämtliche Schriften und Dichtungen, volume IV]*. Translated by William Ashton Ellis (London: The Wagner Library, 1895 [1851]), 323.

<sup>204</sup> James Treadwell, *The “Ring” and the Conditions of Interpretation: Wagner’s Writing, 1848 to 1852*, *Cambridge Opera Journal, Vol. 7, No. 3* (1995), 222.

субјекта у унутрашњи свет његовог дела,<sup>205</sup> као да је оправдало нужност конструисања тропе *немогућег објекта*, посебно у музичкој драми у којој њен композитор 'учествује' у њеној радњи, иако то није увек видљиво. Ипак, између двојице теоретичара има и значајних разлика по овом питању. *Немогући објекти* код Крејмера настају негде на средини, у међупростору између „тела” и његове „замене”; неопходна је опозиција да би се успоставио *немогући објект*, а тај објект мора да буде неумерен или чудноват у својим било позитивним, било негативним својствима и да посматрача или слушаоца покреће на доживљавање екстремних емоција, исто тако, и позитивних и негативних. Код Тредвела, пак, опозиција није предуслов, нити је неопходно да „идеал” има екстремније особине попут неумерености; *немогућ идеал* постоји *per se* и само неухватљив, недостижан и стога и немогућ идеал је онај који је чист, који је савршен, који је битан идеал.

Мноштво теоријских конструката у досадашњој литератури би могло потпасти под категорију *немогућег објекта* или *немогућег идеала*, првасходно у оној везаној за анализу Вагнерове музике која у том погледу делује веома инспиративно: „немогући ехо” у неопипљивом, „немогућем” укрштању песничке и музичке резонанце;<sup>206</sup> техника призивања „немогућих звукова или немогућих инструмената” посредством хармоније;<sup>207</sup> или, у чисто хармонском смислу, Њукомбово (Anthony Newcomb, 1941) разумевање употребе акорда на сниженом шестом ступњу као средства „немогуће” замене за доминанту,<sup>208</sup> и тако даље. Коначно, ту спада и „немогући глас” мртвог брата у Малеровој *Жалобној песми* који, схваћен и као једна врста раније споменутог „неотпеваног гласа”, потврђује наратију о трагедији као „неопозиво чудну”, дубоко емотивну, али истовремено и као „радознано љупку”.<sup>209</sup>

#### 1.4.8. Опера супремације

У периоду *fin-de-siècle* опера је, према мишљењу Лоренса Крејмера, добила статус супремацијске културне творевине, у оквиру процеса свеопште „сепарације онога што је

---

<sup>205</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 97.

<sup>206</sup> Упор. Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, 18, 31.

<sup>207</sup> Исто, 136.

<sup>208</sup> Упор. Anthony Newcomb, *The Birth of Music out of the spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis, 19th-Century Music, Vol. 5, No. 1* (1981), 53.

<sup>209</sup> Sherry Lee, “Ein seltsam Spielen”: Narrative, Performance, and Impossible Voice in Mahler’s “Das klagende Lied”, *19th-Century Music, Vol. 35, No. 1* (2011), 86.

било 'високо' и 'ниско' у људској природи и друштву".<sup>210</sup> Тема опере као супремацијске творевине или супериорне категорије је дуги низ година у жижи његовог аналитичког дискурса, од формулисања ове теме у раду „Fin-de-siècle Fantasies: 'Elektra', Degeneration and Sexual Science” (1993), до њене шире теоријске елаборације у четрнаест година касније објављеној књизи *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Супремација је у интерпретативној анализи крајње субјективна категорија која је заснована на разумевању једне ствари не онаквом како та ствар заиста изгледа, већ онаквом каквом је неко други замишља, уз слободу да јој се у том замишљању додају вансеријска, супериорна, а често и надреална својства и способности. Тако он констатује да је Зигфрид из *Сумрака богова* „понижен на сцени, али оплемењен у Бринхилдиној фантазији” и да се такав, оплемењен, појављује тек после његове физичке смрти, или како каже, после „смрти 'правог' Зигфрида”.<sup>211</sup> Пошто се тај „нови” Зигфрид може појавити, наравно, само у музици, у „Бринхилдиној музици”, и то, како каже, музици која је више одсутна, него што је присутна,<sup>212</sup> те пошто је могао, дакле, да проистекне једино из претходно пониженог Зигфрида, Крејмер може да констатује да је супремација заправо стилизовано понижење, прецизније, вокализовано понижење.<sup>213</sup>

На трагу оваквог приступа анализи опере се долази до хипотезе да би у оквиру музичке интерпретативне анализе хармонија могла бити изражајно средство помоћу којег се интерпретирају супремацијске категорије или конфигурације које су представљене у поетском тексту опере. Појам супремације у опери, произашао из концепта супермације опере, на тај начин би постао права интерпретативна стратегија, што представља иновативно проширење значењског поља супремације у односу на оно како га је представио њен аутор.

---

<sup>210</sup> Lawrence Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies: “Elektra”, Degeneration and Sexual Science*, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2 (1993), 142.

<sup>211</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 78–79.

<sup>212</sup> Исто, 79.

<sup>213</sup> Упор. исто, 227.

#### 1.4.9. „Либестод” и трансценденција

Стратегија ширег изједначавања живота и уметности у музици или, на нешто ужем плану, визија опере у којој је музика парабола самог живота,<sup>214</sup> обезбеђује и разумевање „изједначавања” љубави и смрти, као честе теме у опери. Карл Далхаус каже: „У музици, препознавање да су уметност и живот једно тријумфује над чињеницом да то долази исувише касно. Јер смрт, која је печат узалудности на реалистичком нивоу, не може бити одвојена од љубави у унутрашњој акцији која је изражена музиком – од љубави која, према схеми бајке, не може бити изгубљена три пута”.<sup>215</sup> И Трајтлер се слаже са нераздвојивошћу смрти и љубави у опери, јер су све смрти у њој последица „социосексуалне и психосексуалне борбе. Њихова формална неминовност на сцени је објективни одраз неминовне борбе између Ероса и друштва и импликације смрти у тој борби”.<sup>216</sup>

*Либестод* (немачки: *liebestod*) се, тако, најчешће преводи као „љубавна смрт” и представља засебну жанровску, односно поджанровску категорију у немачкој музичкој драми друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века. *Либестод* је заправо музичко-драмски монолог и наслања се на дугу традицију монолога у музичкој драми. Монолог у опери постоји практично од њеног формирања, а опет, као тип сцене, преузет је из античке трагедије. У романтизму је монологу додат овај, нови значењски слој, који је репрезентативно романтичарски.<sup>217</sup>

Ова јединствена симбиоза два „знака”, љубави и смрти, понекад је уистину једина прихватљива супституција на симболичком нивоу за онемогућену телесну реализацију једне љубави.<sup>218</sup> Профилисаност *либестода* као специфичне експресивне конфигурације се егземпларно уочава у Вагнеровој музичкој драми, што потврђује и Далхаусово

---

<sup>214</sup> Упор. Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press, 1990), 212.

<sup>215</sup> Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, 199.

<sup>216</sup> Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, 282–283.

<sup>217</sup> Иначе, музичка експресивна средства, као што су доследно присутан речитатив, дисонанце у мелодији и хармонији, и друго, остала су константна, само су претрпела промене условљене епохалним и националним стилским контекстима.

<sup>218</sup> Изолда Ветер (Isolde Vetter) наводи мишљење Ота Ранка (Otto Rank, 1884–1939) који *либестод* објашњава и као „двозначну симболичку замену за забрањено сексуално сједињење” (Isolde Vetter, *Wagner in the History of Psychology* /translated by Stewart Spencer/, in: Ulrich Müller and Peter Wapnewski /eds./, *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge /Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]/, 133).

исправно запажање да чак и онда када код каснијих композитора љубав и смрт бивају испреплетене, то може бити схваћено само „у светлу вагнеријанске метафизике”,<sup>219</sup> чија је неодвојива компонента свакако и *либестод*.

Термин *либестод* није непознат ни Вагнеру ни Штраусу, у чијим операма се конституише *либестод* који ће у овом раду бити подвргнут интерпретативној анализи. Сазнајемо да га је Вагнер у својим теоријским списима употребио за предигру *Тристана*, а Изолдино последње обраћање мртвом Тристану, које и данас важи за најславнији *либестод* у оперској историји, назвао је другачије, као „*Verklärung*”, што означава глорификацију, уздизање, али и трансфигурацију или промену у појавности оперског лика.<sup>220</sup> Део аналитичког сегмента рада биће посвећен проналажењу нових значења и топоса у хармонским језицима *либестода* из опера *Сумрак богова*, *Саломе* и *Електра*. И поред тога што долазе из три различите опере, настале у распону од преко тридесет година и што их ауторизују два не баш подударна, ако не и сасвим различита уметничка сензибилитета, ови *либестоди* имају две важне заједничке црте: везују се за главне јунакиње и смештени су на завршецима тих опера. Дакле, љубавна смрт, смрт због једне или друге врсте љубави, намењена је само женским ликовима, и то главним, а позиционирањем на сам крај опере, који је у исто време и њен главни климакс, обезбеђена је артикулација ове експресивне конфигурације као јединственог драмског платоа у композицији целине.

Имајући у виду ову везаност *либестода* за завршне моменте у музичким драмама, неопходно је размотрити и његов однос са топосом трансценденције, као још један важан и готово нераскидив однос у оквирима овог жанра. Потреба за тиме произлази, с једне стране, из везаности овог топоса за музичку експресивну форму монолога (некад и за серију монолога), који је по правилу, поверен главном лицу и позициониран у завршници музичке драме и, с друге стране, из изражајног сумирања слике смрти, које доноси топос трансценденције. „Топоси смрти и губитка вољеног бића или самог живота”, како каже Ана Стефановић, „приказани кроз експресивне форме молитве или ламента, који носе, на позадини унутрашњег конфликта, афективни тон покајања или ламентације, али и беса, деструктивног или аутодеструктивног импулса, уливају се у топос трансценденције који

---

<sup>219</sup> Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, 199.

<sup>220</sup> Упор. William Kinderman, *Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing*, 184.



прати афективне тонове помирења, резигнације и катарзе”.<sup>221</sup> Преиспитивање фаталног завршетка на трансценденталном нивоу,<sup>222</sup> испоставља се, дакле, безмало као неопходност у оквирима трагичног експресивног жанра, јер трагични наратив који се завршава смрћу захтева да буде савладан, на извештан начин и поништен кроз сопствену супротност. Драматуршка снага топоса трансценденције је обезбеђена управо кроз укрштање два слоја, *спуштање* које садржи трагични исход, уз сажаљење и страх те њихову катарзу, с једне стране, и *уздицање* са превазилажењем тог истог трагичног исхода, захваљујући којима је достигнута „нова семантичка пертинентност, ново значење”,<sup>223</sup> с друге стране. Значење трансценденције је у фокусу и Тарастејеве (Ееро Тарастеј, 1948) егзистенцијалне семиотике,<sup>224</sup> али се интерпретација коју предлаже Стефановићева разликује од његове у једном значајном моменту: наиме, по Тарастеју, трансценденција се изједначава са Другошћу, која се артикулише било као негација Истоветности, било као афирмација те Другости посредством њеног комплетног прихватања од стране егзистенцијалног субјекта; код Стефановићеве, пак, „трансценденција се увек представља ’изван’ афирмације и негације, Другости и Истоветности, изгубљеног времена и пронађеног времена, инкорпоришући оба у нову, темпоралну и наративну конфигурацију”.<sup>225</sup> Дакле, трансценденција као одлика трагичног експресивног жанра је генерички везана за тренутак који следи пре фаталног исхода, круцијалне тачке наратива, након које нема повратка на стару реалност и, посебно, на претходно поимање смрти. Тако су Бринхилда и Електра пред сопствено страдање, достигле „ново, више стање бића”,<sup>226</sup> док Саломе, трансцендирајући Јоханаанову смрт, достиже стање у коме је, да парафразирамо Шопенхауера, преостало само знање, а воља ишчезла, чиме заправо наступа „смрт пре смрти”.

#### 1.4.10. Опозиција маркираних и немаркираних категорија

Надовезујући се на Де Сосирову (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) теорију која значење везује за постојање разлике, Роберт Хатен своју теорију маркираности заснива на премиси

---

<sup>221</sup> Ana Stefanović, *Temporality and Narrativity*, 112.

<sup>222</sup> Упор. исто, 111.

<sup>223</sup> Исто, 112.

<sup>224</sup> Упор. Ееро Тарастеј, *Existential Semiotics* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2000).

<sup>225</sup> Ana Stefanović, *Temporality and Narrativity*, 112.

<sup>226</sup> Warren J. Darcy, *The Metaphysics of Annihilation*, 19.

да се „опозиција у музичкој структури (молски против дурског акорда) може довести у узајамни однос са опозицијом у значењу (трагичко против нетрагичког, за класични стил)”.<sup>227</sup> Његов аналитички модел је формиран као механизам асиметричних опозиција у оквиру којег се, на основу одређене вредности или квалитета, један појам (или поље) испоставља као маркиран, а опонирајући појам (поље) као немаркиран.<sup>228</sup> У поређењу са чисто херменеутичким опозицијама које нуди Лоренс Крејмер,<sup>229</sup> а које су вођене „логиком другости” и супротстављањем идеалне верзије себе другости која је „искључена или дефинисана негацијом”,<sup>230</sup> Хатен свој систем музичких опозиција не сагледава на овако идеолошки оптерећен начин и ставља их у оквире свог модела музичке семиотике, карактеристичног по томе што комбинује херменеутичку и структуралистичку компоненту. Његова опозиција маркираних и немаркираних категорија има своју основу у музичком стилу и из ње произлази и опозиција између две врсте значења: (1) *стилистичке корелације* која обухвата типична значења у стилу и у оквиру које се врши подела на типове и (2) *стратешке интерпретације* као ужег појма који обухвата она посебна и јединствена значења унутар датог стила и у оквиру којег постоји генерализација токена (графички приказ 1).<sup>231</sup> Иако има уже поље значења, маркирани ентитет постаје пријемчивији за херменеутичку анализу у односу на немаркирани управо због чињенице да се за њега може узети променљивост токена одређеног типа у посматраном делу.<sup>232</sup>

**Графички приказ 1:** Опозиција између поља која припадају категоријама маркирано и немаркирано у теорији Роберта Хатена

**немаркирано** ⇨ стилистичка корелација ⇨ типична значења ⇨ типови  
**маркирано** ⇨ стратешка интерпретација ⇨ посебна значења ⇨ токени

Будући да се у њему установљава систем опозиција не само у музици, већ и у тексту, као и у стањима и ситуацијама, Хатенов аналитички модел се испоставља као

<sup>227</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 12.

<sup>228</sup> Упор. исто, 11.

<sup>229</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995), 34–51.

<sup>230</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 32.

<sup>231</sup> Упор. исто, 24.

<sup>232</sup> Упор. исто, 12.

необично атрактиван за овај рад и у том смислу биће искоришћен и надограђен приликом испитивања опозиција маркираних и немаркираних појмова или категорија у музичком и поетском слоју опере. Кроз једну од његових демонстрација опозиције у музици, односно хармонији, закључује се да маркираност једног тонског рода у односу на супротан род није датост сама по себи, већ да зависи од низа других фактора, квалитета или вредности; на пример, како произлази из његове анализе Бетовеновог трија опус 70 број 1, молски тоналитет у односу на претходни дурски тоналитет може бити маркиран, а да истовремено – због недостатка или неадекватне и недовољне афирмисаности одређених пратећих квалитета или вредности – у односу на наступајући дур буде немаркиран. Асиметрична опозиција се посебно јасно истиче у појединим појављивањима каденцирајућег квартсектакорда који може бити двојако маркиран, као нестабилан и као стабилан: овај акорд је маркиран као нестабилан у односу на своју синтаксичку улогу у каденци, али истовремено може бити маркиран и као стабилан, јер представља разрешење претходног дисонантног акорда, као што је, рецимо, прекомерни квинтсектакорд. У потоњем случају, каденцирајући квартсектакорд Хатен назива „квартсектакордом доласка”, којим је означен ’доласак’ у одређени тоналитет, имајући у виду да понекад овај акорд више него било који други акорд у његовом окружењу утврђује тоналну структуру, упркос формалној нестабилности његове хармонске функције. Том приликом он уводи и појам „контекстуалне миграције” која се односи на овај акорд, али која обухвата и шири дијапазон његових појава, од разних нијанси нестабилних, до исто тако вишеструких варијанти његових стабилних појава, међу којима је једну означио као „квартсектакорд спасења”, подразумевајући под њом маркирану структуру честу у многим делима Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886).<sup>233</sup> Уопште, најадекватнијим подручјем за испољавање јасних музичких опозиција Хатен сматра тоналну музику и истиче: „Тонална музика има независан капацитет да назначи различита темпорална подручја путем оштрих музичких опозиција, не само у начину, већ и у тоналитету, теми, топикама, фактури, метру, темпу, као и стилу. Ова смењивања, ако су екстремна или изненадна, такође могу сугерисати алтернативна психолошка стања”.<sup>234</sup> Надаље, опозиција може бити реализована као тензија између два ентитета, као што су, у домену експресивних жанрова, она између

---

<sup>233</sup> Исто, 25.

<sup>234</sup> Исто, 55.

плеса и драме (у првом ставу Шубертове /Franz Schubert, 1797–1828/ сонате у Ес-дуру D 567, први ентитет, плес, који се реализује у „неконфликтном, дијатонском, идеализованом простору” постаје немаркирани, а драма, као „конфликтном управљана темпоралност, са убаченим наговештајима патње у употреби модалне мешавине и хроматске хармоније”, израста у маркирани ентитет),<sup>235</sup> или, у текстуалном слоју, она између ноћи и дана (попут оне у либрету Моцартове *Чаробне фруле /Die Zauberflöte/*).<sup>236</sup> Уз то, и још важније, опозиција сама по себи није толико важна, колико осцилација између тих стања, или „игра жанрова” која постаје „важно *појавно* значење дела”.<sup>237</sup>

Мајкл Черлин (Michael Cherlin) у свом раду „Dialectical Opposition in Schoenberg’s Music and Thought” (2000) расправља о различитим категоријама опозиције у музичкој теорији уопште, а посебно о аспекту њихове употребе у Шенберговој музици. Слично Хатену, Черлин каже да супротстављеност двеју снага, идеја или вредности само по себи није циљ и да је једини смисао овакве опозиције у томе да она резултира у новој, трећој снази, идеји или вредности.<sup>238</sup> Он истиче широки спектар опозиција у Шенберговим делима, почев од оне између *иновације* и *континуитета*, преко опозиције између *центрифугалних* и *центрипеталних* сила у композицији,<sup>239</sup> па све до оних у хармонији, имајући у виду да, како каже, „Шенбергов концепт хармоније у самој својој основи почива на дијалектичким опозицијама”.<sup>240</sup> Једна од таквих хармонских опозиција, она између *доминанте* и *субдоминанте (Harmonielehre)*, може резултирати „трећом вредношћу”, коју је Дејвид Луин (David Lewin, 1933–2003) назвао *инверзионим балансом*, сматрајући је једном од фундаменталних техника у стваралаштву овог композитора.<sup>241</sup>

#### 1.4.11. Алегорија и „тонална алегорија”

Алегорија као стилска фигура у књижевности или врста уметничког дела у сликарству, представља начин пренесеног или сликовитог изражавања, писања и приказивања који

---

<sup>235</sup> Исто, 16.

<sup>236</sup> Упор. исто, 13.

<sup>237</sup> Исто, 16.

<sup>238</sup> Упор. Michael Cherlin, Dialectical Opposition in Schoenberg’s Music and Thought, *Music Theory Spectrum*, Vol. 22, No. 2 (2000), 158.

<sup>239</sup> Упор. исто, 167, 170.

<sup>240</sup> Исто, 169.

<sup>241</sup> Исто, 170. Упор. David Lewin, Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg’s Music and Thought, *Perspectives of New Music*, Vol 6, No. 2 (1968), 1–21.

дејствује на целину приче или слике, а не на један њихов део. У бриткој дефиницији Метју Вилкенс (Matthew Wilkens) каже да алегорија „саопштава значење које, из било ког разлога, не може (или неће) да буде изнето директно”,<sup>242</sup> док је Мортон Блумфилд (Morton W. Bloomfield, 1913–1987) објашњава још сажетије: „казати једну ствар, а мислити на неку другу”.<sup>243</sup> Једно од објашњења, које пружа Тереза Кели (Theresa M. Kelley) у свом раду о алегоријама примењеним од античке до романтичне књижевности, гласи: „Алегорија је онај фигуративни говор који потискује значење, стављајући га (...) негде изван или негде где је недоступно ономе што је изнутра”.<sup>244</sup> Келијева, као и многи други теоретичари алегорије истичу „њен метафигурални карактер”<sup>245</sup> те потенцијал за њено ангажовање чак и у историјском, а не само у уметничком објашњењу одређене слике или књижевног наратива.<sup>246</sup> Међу бројним начинима диференцирања врста и подврста алегорије, поједини аутори разликују хоризонталну и вертикалну алегорију. Хоризонтална алегорија, понекад названа фигуралном или профетском алегоријом (у књижевним интерпретацијама Библије), делује на историјски начин, пројектујући значење у будућност, односно своје пуно разумевање постиже само у ретроспекцији; обрнуто, вертикална или једноставна алегорија налази своје непосредно значење у догађајима, стварности или књижевности и није јој потребна ретроспекција.<sup>247</sup> Предуслов за настанак алегорије је дијалектика која произлази из постојања дословног, лингвистичког, дијахроног значења, или *sensus litteralis*, с једне стране, и интерпретативног, нелингвистичког, синхроног значења или *sensus spiritualis*, с друге стране.<sup>248</sup> Пошто је овај други ниво у суштини исто што и алегорија, може се рећи да „што је више дословног значења, то је мање алегорије (и обрнуто)”.<sup>249</sup> Однос између алегорије и интерпретације је суштински за разумевање једног дела, будући да је „алегорија установљена интерпретацијом”, па чак и да представља „сам

---

<sup>242</sup> Matthew Wilkens, Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory, *New Literary History (Critical Inquiries)*, Vol. 37, No. 2 (2006), 290.

<sup>243</sup> Morton W. Bloomfield, Allegory as Interpretation, *New Literary History (On Interpretation: I)*, Vol. 3, No. 2 (1972), 307.

<sup>244</sup> Theresa M. Kelley, “Fantastic Shapes”: From Classical Rhetoric to Romantic Allegory, *Texas Studies in Literature and Language (Romans and Romantics)*, Vol. 33, No. 2 (1991), 226.

<sup>245</sup> Исто, 227.

<sup>246</sup> Упор. исто, 245.

<sup>247</sup> Упор. Morton W. Bloomfield, Allegory as Interpretation, 307–308.

<sup>248</sup> Упор. исто, 313–315.

<sup>249</sup> Исто, 313.

интерпретативни процес”.<sup>250</sup> Блумфилд издваја типове алегорије као што су алегорија персонификације, алегорија као иронија и херметичка алегорија, при чему ова последња остаје „намерно тајновита и бави се мистичним или полумистичним доктринама”.<sup>251</sup> Због потенцијала који пружају у интерпретативној анализи односа музике и текста, у овом раду ће посебно бити анализирани хоризонтална и херметичка алегорија.

Алегорију као врсту фигуралног говора значајно одликују тајновитост, као и потенцијал за оживљавање мртвих ствари. У својој књизи *Поријекло њемачке жалобне игре* Валтер Бењамин (Walter Benjamin, 1892–1940) издваја три опште карактеристике алегорије: (1) поседовање најмање двоструког или још чешће вишеструког значења,<sup>252</sup> (2) тајност и привилегованост њеног знања и (3) „самовољну владавину у подручју мртвих ствари”.<sup>253</sup> Оно по чему се његово виђење издваја у односу на друга мишљења је управо то да је жалост нешто што је „мајка” алегорије,<sup>254</sup> те да сама алегорија има онолико снажно дејство колико је изречена „сензуалним” или природним језиком.<sup>255</sup> Његова тврдња да „техника романтизма води с много страна у подручје амблематике и алегорије”<sup>256</sup> је од необичног значаја за ово истраживање, будући да то посебно важи за романтичну оперу. Тајновитост алегоријског знања се у деветнаестом веку испољава више као енигматско, а значајно мање као мистериозно знање, имајући у виду да је енигма тајновита за неког, али не за сваког, док мистерија остаје тајанствена за све. То алегорију утолико више чини незаобилазном у интерпретативној анализи односа музичких и текстуалних значења у немачкој опери позног деветнаестог и раног двадесетог века, штавише, чини је готово природним подручјем за формирање разних врста енигматских значења. Тако Крејмер, ослањајући се на Бењаминову теорију алегорије, говори да алегоријска тајна увек мора бити отворена, немистериозна, енигматска тајна и додаје да је историја Вагнерове опере заправо једна врста историје такве, алегоријске тајне. И зато он слободно тврди како Вагнер тежи томе да алегорију модерности замени музиком која ту модерност отеловљује,

---

<sup>250</sup> Исто, 301.

<sup>251</sup> Исто, 305, 309.

<sup>252</sup> Упор. Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*. Prevela Javorka Finčič-Pocrnja (Sarajevo: Veselin Masleša, 1989 [1963]), 138–139.

<sup>253</sup> Исто, 187.

<sup>254</sup> Упор. исто, 185.

<sup>255</sup> Упор. исто, 160.

<sup>256</sup> Исто, 149.

а то омогућава ситуацију у којој нас Вотан „лаже”, а „цех” за ту лаж плаћа музика.<sup>257</sup> Будући да је алегорија била иманентна митолошкој тематици о античким боговима управо из разлога што је њихову „обамрлу опредмећеност” само она и могла да покрене, Бењамин, као, уосталом, и други писци о алегорији, о овим два њеним особинама – господарењу подручјем „мртвих ствари” и идеји о близини богова – говори у универзалном смислу као о неким од најважнијих предуслова за „снажни развитак алегорезе”.<sup>258</sup> Мит о старогерманским боговима и Нибелунзима у Вагнеровом *Прстену*, митска прича о Саломи и Електри у истоименим Штраусовим операма те „подручје мртвих ствари” и мртвих људи које је на готово егземпларан начин приказано у причи о Валдемару и Тови у Шенберговим *Песмама из Гуре*, чине се сасвим природним „амбијентом” за испитивање различитих уплива музичких значења у интерпретирање алегорије.

Размотримо сада још једно важно тумачење алегорије. Наиме, према многим виђењима, она се може успоставити само ако су испуњена два, суштински супротстављена, предуслова: афирмација *постојања* истине и признање њеног *одсуства*. Парадокс да истина постоји једино онда када је одсутна је решен новим парадоксом да она постоји само у репрезентацији. Пошто, дакле, „алегорија не може постојати ако је истина доступна”,<sup>259</sup> како истиче Бејнар Кауен (Bainard Cowan), логично је да ће је бити једино онда када је истина само представљена: другим речима, за алегорију је много важнија представа о некој истини, него истина о тој истини. Зато он с правом наглашава тип алегорије која може репрезентовати потпуно супротан садржај, алегорију коју налазимо и у Бењаминовој теорији („Смрт постаје алегорија своје супротности”).<sup>260</sup> То значи да алегорија неке особе или ствари може бити не само другачија, већ и потпуно супротна од те особе или ствари на коју се односи. Самим тим, и у опери то конкретно значи да је алегорија одређених аспеката неког лика представљена не другачијим, већ потпуно супротним аспектима тог лика. Оваква „алегорија супротности” ће доћи до изражаја у интерпретативној анализи у овом раду, посебно имајући у виду чињеницу да њу није могуће наћи у текстуалним, већ само у музичким значењима, при чему ће њена примена,

---

<sup>257</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 112.

<sup>258</sup> Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, 182.

<sup>259</sup> Bainard Cowan, Walter Benjamin's Theory of Allegory, *New German Critique (Special Issue on Modernism)*, No. 22 (1981), 114.

<sup>260</sup> Исто, 118.

разуме се, дати могућност за проширење сфере алегоријских значења у тоналном и хармонском језику, али и за сасвим другачије, ново разумевање појединих оперских ликова. На изванредне потенцијале музичке алегорије већ је указао Манфред Букофцер (Manfred Bukofzer, 1910–1955) који је у свом раду „Allegory in Baroque Music” (1939–1940) као њену фундаменталну карактеристику означио разумевање, односно интелектуални или ментални чин, зато што музика сама по себи „није у стању да репрезентује апстрактне концепте директно”.<sup>261</sup> Промена у статусу и снази алегорије у класицизму и романтизму у односу на барок испоставиће се као фундаментална за интерпретацију, колико год да је сам Букофцер деветнаести век сматрао „антиалегоријским добом”.<sup>262</sup> са барокног „то означава ово”, у класично-романтичном периоду се прешло на „то јесте ово”.<sup>263</sup> Пошто музика, како каже Букофцер, никад „не имитира отворено оно што је алегоризовано”,<sup>264</sup> створен је идеални оквир за музичку интерпретативну анализу.

У теорији Лоренса Крејмера се алегорија вишезначно доводи у везу са опером. Аутор полази од двеју претпоставки, најпре, да је опера типична алегорија која демонстрира „отворену разлику између облика и значења”, а затим и да се у оквиру те алегорије појављује „пукотина” која је артикулисана, испуњена, а некад чак и препуњена музиком. Управо по капацитету своје музичке „алегоријске пукотине” опера омогућава да се схвате они семантички слојеви по којима је „Вотан очито нешто више од нордијског Бога”, а „Саломе очигледно нешто више од јудејске тинејџерке”.<sup>265</sup> Имајући у виду да су „значење, предњи план и процес повезани са експресијом”,<sup>266</sup> а да „алегоријска пукотина” у опери јесте место појаве експресије, може се закључити да се преко „алегоријске пукотине” опере, а не њеног целокупног семантичког поља, прелама сама бит опере. Отварање могућности да алегорија добије свој музички корелатив је навела Крејмера да уведе и појам „тоналне алегорије”. У интерпретацији коју нуди, тонални поредак се изједначава са културним поретком, што даље води до „сажимања драме у *широку*

---

<sup>261</sup> Manfred Bukofzer, *Allegory in Baroque Music*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 3, No. 1/2 (1939–1940), 1.

<sup>262</sup> Matthew Wilkens, *Toward a Benjaminian Theory*, 293.

<sup>263</sup> Manfred Bukofzer, *Allegory*, 21 [курзиви – М. А.].

<sup>264</sup> Исто, 9.

<sup>265</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 22.

<sup>266</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 9.



тоналну алегорију”.<sup>267</sup> Примена „тоналне алегорије” на ужем плану, у приказивању експресивне карактеризације ликова Електре, Клитемнестре и Агамемнона у Штраусовој музичкој драми *Електра*, још је интересантнија, макар и због постојања битно прецизнијих одредница хармонског језика у вези са њеном интерпретацијом: „Тонална алегорија је базирана на повезаности консонантних трозвука са патерналним законом културе и високих нивоа дисонанце са девијантношћу, одрицањем и грехом”.<sup>268</sup> Шири интерпретативни приступ односу тоналитета и алегорије, као такође једну врсту „тоналне алегорије”, примењује и Ерик Чејф (Eric Chafe, 1946) у својој књизи *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's 'Tristan und Isolde'*. За оперу *Тристан и Изолда* он каже да у целини представља естетску алегорију Шопенхауерових уверења адаптираних од стране Вагнера те да је у њој композитор напустио идеју затворених тоналних структура, како би метафизика сексуалне љубави, која доводи до пацификације жеље и порицања воље за животом, могла бити остварена.<sup>269</sup>

За примену алегорије као стратегије интерпретативне анализе у овом раду је потребно размотрити важне аспекте разлике између алегорије и симбола у књижевности, с обзиром на то да је поједина хармонска средства такође могуће сагледати и у алегоријском и у симболичком смислу. Као и многи теоретичари алегорије, Валтер Бењамин се такође бави анализом ове разлике. Алегорија и симбол, успостављени као пандан један другом у периоду класицизма, диференцирају се преваходно према темпоралном критеријуму: „Са пресудном категоријом времена (...) се може подробно и формулативно утврдити однос између симбола и алегорије”, јер симбол дефинише „мистични трен” у којем он добија смисао,<sup>270</sup> док је за алегорију карактеристично „напредовање у једном низу момената”.<sup>271</sup> Ипак, романтични симбол више није стајао у таквој опозицији према алегорији у каквој је био у претходним стилским епохама и постао је „само њена лажна слика у огледалу, *ignis fatuus*”.<sup>272</sup> У том смислу, модерна алегорија,

---

<sup>267</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 204 [курзиви – М.А.]. Појам сажимања драме у широку „тоналну алегорију” Крејмер је дефинисао и у свом готово деценију и по старијем раду (упор. Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies*, 152).

<sup>268</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 204.

<sup>269</sup> Упор. Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's 'Tristan and Isolde'* (New York – Oxford: Oxford University Press, 2005), 8, 35, 160.

<sup>270</sup> Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, 129.

<sup>271</sup> Исто, 128.

<sup>272</sup> Bainard Cowan, *Walter Benjamin's Theory*, 112.

онако како ју је поставио Пол де Ман (Paul de Man, 1919–1983), представља место на коме се разрешава „дисонанца” између употребе симбола и алегорије, „дисонанца” која почива на третману односа између два нивоа значења у једном делу, идеалистичког (дубинског) значења и реалистичког (површинског). Док је у алегорији однос између ова два нивоа, по Ентонију Улману (Anthony Uhlmann), арбитран и конвенционалан, дотле је симбол осмишљен тако да пружа директну везу између њих.<sup>273</sup> У опери, разлика између симбола и алегорије се веома добро огледа на примеру „Електриног акорда”. Као симбол, својом изразитом и – чак и за ту оперу – несвакидашњом дисонантношћу, он отеловљује оно што отеловљује и сама Електра, „физичку и емоционалну анархију коју патријархални поредак културе тежи да заташка”.<sup>274</sup> Као алегорија, пак, овај акорд – грађен као кумулус тоничних трозвука Дес-дура и Е-дура – постаје ’видљиво’ битоналан тек након момента Клитемнестрине смрти, у коме такође долази до оваквог спајања трозвука (овог пута тоничних трозвука ес-мола и це-мола). На тај начин „Електрин акорд” постаје алегорија њене мајке и означава стављање Електре на Клитемнестрино место, упркос томе што њих две све време номинално стоје на дијаметрално супротним позицијама у карактерној и драмској композицији опере. Алегоријско значење „Електриног акорда” је такође садржано и у чињеници да ова хармонија заправо од почетка указује и на Електрину смрт која долази тек на крају опере,<sup>275</sup> поставши прави пример Блумфилдовога типа хоризонталне (профетске) алегорије.

Међу музичким алегоријама се издваја и интерпретативно привлачна „алегорија отуђења” коју Џон Детриџ (John Deathridge) и Карл Далхаус проналазе у разрешењу акорда *аис-цис-е-гис* у акорд *а-це-е-а* у оквиру мотива Тарнхелма у *Сумраку богова*.<sup>276</sup> Овај вид алегорије није одраз отуђења због тога што је дисонантни полуумањени

---

<sup>273</sup> Упор. Anthony Uhlmann, Negative Allegory: Buning on Allegory and the “Via Negativa”, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui (Where Never Before: Beckett's Poetics of Elsewhere/La poétique de l'ailleurs. In Honor of Marius Buning)*, Vol. 21 (2009), 21. Видети такође: Paul de Man, The Rhetoric of Temporality, in: Hazard Adams and Leroy Searle (eds.), *Critical Theory since 1965* (Tallahassee: University Press of Florida, 1986), 201–203. У својој књизи *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979) де Ман указује и на друге опозиције из којих извире алегорија, као што су опозиције између истине и грешке, суштинског и акциденталног, синхроније и дијахроније или појавности и реалитета (упор. Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* /New Haven – London: Yale University Press, 1979/, 34, 81, 84–85, 111, 139, 147).

<sup>274</sup> Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies*, 144.

<sup>275</sup> Упор. исто, 156.

<sup>276</sup> John Deathridge and Carl Dahlhaus, *The New Grove: Wagner*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (editor: Stanley Sadie), (London: Macmillan Publishers, 1984), 120.

четворозвук разрешен у консонантни молски трозвук (колико год сам смер разрешења тог акорда био неочекиван, чак и за стил *Прстена Нибелунга*) – јер би то било управо супротно отуђењу – већ зато што се посредством ње упућује на оно што се не види 'голим оком': дисонантна сфера овог акорда је његов природни и њему иманентни амбијент и одлазак у њену супротност, у консонантну област, колико год био хармонски логичан, јесте напуштање норме, које је, самим тим, онда и отуђење. Такође, од значаја ће бити и Крејмеров појам „алегоријске каденце” коју је лоцирао у специфичним тоналним релацијама, такође у опери *Електра*. Великотерцни тонални однос, као још једна од неколико специфичних хармонских релација које се појављују приликом смрти Клитемнестре (ге-мол – ха-мол) и Егиста (це-мол – ас-мол), са каденцом која наступа увек у другом тоналитету унутар ова два тоналитетска пара, није ништа друго него „алегоријска каденца” као репрезентација животних „каденци” двоје протагониста:<sup>277</sup> велкотерцни тонални однос са каденцијалним својствима је, дакле, алегорија двеју смрти.

#### 1.4.12. Анагнореза

Анагнореза или препознавање представља специфичну идеју у стваралачкој и научној мисли људске цивилизације – у књижевности, проучавању библијских текстова, посебно Новог завета, затим, у филозофији, психологији, као и политичким наукама. У својим почецима, првентствено у античким еповима о Едипу и Одисеју, анагнореза се везује за препознавање чланова породице, и уопште, за спознање нечијег правога идентитета,<sup>278</sup> док се у класичној и новијој књижевности она више тиче повратка неког претходно изгубљеног знања о нечему. У књижевности и филозофији су понекад наглашавани различити аспекти феномена препознавања, који указују на шире поље његовог значења. Препознавање може бити и само почетак другог, важнијег процеса – перцепције – која доводи до спознаје истине,<sup>279</sup> а откриће одређене истине о некоме или нечему даље води и

---

<sup>277</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 154, 207.

<sup>278</sup> Упор. Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), xiv.

<sup>279</sup> Упор. Cynthia Gayman, In Hope of Recognition: The Morality of Perception, *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 25, No. 2 (2011), 148, 154.

у промењен концепт препознавања света – свет који видим *сада* се сасвим разликује од слике света коју сам гледао *до сада*.<sup>280</sup>

Иако се у музиколошком дискурсу последњих деценија све више указује на потребу да се расветле аспекти анагнорезе у науци о музици, питање интерпретативне анализе овог феномена у музичким, а посебно оперским делима је, уопштено говорећи, остало занемарено,<sup>281</sup> те је намера овог рада да у том подручју отвори нову перспективу. Џесика Волдоф (Jessica Waldoff, 1964) упозорава да, упркос томе што су сцене препознавања још у опери осамнаестог века честе, „не постоји критичка литература о музици препознавања”,<sup>282</sup> охрабрујући нас истовремено да ослонац нађемо у теорији у којој је ова тема већ добро проучена:

Критичка примена ове идеје на индивидуална дела, међутим, прожета је компликацијама, а дискусија о препознавању у књижевној теорији (и другим пољима) није још увек поставила питање опере. Но, требало би да буде могуће – па чак и корисно – адаптирати концепт из света књижевности свету музичке драме, макар то најпре захтевало преосмишљавање и реконтекстуализацију.<sup>283</sup>

Међутим, поред потпоре књижевног концепта анагнорезе, анализа препознавања у опери захтеваће и „улазак у рефлексивни однос са вишеслојним оперским светом”,<sup>284</sup> што значи да ће разумевање анагнорезе бити неодвојиво од разумевања првенствено музичких и текстуалних прерогатива опере. Тако ова ауторка у Моцартовој *Чаробној фрули* разликује три групе поступака који служе за издвајање препознавања и који имплицирају, између осталих, значај тоналитета и хармонских средстава за интерпретацију анагнорезе: (1) специфичне музичке поступке (промене тоналитета, фактуре, као и „свеопштег стила и расположења”), (2) специфичне наративне поступке (како ауторка наглашава, „откриће

---

<sup>280</sup> Упор. Stephen A. Black, “Mourning Becomes Electra” as a Greek Tragedy, *The Eugene O’Neill Review*, Vol. 26 (2004), 159, 167.

<sup>281</sup> „Упркос дугој историји концепта препознавања у књижевним студијама и недавном проширењу политички изнијансираних дискурса препознавања у разним дисциплинама, идеја препознавања није пронашла много одјека у науци о музици. Чак и у студијама опере, препознавање је ретко било тема критичке дискусије, без обзира на често појављивање сцена препознавања у опери” (Sherry D. Lee, *The Other in the Mirror, or, Recognizing the Self: Wilde’s and Zemlinsky’s Dwarf*, *Music & Letters*, Vol. 91, No. 2 /2010/, 199).

<sup>282</sup> Jessica Waldoff, *The Music of Recognition: Operatic Enlightenment in “The Magic Flute”*, *Music & Letters*, Vol. 75, No. 2 (1994), 214.

<sup>283</sup> Исто, 215.

<sup>284</sup> Исто, 221.

обично привлачи и свој објашњавајући наратив”) и (3) понављање неких музичких и/или наративних поступака из претходног дела опере (препознавање је често представљено или је макар сигнализирано понављањем или присећањем на претходне музичке/наративне садржаје). Последњу групу поступака Волдофова сматра готово најважнијом.<sup>285</sup>

Вратимо се погледу на анагнорезу као значење и реторичку стратегију. Прву теоријску расправу о анагнорези је дао Аристотел (384 п. н. е. – 322 п. н. е.) у својој *Поетици*. Суштина анагнорезе, према Аристотелу, састоји се у преласку из непознавања у познавање, односно из игнорисања у знање, и то у свеопште, универзално знање о некој особи или догађају.<sup>286</sup> Иза тога следи прелазак у пријатељство или непријатељство са препознатим лицима која су у трагедији предодређена за срећу или несрећу.<sup>287</sup> Посредством анагнорезе се формирају три чиниоца важна за генерисање мимезе у трагедији: сажаљење (*eleos*), страх (*phobos*)<sup>288</sup> и шок од изненађења, односно емоција проистекла из чуђења насталог непосредно после препознавања.<sup>289</sup> Аристотел такође каже да је прича први принцип и душа како трагедије, тако епике,<sup>290</sup> а дефинишу је три кључна елемента: анагнореза (*anagnorisis*) или препознавање, перипетија (*peripeteia*) или преокретање и патос (*pathos*) или катастрофа.<sup>291</sup> За заплет приче су неопходна два од три елемента. У зависности од тога који су елементи присутни, он заплет дели на „једноставни” и „сложени”, при чему је овај други такав само онда када садржи анагнорезу и перипетију. Од неколико могућих анагнореза у причи је најбоља она која се, по правилу, поклапа са перипетијом, и која се, што је још важније, испоставља као природна последица самих догађаја у радњи. Таква анагнореза – која је, како ћемо видети

---

<sup>285</sup> Исто, 234.

<sup>286</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*. Translated and with a commentary by George Whalley (Montreal & Kingston – London – Buffalo: McGill-Queen’s University Press, 1997), 87 (1452a/30–35).

<sup>287</sup> Упор. Наташа Глишић, *Електра као цитат* (Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 2006), 82.

<sup>288</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 69 (1449b/25–30), 87 (1452a/25–29).

<sup>289</sup> Упор. исто, 91 (1455a/15–20).

<sup>290</sup> Упор. Наташа Глишић, *Електра*, 82.

<sup>291</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 87–91. Розмари Курб (Rosemary K. Curb, 1940–2012) у свом виђењу грчке трагедије проширује Аристотелову тријаду и уводи *катарзу*, која наступа после *катастрофе* (упор. Rosemary K. Curb, *Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the Obscene, Theatre Journal /Staging Gender/, Vol. 37, No. 3 /1985/, 308*). Зато је потребно нагласити да музичка (тонално-хармонска) средства којима се у једном музичко-сценском делу доказује и/или интерпретира анагнореза неретко добијају на значају, између осталог, и из разлога што су она у исто време део шире стратегије: музичко ’доказивање’/интерпретирање анагнорезе није увек циљ ’сам по себи’, већ представља само једну у низу карика у свеопштој интерпретацији надлазеће катастрофе и катарзе.

у наставку, за Аристотела најбоља врста анагнорезе – често је климакс те приче, садржан у тренутку „после којег све постаје значајно и заувек промењено”.<sup>292</sup>

У својој *Поетици* Аристотел наводи пет типова препознавања: (1) препознавање преко *знакова* – белега, ожиљака или прстенова (пример: Одисеја су, по ожиљку од повреде коју му је нанео вепар, препознали дадиља, односно у другој прилици – свињар); (2) препознавање које је *измислио песник* (пример: у *Ифигенији*, Орест говори оно што жели песник, а не оно што потиче природно из саме радње и на основу тога бива препознат); (3) препознавање кроз *сећање* (пример: Алкиној препознаје Одисеја који заплаче када чује дворског певача и његову песму о Тројанском рату); (4) препознавање засновано на *закључивању*<sup>293</sup> (пример: у Есхиловим /око 525 п. н. е. – око п. н. е./ *Хоефорама*, Електра закључује да је пред њом Орест, изговарајући речи: *дошао је неко ко је као ја; нема никог ко је као ја, осим Ореста*); и (5) препознавање које *произлази из самих догађаја* (пример: код Софокла /око 497 п. н. е. – 406 п. н. е./, Едипова спознаја о злочину који је починио долази кроз логичан след догађаја).<sup>294</sup> Последње од наведених, које је и према самом Аристотелу „најбоље препознавање”, као и још два значајна типа анагнорезе о којима говори Пјеро Боитани (Piero Boitani, 1947) – анагнореза као откривење богова (препознавање богиње Атине у *Илијади* и *Одисеји*) и препознавање посредством „размене речи”<sup>295</sup> – фигурираће као важне стратешке компоненте у поступку сагледавања односа хармоније и текста у интерпретацији анагнорезе у опери.

Један од водећих филозофа и херменеутичара данашњице, али и један од најзначајнијих теоретичара анагнорезе, Пол Рикер, у својој књизи *Parcours de la reconnaissance* (2004) кроз појмове препознавања ствари, себе и другог долази до појма „зајамног препознавања” као реципрочне релације анагнорезе у друштвеним односима.<sup>296</sup> У том погледу, предстојећи аналитички дискурс о препознавању ће бити заснован на

---

<sup>292</sup> Jessica Waldoff, *The Music of Recognition*, 219.

<sup>293</sup> Овом закључивању Аристотел придружује и погрешно закључивање од стране публике.

<sup>294</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 89, 91 (1454b/20–1455a/22).

<sup>295</sup> Piero Boitani, *Something divine in Recognition*, in: Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge*, 5.

<sup>296</sup> Упор. Paul Ricoeur, *The Course of Recognition [Parcours de la Reconnaissance]*. Translated by David Pellauer (Cambridge: Harvard University Press, 2005 [2004]).

својеврсном „анагнорестичком троуглу” проистеклом из Рикерове методологије: препознавање другог, самопрепознавање и узајамно препознавање.<sup>297</sup>

Препознавање другог фигурира, наравно, као основни тип анагнорезе у трагедији и драми, па самим тим, и у музичкој драми. Интензитет драмског набоја у целокупном процесу долажења до спознања правог идентитета одређене особе од стране неког другог драмског лика је сразмерно висок и обезбеђује овој врсти анагнорезе посебно место у драматургији опере. Како се том набоју често придружује и мање или више изражена мистериозност у чину ишчекивања ко ће заправо и како бити препознат, природно је да ће се у музичко-сценском делу изискивати и адекватна музичка средства, не би ли био постигнут што убедљивији и делотворнији ефекат тог спознања. У самопрепознавању, дубина сазнања неке нове истине у вези са сопственим идентитетом носи још већи степен драмске напетости, што захтеве за испитивањем елемената музичког језика који доприносе комплетној слици те врсте анагнорезе чини утолико снажнијим. Савремена лингвисткиња Роза Мућињат (Rosa Mucignat) наглашава самоизолацију као кључну за процес самопрепознавања. Она подсећа да се од три стадијума или места која у једном литерарном делу постоје на јунаковом путу до самопрепознавања – а то су конфузија,<sup>298</sup> криза<sup>299</sup> и „ограничење унутар једне ћелије” или изолација<sup>300</sup> – једино у овом последњем може остварити истинско самопрепознавање. Иако Аристотел каже да анагнореза може доћи одмах после конфузије, она је, заједно са кризом, по овој ауторки, само предуслов или фаза која претходи доласку до „уточишта мисли”<sup>301</sup> – места јунакове изолације и његовог ограничења и отуђења, у коме једино може да отпочне процес саморазумевања.

С једне стране, однос између самопрепознавања и препознавања Другог се сагледава као опозиција, врло често као она између трагичног и романтичног. Тако Џејмс Керни (James Kearney) у препознавању јаства наглашава „долазак неког ужасног сазнања или саморазумевања” и ту врсту анагнорезе назива *трагичним препознавањем* (антички модел је Едип), док у препознавању другости истиче егзотични моменат ишчекивања у

---

<sup>297</sup> Рикер такође указује да се о препознавању, без обзира на то о ком типу препознавања је реч, може говорити на два начина – у „активном гласу” (субјект препознаје или идентификује некога или нешто) и у „пасивном гласу” (неко или нешто бива препознато или признато). Упор. исто, 19.

<sup>298</sup> Упор. Rosa Mucignat, *The Home, the Palace, the Cell: Places of Recognition in “Le rouge et le noir and Great Expectations”*, in: Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge*, 219.

<sup>299</sup> Упор. исто, 237.

<sup>300</sup> Исто, 232.

<sup>301</sup> Упор. исто, 221, 236.

„демаскирању или откривању идентитета” друге особе, именујући ову врсту анагнорезе као *препознавање романсе* (Одисеј).<sup>302</sup> Препознавање другог се понекад изједначава са препознавањем божанског, што налазимо још у античкој трагедији. На пример, када Хелена, у истоименој Еурипидовој (око 480 п. н. е. – око 406 п. н. е.) трагедији, каже чувену реченицу *јер, препознати оне које волимо је Бог*, то није само анагнореза божанског у другости ближњег, већ супстрат античке визије односа љубави и анагнорезе, у којој је, како изванредно поентира Боитани, „волети људски, а препознати божански”.<sup>303</sup> Једном речју, препознавање Другог, непознатог и чудног јесте увек и препознавање вољеног, а оно носи потенцијал да буде превредновано у препознавање бога.<sup>304</sup> С друге стране, пак, препознавања јаства и другости могу бити сагледана и као две комплементарне врсте препознавања. Основа ове комплементарности лежи у самопрепознавању из ког проиходи за једну индивидуу веома користан реципроцитет који води до категорије узајамног препознавања: из узајамности сусрета са неким ко је исти, али ко је истовремено и другачији од нас, односно кроз препознавање оног другог, омогућено нам је да упознамо и боље схватимо и самог себе.<sup>305</sup>

Богатство интерпретација анагнорезе показује и често фокусирање на њена два битна момента – шокантност и „тишину” препознавања – те на још један тип анагнорезе, назван „погрешним препознавањем”. У књизи *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (2013), посвећеној проблематици препознавања у најширем дијапазону, од уметничких дела антике, преко класичне и романтичне књижевности, до модерног мултикултурног политичког дискурса, Тереза Русо (Teresa G. Russo, 1972) каже да долажење до анагнорезе, суштински, може бити двојако: „неко може проћи кроз процес од неколико препознавања, пре него што се дође

---

<sup>302</sup> James Kearney, “This is Above All Strangeness”: “King Lear”, Ethics, and the Phenomenology of Recognition, *Criticism (Shakespeare and Phenomenology)*, Vol. 54, No. 3 (2012), 456.

<sup>303</sup> Piero Boitani, Something divine, 3.

<sup>304</sup> Упор. James Kearney, “This is Above All Strangeness”, 457, 464.

<sup>305</sup> Упор. Harry Fox, Biblical Recognition – Separation From Bestiality and Incestuous Relationships as Resistance to Hellenization, in: Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge*, 85. Слично мишљење деле многи теоретичари анагнорезе, па тако и савремена филозофкиња Маргерит Лена (Marguerite Léna, 1939) каже да је препознавање двоструки процес који укључује, с једне стране, препознавање другог који је, без обзира на промене које су у међувремену настале, исти као и ми, и, с друге стране, препознавање тог истог другог као неког потпуно другачијег од нас (упор. Marguerite Léna, Paths of Recognition, *The Ecumenical Review*, Vol. 69, No. 2 /2017/, 15).



до спознања или открића о знању, док други доживљавају изненадну спознају или шок”.<sup>306</sup> Дакле, анагнореза је сам тренутак, изненадно просветљење, а до њега може или не мора да се дође поступно. И анагнорези сродан појам епифаније који се дефинише као „изненадно нетражено спознање о природи нечега, некога или себе самог”,<sup>307</sup> такође садржи извештај импулс шокантности. Иако оба појма воде ка готово истом циљу, постоји разлика између епифаније и анагнорезе, утолико што ова прва мора довести до „мистичног просветљења или искуства преокрета”.<sup>308</sup> Са донекле супротне стране ових поимања стоје аутори попут Кјеркегора (Søren Kierkegaard, 1813–1855) који наглашава улогу тишине у препознавању,<sup>309</sup> што је последњих деценија довело до употребе појма „филозофије тишине”. При тумачењу анагнорезе у „филозофији тишине” се истиче да је основни предуслов за препознавање тишина, мисаона, филозофска тишина, ослобођена садржаја и било какве турбуленције.<sup>310</sup> Компримованост брзе контемплације и просветљења у том кратком моменту тишине који непосредно претходи анагнорези постаје реторичка стратегија од изузетног значаја у анализи анагнорезе у опери и музичко-сценским делима, посебно ако се има у виду да та „анагнорестичка тишина”, по правилу, има свој хармонски еквивалент који добија на значају једино у интерпретативној врсти анализе датог препознавања.

Посебан значај у овом раду имаће концепт погрешног препознавања о коме, поред Рикера,<sup>311</sup> говори и савремени писац и антрополог Александар Еткинд (Alexander Etkind, 1955). Тумачење примера који наводи Еткинд се чини нарочито егземпларним за полазну основу у анализи музичких значења у овој врсти анагнорезе у опери. У свом раду он разматра комплексне психолошке, али и филозофске аспекте проблема са којима се суочавају преживели из логора и гулага, које по повратку кућама погрешно препознају или уопште не препознају њихови сродници и пријатељи. Код погрешног препознавања је

---

<sup>306</sup> Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge*, xxvii.

<sup>307</sup> Исто, xvi.

<sup>308</sup> Исто, xviii.

<sup>309</sup> Упор. Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling. The Book on Adler [Frygt og Bæven. Bogen om Adler]*. Translated by Walter Lowrie (New York – London – Toronto: Everyman’s Library – Alfred A. Knopf, 1994 [1843; 1872]), 72–79.

<sup>310</sup> Henry W. Johnstone, Jr., Truth, “Anagnorisis”, and Argument, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 16, No. 1 (1983), 2. Џонстон истиче да је анагнореза у грчкој трагедији веома ретко лажна анагнореза те да, ако се она тамо и појави, за њом мора да уследи истинска анагнореза, а једини одговарајући наставак такве, истинске анагнорезе јесте управо тишина (упор. исто, 7–9).

<sup>311</sup> Упор. Paul Ricoeur, *The Course of Recognition*, 62–63, 161–164, 258–261.

смер обрнут у односу на концепт препознавања код Аристотела и креће се од знања ка игнорисању, при чему се код особе која је тако препозната „манифестује губитак личног идентитета и нестанак оних многих вредности које од тога зависе, као што су љубав, поверење и душевни мир”. Еткинд потом поентира да је погрешност у препознавању отворила нови универзум, потпуно измештен из концепта праве анагнорезе: „Судбина трансформише јунака *изван препознавања* [курзиви – М. А.]: чак и они који га воле, не препознају га”.<sup>312</sup>

Прича о Електри и Оресту још од времена њеног настанка фигурира као митска и уметничка парадигма анагнорезе, односно узајамне анагнорезе, те ће улога елемената тоналног и хармонског развоја у интерпретацији тих препознавања бити детаљно сагледана у аналитичком делу рада. Јаство и другобивство, као и „друго у сопству и зависност јаства од препознавања од стране других”<sup>313</sup> скицирају тип анагнорестичког система какав се може пронаћи у наративу о прокаженој кћерци Агамемнона и Клитемнестре. Анагнореза између брата и сестре јесте незаобилазан и несумњиво један од најважнијих елемената приче о Електри, не само код тројице античких трагичара који су писали на ову тему – Есхила, Софокла и Еурипида – већ и још раније, код лирског песника Стесихора (око 632 п. н. е. – око 555 п. н. е.).<sup>314</sup> Есхилова и Софоклова трагедија заправо почињу од чина анагнорезе и завршавају се са извршењем освете, што на јединствен начин истиче како сам моменат анагнорезе, тако њен значај у композицији драмске целине. У том смислу је Еурипидовој *Електри* замерано то што сцена њеног препознавања брата није круцијална за радњу, што представља интерполацију, па чак и пародију,<sup>315</sup> али се критика ипак генерално клонила тога да потпуно омаловажи значај ове сцене у тој трагедији.

Међутим, у Штраусовој *Електри*<sup>316</sup> препознавање у релацији јаство-другобивство не функционише као једнодимензионални, већ као вишеслојни и вишезначни систем:

---

<sup>312</sup> Alexander Etkind, A Parable of Misrecognition: “Anagnorisis” and the Return of the Repressed from the Gulag, *The Russian Review*, Vol. 68, No. 4 (2009), 626.

<sup>313</sup> Sherry D. Lee, *The Other in the Mirror*, 199.

<sup>314</sup> Упор. Наташа Глишић, *Електра*, 37.

<sup>315</sup> Упор. James W. Halporn, *The Skeptical Elektra*, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 87 (1983), 102.

<sup>316</sup> О значају сцене анагнорезе у *Електри* индиректно говори и податак да је то један од свега два сегмента у опери за које је Хофманстал дописао нове стихове (упор. Karen Forsyth, Hofmannsthal’s “Elektra”: From Sophocles to Strauss, in: Derrick Puffett /ed./, *Richard Strauss: ‘Elektra’* /Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989/, 30). Штраус је, као што је познато, до либрета дошао тако што је сам скраћивао текст Хофмансталове драме.

Електра је од стране Ореста препозната као другост, али Орест, осим што бива препознат од стране Електре, доживљава и сопствено препознавање (самопрепознавање). Таква анагнорестичка вишеслојност се уочава подједнако добро у безмало свим уметничким обрадама мита о Електри, и то без обзира на разлике у месту догађања (Агамемнонов гроб код грчких трагичара,<sup>317</sup> односно двориште палате у Микени, у коме је заточена Електра, код Хофманстала и Штрауса) или токенима анагнорезе (прамен косе, отисак стопала и комад одеће код грчких трагичара, при чему је Електра тек у вези са трећим токеном коначно убеђена да је заиста реч о Оресту који стоји са њом над гробом њиховог оца,<sup>318</sup> односно препознавање по речима *Ја сам Орест – Ја сам Електра* код немачког писца и композитора). Један од водећих теоретичара Штраусове *Електре*, Брајан Гилијем, узајамно препознавање између Електре и Ореста је назвао чак „модерном анагнорезом”, мислећи управо на овај специфично обликовани однос јаства и другобивства у поступку узајамног препознавања. Штавише, он додаје да је ништа мање значајан солилоквијум који непосредно следи за сценом препознавања – као врхунац не само сцене, већ можда и целе опере – „модерна реинтерпретација” те исте „модерне анагнорезе”.<sup>319</sup> На овај начин отворена могућност интерпретације анагнорезе као реторичке стратегије се утолико више оснажује активирањем улоге хармоније која ће и сама имати могућност да интерпретира анагнорезу као ову врсту стратегије.

И Штраус и Хофманстал искоришћавају два аспекта радости у Електрином препознавању брата – радост што, после готово изгубљене наде да ће га икад више угледати, поново види Ореста, и ону проистеклу из спознања да је освету коначно могуће извршити – али се стиче утисак да је ’кокетирање’ са оваквим дуализмом интенционално употребљено, и то у сврху стварања претпоставки да се, макар делимично, прикаже и ’светлија’ страна њене личности. Овај експресивни климакс подстакнут анагнорезом, који је проистекао не само из колизије опречних идентитета Електре, видљивих само у том

---

<sup>317</sup> Моменат анагнорезе на Агамемноновом гробу је чест начин представљања Електре у ликовним уметностима, али то, посебно у античко доба, није рађено толико због важности чина препознавања, колико због потребе да се избегне или максимално умањи приказивање Електрине опсесивне жеље да освети оца, која се ипак сматрала исувише јаком експресијом за ту врсту уметничког изражавања. Тако је сцена анагнорезе у тим представљањима послужила као згодан начин за „уacroћивање трагичне хероине”, односно за приказивање Електре знатно „позитивнијом” него што она заправо јесте (Anastasia Vakogianni, *The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth Century Art*, *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 16, No. 1 /2009/, 21).

<sup>318</sup> Упор. Anastasia Vakogianni, *The Taming*, 31.

<sup>319</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 42.

релативно кратком тренутку њене нежности, већ и из дихотомије 'наших' очекивања у ком ће се правцу одвијати даљи психолошки развој јунакиње, представља изванредан и ненадмашан тренутак у укупној драмској структури Штраусове опере. Са таквим изражајним својствима он се намеће као сасвим погодно тле и за сагледавање интерпретативне улоге хармонско-тоналног језика у сцени анагнорезе.<sup>320</sup> Штраусове безмало антологијске речи о томе како се сцена препознавања у *Електри* у потпуности може реализовати само у музици,<sup>321</sup> на посебан начин осигуравају улогу музике не само у узајамној анагнорези сестре и брата у његовој опери, већ и у било којој другој оперској анагнорези.

#### 1.4.13. Метемпсихоза

Према опште распрострањеној дефиницији, метемпсихоза представља веровање да човековом смрћу његова душа прелази у друго тело, преузимајући било људски, било анимални облик живота. Најсавременији погледи на метемпсихозу допуштају интерпретацију по којој једно тело може да буде место трансмиграције душа<sup>а</sup> више различитих особа.<sup>322</sup> Осим што је испуњена врло тајанственом, али привлачном идејом да се кроз 'пресељење' духа врши и трансформација те индивидуе, она собом носи још снажнију идеологију трансформисања читавог света који се сталним преображајима „троши да би се репродуковао”,<sup>323</sup> како би сваки пут достигао једну „вишу форму живота”.<sup>324</sup> Овај концепт је знан људском роду још од древних времена. У хиндуизму позната под називом реинкарнација, метемпсихоза више од два и по миленијума фигурира

---

<sup>320</sup> „Неко ко се сусретне са музиком и са причом, по први пут може сасвим да очекује да ће узвишена нежност која се спушта на Електру кад она коначно препозна свог брата остварити тако дубоку промену у њој, али и у драми, да ће се све мисли о освети истопити, и да ће она и Орест једноставно побећи у бољи живот негде другде. Такорећи, та кратка нежност служи само томе да интензивира Електрину жеђ за осветом: то чини њен разлог не само оправданим, већ и изводљивим” (Arnold Whittall, *Dramatic Structure and Tonal Organisation*, in: Derrick Puffett /ed./, *Richard Strauss: 'Elektra'*, 55–56).

<sup>321</sup> Упор. Derrick Puffett, *The Music of "Elektra": Some Preliminary Thoughts*, in: Derrick Puffett (ed.), *Richard Strauss: 'Elektra'*, 37, 41.

<sup>322</sup> Такав је случај са главном јунакињом романа *Еротска метемпсихоза Мелибеје* (*The Erotic Metempsychosis of Melibeia*. Translated by Mary Welch /Createspace Independent Publishing Platform, 2012/) Едмунда Бендезуа (Edmundo Bendezu), која, помало поетизовано, персонификује чак осам жена које је у својим претходним животима сусретао и волео главни јунак Калисто.

<sup>323</sup> Ariela Freedman, “Don't Eat a Beefsteak”: Joyce and the Pythagoreans, *Texas Studies in Literature and Language (News of Ulysses: Readings and Re-Readings)*, Vol. 51, No. 4 (2009), 454.

<sup>324</sup> Sonia Ketchian, *Metempsychosis in the Verse of Anna Ahmatova*, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 25, No. 1 (1981), 45.

као облик најраспрострањенијег духовног веровања. Код старих Грка, осим прихватања од стране бројних религиозних група, она је ушла и у учења неких од најважнијих филозофа,<sup>325</sup> да би њене питагорејске и платонистичке основе оживеле у бројним присвајањима или интерпретацијама које трају све до данашњих дана. Без обзира на одређена мишљења да се писани трагови о метемпсихози историјски могу лоцирати најпре код орфиста, преовладава став да је Питагора (око 570 п. н. е. – око 495 п. н. е.) увео метемпсихозу у грчку филозофску мисао, а после њега је даље развија Емпедокле (490 п. н. е. – 430 п. н. е.). Ову доктрину затим широко образлаже Платон (427 п. н. е. – 347 п. н. е.), у својим *Дијалозима*, као и у деветој књизи *Републике*. После затишја у доба успона хришћанства, метемпсихоза је заступљена у неоплатонистички заснованој филозофији Марсилија Фићина (Marsilio Ficino, 1433–1499), духовном систему Емануела Сведенборга (Emanuel Swedenborg, 1688–1772) и у књижевности деветнаестог века, у романима Емерсона (Ralph Waldo Emerson, 1803–1882), Поа (Edgar Allan Poe, 1809–1849), Џојса (James Joyce, 1882–1941) и других.

Метемпсихотична својства и потенцијале опере, посебно Вагнерових музичких драма,<sup>326</sup> приметили су – свако са своје стране и са донекле различитим закључцима – Теодор Адорно и Керилин Абате.<sup>327</sup> Склоност Вагнерових оперских ликова не само према прављењу разлике између телесног и духовног, већ и ка томе да постану носиоци идеје о путовању нематеријалног „царства суштине” кроз његове материјалне реинкарнације, Адорно приписује и метемпсихотичним аспектима композиторовог филозофског упоришта: „Ако је, током својих последњих година, Вагнер већ флертовао са идејом метемпсихозе, постоји једна скромна потреба да се ово припише стимулусу којег су прибавиле Шопенхауерове симпатије према будизму”. Такође, за Адорна метемпсихоза

---

<sup>325</sup> Веревање у доктрину метемпсихозе као трансмиграције душе се наставило међу стоицима из доба хеленизма. Метемпсихозу потом налазимо у једном одломку Вергилијевој (70 п. н. е. – 19 п. н. е.) *Енеиде*, код Овидија (43 п. н. е. – 17 н. е.) у XV књизи *Метаморфоза*, а касније је прихватају и гностици (упор. Herbert S. Long, *Plato's Doctrine of Metempsychosis and its Source*, *The Classical Weekly*, Vol. 41, No. 10 /1948/, 149).

<sup>326</sup> Метемпсихоза каквом је представља Платон, са вишеструким трансмиграцијама душе, разликује се од њене интерпретације у опери, где се углавном ради о уобичајеном виду метемпсихозе – ’једнократном’ преласку душе једног лица у друго тело. У опери би иоле бројнији трансфери ове врсте највероватније били драмски неоправдани или неадекватни.

<sup>327</sup> У поглављу „Metempsychotic Wagner” у својој књизи *In Search of Opera* (2001), Абатеова препознаје метемпсихозу у њеном сасвим егземпларном виду и каже како се Вагнерови јунаци Танхојзер и Парсифал „играју са идејом метемпсихозе, феноменом у којем је замишљено да вечна суштину индивидуалне душе путује непромењена кроз своје боравиште у овом или оном телу, људском или животињском” (Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, 107).

представља противтежу фантазмагорији, још једном важном средству Вагнерове оперске технике. Иако су обе засноване на трансмиграцији бића као суштине, фантазмагорија дејствује више на идеолошкој равни, док метемпсихоза, ослобођена од тога, отвара много шири простор за процес сеобе душа. „Фантазмагорија је (...) већ омогућила паганској богињи Венери да се пресели у хришћанску еру”, у којој је „поново рођена једноставно као Кундри”,<sup>328</sup> али је, са своје стране, метемпсихоза обезбедила тој истој Кундри да има вишеструке и идеолошки независне инкарнације те да се појави и „као ’Иродијада’ и као ’Гундригија’”.<sup>329</sup>

„Опера”, како каже Абатеова, „може сасвим добро бити метемпсихотична, али метемпсихоза није само регресивна фантазија перманентне суштине која надјачава време. Алхемија промене је исто тако у разликама између окупираних тела, у разликама које су од значаја”.<sup>330</sup> Другим речима, за Абатеову – што је потпуно супротно од неоплатонистичког и, опет, готово сасвим ’на линији’ са ’изворним’, Платоновим типом метемпсихозе – доктрина трансмиграције душе постаје драмски релевантна „алхемија промене” само у мери у којој одражава *телесну* разлику насталу у дијахронији различитих инкарнација, док је аспект трансформације *душе*, током истог процеса вишеструких инкарнација, у другом плану. Циљ метемпсихозе у Вагнеровим операма је, дакле, много мање достизање боље верзије истог духа у новом телу, а много више понављање истог духа у тој новој инкарнацији: „Вагнерова метемпсихоза генерално (...) захтева брисање времена и историје у корист репетиције”. То омогућава интерпретацију Зигфрида као духовне константе, независне од његове било телесне, било ’временске’ инкарнације: „Бринхилда испољава ’одвојеност од времена’ и изражава љубав за ’вечног’ Зигфрида који је постојао много пре рођења емпиријског Зигфрида”.<sup>331</sup> Коначно, упуштањем у музичку карактеризацију Вагнерове фантазмагорије и исправним поентирањем да би „хармонски *stasis*” могао бити ефективно средство призивања и те фантазмагорије и „илузије вечности и срушеног простора” као њених корелатива,<sup>332</sup> Абатеова нам је омогућила и да посредно закључимо: ако је хармонски *stasis* – у најширем смислу,

---

<sup>328</sup> Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner [Versuch über Wagner]*. Translated by Rodney Livingstone (London: New Left Books, 1981 [1952]), 88.

<sup>329</sup> Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, 108.

<sup>330</sup> Исто, 144.

<sup>331</sup> Исто, 108.

<sup>332</sup> Исто, 107.

присуство консонанци и дијатонике и одсуство модулације – оно чиме се интерпретира фантазмагорија, онда тачно дијаметрално супротна средства хармонског језика – опет у најширем смислу, присуство дисонанци, хроматике и модулација, колико год то било *locus communis* у Вагнеровој музици – морају бити средства интерпретације метемпсихозе, као противтеже фантазмагорији.

У интерпретативне аспекте метемпсихозе на крају би требало укључити и феномен *несусретања* (*nonmeetings*) које Соња Кечијан (Sonia Ketchian) сматра главним начином представљања метемпсихозе у песмама руске песникиње Ане Ахматове (Анна Андреевна Ахматова, 1889–1966) и којем отворено признаје могућност појаве и у музици. *Несусретања*, која притом морају бити импрегнирана сећањима<sup>333</sup> или *протомеморијом*,<sup>334</sup> подразумевају чин у којем душа преминулог љубавника/љубавнице, будући изван свог мртвог тела, ноћу посећује вољену особу, без обзира на то колико је она далеко.

Стога, имајући на уму њену пертинентност у интерпретацији односа музике и поетског текста у опери, метемпсихозу нећемо посматрати само као пуку трансмиграцију душе која се испоставља као праволинијско прелажење из једног у друго отеловљење, већ и као прогресивно достизање – кроз трансгресију бића, суштине или духа – бољег јаства у новом телу. Такође, како је једном стечено знање трајно и апсолутизовано, како више „нема никакве Историје” те да уместо ње постоји „само Биографија”,<sup>335</sup> и ликови у опери које је задесио ’удар’ метемпсихозе, улазећи у друго тело задржавају драмски пертинентна знања. То ће у аналитичком делу рада фигурирати као један од главних аспеката њене појавности у опери, посебно ако се има у виду изванредна и атрактивна димензија метемпсихозе да функционише и као тацитна, а не само као експлицитна стратегија у текстуалним значењима. Постоје два битна мотива за укључивање у овај рад метемпсихозе као интерпретативне стратегије у анализи односа музике и текста у

---

<sup>333</sup> Интересантно је приметити да у концепту метемпсихозе, једнако као и у анагнореси, сећању припада значајна улога. Тако је Шивон Колинс (Siobhán Collins) приметила у својој књизи о трансмиграцији људске душе у делима Џона Дона (John Donne, 1572–1631) да је сећање средишња тема за његов тип метемпсихозе. Уз то, овај енглески песник метемпсихозу доживљава као специфичну „сотериолошку слику” избављења људи из њихове греховне смрти (Siobhán Collins, *Bodies, Politics, and Transformations: John Donne's 'Metempsychosis'* /Farnham: Ashgate, 2013/, 59).

<sup>334</sup> Упор. Sonia Ketchian, *Metempsychosis*, 45.

<sup>335</sup> John Michael Corrigan, *The Metempsychotic Mind: Emerson and Consciousness*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 71, No. 3 (2010), 444.

немачкој опери и симфонијском лиду на прелому деветнаестог у двадесети век. Прво, метемпсихоза у делима ових жанрова, иако је увелико разматрана у музиколошкој и теоријској литератури, а посебно, дакле, у радовима Теодора Адорна и Керолин Абате, углавном није значајније довођена у везу са улогом хармонске и тоналне компоненте у том процесу. Друго, у споменутој литератури она је анализирана претежно у вези са Вагнеровом музичком драмом. Тако ће метемпсихоза, осим у Штраусовој *Електри*, бити анализирана и у Малеровој *Жалобној песми* и Шенберговим *Песмама из Гуре*. и то помоћу сагледавања специфичних акорада и хармонских обрта, посебно организованих начина реализације појединих драмско-тоналних категорија, али и неких нових елемената и поступака интерпретативне анализе до којих ће се претходно доћи у другим потпоглављима аналитичког дела рада.



## 2 ХАРМОНИЈА КАО КОНСТИТУТИВНИ ЕЛЕМЕНТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ

Из свега што је речено у претходном поглављу произлази да хармонија, а тиме и тоналитет као систем разноликих међуакордских, хармонских односа, могу бити виђени као доследно херменеутичке дисциплине. Стога је централна теза овог рада хармонија као интерпретативна инстанца, односно доказивање херменеутичког капацитета хармоније у интерпретацији музичких значења, текстуалних значења, као и у специфичним релацијама музичких и текстуалних значења у немачкој опери и симфонијском лиду у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века.

У процесу испитивања интерпретативне улоге хармоније у раду ће бити спроведено посматрање на три нивоа. Полазећи од премисе да је хармонија важан и неодвојиви део свеукупног процеса интерпретације у немачкој опери и симфонијском лиду, конституишемо први ниво посматрања који се односи на *сагледавање хармоније као интерпретације*, односно на посматрање интерпретативне улоге хармоније у овим жанровима и, посебно, у периоду који ће бити у средишту пажње у раду. Другим речима, потпуно тумачење свих значењских слојева у музици, тексту и драми није могуће без сагледавања улоге бројних и различитих категорија и елемената тонално-хармонског језика. У ту сврху могу послужити поједини акорди, одређене или специфичне везе између акорада, разноврсни односи два или више тоналитета, специфична временска диспозиција различитих типова каденци, тритонусни односи између акорада и тако даље.

На следећем нивоу посматрања смо фокусирани на *начине на које се хармонија у односу на музичка и текстуална значења артикулише као интерпретација*. Тако успостављена перспектива на овом нивоу имплицира постојање три поља деловања хармоније: у музичким значењима, текстуалним значењима и у специфичним релацијама тих значења. Ова поља смо диференцирали превасходно захваљујући томе што се помоћу њих подупире постојеће разумевање или се, пак, артикулише нови и другачији поглед на сложену семантичку конфигурацију која постоји у немачкој опери и симфонијском лиду у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века. Прво поље деловања хармоније обухвата њено учешће у интерпретацији музичких значења која су формирана у

тоналном и хармонском језику ових дела. Издвајање овог поља деловања омогућено је захваљујући чињеници да ова музичка значења у епохи која је предмет анализе у раду функционишу као потпуно аутономна значења. Опет, захваљујући томе што сама хармонија може да реинтерпретира та значења – у такорећи 'ауторефлексивној' улози хармоније при којој она интерпретира саму себе – стварају се нова музичка значења. Даље, та значења су веома често функционализована у односу на драму и на различите елементе драмске структуре, попут драмске радње, карактера или ситуација, па хармонија њиховим интерпретирањем истовремено омогућава другачије разумевање како тих елемената драмске структуре, тако разноврсних и сложених односа између њих. На другом пољу деловања, хармонија, односно различити елементи тоналног и хармонског језика интерпретирају текстуална значења. Тако, хармонија помаже да боље разумемо одређено текстуално значење, да у потпуности сагледамо смисао неког другог, недовољно истакнутог текстуалног значења или, пак, да схватимо специфичну динамику у испољавању различитих реторичких фигура или поступака. Треће поље деловања хармоније обухвата интерпретацију специфичних релација музичких и текстуалних значења у овим делима. У том домену хармонија делује тако што формира значење које је другачије од значења формираног у тексту (у најопштијем смислу, значење једног исказа је мржња коју један оперски лик осећа према неком другом лику, а значење произашло из хармоније која представља подлогу том истом исказу упућује на то да није реч о мржњи, већ о бесу који први лик осећа према другом) или тако што формира значење које је супротстављено значењу формираном у тексту (опет, у најопштијем смислу, значење једног исказа је мржња коју један оперски лик осећа према другоме, а значење произашло из хармоније која представља подлогу тим истом исказу упућује на то да није реч о мржњи, већ о љубави првог лика према другом лику). Захваљујући таквом потенцијалу хармоније, тонална алегорија може да функционише као алегорија потпуно супротног значења од оног на које се односила текстуална алегорија, а такође је могуће откривање алузија на ликове који ни у тексту, ни у подтексту нису споменути.

Трећи ниво посматрања интерпретативне улоге хармоније укључује *тоналне и драмско-тоналне категорије*, као и бројне и разноврсне *стратегije интерпретативне анализе*, помоћу којих се испољава улога хармоније у интерпретацији музичких и текстуалних значења, као и специфичним релацијама између ових значења.

*Експресивни тоналитет*, који се испољава кроз узлазни или силазни секундни тоналитетски покрет, постаје интерпретативна драмско-тонална категорија захваљујући својој честој усаглашености са општим драмским оквиром чина, сцене или одређеног дела сцене у опери. У најједноставнијем виду, та усаглашеност се манифестује на два антиподна начина: узлазни секундни тонални покрет постаје пратилац пораста драмске тензије и формира конфигурацију *експресивног интензивирања* и, обрнуто, силазни секундни тонални покрет постаје пратилац смањења драмске тензије и формира конфигурацију *експресивне релаксације*. Међутим, у овом раду представимо нови поглед на свеукупни интерпретативни капацитет ове драмско-тоналне категорије. Тај нови поглед се односи на то да ће *експресивно интензивирање*, односно *експресивна релаксација* зависити не само од пуког смера секундног тоналног покрета, него и од употребе тонског рода. Тако ће, рецимо, *експресивно интензивирање* које је остварено секундним низањем молских тоналитета бити корелатив сасвим другачијег драмског значења од *експресивног интензивирања* реализованог путем секундних низова дурских тоналитета. Из тога произлази и могућност да специфична комбинација различитих тонских родова оних тоналитета који формирају категорију *експресивног тоналитета* постане корелатив одређеног драмског значења. Коначно, између различитих и међусобно раздвојених делова музичког тока, у којима постоје секундни тоналитетски низови, успоставља се специфична значењска координација захваљујући којој у музичко-драмској конфигурацији која укључује више различитих опера повезаних у циклус, као што је то случај са Вагнеровим *Прстеном Нибелунга*, тоналитети могу да сами за себе, независно од текста, унапред укажу на догађај који ће уследити у некој другој опери тог циклуса.

*Дирекциони тоналитет* ће у дисертацији бити сагледан као драмско-тонална категорија у којој одсуство очекиваног тоналног заокружења опере или њених делова – чинова, сцена, па и мањих структурних јединица, попут одређених делова сцене – представља тоналитетски еквивалент промени драмске тензије до које је дошло у тим заокруженим целинама. Међутим, у зависности од свог односа према поетском тексту, *дирекциони тоналитет* ће у дисертацији бити посебно размотрен из два – такође антиподна, али истовремено донекле комплементарна – угла, захваљујући којима тоналитет и тоналне међуодносе можемо разумети као кључне чиниоце у интерпретацији текста. Прво, уколико није дошло до промене значења у поетском тексту или општој

драмској конфигурацији, почетак и завршетак опере, односно чина, сцене или мање јединице у различитим тоналитетима имаће смисао останка у истом тоналитету. Друго, ако долази до промене значења у поетском тексту или општој драмској конфигурацији, почетак и завршетак опере, односно чина, сцене или мање јединице у истом тоналитету има смисао одласка у нови тоналитет. У овом другом случају на одређени начин је омогућено да легитимизацију добије разумевање које се у вези са анализом опере – али и у хармонској анализи генерално – често сусреће, а које се односи на то да се ниједан тоналитет не може чути двапут на исти начин те да значење једног тоналитета зависи пре свега од драмског контекста у датом тренутку музичког тока у коме се појављује. Дакле, у дисертацији ће 'чисто' музичко значење *дирекционог тоналитета* добити и своју непосредну везу са текстуалним значењем, чиме ће се доказати да тонални слој опере у једној мери постаје средство којим се интерпретирају текстуална значења у њој. Овај иновативни поглед на интерпретативни капацитет *дирекционог тоналитета*, какав ћемо предложити у овом раду, бациће сасвим ново светло и омогућити потпуно ново разумевање како постојања тоналног заокружења, тако његовог одсуства. Два тоналитета позиционирана на споменутим тачкама музичког тока, али истовремено и њихове појаве у остатку одређене заокружене целине у опери, формирају специфичну динамику у њиховим односима, коју смо значили као „дијалогски тоналитетски наратив”. Захваљујући таквом „нарративу” или таквом 'дијалогу' тоналитета, односно у зависности од тога како су, на којим местима и колики сегменти обухваћени тим двама тоналитетима, предњи тонални план опере или једног њеног дела постаје јасније артикулисан, а истовремено и одређено драмско значење може постати истакнутије или 'видљивије'.

Тако створена дијастемична тонална тензија се реализује и кроз „двотонични комплекс” који постаје одраз тензије формиране између два значења или, пак, између два оперска лика. У израженијем виду, смењивање две тонике прераста у смењивање два тонална платоа који нису крајње, оквирне тачке одређене структурне јединице, већ представљају њену фундаменталну тоналну осовину и тада говоримо о *плутајућем тоналитету*. Овај тип тоналитета функционише првенствено као 'чисто' музичка, тонална категорија, али ће у раду бити сагледан и његов драмски аспект који у досадашњој теоријској литератури није био разматран. Тоналитетско 'плутање' у том смислу не може бити интерпретација неке одређене идеје или партикуларног текстуалног

значења, али омогућава разумевање такве организованости тоналног садржаја, која не би могла бити ваљано објашњена кроз призму традиционалне модулације. У том погледу се посебно значајним истиче и *лутајући тоналитет* као фактор динамизације тоналног развоја, при чему је кроз поступке тоналног 'лутања', тоналне 'залуталости' и *тоналне ретенције* предложен и иновативни аспект у разумевању свеколике сложености тоналног развоја у опери датог периода. Другим речима, одређени тонални гест или развој је много боље разумети као упадицу, тоналну 'залуталост', 'кашњење' или, пак, као ехо претходне тоналне констелације, односно као *тоналну ретенцију*, него једноставно као модулирајући поступак или гест који припадају сфери проширеног тоналитета. Дакле, у интерпретативној анализи у оквирима овог рада *лутајући* и *плутајући тоналитет* омогућиће не само испитивање логике тоналног развоја, већ и ново разумевање његове динамичности, променљивости и несталности.

Доследно референцијално повезивање једног тоналитета и одређеног драмског елемента – лика, догађаја или стања – које смо назвали *асоцијативним тоналитетом*, добија своју интерпретативну димензију онда када посредством таквих референцијалних веза дођемо до новог разумевања односа између ликова, до неочекиваних значења појединих стања и осећања или до другачијег поимања смисла одређених догађаја. *Асоцијативни тоналитет* је у овом раду проширен и на појмове одређених акордских структура, као и појединих хармонских функција, које постају носиоци референцијалног значења и тиме на нови начин интерпретирају драмске односе у опери. Примена *асоцијативног тоналитета* у интерпретацији текстуалних значења је значајним делом дефинисана кроз његов капацитет као драмске категорије, али ће у аналитичком делу рада бити акценговани различити слојеви у његовом испољавању, који са текстуалним значењима успостављају интерпретативни однос независно од драмског развоја. *Асоцијативни тоналитет* може да потврди или макар да најави трансценденцију једног лика, која се испоставља као прворазредни експресивни догађај везан за тај лик. Акорди као носиоци асоцијативности код одређеног драмског лика на посебан начин објашњавају одсуство *асоцијативног тоналитета* код тог истог лика или указују на прави значај неког другог лика који је интенционално изостављен из драмског тока, али који бива нераскидиво повезан са самим догађајима. У обрнутој референцијалности базираној на логици *асоцијативног тоналитета*, појава једног акорда или тоналитета може да укаже

на одређени драмски лик, чак и онда када та значењска веза није ни на који начин директно сугерисана у тексту или драмској радњи, омогућујући сасвим другачију, оригиналну значењску поенту неког сегмента у опери. Најзад, чак и у операма које не формирају оперски циклус, али јесу део опуса једног композитора, појава истоветне тоналитетске асоцијативности (на пример, асоцијативно повезивање смрти и једног тоналитета, које постоји у две различите опере) баца потпуно ново светло на разумевање тих опера. Једном речју, захваљујући оваквој интерпретативној улози *асоцијативног тоналитета*, какву смо поставили у дисертацији, тоналитети постају активни чиниоци, судеоници драмске радње, какви су и сами драмски ликови.

Стратегија о тацитним значењима у музици и поетском тексту фигурира као значајно упориште аналитичког дела рада стога што пружа основу за ново разумевање односа између ликова у музичкој драми, али и зато што омогућава проширење значења појединих драмско-тоналних категорија. У овој интерпретативној стратегији се тацитним значењима музике и поетског текста приступа са подједнаком свеобухватношћу и стога ће део овог рада бити посвећен испитивању начина на које музика доказује тацитна својства текста и, обрнуто, начина на које текст утврђује тацитна својства музике. Откривање таквог скривеног значења у текстуалном садржају одређених делова опере или симфонијског лида може бити омогућено 'пресеком', односно укрштањем два тоналитета који имају међусобно супротстављена значења, при чему је важно нагласити да само такав тонални 'пресек', а не појединачна појављивања тих тоналитета, обезбеђује да буде откривено оно што је до тада у тексту било скривено. У низу тонално-хармонских чинилаца или поступака који омогућавају функционисање овакве интерпретације се налази и *асоцијативни тоналитет* који сада добија нову контекстуализацију. Захваљујући томе, на подручју на коме музика помаже у откривању тацитног у тексту, скривена личност, на пример, добија 'свој' тоналитет и на тај начин из сфере тацитности прелази у сферу експлицитности, а да притом на такво значење сам текст није експлицитно указао; исто тако, и на подручју на коме текст 'врши утицај' на музику, долази до трансфера тоналитетске асоцијативности са једног на други лик, и то захваљујући активностима на текстуалном плану, које су указале на ову тацитну тоналитетску асоцијативност.

Слична интерпретативној стратегији о тацитним значењима је стратегија прикривених тенденција у опери, тенденција које је композитор, како је раније указано, интенционално задржао у тајности или којих није ни свестан. Применом тропа „нечуте музике” и њених „гласова” на подручје тоналног и хармонског језика опере долази се до специфичног ентитета „нечуте хармоније”, који одликује немачку оперу на прелазу из деветнаестог у двадесети век. За основу предстојеће музичке анализе биће узета два начина на које се испољава ова ’хармонија’: (1) као тонални и/или хармонски развој *који се чује*, који фигурира као свеприсутан, али је мање појавни, мање чујни и (2) као тонални и/или хармонски развој *који се ’чује’ изван акције* која се одиграва. Представљени теоријски модели пружају основу да на овом месту конструишемо једну нову, специфичну врсту интерпретативне стратегије која произлази из дихотомије двеју ’врста’ музике у једној опери. Независне једна од друге, оне се ’одвијају’ синхроно: *права музика опере*, с једне, и *нечујна музика опере* или непојавна оперска музика, с друге стране. Из ове потоње, која је својеврсна музика ’унутар’ чуте музике, развија се, разумљиво, и *унутрашњи глас музике*, као „глас” који је у стању да отпева и изговори много тога што никад није било отпевано у музици и што никад није било саопштено у тексту те опере. Прикривена тенденција се испољава у ситуацијама у којима се путем бројних и временски раздвојених појава акорда сасвим одређене хармонске функције или одређеног функционално карактеристичног хармонског обрта формира неприметан, али потпуно независан и експресивно снажан тонални ток, својеврсна паралелна тоналитетска конфигурација која је у специфичној коегзистенцији са видљивим, ’официјелним’ тоналним развојем. ’Лажни’ *асоцијативни тоналитети* појединих ликова или ’преузимања’ таквих тоналитета од стране неких других ликова откривају прикривене намере тих ликова, упућујући нас да их сагледамо на другачији начин. Даље, одређени акорди или хармонске везе интерпретирају погледе које ликови упућују једни према другима или истичу нечији поглед који у драмском току готово уопште није истакнут, али чијим ’дешифровањем’ долазимо до сасвим новог поимања односа између ликова у анализираној опери или њеном делу. У још сложенијој интерпретацији која се тиче прикривених тенденција хармоније се може стићи до тога да различити распоред каденци омогућава разумевање аутономије једног оперског лика да, уместо композитора, сам реализује ’сопствени’ модулациони ток.

Међу типовима исказа у Остиновој теорији говорних чинова *неподесни* говорни чинови – *недозвољени*, *обеснажени* и *неискрени чин* – испостављају се као најпријемчивији за примену у анализи односа музичких и текстуалних значења у једном музичко-сценском делу. С тим у вези, важно је напоменути да постоје две врсте односа између тоналног и хармонског језика, с једне, и ових типова говорних чинова, с друге стране: (1) поједини елементи хармонског и тоналног језика, њихова специфична употреба или, пак, у извесном смислу посебна констелација односа унутар одређеног тоналног и хармонског развоја фигурирају као *корелатив* ових говорних чинова; и (2) хармонија и тоналитет нису само корелативи, него и *средства* која доприносе *бољем објашњењу*, односно *бољој интерпретацији* самих говорних чинова. Када је реч о другој наведеној врсти односа, на површину избија херменеутички потенцијал хармоније у овим типовима говорних чинова који се могу диференцирати у делу. Од многобројних елемената хармонског језика који стоје на располагању у овом виду интерпретативне анализе, као најпогоднија ће се испоставити мутација, и то захваљујући променљивој динамици редоследа појављивања истоимених тоналитета или акорада, која постаје херменеутичка димензија различитих типова исказа у оквиру Остинове теорије говорних чинова.

Из елабориране теорије „херменеутичких прозора” произлази њихов интерпретативни потенцијал који омогућава да значења формирана на тоналном и хармонском плану функционишу не само као корелативи основног, већ као корелативи неког другог, притом најчешће потпуно супротног значења формираног у поетском тексту. Разумевање сложеног односа између прошлог и будућег времена који се, заједно са ’својим’ просторима, вишестрано и на разноврсне начине укрштају, биће остварено отварањем „херменеутичког прозора” са којег се, између осталог, пружа ’поглед’ на различите елементе хармонског и тоналног говора који потврђују једину ’преживелу’ истину, ону истину у којој се „било је” и „биће” сусрећу у ономе што је сада и овде. Ови тонални и хармонски елементи којима је дата таква интерпретативна улога укључују тритонусне тоналне и акордске односе, интерполацију одређених акордских обрта у утврђени тонални ток, као и мутацију. Мора се имати на уму да ови поступци имају привремену власт и делују као ’актери’ предложене интерпретације само у датом контексту и при тако отвореном „херменеутичком прозору”, што ипак не умањује њихов значај у конкретној стратегији музичке интерпретације.



У типу интерпретативне анализе који предлагемо у овом раду, „жива метафора” представља значајну интерпретативну стратегију услед тога што омогућава разумевање по коме један тоналитет у једној сцени или сегменту може имати више различитих значења, и то у зависности од тога у ком дискурсу се појављује – у дискурсу једног лика један тоналитет има једно значење, а у дискурсу неког другог лика исти тоналитет има сасвим друго значење. На тај начин, тоналитет добија структурну улогу у формирању нове интерпретације поетског текста. Такође, на основу изложених теоријских поставки у оквиру метафоре као интерпретативне стратегије, тоналитети стичу могућност да постану активни или пасивни односу на текст, те *атрибуциони* и *спекулативни модел* у тропирању добијају своју тоналну конфигурацију. Из те конфигурације ће проистећи дистинктивни аналитички концепти попут *атрибуционог тоналног модела*, *спекулативног тоналитета* или *спекулативног тоналног односа*, о којима ће бити речи у једном од потпоглавља у другом делу рада. Потпуно херменеутизовање хармонске и тоналне компоненте дозвољава да музичка метафора постане снажнија и изражајнија у односу на метафору у текстуалном садржају. Такође, оксиморонски структурисан текст као вид метафоре добија своју хармонску подршку на начин да поједини лествични акорди, само под условом да формирају специфичну игру, могу бити потврда такве структуре текста.

Предложени херменеутички модел експресивног дуплирања пружа велике могућности за откривање нове улоге хармоније у поступцима у којима обogaћено, допуњено или експресивно појачано понављање одређеног текстуалног садржаја може да добије свој хармонски корелатив који неће функционисати као пука подлога, већ ће представљати средство за интерпретацију тог текстуалног садржаја. Као што дуплирање које постоји у тексту има свој пандан у аналогним средствима унутар дуплирања које постоји у тонално-хармонском језику, тако дуплирање које фигурира у тонално-хармонском слоју функционише аутономно у односу на дуплирање спроведено у поетском тексту. На тај начин, дуплирање одређеног исказа постаје експресивно не само услед снажења афирмативног аспекта у поновљеном исказу, него и захваљујући пратећој тонално-хармонској експанзији која додатно подупире значење афирмације. Исто тако, понављање једног исказа добија своју експресивну компоненту како због појачања негационог аспекта у поновљеном исказу, тако због тонално-хармонске редукције која осигурава и оснажује значење негације, које произлази из поетског текста. Коначна

интерпретација која иза тога може да уследи указује на сасвим ново поимање одређеног оперског лика, његових намера или новог разумевања смисла у текстуалним исказима тог лика.

Крејмерова теорија о *немогућим објектима* и Тредвелов интерпретативни модел, ако већ не теорија о *немогућим идеалима*, такође могу функционисати као интерпретативне стратегије. Потенцијал за такво њихово сагледавање лежи у њиховој суштини. Тако *немогући објект* почива на неумерености, чудноватости или потенцијалу за изазивањем екстремних емоција и, с тим у вези, на опозицији која се формира између „тела” и *немогућег објекта* као „замене за тело”. *Немогући идеал*, осим што је такође неумерен у различитим аспектима своје појавности, постаје „немогућ” онда када је изражено екстреман и када се управо због те екстремности испоставља као савршен. Међутим, док су се обојица аутора фокусирали на *немогући објект*, односно *немогући идеал* као елемент драматургије (недостижна љубав, „замена за тело”, и тако даље), мање или више независан од музике, као да им је измакло суштинско и коренито сагледавање односа између *немогућег објекта/идеала* у драми, с једне, и музичке, а посебно, хармонске ’компоненте’ тог *објекта/идеала*, с друге стране. Крејмер, чак и онда када укаже на то да дистанцирање између мелодије и хармоније у једном делу – упркос извесном паралелизму који постоји међу њима – ствара *немогући објект*, заправо само отвара „херменеутички прозор”; међутим, оно што се са тог „прозора” може видети је много више од оног што аутор нуди у својој теорији. Постојање таквих *објеката* на музичком плану, односно на плану хармоније, као и у сфери односа музике и текста, представља значајну стратегију интерпретативне анализе, на којој ће бити заснован један сегмент аналитичког дела дисертације. Крејмеров *немогући објект*, настао као резултат опозиције између „тела” и „замене за тело”, као и Тредвелов *немогући идеал*, у свој својој екстремности, неухватљивости и савршености, у раду ће бити сагледани из два угла – као чисто музичка значења и као специфична значења настала у укрштању музичких и текстуалних значења. Важност ове интерпретативне стратегије је садржана у разумевању акорада и тоналитета као „телâ”, „замена за тело” или као *немогућих идеала*, у интерпретацији која омогућава не само нову позицију акорада и тоналитета у систему музичких значења опере, већ и објашњење читавог низа конфликта између музичких и текстуалних значења, у којима

немогућност да супротстављени аспекти у релацијама између ликова и ситуација буду 'помирени' бива превреднована у савршенство њиховог међусобног односа.

У интерпретацији одређених супремацијских категорија или конфигурација које су представљене у поетском тексту опере хармонија такође има значајну улогу. Тако би се у Штраусовој *Електри* могло говорити о тоналитету и различитим хармонским средствима који интерпретирају (ре)афирмацију патријархалног поретка, у Шенберговом симфонијском лиду *Песме из Гуре* о улози тих поступака у потврђивању бесмртности љубави и у трансцендирању уобичајеног поимања смрти, и тако даље. Ова стратегија интерпретативне анализе доказала је у аналитичком делу рада да тоналитет и хармонија имају способност да подрже видљиву, спољашњу супремацију појединих ликова, као и то да могу да буду стављени у службу потпоре ликовима или догађајима који су споља, на предњем плану, 'понижени', али који су изнутра, у позадини, супериорни над осталим ликовима, односно догађајима.

Улога хармоније и тоналитета у интерпретацији тако значајне драмске конфигурације каква је љубавна смрт или *либестод* је вишеструка и у најједноставнијем виду се манифестује у могућности да један тоналитет, једна 'локална' лајтхармонија или, пак, терцни тонални односи добију значење 'места' на коме се двоје људи спајају у љубавној смрти, пошто нису могли бити спојени у реалном животу. И сама смрт може бити интерпретирана на посебан начин, тако што одређени акорди који се у једном моменту драме још увек не распознају као 'локални' асоцијативни акорди смрти, антиципирају смрт неког лика у опери, много пре него што та смрт наступи. Такође, тонално-хармонска сложеност може да не одговара драмској статичности и једноставности, што резултира специфичном конфигурацијом у односима између музичких значења, која уместо да укаже да је љубавна смрт немогућа, доказује управо супротно – да је *либестод* не само могућ, него и да се већ остварио. Посебан распоред тоналитета у односу на драмски ток – диспозиција терцног односа између тоналитета који следе у надовезивању, али и оних који следе на растојању или, пак, везаност фригијског тоналног покрета за исказе који наизглед немају никакав значај у разумевању *либестода* – омогућава да злочин који је почињен 'у име љубави' буде поништен или аболиран, а да драмски лик који је због тога постао злочинац – то више не буде. Као дисциплина која може имати доследно развијен херменеутички капацитет, хармонија је у стању да

обезбеди – у значајној мери, ако већ не пресудно – не само целовито разумевање *либестода* у опери, него и специфичних, па и крајње 'екстремних' врста *либестода*. Тако, посебна конфигурација модулаторног кретања интерпретира посебну врсту љубави, као што је љубав према крвној освети која на крају резултира смрћу.

Стратегија маркираности и немаркираности функционише и на текстуалном и на тоналном плану. Као што је раније указано, једно текстуално значење се може издвојити из контекста и тако постати маркирано, исто као што се једно музичко значење може издвојити из 'околине' и на тај начин постати маркирано. Поједини елементи тоналног и хармонског језика под одређеним условима фигурирају као категорије помоћу којих бивају интерпретирани односи између маркираних и немаркираних значења у опери. На пример, терцни тонални односи захваљујући својој доминацији формирају контекст у одређеном делу опере, али се из тог контекста издвајају посебна врста ове релације или терцни тонални однос на тачно одређеним, фиксираним тонским висинама, који постају маркирани ентитети. Слично томе, и односи између истоимених трозвука у неком делу сцене могу представљати контекст, при чему само одређени истоимени трозвуци бивају истакнути као маркирани. Оваква музичка маркирана значења постају категорије које прате, али и објашњавају значење које је у текстуалном домену било маркирано, доносећи специфичну интерпретативну корелацију датом текстуалном значењу.

Из претходног осврта на теоријску експликацију у вези са испољавањима алегорије у текстуалним и музичким значењима се може наслутити њен огроман потенцијал као стратегије интерпретативне анализе. У предстојећој анализи односа између хармоније и поетског текста тај потенцијал алегорије као реторичке фигуре ће бити отеловљен кроз аналитичке моделе „хармонске” и „тоналне алегорије”, употребљене у функцији алегорије основног, али и супротног значења у поетском тексту. У оба случаја се то постиже на два начина, тако што одређене хармонске конфигурације или тонални односи – попут, на пример, распореда различитих каденци или наполитанског секстакорда у музичком току или попут специфичне дистрибуције паралелних, односно хроматски терцно сродних тоналитета у односу на поетски текст – постају или средство или аналогон текстуалне алегорије. Осим тога, разноврсни начини испољавања тритонуса, као што су акорди грађени од једног или два тритонуса, поларни однос трозвука или тритонусна релација акорада спојених у бикорду, фигурирају као средства која разоткривају мање познате или

непознате карактерне црте одређеног лика у опери. На основу предложених видова алегорије у раду ће бити формиран и низ нових музичких алегоријских значења, попут „тоналне алегорије смрти”, „алегоријске каденце” и других.

Сви значајни типови анагнорезе о којима је било речи у претходном поглављу овог дела рада – препознавање другог, самопрепознавање, узајамно препознавање и погрешно препознавање, укључујући ту и специфичну драмску конфигурацију створену сукобом између жеље за препознавањем, с једне, и отпора том истом препознавању, с друге стране – представљају изузетно погодну основу за интерпретативну анализу односа тонално-хармонског језика и поетског текста, посебно ако се узме у обзир да се анагнореза у једном музичко-сценском делу не може, како је речено, тако свеобухватно разумети помоћу приказивања, симболичког представљања или илустровања, колико може посредством интерпретације. Нова значењска интерпретација зависи од распореда или посебне дистрибуције једног одређеног акорда, односно од везивања датог тоналитета или акордског обрта за поједине исказе, из чега произлази посебно разумевање датог типа препознавања. У зависности од начина дистрибуције одређеног тонског рода као хармонске подлоге исказима различитих ликова долази се до праве интерпретације самопрепознавања, као једне од двеју најважнијих врста анагнорезе у опери. У најширем смислу, уколико један дурски тоналитет фигурира као подлога исказу једног лика, тај тоналитет кључно обезбеђује истинско самопрепознавање главног јунака, а уколико тај исти тоналитет представља подлогу исказу неког другог лика, онда тај тоналитет води главног јунака у погрешно самопрепознавање, једнако као што то чини и исказ тог другог лика. На исти начин, може се успоставити дискурзивни однос између једног молског тоналитета и неке друге врсте препознавања. У низу поступака који учествују у интерпретацији препознавања, један акорд или једна група акорада, на посебан начин се истичући у односу на остатак хармонског тока, могу да укажу на различите фазе у драмском развоју, које крећу од лажне и завршавају у правој анагнорези.

Прогресивно достизање боље врсте сопства у новој инкарнацији, које дефинише онај вид метемпсихозе који ће у раду послужити као интерпретативна стратегија, такође активира читав корпус адекватних хармонских поступака. Тај корпус може укључивати специфичне акорде и хармонске обрте, посебно организоване начине реализације појединих драмско-тоналних категорија, али и неке нове елементе или различите поступке

интерпретативне анализе до којих ће се претходно доћи у другим потпоглављима аналитичког дела рада. Помоћу одређене врсте хармонске каденце и наполитанског секстакорда се интерпретирају чак две врсте метемпсихозе вољене женске особе, чиме је уједно и сама метемпсихоза потврђена као интерпретација једне врсте *либестода*. Дистинктивни романтичарски акорд као што је доминантни секстсептакорд, у садејству са специфичним асоцијативним акордом, учествује у интерпретацији посебне врсте метемпсихозе – трансфера осветничког нагона са мајке на кћерку у Штраусовој опери *Електра*. Разумевање постојања тог нагона као резултата метемпсихозе је омогућено управо посредством хармоније. Коначно, *асоцијативни тоналитети*, виђени у уобичајеној, али и у новој референцијалној улози, учествују не само у интерпретацији метемпсихозе убијене особе, него истовремено и у решавању енигме у трагедији, која представља срж драме.

На крају овог теоријског разматрања можемо истаћи да у сложеној мрежи интерпретативних односа у опери и симфонијском лиду немачких композитора у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века хармонија има значај тоталне структуре, свеобухватне инстанце и исказује се кроз наведене интерпретативне стратегије. Посебно је од значаја чињеница да различити елементи хармонског и тоналног језика могу фигурирати као важни чиниоци више различитих интерпретативних стратегија, чиме се потврђује безмало неограничени интерпретативни капацитет хармоније.

## II ДЕО

### 1 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИЧКИХ ЗНАЧЕЊА

У првом поглављу другог дела дисертације разматраћемо музичка значења формирана у тоналном и хармонском језику немачке опере и симфонијског лида у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века. Улога хармоније у интерпретацији ових значења се може сагледати на два начина. С једне стране, та значења имају своју самосталност и хармонија их може интерпретирати управо на тај начин, као аутономна музичка значења. С друге стране, та значења су готово увек, на један или други начин, функционализована у односу на драму и на различите елементе драмске структуре, као што су драмска радња, карактери, ситуације и друго. На тај начин, интерпретирајући музичка значења у контексту драме, хармонија учествује у интерпретацији ових елемената драмске структуре, притом помажући у разумевању сложених односа који се формирају између њих. Но, и поред тога што ће аналитички фокус бити усмерен на интерпретацију музичких значења у функцији драме, њихова веза са текстуалним значењима неће бити запостављена, имајући у виду изванредно чврсту повезаност музике, текста и драме у овим делима и у овом периоду. Предстојећа анализа ће бити спроведена на широком музичком корпусу којег чине одабрани одломци из сваке од четири опере Вагнеровог *Прстена Нибелунга*, затим из Штраусових опера *Саломе* и *Електра*, као и Малеровог симфонијског лида *Жалобна песма*. У ово поглавље укључићемо велики број интерпретативних стратегија, од којих неке долазе из домена чисто музичке, односно тоналне или пак драмско-тоналне анализе.

Најпре ћемо у ово проучавање укључити три драмско-тоналне категорије – *експресивни, дирекциони и асоцијативни тоналитет* – при чему ће у раду бити разматран њихов херменеутички потенцијал и биће проширено поље њихове аналитичке примењивости са Вагнерове на Штраусову оперску музику. Од кључног је значаја то што

ће њихов интерпретативни потенцијал омогућити отварање нових видика у тумачењима односа између ликова, као и нови вид сагледавања улоге одређеног драмског лика у опери. У оквиру *експресивног тоналитета* биће сагледане интерпретативне могућности узлазних или силазних тоналитетских покрета по целим степенима или полустепенима. *Дирекциони тоналитет* омогућиће разноврсне интерпретативне импликације проистекле из тоналне организације веће или мање, заокружене целине музичког тока, у оквиру које тонално заокружење бива интерпретирано као почетак и крај у различитим тоналитетима и обрнуто, одсуство тоналног заокружења бива тумачено као почетак и завршетак у истом тоналитету. Примена стратегије *асоцијативног тоналитета* као интерпретативне стратегије ће омогућити да веза која постоји између једног тоналитета и одређене драмске категорије попут лика, догађаја или стања добије своје ново 'лице' и да захваљујући томе разумевање те категорије буде потпуније и свеобухватније, откривајући притом значењске слојеве које без примене такве анализе није било могуће сагледати. *Лутајући* и *плутајући тоналитет* биће сагледани као стратегије помоћу којих се интерпретира драмски ток одређеног дела опере, будући да је у њиховој досадашњој примени у научној литератури било речи углавном о базичном, чисто тоналном аспекту њиховог испољавања.

У оквиру других интерпретативних стратегија преузетих из немузичког домена, попут *супремације*, *немогућих објеката* и *идеала* или *прикривених тенденција*, хармонска и тонална средства дејствују као њихов оживотворујући фактор. Другим речима, различите херменеутичке стратегије постају значајне интерпретативне музичке стратегије када им се прикључе елементи традиционалне тоналне и хармонске, посебно, функционалне хармонске анализе. У том смислу, сагледаћемо како хармонија, и захваљујући својим прикривеним, 'нечутим' токовима, указује на значења која су самостална или чак супротна од значења која су формирана у текстуалном слоју опере. Биће размотрена два приступа који се односе на реалну хармонију која звучи 'лажно', с једне стране, и хармонију која се не чује, али која добија значај реалне хармоније опере, с друге стране. Као посебно значајан аспект издвојићемо интерпретацију према којој оперски лик 'креира' сопствену хармонију. Само неки од поступака којима се то постиже јесу 'преузимања' *асоцијативног тоналитета* који 'припада' једном лику од стране неких других ликова, затим, специфичне релације између многобројних и различитих каденци захваљујући којима оне функционишу независно од хармонског тока који их окружује,



или, пак, варљиви хармонски обрт који има способност да формира напоредни, паралелни тонални ток. Интерпретативне стратегије *немогућих објеката* и *идеала* омогућавају да се такви „објекти” и „идеали” конституишу и у музичком току опере. У ту сврху су коришћене посебне акордске функције као што су фригијски и поларни акорд, а неки од резултата такве интерпретације постају специфичне супституције за *асоцијативни тоналитет*. Такође, хармонска средства попут тритонусних односа између акорада и тоналитета или различити аспекти односа између ’високих’ и ’ниских’ тоналитета у једном чину или сцени у опери могу да укажу како једна мање значајна идеја у опери постаје супериорна идеја, упркос томе што такав статус те идеје није био обезбеђен у сфери текстуалног значења или је на текстуалном плану афирмисан значајно касније него што је био афирмисан на музичком плану. Коначно, *љубавна смрт* или *либестод* као значајна драмска конфигурација у Вагнеровим и Штраусовим операма постаје интерпретативна стратегија захваљујући одређеним тоналитетским и хармонским средствима и релацијама.

### 1.1. *Експресивни тоналитет* у интерпретацији тензионог плана у драматуршком развоју: Вагнерове опере *Зигфрид* и *Сумрак богова*

*Експресивни тоналитет* је прва у низу драмско-тоналних категорија карактеристичних за хармонски језик немачке опере друге половине деветнаестог века чије испољавање ће бити испитано у овом раду. У оквиру ове категорије, след тоналитета по малим или великим секундама (Бејли),<sup>336</sup> али и по малим или великим терцама (Брибицер-Стал),<sup>337</sup> доводи се у директну везу са драмском тензијом, означавајући њен пораст када је тај след узлазни и, обрнуто, њено опуштање у случају силазног низа. Ослонићемо се на теорију Роберта Бејлија, те ћемо узлазни тонални покрет по секундама назвати „експресивним интензивирањем”, док ћемо тонално кретање по силазним секундама означавати као „експресивну релаксацију”.<sup>338</sup> У анализи одабраних одломака *експресивни тоналитет* ће бити подржан и тоналним покретима по узлазним или силазним квинтама, будући да и

<sup>336</sup> Упор. Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 51.

<sup>337</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, The A flat–C–E Complex, 167–190.

<sup>338</sup> Упор. Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 51.

такви покрети у овом контексту могу носити „експресивни” импулс. Поступак кретања по терцама је искључен из појмова „експресивног интензивирања” и „релаксације” и имаће значајнију примену у оквиру *дирекционог тоналитета*, о чему ће више речи бити у наредном потпоглављу. Такође, драмски капацитет категорије *експресивног тоналитета* се најбоље испољава у ономе што смо у претходном делу рада назвали *експресивним тоналитетом* у тоналитетском јукстапонирању, па ће у одабраним одломцима бити речи о таквим, сукцесивним „експресивним” тоналним покретима.

Пораст или пад тензије у *експресивном тоналитету* су веома често довољно снажно изражени да могу представљати прворазредни догађај у музичком и драмском току опере, тако да разматрање односа таквог покрета са текстуалним планом чак није неопходно. Ипак, избегавање те корелације готово да није могуће избећи у потпуности. Тако, у борбом испуњеној другој сцени другог чина Вагнерове опере *Зигфрид*, *експресивни тоналитет* представља важан ослонац у моменту отклона од те борбе, који је у потпуности заснован на Зигфридовом размишљању о родитељима, посебно о мајци (пример 1).<sup>339</sup> У овом делу сцене млади јунак донекле разоткрива своја потиснута осећања, од којих доминирају два: туга за мајком коју никада није ни упознао, будући да је умрла на његовом рођењу, и грижа савести подстакнута осећањем да је управо он крив за њену смрт, која је, истовремено, донекле ублажена једном врстом генерализације да је то судбина свих мајки које имају синове. Оба осећања резултирају исказивањем Зигфридове жеље да угледа своју мајку, жеље за коју је, коначно, и сам свестан да не може бити остварена. На овом месту се може приметити за Вагнера иначе атипична редукција, па чак и симплификација хармонског језика, манифестована готово искључиво дијатонском акордском прогресијом. Локална тонална амплитуда у потпуности одговара драмској експресији у којој се из изражавања туге накратко прелази у покушај њеног ублажавања, а затим поново враћа у основно расположење. Тако су туга и грижа савести представљени у е-молу (*Када жалосна ме је носила, / зашто је онда умрла?*), релативизација ових осећања и потрага за потенцијалном утехом путем модулације у квинтни круг навише, у доминантни ха-мол (*Да ли све мајке мушкарца / због својих синова умиру?*), а повратак у основни емоционални патос – повратком у е-мол (*Тужно уистину то би било*). Даљи тонални развој представља типичну тоналну прогресију *експресивног тоналитета* која је

---

<sup>339</sup> Превод либрета Вагнерове опере *Зигфрид* је урадио аутор дисертације.

прецизно координисана са драмском експресијом. „Експресивно“ тонално „интензивирање” са покретом из Це-дура у Де-дур означава прелазак из поновно интензивираних Зигфридове туге у краткотрајну наду да ипак може видети своју мајку Зиглинду (моменат модулације се прецизно поклапа са речју *видети!*). На тај начин је у достигнутом тоналитету уједно припремљено окружење за климакс овог Зигфридовог исказа, означен својеврсном одом коју он пева својој мајци: *Моја мајка, / људска жена!* Овај климакс је додатно истакнут тоналним ’спуштањем’, односно повратком у Це-дур, који означава повратак у сурову стварност да се његов сусрет са мајком ипак никад неће десити. Снагу *експресивног тоналитета* као драмско-тоналне категорије која може да дејствује и независно од текста је највише утврдила чињеница да је повратак у тоником потврђени Це-дур, који има значење поновног успостављања краткотрајно напуштене ламентирајуће атмосфере, оствареног и без певаног текста. У исту сврху су употребљени и одређени мелодијски покрети: силазни полустепени покрети који, као и у ранијим епохама, означавају ламент, дати су у деоницама кларинета (пример 1, тактови 9–10) и Зигфрида (тактови 23–26), а најављени су „мотивом велзуншке несреће”<sup>340</sup> са почетка примера (тактови 1–4). Такође, краткотрајна узлазна хроматика у оркестру (прва хорна ин Е, тактови 30–31), непосредно пред повратак из Де-дура у Це-дур, одражава последње тренутке Зигфридове наде (неодрживост ове наде се исказује кроз истовремени силазни хроматски покрет у деоници друге хорне ин Це и контрабаса).

Изразит пример *експресивног тоналитета* пружа пролог *Сумрака богова*. У наступима сваке од три норне с почетка опере се примећују секундни односи између тоналитета, који пажњу привлаче самом чињеницом да представљају део музичког ткива којим, иначе, у погледу међутоналитетских релација, владају терцни тонални односи. Одломци са секундним тоналним низовима, који ће у наставку бити анализирани, узети су из различитих делова пролога, повезује их донекле сродан текстуални садржај и у сваком од њих долази до значајне афирмације *експресивног тоналитета* и постепене градације његове драмске компоненте. У делу наступа Треће норне долази до осцилације између Цес-дура и Бе-дура, у тренутку када она пева о значењу јасена као светог дрвета (пример

---

<sup>340</sup> Сви лајтмотиви из Вагнерових опера о којима ће бити речи у овом и наредним поглављима су дати према називима или описима које је у својој анализи опера *Рајнско злато*, *Валкира*, *Зигфрид* и *Сумрак богова* дао Ернест Њуман (Ernest Newman, 1868–1959). Упор. Ernest Newman, *The Wagner Operas* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1949), 451–634.

2).<sup>341</sup> Друга норна је нешто прецизнија у свом исказу и саопштава да је један јунак посекао копље у коме је Вотан похранио свете уговоре, наговештавајући тиме злу коб која предстоји. Секундни однос тоналитета више није организован као осциловање, односно као тонално скретање, већ као одређенији, узлазни тонални след це-мола, Дес-дура и ес-мола (пример 3). Најзад, поновни наступ Треће норне такође карактерише тонални 'успон' који је праћен повећањем експресивног набоја у текстуалном садржају. Однос полустепен-степен је задржан, али је транспонован и тонски род постаје искључиво дурски – Цис-дур, Де-дур, Е-дур (недуго потом нотиран као Фес-дур) – док је предсказање несреће дато у текстуалном исказу најексплицитније до сада: *Вечних богова крај / наступиће тада за навек* (пример 4). Дакле, постепено усложњавање секундних односа између тоналитета у наступима норни потврђује чињеницу да тонални план, и поред потпуне усклађености са значењем текста, има способност да 'говори' сам за себе и предсказује след будућих догађаја независно од текста: док је текстуални садржај 'неутралан', постоји уобичајено осциловање тоналитета на секундном растојању; када је несрећа предсказана кроз причу о сломљеном Вотановом копљу, онда је на делу „експресивни” след три тоналитета који су поређани по узлазним секундама; а када је на крају најављен и сасвим изванредан крај богова, онда је исти „експресивни” редослед подигнут за полустепен и уз то је направљен још један корак. Тај корак, који заправо није никакав тоналитетски покрет, већ енхармонска трансформација Е-дура у Фес-дур, доноси можда најснажнију симболизацију предстојећег краја богова, тиме што једна иста тонална област из 'високе' (Е-дур) пада у веома 'ниску' сферу (Фес-дур), па макар то било и само у нотацији. Однос 'високих' и 'ниских' тоналитета ће посебно бити у фокусу потпоглавља „Хармонија супремације у опери супремације: тонална и хармонска компонента у интерпретацији различитих видова супремације у односима између Вотана и смртника у *Рајнском злату*” у овом поглављу.

Већина тоналитета је представљена редукованим акордским садржајем у коме преовлађује дијатонски акордски фонд. У првом наступу Треће норне и наступу Друге норне (примери 2 и 3), минимални отклон од дијатонике је спроведен углавном уз помоћ акорда вантоналног VII ступња за доминанту, било да је он дат као умањени (пример 3, тактови 3 и 14), полуумањени (пример 2, тактови 6 и 13) или двоструко умањени септакорд (исти пример, тактови 2–4), и још ређе путем употребе других вантоналних

---

<sup>341</sup> Превод либрета Вагнерове опере *Сумрак богова* је урадио аутор дисертације.

акорада. Међутим, у последњем наступу Треће норне (пример 4) проширење тоналитета је знатно веће, што се може довести у везу и са самим његовим експресивним потенцијалом. Иза сплета лествичних и алтерованих функција у прва четири акорда у Де-дуру (тактови 2–4) се заправо крије укрштање хармонске везе тоника-доминанта из сфере дијатонских акорада и исте хармонске везе која припада сфери алтерованих акорада: први и трећи акорд, тонични сектакорд и доминантни септакорд Де-дура, испреплетени су са сопственим, скривеним алтерационим панданом којег, такође на растојању, праве наполитански сектакорд и квинтакорд варијантног VI ступња, а који у Ес-дуру дају готово идентичну везу тоничног сектакорда и доминантног трозвука (*ge-be-es* и *be-de-ef*). Појава овог акордског обрта Ес-дура, који је 'залутао' у основни ток Де-дура, представља образац посебног тоналног феномена који ће бити детаљније објашњен у једном од наредних сегмената рада, у потпоглављу „*Лутајући и плутајући тоналитет* као фактори динамизације тоналног развоја у Вагнеровој *Валкири*, Малеровој *Жалобној песми* и Штраусовој *Саломе*”. Проширење је још интензивније ако се узме у обзир секвентно поновљена веза једнакотерцних акорада при хармонизацији „мотива најаве смрти”, лајтмотива који и симболички појачава поруку о ономе што предстоји до краја Тетралогije (пример 4, тактови 5–6 у Де-дуру и тактови 8–10 у Е-дуру). Ипак, оно што је заједничко овим проширењима Де-дура је то да сва три акорда укључена у овај поступак заправо долазе из сфере која припада његовој 'ниској' страни (већ споменути наполитански сектакорд *ge-be-es* и трозвук варијантног VI ступња *be-de-ef*, те акорд субмедијанте у привидном терцном сродству *be-dec-ef*), чиме се, упркос томе што је претходно дошло до тоналног подизања са Цес-дура (почетак примера 2), преко це-мола (почетак примера 3), до Цис-дура (почетак примера 4), демонстрира снажна тенденција једне 'високе' тоналне сфере за кретањем наниже, а помоћу тога и симболички указује на предодређеност суноврата богова. Штавише, из перспективе почетка *Сумрака*, оно о чему норне певају, сагледавајући садашњост са хоризоната прошлости и будућности, нема у том тренутку никаквог значаја. Ипак, док се крај богова о коме говоре, може, али и не мора схватити као пролепса, музика која то прати потврђује да то управо јесте предсказање онога што ће уследити на крају опере.

Дакле, *експресивни тоналитет* се у краћим или дужим секундним низовима тоналитета испоставља као тонална категорија која је у потпуности усаглашена са

драмском ситуацијом. То може бити организовано као „експресивно интензивирање”, односно тоналитетско ’подизање’, или као „експресивна релаксација”, односно тоналитетско ’спуштање’, у оба случаја у тоналним покретима било по полустепенима, било по целим степенима или, пак, комбиновано. Додатно нијансирање значења се постиже употребом једне или друге врсте тонског рода, а такође и комбинацијом тонских родова оних тоналитета који формирају те секундне односе. *Експресивни тоналитет*, исто тако, може деловати и независно од текста, као што може и да потврди она значења која би се логично формирала у одређеном делу опере у коме нема текстуалних исказа које саопштавају оперски ликови. Из претходне анализе се закључује да у *експресивном тоналитету* није толико наглашено кретање ка одређеном тоналном циљу, односно сврховитост тоналног кретања, колико сам тонални покрет по великим или малим секундама, који је том приликом носио и одређену експресивну вредност. Када се тежиште премести управо на сврховитост, „дирекционост” одређеног тоналитетског покрета, при чему тај покрет може означавати и промену значења, чак и приликом повратка музичког тока на почетни тоналитет, говори се о *дирекционом тоналитету*, нешто сложенијој драмско-тоналној категорији, којој ће бити посвећено наредно потпоглавље.

## 1.2. *Дирекциони тоналитет* у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери *Прстен Нибелунга* и Штраусовим операма *Салома* и *Електра*

Категорија *дирекционог тоналитета* представља релацију између два појединачна тоналитета који се у музичком току налазе на одређеном растојању један од другог, неретко као полазни и завршни тоналитет једне заокружене целине. У *дирекционом тоналитету*, подсетимо, постоје две врсте односа између та два тонална корпуса: у првом је на делу кореспонденција између музичког, с једне, и драмског и/или текстуалног значења, с друге стране, што значи да се почетак у једном, а завршетак у другом тоналитету, као промена тоналног центра, поклапа са осетнијом променом значења у

драмском току;<sup>342</sup> у другом односу не постоји одговарајућа кореспонденција између музичког и драмског/текстуалног значења, па почетак и завршетак композиције или њеног дела у различитим тоналитетима може имати значење почетка и завршетка у једном истом тоналитету.<sup>343</sup> Из овог другог произлази још једна врста односа у оквиру *дирекционог тоналитета*, у којој усмереност ка промени, ка новом тоналитету, бива схваћена само у интерпретативном смислу: почетак и крај дела или целине у истом тоналитету се интерпретира као почетак и крај у два различита тоналитета.<sup>344</sup> Последња, четврта релација која се логички и консеквентно надовезује на ову прогресију – почетак и завршетак дела или целине у истом тоналитету, без промене значења – није релевантна за интерпретативну анализу и у овом раду неће бити разматрана.

У све четири опере *Прстена Нибелунга* Рихарда Вагнера *дирекциони тоналитет* представља једну од најистакнутијих стратегија њихове свеукупне тоналне организације (табела 4). У склопу доказивања тог стратешког значаја *дирекционог тоналитета*, размотрићемо односе између почетног и завршног тоналитета на макроформалном плану опере и у оквиру мањих целина у првом нижем нивоу структуре, као што су чинови у операма *Валкира*, *Зигфрид* и *Сумрак богова*, односно сцене у опери *Рајнско злато*.<sup>345</sup> Ова драмско-тонална категорија свакако фигурира као истакнута тоналитетска стратегија и на дубљим структурним нивоима, као што су сцене унутар чинова у трима операма.<sup>346</sup> Код *дирекционог тоналитета* који се образује на макроформалном плану – *дирекционог тоналитета* који је формиран на односу између почетног и другачијег завршног тоналитета музичке драме – уочава се значајна правилност, испољена у појави искључиво целостепених тоналних односа.<sup>347</sup> Тако се *дирекциони тоналитет* у *Валкири* огледа у

---

<sup>342</sup> Упор. Robert Bailey, *An Analytical Study*, 113–146.

<sup>343</sup> Упор. William E. Benjamin, *Tonal Dualism*, 238.

<sup>344</sup> Упор. Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 205.

<sup>345</sup> У опери *Рајнско злато* нема поделе на чинове као у остале три опере *Прстена*, уместо које је на делу подела на четири сцене.

<sup>346</sup> Као што је речено у првом, теоријском делу рада, неки аутори у „дирекциони” укључују и онај тонални однос који настаје на границама у музичком току. Под овим се подразумевају границе између опера које следе једна за другом у *Прстену*, као и оне између суседних чинова или суседних сцена унутар чинова, у једној од тих или, пак, у некој другој опери. Зарад прегледности и избегавања непотребне аналитичке ширине, у овај рад неће бити укључено разматрање закључака проистеклих из испољавања „дирекционог” тоналног покрета на споменутих границама музичког тока.

<sup>347</sup> У значајном делу досадашње теоријске и музиколошке литературе сагледавање тоналне „дирекционости” у Вагнеровој музици је полазило од оних закључивања о тоналитету, која су изведена на основу постојећих сталних предзнака у почетним и завршним тактовима опере, односно чинова и сцена. Међутим, у тим

покрету од почетног де-мола до завршног Е-дура, а у *Зигфриду* у кретању од бе-мола до Це-дура. 'Оквирне' опере *Тетралогije* повезује силазни целостепени тонални однос на макроформалном плану, са чак истим основним тоновима двају тоналитета који формирају *дирекциони тоналитет*: *Рајнско злато* почиње у Ес-дуру, *Сумрак богова* у ес-молу, док обе опере завршавају у Дес-дуру, чиме „дирекциона” тонална релација *ес-дес* постаје карактеристика не само њиховог, већ и тоналног плана целе *Тетралогije*. Између оквирних тоналитета чинова у *Валкири*, *Зигфриду* и *Сумраку богова* и оквирних тоналитета сцена у *Рајнском злату* се формирају разноврснији интервалски односи. Они се крећу од мале секунде (*Рајнско злато*, четврта сцена), преко велике секунде (*Рајнско злато*, трећа сцена; *Сумрак богова*, други чин), мале терце (*Рајнско злато*, друга сцена) и велике терце (*Зигфрид*, први и други чин; *Сумрак богова*, први и трећи чин), до односа чисте кварте навише, односно чисте квинте наниже (*Рајнско злато*, прва сцена; *Валкира*, сва три чина; *Зигфрид*, трећи чин). На основи „дирекционог” тоналног односа се формира још једна паралела између три опере *Прстена*. Наиме, узлазни целостепени покрет *бе-це*, осим што, како је речено, дефинише основно „дирекционо” кретање на макроформалном плану у *Зигфриду*, одређује и однос између оквирних тоналитета у другом чину *Сумрака богова* (оба пута је реализован као однос између бе-мола и Це-дура), као и у трећој сцени *Рајнског злата* (бе-мол – це-мол).

---

анализама се није водило рачуна о стварном хармонском садржају који је – независно од 'индикаторских' сталних предзнака – указивао и на реални тоналитет који фигурира у датом тренутку.



**Табела 4:** Однос полазног и завршног тоналитета у дирекционом тоналитету, у оквиру формалних целина (опера, чинова и сцена /предигара/) у *Прстену Нибелунга* Рихарда Вагнера

<i>Рајнско злато</i>											
Ес→Дес											
1. сцена		2. сцена		3. сцена		4. сцена					
Ес→Ас*		Дес→бе		бе→це*		це→Дес					
<i>Валкира</i>											
де→Е											
Први чин			Други чин			Трећи чин					
де→Ге			а→де			ха→Е					
пред.	1. сцена	2. сцена	3. сцена	4. сцена	5. сцена	пред.	1. сцена	2. сцена	3. сцена	пред.	1. сцена
де→де	де→Де	еф*→це	е*→Ге	де→ас*	ге*→а	а→е*	фис→е*	Де*→де	ха→ха	ха→еф*	Е*→дис
<i>Зигфрид</i>											
бе→Це											
Први чин			Други чин			Трећи чин					
бе→Де			це→Е			ге→Це					
пред.	1. сцена	2. сцена	3. сцена	1. сцена	2. сцена	3. сцена	пред.	1. сцена	2. сцена	3. сцена	3. сцена
бе→бе	бе→бе	А*→А*	Це→Де	це*→еф	е*→еф	де→ас	бе→Е	ге→ге	ге→Ас*	Ас*→Ес*	Де→Де
<i>Сумрак богова</i>											
ес→Дес											
Први чин			Други чин			Трећи чин					
ес→ха			бе→Це			Еф→Дес					
пред.	цвиш.	1. сцена	2. сцена	3. сцена	1. сцена	2. сцена	3. сцена	5. сцена	пред.	1. сцена	2. сцена
ес→Ес	А→ха*	ха→Бе	Бе→Це	Це→ха	де*→Бе	Бе→ха*	е→Бе*	Бе→Цес*	Ха*→Це	Еф→Еф	Еф→бе*

**Напомене:**

1. тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именованјем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур“ и „мол“. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.
2. код тоналитета означених звездичом (\*) хармонски контекст указује на дати тоналитет, без обзира на постојеће сталне предзнаке или одсуство сталних предзнака у том сегменту.
3. курзивом је указано на одсуство дирекционог тоналитета, односно на постојање тоналног заокружења.

**Легенда скраћеница:**

- пред. - предигра  
цвиш. - цвишеншил

Још интересантније закључке доноси увид у хармонско-функционални смисао споменутих тоналних односа унутар чинова, односно сцена. У том погледу, у односу између полазног и завршног тоналитета преовладава усмереност ка субдоминантном тоналитету у односу на полазни тоналитет, по чему *Валкира* заузима посебно место међу свим операма *Тетралогije*, јер сва три чина ове опере одликује ова врста тоналног кретања. С друге стране, модулација у доминантни или, пак, истоимени тоналитет у овој специфичној тоналној констелацији се ниједном не појављује. Имајући то у виду, уочава се да на плану *дирекционог тоналитета* дијатонизација у првим два операма *Тетралогije* (под којом подразумевамо већ споменути превагу субдоминантног односа, али и однос између паралелних тоналитета који се једном појављује) уступа место хроматизацији у последњим два операма (која укључује хроматско терцно сродство у два од три чина опере *Сумрак богова* и привидно терцно сродство у, такође, два од три чина опере *Зигфрид*), што је потпуно у складу са порастом драмске тензије и трансформацијом основне идеје циклуса, како се иде према његовом крају: од 'тривијалне' крађе прстена и рајског злата до уништења света богова, али и света људи. Из овога се закључује да *дирекциони тоналитет* у *Прстену* не одликује само формална усмереност од једног до другог тоналног центра, већ и потенцијал да кроз интензивирање хроматских односа интерпретира интензивирање драмске тензије на макроплану циклуса. Стога се, узимајући у обзир претходне увиде, може закључити да *дирекциони тоналитет*, поред тога што представља изразиту тоналну стратегију *Прстена Нибелунга*, фигурира и као значајан конструктивни чинилац у систему драмско-тоналних односа у овом оперском циклусу.

Трећа сцена трећег чина Вагнерове опере *Зигфрид* представља добар пример испољавања *дирекционог тоналитета* у коме се спроводи ресемантизација различитих оквирних тоналитета сцене у правцу њиховог изједначавања – почетак у Де-дуру и крај у Це-дуру имају смисао почетка и завршетка у истом тоналитету. Кључни тренутак за припремање апотеозе у последњој сцени опере, где Зигфрид и Бринхилда заједно певају о *светлој љубави и насмејаној смрти*, представља средишњи део сцене, а у службу ове драмске радње су стављени терцни тонални односи, карактеристични за *дирекциони тоналитет*. Бринхилда на стени излази из дугог сна и очарана је Зигфридом, у истој мери у којој је и млади јунак опчињен лепотом тек пробуђене валкире. Сцена Бринхилдиног

буђења (пример 5) привлачи пажњу пре свега због тога што се излазак из сна одвија паралелно са изразима њене носталгије за изгубљеним статусом (*Ниједан бог ми се никад није толико приближио! / Пред мојом чедношћу / понизно клечаше јунаци: / посвећена дошла сам из Валхале.*) и са јадиковањем због казне да усамљена спава на стени окруженој ватром (*Јао мени! / О срамоте, / понижавајуће ли невоље*). Истовремено, Бринхилда жали за изгубљеним божанским атрибутима, бесмртношћу и неповредивошћу, улазећи у емотивно стање у коме се мешају елементи патетике и делузије (*Рани ме / онај ко ме пробуди! / Он исече мој оклоп и шлем: / Бринхилда ја више нисам!*). Овај „ирационални ковитлац емоција”, како га с правом одређују Драгана Јеремич-Молнар и Александар Молнар, „у који Бринхилда бива захваћена на крају *Зигфрида* и који представља *spiritus movens* глобалне катастрофе у *Сумраку богова*”,<sup>348</sup> представљен је искључиво терцним тоналним релацијама које формирају специфичну лучну структуру са тоналним заокружењем: це-мол – Ас-дур – еф-мол – а-мол – це-мол. Тонално заокружење је у овом случају, уствари, мање повратак на исти це-мол, а много више усмерено кретање од једне полазне до нове, другачије циљне тачке. Другим речима, у кретању од це-мола носталгије (*Пред мојом чедношћу / понизно клечаше јунаци*) до це-мола сурове нове реалности (*Бринхилда ја више нисам!*) се огледа промена значења до које је дошло у два појавама истог тоналитета у различитим деловима сцене, што представља готово идеални пример Харисоновог типа *дирекционог тоналитета*. У овако пласираном тоналном садржају у коме ниједан од четири тоналитета ни по трајањима, ни по свом хармонском садржају, не може бити важнији од било ког другог, испољава се и „двотонични комплекс” у пуном капацитету, имајући у виду успостављену међузависност двеју тоника из једног и двеју доминанти из другог тоналног пара: делови који су у це-молу и Ас-дуру садрже тоничне акорде ових тоналитета,<sup>349</sup> док су, обрнуто, сегменти у којима се појављују преостала два тоналитета – еф-мол и а-мол – апсолутно лишени њихових тоника и фундаментално репрезентовани доминантним акордима.

У теоријској литератури је тоналитетска „дирекционост” претежно била предмет интересовања у анализи Вагнерове оперске музике, те би и претходна анализа могла

---

<sup>348</sup> Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: Prsten Nibelunga i Parsifal* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004), 161.

<sup>349</sup> Тоничним сазвучјем се у овом случају, без обзира на његову функцију, сматра и каденцирајући квартсектакорд, грађен од тонова тоничног акорда.

представљати допринос у том правцу, имајући у виду да трећа сцена трећег чина *Зигфрида* није била разматрана из перспективе интерпретативне анализе ове драмско-тоналне категорије. Међутим, како теоријски дискурс о *дирекционом тоналитету* до данас готово да није био примењиван у анализи оперске музике других композитора, посебан значај имаће употреба ове стратегије у анализи одабраних сегмената Штраусових опера *Саломе* и *Електра*, која следи у наредним редовима. Истакнуто манифестовање ове драмско-тоналне категорије се може уочити у тренутку Егистовог убиства, на прелазу из седме ка последњој, осмој сцени Штраусове *Електре*.<sup>350</sup> Три повезана догађаја – чин Орестове освете над Клитемнестриним љубавником, тиме изазвано Електрино ликованье и Хрисотемидина радост поводом братовог повратка након вишегодишњег изгнанства – формирају релативно кратку драмску јединицу унутар финалне сцене опере, али ипак довољно дугу за испољавање обе врсте *дирекционог тоналитета* (пример 6).<sup>351</sup> Сегмент у коме се догађа чин Егистовог убиства почиње у еф-молу, те се, преко 'експресивног' тоналног покрета у е-мол, односно фис-мол (пример 6, тактови 4–9), враћа у полазни тоналитет (тактови 10–20). Драматичност тог чина такође утврђују терцне и секундне везе између акорада чија је функционалност, услед њиховог убрзаног смењивања, углавном суспендована (тактови 10–14). Егистов пад на земљу је означен преласком у е-мол (тактови 21–23) и, посебно, фригијским акордом овог тоналитета, *еф-а-це*. На Егистове самртне вапаје слугама и ближњима – *Зар ме нико не чује?* – Електра одговара чувеном, хладном и циничном реченицом – *Агамемнон те чује!* (тактови 25–27). После дужег нестабилног тоналног тока, Електрин одговор је дат на подлози стабилизованог тоничног

<sup>350</sup> За разлику од своје раније музичке драме *Саломе*, Штраус у партитури *Електре* није дао поделу на сцене. Подела о којој је овде реч је утемељена на радовима Марџери Еникс (упор. Margery Enix, *A Reassessment of Elektra by Strauss, Indiana Theory Review, Vol. 2, No. 3 /1979/, 33*) и Мишела Вејуа (упор. Michel Veilleux, *La Structure Dramatique d'Elektra de Strauss, La Scena Musicale, Vol. 6, No. 8 /2001/, 5*) и употребљена с циљем лакшег сналажења у дискурсу о анализираним сегментима ове музичке драме. Према структурализацији која је предложена у наведеним радовима, *Електра* је подељена на осам сцена. Ениксова прави поделу тако што указује на прецизан почетак и крај сваке сцене у самој партитури (према партитурним бројевима и тактовима у оквиру њих), притом их групишући у схему сонатног облика. Веју, пак, тим сценама даје називе према њиховом главном драмском садржају, али без прецизног позиционирања граница тих сцена у партитури. Комбиновањем ова два предлога се добија следећа структурализација Штраусове *Електре*: прва сцена (почетак – партитурни број 34 / такт 11) – пролог слушкиња; друга сцена (34/12–63/8) – Електра сама; трећа сцена (64/1–129/6) – Електра и Хрисотемидеа; четврта сцена (130/1–275/4) – Електра и Клитемнестра; пета сцена (1а/1–119а/10) – Електра и Хрисотемидеа; шеста сцена (120а/1–186а/15) – Електра и Орест; седма сцена (187а/1–218а/5) – Електра и Егист; и, осма сцена (219а/1–крај) – Електра и Хрисотемидеа. Представљена структурализација биће примењена у овом и свим другим потпоглављима рада у којима ће бити анализирани делови ове опере.

<sup>351</sup> Превод либрета Штраусове опере *Електра* је урадио аутор дисертације.

акорда це-мола, тоналитета који и овде и у *Саломе* има значење тоналитета смрти.<sup>352</sup> За овим следи нагли прелазак у ас-мол (тактови 29–37), а дуготрајни тонични акорд овог тоналитета је знак редукције музичког израза, којом се вероватно жели потенцирање специфичне напетости, будући да дворјанке, слушкиње и Хрисотемида – које се постепено приближавају месту убиства – још увек нису угледале страшни призор. Најзад, Хрисотемидина радост поводом Орестовог повратка, која засењује иначе изненађујуће одсуство њене реакције на Егистову смрт, обележена је још једним тонално стабилним сегментом, овај пут у Е-дуру (тактови 39–51).<sup>353</sup>

У подвлачење овако формиране опозиције између Електре и Хрисотемиде, с једне, и њиховог очуха Егиста, с друге стране, сада је укључен и *дирекциони тоналитет*, и то у својим двома подврстама које су од значаја за интерпретативну анализу. Тако се покрет од це-мола у коме Електра износи свој кратки исказ, до Е-дура у коме наступају Хрисотемидине усхићене речи о Оресту, интерпретира као задржавање у истом тоналитету, пошто је општи експресивни план у дискурсима обе сестре уједначен и центриран на осећању радости поводом братовљевог повратка. Притом је свеједно да ли се то задржавање тоналитета тумачи као остатак у Електрином це-молу или као непрекинуто постојање Хрисотемидиног Е-дура. И док је код Хрисотемиде та радост непомућена мешањем са другим емоцијама, код Електре, која је Ореста препознала нешто раније, ово осећање се прожима са још једном врстом радости, оном проистеклом из сазнања да ће освета над Клитемнестром и Егистом коначно бити извршена. Изгледа да тек посредством овакве интерпретације добија смисао горе споменути изостанак Хрисотемидине реакције на Егистово убиство, јер у дискурсима обеју сестара, који су очигледно експресивно униформисани – и притом, дакле, потврђени такоређи униформисаним *дирекционим тоналитетом* у коме покрет од једног до другог тоналитета дејствује као остајање у једној јединственој тоналној равни – нема места 'искакању', па ни Хрисотемидином ужасу над призором очуховог мртвог тела. Насупрот томе, остатак у практично истој тоналној равни еф-мол/Еф-дур у Егистовом наступу одговара кретању ка

---

<sup>352</sup> Подробнија експликација о це-молу као тоналитету смрти уследиће у потпоглављима „Асоцијативни тоналитет у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Саломе* и *Електра*” и „Тонални либестод”.

<sup>353</sup> Упркос томе што су два тоналитета – Е-дур и, посебно, ас-мол – испуњена једноставнијим хармонским садржајем, сегменти са таквим испољавањем тоналитета се у *Електри*, генерално посматрано, појављују сразмерно ретко.

новом, сасвим другачијем тоналном центру. Дакле, посматрано из позиције Егистовог лика, у овој тоналној равни долази до промене значења, јер је у њој означен како тренутак у коме је он још увек жив, тако тренутак у којем умире, а модулација у е-мол је више формална, него што је стварна (ту се заправо чује Еф-дур, чија тоника у е-молу има функцију фригијског акорда). Део његовог последњег вапаја (*Тешко мени!*), иако номинално уклопљен између це-мола и ас-мола, долази на тон *ас* који, осим што припада овим тоналитетима, истовремено представља и елемент продуженог дејства тонике еф-мола, акорда који се Егистовом смрћу ту уједно и завршава (пример 6, такт 28).

Прва сцена Штраусове *Саломе* пружа један од најупечатљивијих примера манифестације *дирекционог тоналитета*, и то оне врсте у оквиру које почетак и завршетак у различитом тоналитету имају значење останка у истој тоналној области. У хармонском погледу, ову, најкраћу од свих сцена опере, регулишу два акорда, *цис-е-гис* и *е-гис-ха-де*. Без обзира на то што њихов заједнички елемент, терца *е-гис*, сугерише Е-дур, овај тоналитет нема никаквог значаја у сцени, па су два акорда функционално одређена у оквиру два различита тоналитета, први као тоника цис-мола, Саломиног тоналитета, а други као доминанта А-дура. Дакле, почетак прве сцене је у цис-молу (пример 7),<sup>354</sup> а њен крај у А-дуру (пример 8),<sup>355</sup> па се терцни однос тоналитета и овде испоставља као готово правило за „дирекционост”. Премда је све време изван сцене, Салома се налази у првом плану, јер о њој, и делимично о пророку Јоханаану, причају безмало сви који су присутни на позорници. Индиректним присуством, у оквиру туђег наратива, Салома остварује доминацију сценом, при чему њена позиција остаје непромењена, било у физичком смислу (она је константно унутар Иродове палате и предмет је погледа присутних на сцени, али се не може опазити), било у перцепцији присутних актера (Наработ и војници се о њој изјашњавају само на најафирмативнији начин). На тај начин, ’јединствена’ и непромењена Салома, својом статичном позицијом директно одређује и значење тоналне кинетике: иако номинално долази до покрета од полазног цис-мола до завршног А-дура, не долази до промене значења ових тоналитета.

---

<sup>354</sup> Сви лајтмотиви из Штраусове *Саломе* о којима ће бити речи у овом и наредним поглављима су дати према називима или описима које је у својој анализи ове опере дао Ернест Њуман. Упор. Ernest Newman, *Great Operas*, volume 1 (New York: Vintage Books, 1958).

<sup>355</sup> Превод либрета Штраусове опере *Салома* је урадила Нада Царина.

Без обзира на претходно речено, кретање ка одређеном тоналном циљу, као дубоко укореењен смисао *дирекционог тоналитета*, остаје сачувано, штавише, добија свој пандан и у драмском сегменту овог одломка. Јер, упркос постепеном, спором и готово неприметном кретању, Салома је ипак у покрету, те се од тога да седи унутар Иродове палате, дошло до позиције у којој њен излазак на сцену само што није наступио (на крају прве сцене Наработ каже: *Принцеза устаје! (...) Долази овамо. / Да, долази према нама*). Самим тим, *дирекциони тоналитет* у првој сцени, односно кретање од цис-мола на њеном почетку до А-дура на њеном завршетку, представља Салому која у перцепцији других остаје непромењена, али истовремено и Салому чије је кретање видљиво само актерима, не и публици.

Као и у многим другим случајевима, *дирекциони тоналитет* је тешко одвојити од преостале две драмско-тоналне категорије, *експресивног* и *асоцијативног тоналитета*. Иако се, наравно, свака од њих може одвојено опажати, те категорије се налазе у готово непрекидном прожимању у одређеном делу опере. Тонално 'подизање' на самом крају ове сцене у *Саломе*, дато кроз полустепени редослед тоналитета Ге-дур–Ас-дур–А-дур, у оквиру којег су сва три репрезентована само својим доминантним септакордима, није ништа друго него „експресивно интензивирање” унутар *експресивног тоналитета*: тензиони раст приказан овим узлазним низом тоналитета, сликовито приказује пењање и коначни излазак Саломе на сцену (пример 8). Испољавање *експресивног тоналитета* са обрнутим, силазним тоналним покретом, даје додатну тежину Саломином *асоцијативном тоналитету*. У обе своје појаве цис-мол модулира у це-мол, тоналитет смрти (примери 7 и 9), што се у извесном смислу може интерпретирати као „експресивна релаксација”. Веома развијен и сложен хармонски језик *Саломе* укључује, као што смо видели, и такву афирмацију појединачног тоналитета која не подразумева увек појаву његове тонике, већ и хармонског обрта који је центриран око доминантног четворозвука, а из којег је изостављен тонични акорд, па је и це-мол с почетка опере (пример 7) репрезентован управо овим септакордом. Штавише, друга појава це-мола (пример 9) је проширена до тренутка појављивања првог мотива Саломе у овом тоналитету и текстуалне референце на Салому, пролептички указујући не само на то да ће она бити виновник туђе, Јоханаанове смрти, него и на то да ће на крају и она сама страдати. На тај начин, це-мол накратко

преузима функцију и значење цис-мола, не губећи при том сопствено асоцијативно значење: це-мол је тренутно и 'Саломин' и тоналитет смрти (пример 9).

Цис-мол и А-дур нису само главни актери *дирекционог тоналитета* у сцени, већ су међусобно повезани и захваљујући својим тоналитетским асоцијацијама на Салому. Први од њих се везује за Салому, али и за месец, који, опет, представља метафору Саломе, док А-дур, односно а-мол, реферишу на голубицу, која такође представља метафору младе принцезе (примери 8 и 10). Сасвим је јасно да се тоналитетска асоцијативност испоставља као категорија од изузетног значаја у оквиру свеопштег драмско-тоналног система у једној опери и у наредном потпоглављу следи потпуније и целовитије сагледавање ове проблематике.

Али пре тога је потребно направити осврт на оне елементе у испољавању драмско-тоналне категорије *дирекционог тоналитета*, који су произашли из претходне анализе и који указују на његов значај у оквирима интерпретативне музичке анализе. Његова компаративна предност у односу на *експресивни тоналитет* се састоји у томе што га одликује ефективно испољавање и на макроформалном плану, у односима између различитих тоналитета са почетка и краја једне опере, и на плану ужих јединстава и заокружених целина унутар ње, као што су чинови или сцене, али подједнако и унутар тих јединстава, у краћим и драмски значајним сегментима. У свом основном виду, организованом као промена тоналитета између две утврђене и одвојене 'тачке' у музичком току, *дирекциони тоналитет* се испоставља као пандан промени значења у драмском току. Продуковање бројних нових значења у односу између ликова или у разумевању развоја догађаја је обезбедило интерпретативно атрактивније и значајније варијанте *дирекционог тоналитета*, које се испољавају на начин да се промена тоналитета између тих одвојених 'тачака' у музичком току интерпретира као почетак и завршетак у истом тоналитету и, обрнуто, да појава истог тоналитета између таквих 'тачака' има значење кретања од једног полазног до другог, новог циљног тоналитета. Коначно, у склопу ове елаборације треба имати у виду и способност *дирекционог тоналитета* да укаже на поједине чудноватости и 'пукотине' у текстуалном и драмском слоју (на пример, одсуство Хрисотемидине емпатије према Егистовом страдању добија логично објашњење само посредством *дирекционог тоналитета*).



### 1.3. *Асоцијативни тоналитет* у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Саломе* и *Електра*

*Асоцијативни тоналитет* је трећа и последња драмско-тонална категорија која ће у овом раду бити примењена као интерпретативна стратегија. Ова категорија подразумева повезивање појединих ликова или неког другог драмског елемента, као што су стања, догађаји или радње, са одређеним тоналитетом, а понекад и само са одређеном акордском структуром или, пак, одређеном акордском функцијом.<sup>356</sup> За аналитичко сагледавање *асоцијативног тоналитета* је погодан већи број дела из корпуса немачке опере и симфонијског лида друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века. Ова драмско-тонална категорија је последња тачка на путањи започетој са Вагнеровом лајтмотивском техником и нема практично никаквих разлика између овог појма и нечега што је код овог композитора било називано лајттоналитетом. После Вагнерових музичких драма, најподеснијим подручјем у том смислу се могу сматрати две Штраусове опере, *Саломе* и *Електра*,<sup>357</sup> па ће *асоцијативни тоналитет* у овом делу рада бити разматран управо на музичком језику ових опера.<sup>358</sup> Предстојећа анализа *асоцијативног тоналитета* биће систематизована у две поткатегорије, при чему првој припадају *асоцијативни тоналитети* личности и колективитета, док су у другу уврштени специфични видови испољавања *асоцијативних тоналитета* догађаја и стања.

#### 1.3.1. *Асоцијативни тоналитети* личности и колективитета

Постојање задивљујућих подударности у појединим аспектима употребе *асоцијативног тоналитета* у *Саломе* и *Електри* не може засенити извесну неуједначеност композиторовог приступа двема операма, која се испољава управо на овом плану. Док се у првој *асоцијативни тоналитет* више везује за личности, дотле другу одликује сразмерно веће присуство тоналитета повезаних са одређеним догађајима и стањима. Штавише, на питању *асоцијативних тоналитета* главних јунакиња се одражава једна од кључних

---

<sup>356</sup> Упор. Robert Bailey, The Structure of the “Ring”, 51, 53.

<sup>357</sup> Бројна Штраусова писма и скице потврђују да је још у преткомпозиционој фази рада на *Саломе* и *Електри* постојала свест о потреби за асоцијативном повезаношћу тоналитета и појединих ликова у овим операма.

<sup>358</sup> У трећем поглављу овог, другог дела рада биће представљена анализа специфичних поступака у оквиру *асоцијативног тоналитета*, насталих укрштањем музичког и текстуалног значења.

разлика између две опере: асоцијативна повезаност Саломе и цис-мола у мање или више израженом виду постоји током целе опере, док Електра, за разлику од већине других ликова у опери, једина нема свој *асоцијативни тоналитет*. Питање асоцијативне улоге цис-мола као Саломиног тоналитета је добро елаборирано у досадашњој теоријској литератури. Велики број ситуација везаних за Саломин лик, било да је реч о њеном појављивању на сцени, било да један или више других ликова директно или у преносном смислу говоре о њој, одвија се у цис-молу. Осим на овај начин, музичко-драмско јединство Саломиног лика се остварује и путем лајтмотива. Од укупно три лајтмотива који 'припадају' Саломе, најизражајнији и највише употребљаван је први мотив Саломе, чија хармонизација готово искључиво тоничним акордом цис-мола још више утврђује асоцијативни статус овог тоналитета (видети примере 7 и 9 у потпоглављу „*Дирекциони тоналитет* у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери *Прстен Нибелунга* и Штраусовим операма *Салома* и *Електра*”). Саломин тоналитет, енхармонски нотирани дес-мол, фигурира у напетом игри живаца између Саломе и Ирода, која наступа непосредно после „Плеса” и у којој Ирод покушава да одврати младу принцезу од захтева за тако монструозну награду за одиграну страствену игру, као што је глава младог пророка (пример 11). Испољаване дес-мола у његовом уобичајеном, а посебно асоцијативном капацитету, утолико је израженије што је више испуњен дијатонским акордским садржајем којег значајније не ремете ни повремене појаве вантоналних акорада. Важно је на овом месту приметити акорд *ге-ха-де*, не толико због чињенице да је, као поларни акорд, у датом окружењу најистакнутија вантоналитетска звучност, нити толико што је знак тоналне референце,<sup>359</sup> колико због тога што представља најаву Саломиног завршног монолога; поларни акорд ће у завршном монологу бити недвосмислени знак њене трансценденције непосредно пред смрт (видети потпоглавље „*Тонални либестод*”). На посредан начин ово много говори о изванредној снази приказивања Саломиног лика, којом су, кроз укрштање елемената њене трансценденције и њене тоналне асоцијације, спојени и најнесроднији, тритонусно удаљени трозвучи *дес-еф-ас* и *ге-ха-де*, притом без икаквог Саломиног активног учешћа у радњи или изговорених речи (све што је описано се дешава у Иродовом наступу).

---

<sup>359</sup> Акорд *ге-ха-де* је тоника Иродовог *асоцијативног тоналитета* (видети касније).

Премда се Јевреји у *Саломе* појављују углавном као колективитет, па се, последично, и у њиховом повезивању са де-молом мора говорити о *асоцијативном тоналитету* групе, а не личности, сагледаваће 'њиховог' тоналитета на овом месту оправдава аналитички увид из кога се закључује да је то асоцијативност која по учесталости долази одмах после Саломиног цис-мола. Као и у случају тог *асоцијативног тоналитета*, и повезаност де-мола и Јевреја се разоткрива већ на почетку опере (пример 12). Штраусова доследност у тоналној асоцијацији између де-мола и овог колективитета,<sup>360</sup> доследност каква се не односи чак ни на Салому која је често, али не и увек 'праћена' цис-молом, уствари је део једног општег оквира у коме долази до максималне симплификације драмског аспекта Јевреја као групе. Не тако малобројне ситуације у којима се Јевреји појављују или спомињу су у суштини смештене у само два контекста: у њихово теолошки засновано, а са аспекта драматургије опере споредно међусобно препирање, или у захтев да већ заробљени Јоханаан буде изручен баш њима (по овом другом питању Јевреји се пред крај опере 'сусрећу' са самом Саломом која, додуше из других разлога, такође захтева Јоханааново изручење). На сцени су двојица војника који, коментаришући допирућу галаму из Иродове палате, закључују да је реч о свађи између Јевреја, заснованој на питањима њихове религије. Готово по правилу, *асоцијативни тоналитет* је подржан и лајтмотивском техником, али се ова два у тој мери прожимају да „мотив надвикивања Јевреја” уједно доноси и комплетан акордски спецификум 'јеврејског' де-мола: велики молски септакорд у функцији фригијског акорда (иначе, упадљив и истакнут акорд у целој опери) и полуумањени варијантни четворозвук на повишеној субдоминанти, оба у наглашеном контрасту према тоници де-мола. Уз укључивање новог асоцијативног значења, два проминентна акорда из овог дела опере – тоника и молски фригијски акорд у де-молу – добијају већи значај у оквиру интертекстуалне повезаности *Саломе* и *Електре*, о чему ће бити више речи касније.

Афирмација Иродовог *асоцијативног тоналитета* је донекле олакшана због чињенице да се у опери Ирод појављује најчешће директно, сценски, односно да ретко представља објект о коме говоре други ликови. Његови 'физички' наступи су веома често праћени асоцијативним Ге-дуром, у чему се нарочито истиче четврта сцена опере. После

---

<sup>360</sup> У овом контексту де-мол се појављује и на почетку друге сцене (партитурни број 25 / такт 5 – 27/12), а затим и више пута у четвртој сцени: у инструменталном одломку са почетка сцене (154/4–155/1), у дијалогу Ирода и првог Јеврејина (188/1–190/5), као и у квинтету Јевреја (200/1–206/7).

модулационо фреквентног одсека, музички ток сцене се поново враћа у Ге-дур, где Ирод започиње свој дијалог са Иродијадом. Том приликом ће он поновити зебњом испуњену текстуалну фразу *Чујем / шум / моћних крила*, која, због тога што представља незнатну реинтерпретацију раније изнете Јоханаанове фразе *Чујем шум крила / анђела смрти*, на овом месту несумњиво добија смисао предосећања надолазеће трагедије (пример 13). Зато је разумљиво што су чиниоци попут дијатонског акордског фонда и сразмерно крупног хармонског ритма, који су допринели како већој изражајности Ге-дура, тако његовој асоцијативној повезаности са Иродом, морали бити нарушени двома 'реметилачким' интервенцијама. Супротстављање безмало идеалној драмско-тоналној констелацији, управљеној као подршка Ироду, састоји се у томе што је оба пута мото перпетуо о „шуму моћних крила” праћен другим мотивом Јоханаана, чиме се предсказује да ће управо Ирод бити тај који ће наредити погубљење младог пророка. У склопу тог ремећења асоцијативног аспекта Ге-дура се налази хармонизација лајтмотива, која доноси осетно нарушавање дијатонске 'идиле' самог тоналитета: наполитански секстакорд на почетку прве хармонизације овог лајтмотива (*це-ес-ас*, пример 13, тактови 18–19) и прекомерни квинтсекстакорд на почетку друге хармонизације (*ес-ге-бе-цис*, тактови 34–36) заправо долазе из исте вантоналне сфере, тако што овај други, енхармонски замењен, представља доминанту првог акорда (акорд *ес-ге-бе-дес* у Ге-дуру има функцију септакорда доминанте за наполитански секстакорд). Друга интервенција у 'идилични' Ге-дур као Иродов *асоцијативни тоналитет*, такође има свој текстуални и хармонски аспект. На Иродову опаску да би због хладног ветра који дува на тераси требало да уђу у палату, његова жена одговара хладно и опозитно: *Не, не дува ветар* (Иродијада ће потом исказати несалагање и поводом Иродове бојазни о „моћним крилима”). Ово Иродијадино контрирање је дато на подлози акорда субмедијанте, *ес-гес-бе*, акорда који – захваљујући упадљивој хроматској звучности у привидном терцном акордском сродству које је формирано између овог и претходног акорда тонике – такође нарушава трасирани дијатонски оквир (такт 10). Међутим, употреба овог акорда на овом месту има још дубље значење, јер он заправо представља основни трозвук у специфичној структури фригијског септакорда у де-молу, претходно анализираног у оквиру „мотива надвикивања Јевреја”. Иако су у драмском смислу некомпатибилне конфигурације, Иродијада и Јевреји се овде додирују на питању свога мање или више константног несагласја са Иродом, чему

доприноси сам акорд који се у оба случаја издваја из околине својом функционалном необичношћу. Но, без обзира на ове три акордске интервенције, које одреда долазе из 'ниске' сфере основног тоналитета, асоцијативно повезивање Ирода и Ге-дура остаје неупитно.<sup>361</sup>

Већ је истакнуто да Електра као главна јунакиња истоимене опере нема свој *асоцијативни тоналитет*. Овај парадокс је утолико већи што су безмало сви други ликови – па чак и Агамемнон који се физички и не појављује на сцени, већ је само део наратива – добили неку врсту тоналне асоцијативности. Тако, Ес-дур има статус асоцијативног тоналитета Електрине сестре Хрисотемиде. Иако прати већину њених наступа, који су, опет, врло често дати – са становишта свеукупног стила и хармонског језика опере – у зачуђујуће једноставној, претежно дијатонској хармонизацији (пример 14), Ес-дура ипак нема када се Хрисотемиде врати у финалу.

Пре него што уследи даље разматрање *асоцијативног тоналитета у Електри*, на овом месту је важно истаћи још један моменат разликовања две композиторске опере: док за готово све *асоцијативне тоналитете у Саломе* постоји висок степен сагласности у теоријској литератури, дотле на овом питању када је реч о Штраусовој каснијој опери нема увек једнообразних и подударних тумачења. Тако је једна од тачака размимоилажења Клитемнестрин тоналитет, за који се предлаже Фис-дур<sup>362</sup> или, пак, бе-мол.<sup>363</sup> Овај други тоналитет се може повезати и са Клитемнестриним бившим мужем, убијеним краљем Агамемноном,<sup>364</sup> док, опет, према неким другим мишљењима, означава Електрину самоћу.<sup>365</sup> Ипак, за већину аутора и сам Агамемнонов тоналитет није специфично издвојена драмско-тонална категорија и перципира се само у контексту смрти, јер је за наратив опере релевантан једино убијени Агамемнон, односно његова

---

<sup>361</sup> Ге-дур обележава Иродов наступ и после почетка сцене (158/10–160/5). Док је убеђује да игра, део Иродове заклетве Саломе се такође одвија у Ге-дуру (229/5–231/2), затим се исти мото перпетуо у истом тоналитету појављује и недуго пре „Саломиног плеса” (236–237), а овај тоналитет фигурира и непосредно пред „Плесом”, када се у разговор Ирода и Саломе укључује Иродијада (242/9–243/5). Коначно, одмах по завршетку „Плеса”, Иродово обраћање Саломе у дужем току се одвија у Ге-дуру (249/7–254/2).

<sup>362</sup> Упор. Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 72.

<sup>363</sup> Упор. Derrick Puffett, *The Music of "Elektra"*, 39.

<sup>364</sup> Од многих хармонизација „мотива Агамемнона”, за Арнолда Витола (Arnold Whittall, 1935) је она права управо у бе-молу, из чега произлази оправдање за ову тоналну асоцијацију: „Један важан детаљ у одбрани Електре коју даје пета слушкиња јесте појава Агамемноновог мотива у 'исправном' подручју бе-мола, у партитурном броју 20” (Arnold Whittall, *Dramatic structure and tonal organisation*, 60).

<sup>365</sup> Упор. Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 72.

смрт. Зато се његов тоналитет, базиран на основном тону *це*, везује углавном за *це-мол* који, као што ћемо видети, представља тоналитет смрти.<sup>366</sup>

Без обзира на скромно појављивање, које је обрнуто сразмерно значају његове улоге у драматургији опере, Орест, Електрин и Хрисотемидин брат, такође има свој *асоцијативни тоналитет*, де-мол. Самим тим је разумљиво да је његов тоналитет присутан и онда када њега нема на сцени, односно кад се на њега само реферише у текстуалном садржају. Тензијом испуњен и на моменте непријатан дијалог Клитемнестре и Електре у четвртој сцени, на изузетно добар начин осликава две тоналитетске асоцијације (пример 15). Тема разговора између мајке и кћерке је Орест, чије је име у конверзацији 'растрзано' између, с једне стране, Електриних оптужби против мајке да је ова учинила све не би ли њен син, потенцијални осветник за Агамемнонову смрт, и у изгнанству био убијен и, с друге стране, Клитемнестриних неуверљивих реплика да га је тим прогонством, у којем он још увек живи, заправо спасила. Последња у дугом низу Клитемнестриних референци на сина (*Шта ме брига, далеко је од куће*) дата је у његовом *асоцијативном тоналитету*, де-молу (утврђеном кроз двоструку појаву тоничног акорда), који, осим што репрезентује самог Ореста, истовремено одражава и њен не толико очигледан, али велики и опсесивни страх да ће се он једног дана ипак вратити. Међутим, готово изненадни заокрет Клитемнестриног дискурса, заједно са наглом модулацијом у њен асоцијативни Фис-дур, може једино имати значење повратка њеном уверењу да јој се ипак ништа страшно неће догодити (*Ја живим овде и господарица сам*). Ово кратко појављивање Фис-дура није, дакле, само пука афирмација Клитемнестриног *асоцијативног тоналитета*, већ, захваљујући његовој стабилности, представља и одраз Клитемнестриног спокојства, ма колико оно било лажно и ма колико и она сама била свесна тога.

За разлику од осталих *асоцијативних тоналитета личности* у опери, Еф-дур као тонална референца на Егиста, Електриног очуха, веома ретко се појављује као доследно

---

<sup>366</sup> Док по једнима *це-мол*, као тоналитет смрти, представља у исто време и Агамемнонов тоналитет, Гилијем сматра да је *Це-дур*, вероватно као знак „просветљења” од мола ка истоименом дуру, којим је на тај начин означено и коначно покајање за краљеубиство, прави Агамемнонов *асоцијативни тоналитет*. Осим тога, осветом за убиство Агамемнона, који је био персонификација старог поретка, долази се и до симболичке рестаурације тог поретка, за шта је најпогоднији управо *Це-дур* (упор. исто, 125). У том смислу, није без значаја податак да је, осим у *Електри*, асоцијативно повезивање *Це-дура* са поретком, редом, успостављањем равнотеже након извесног напетог стања, примењено и у бројним другим Штраусовим делима.

афирмисан и одређеним акордским обртима утврђен тоналитет, те у његовим појавама најчешће учествује само један акорд, и то тонични сектакорд. Због такве редукованости акордског садржаја Еф-дура, која, парадоксално, у *Електри* има значење снажења његовог асоцијативног капацитета, појаве тоничног сектакорда овог тоналитета говото увек имају референцу на Егиста. Сагледано на обрнут начин, кад год се спомене Егист долази до изненадних тоналних промена у Еф-дур, односно до појаве сазвучја којег можемо назвати и „Егистовим акордом”. Управо се овом тоналном асоцијацијом могу објаснити неочекиване појаве тог консонантног сектакорда унутар сложеног и хроматизованог хармонског тока, које, да парафразирамо Гиљиема, само још више доприносе тривијализацији тог несрећног лика.<sup>367</sup> Ако је у причање о Егисту укључена и Електра, та тривијализација Клитемнестриног садашњег мужа често иде руку под руку са отвореним подругицањем. То је веома сликовито приказано у оквиру дијалога Електре и Хрисотемиде из треће сцене (пример 16), где се асоцијативни сектакорд тонике Еф-дура појављује тачно у тренуцима Електриног спомињања Егиста, било да га тада спомиње по његовом правом имену (пример 16, такт 8), било да га, ругајући му се, назива *другом женом* (такт 6), односно делом „женског пара” којег, по њој, чине Клитемнестра и сам Егист.<sup>368</sup> Идентична хармонско-драмска корелација у којој стоје сектакорд *а-це-еф* као Егистова лајтхармонија, с једне стране, и истоветан Електрин сарказам на његов рачун, с друге стране, понавља се и касније у опери, у дијалогу који она тада води са својом мајком (партитурни број 212 / такт 6 – 213/2), чиме се додатно учвршћује Електрина перцепција Егиста, убице и прељубника, који више није достојан ни да буде назван мушкарцем.

Покушаји да се да објашњење композиторове наизглед чудне одлуке да Електра као главна јунакиња истоимене опере не буде повезана ни са једним одређеним тоналитетом, не само да трају готово од првих теоријских написа о овој опери, него су се у међувремену претворили у једну од централних топика у тумачењима њеног сложеног хармонског језика. Према једном од уверљивијих објашњења, недостатак њеног *асоцијативног тоналитета* је заправо музички пандан недостатку њеног сопственог

---

<sup>367</sup> Упор. исто, 69.

<sup>368</sup> У такту 3 у примеру 16, акорд *а-це-еф* формално не представља Еф-дур и употребљен је као заједнички акорд у модулацији из а-мола у ха-мол. И поред тога, овај акорд има непромењену тоналну асоцијацију везану за Егиста.

идентитета, идентитета који је она свесно жртвовала.<sup>369</sup> Друго и ништа мање уверљиво објашњење говори да је то последица генералне тежње у *Електри* за измештањем из сфере тоналног у сферу битоналног деловања,<sup>370</sup> па је, вероватно и као супституција за *асоцијативни тоналитет*, понуђен Електрин асоцијативни акорд, грађен као битонални спој Е-дура и Дес-дура. И заиста, може бити прихваћено да таквој (ауто)суспензији идентитета у музичком језику једино одговара (ауто)суспензија *асоцијативног тоналитета*, као што једнако природно делује да би Електра, будући главном јунакињом, требало да буде прва (до краја опере ће остати и једина) која ће 'освојити' битонални систем.<sup>371</sup> Имајући ово у виду, чињеница да готово сви други ликови у опери ипак имају своје *асоцијативне тоналитете*, сада делује мање релевантно. „Електрин акорд”, дакле, представља бикордски спој трозвука *дес-еф-ас*, смештеног у горњем слоју оркестарског парта и трозвука *е-гис-ха*, позиционираног у његовом доњем слоју. И поред тога што два трозвука повезује хроматски терцни однос, иначе фреквентан у релацијама између акорада и тоналитета у музичком језику *Електре*, ефекат приличне несродности међу њима не губи на снази. Иако је ни сам Штраус, ни у једној од до сада познатих скица и писама, никад није назвао тим именом, у постојећој литератури ова акордска структура је већ дуго позната као лајтхармонија главне јунакиње.

Бикордско објашњење „Електриног акорда” је одговарајуће само до тренутка у коме би се претворило у бифункционално објашњење, дакле, само у мери у којој рефлектује синхроно звучање два међусобно прилично удаљена трозвука. Међутим, како ниједан од њих није у правом смислу представник функције из свог тоналитета, јер и не постоје два паралелна тонална слоја у оквиру којих би оба акорда имала одређену хармонску функцију, много се више одговарајућом чини интерпретација која иде у правцу 'замрзнуте' битоналности: оба тоналитета, Дес-дур и Е-дур, репрезентована само својим тоничним акордима, спојена су у том једном, у музичком времену заустављеном тренутку.

---

<sup>369</sup> „Жртвујући свој самоидентитет, Електра је такође жртвовала сваки осећај за садашњост” (исто, 70).

<sup>370</sup> Упор. Tethys Carpenter, The Musical Language of “Elektra”, in: Derrick Puffett (ed.), *Richard Strauss: ‘Elektra’* 78.

<sup>371</sup> У складу са својим становиштем да је музика *Електре*, иако „морално сумњива”, ипак „далеко паметнија од [музике – прим. М. А.] *Саломе*” (исто, 74), Карпентерова Електрину мотивацију, коју представља жеља за осветом, сматра мање девијантном у односу на Саломину мотивацију, оличену у первертираном еротизму (упор. исто, 75). Из овога би такође могло проистећи још једно објашњење зашто прва јунакиња нема свој *асоцијативни тоналитет*, док га ова потоња има: мотивацији какву има Салома *асоцијативни тоналитет* је једноставно неопходан.



Једна од значењских интерпретација „Електриног акорда”, према којој његова бикордска структура уствари симболизује поремећено стање саме Електре,<sup>372</sup> односно двојство њене личности.

На трагу образложене интерпретације може настати једно ново, сложеније разумевање „Електриног акорда” и унутрашње дихотомије њеног лика, које предлажемо у овом раду. Према овој интерпретацији, горњи део бикорда, трозвук *дес-еф-ас*, представља (енхармонски замењен) акорд доминанте Фис-дура, Клитемнестриног *асоцијативног тоналитета* (пример 17), што значи да Електрина лајтхармонија у целини заиста може да означава одређену врсту дихотомије, и то оне између Електре (*е-гис-ха*)<sup>373</sup> и њене мајке (*дес-еф-ас*), али не и између ’две’ Електре. Зато „Електрин акорд”, колико представља њу као кћер своје мајке, толико репрезентује и њихов безмало једнак злочиначки потенцијал: једно убиство (инспирисано и извршено од стране Клитемнестре) индукује, ако већ не друго убиство, онда барем подстицање на њега (инспирише га Електра). ’Крваве руке’ Клитемнестре су приказане и на овом месту. У дијалогу са својом кћерком, а непосредно пре појаве „Електриног акорда”, она говори како је поклала довољно жртвених животиња, не би ли коначно нашла решење за несаницу која је тако дуго мучи. Три пута изговорена реч „поклала” („*schlachte*”) много више представља скривену референцу на давну прошлост и на њен злочин против Агамемнона, као и на несвесни поглед у будућност, с обзиром на то да ће и сама у вихору освете бити заклана, него што упућује на жртвени процес, недавно извршен у циљу њеног исцељења. Овај Клитемнестрин текстуални крешендо је подржан веома успешном суспензијом тоналитета, оствареном путем

---

<sup>372</sup> Према Карпентеровој, док у *Саломе* наслојавање несродних трозвука има улогу да значи искључиво спољашњи конфликт (на пример, конфликт Јоханаана и Саломе или свађу Јевреја са почетка опере), у *Електри* иста врста наслојавања означава „компликовано и поремећено стање једног лика”, оно које је „централно за драму од њеног почетка” (исто, 78). С друге стране, међу ауторитетима има и оних који „Електрин акорд” не сматрају битним симболичким сазвучјем, те је тако за Курта Оверхофа (Kurt Overhoff, 1902–1986) овај акорд „безоблична, чисто лабава звучност без ритмичког или тематског карактера (...), која симболизује пасивну празнину Електре” (Kurt Overhoff, *Die Elektra-Partitur von Richard Strauss: Ein Lehrbuch für die Technik der dramatischen Komposition* /Salzburg: Pustet, 1978/, 32; цитирано према: Carolyn Abbate, *Elektra’s Voice: Music and Language in Strauss’s Opera*, in: Derrick Puffett /ed./, *Richard Strauss: ‘Elektra’*, 110–111).

<sup>373</sup> У овој интерпретацији акорд *е-гис-ха*, самостално посматран у оквиру „Електриног акорда”, индиректно симболизује ову јунакињу, више због тога што оном другом акорду (*дес-еф-ас*) ’следује’ да симболизује Клитемнестру, а не зато што је он сам по себи акордска асоцијација на Електру. Овакво тумачење је делимично подржано и тиме што Е-дур представља други по важности тоналитет у њеном завршном плесу, где долази и до њеног специфичног ’самопоништавања’; ипак, на том месту се као водећи тоналитет плеса искристалисао Це-дур, али ни овај тоналитет не може до краја и у потпуности преузети титулу Електриног тоналитета (видети потпоглавље „Тонални *либестод*”).

апсолутизације целостепености (узлазна секвенца прекомерног трозвука по целим степенима, пример 17, тактови 3–4).

Због свега овога се чини да Штраусов одабир врсте терцног сродства између два трозвука у „Електрином акорду” није био случајан. Наиме, овај акорд интерпретира специфично психичко стање које је управо названо по јунакињи овог античког мита, као ’Електрин комплекс’. Овај ’комплекс’ је препознат у раној психоаналитичкој теорији као врста психосексуалног надметања девојчице са њеном мајком за наклоност њеног оца, које укључује и подсвесну сексуалну привлачност коју девојчица показује према свом оцу. Појам је почетком двадесетог века дефинисао швајцарски психолог Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung, 1875–1961), као одговарајући појам за аналогни поремећај који постоји у односу дечака према његовој мајци,<sup>374</sup> а који је Сигмунд Фројд (Sigmund Freud, 1856–1939) раније назвао ’Едиповим комплексом’. Иако Фројд признаје могућност постојања ове врсте поремећаја код девојчица, он одбацује његово именовање као ’Електриног комплекса’ и истиче да је у том погледу немогуће успоставити аналогију између два пола.<sup>375</sup> Јунг такође наводи да „Едипов и Електрин комплекс рађају конфликт, ако одрасли не успеју у свом духовном ослобађању; отуда се појављује могућност неуротичног поремећаја”.<sup>376</sup> Дакле, у анализи испољавања ’Електриног комплекса’ у контексту

---

<sup>374</sup> „У случају сина, овај конфликт [између сина и оца у „Едиповом комплексу” – прим. М. А.] се развија у мужевнији и стога типичнији облик, док се код кћерке типична приврженост оцу развија са одговарајуће љубоморним ставом према мајци. Овај комплекс смо назвали *Електриним комплексом*” (Carl Gustav Jung, *The Theory of Psychoanalysis [Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie]*. Translator unknown /New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1915 [1913]/, 69). Јунг даље наводи: „Оба комплекса фантазије [„Едипов” и „Електрин комплекс” – прим. М. А.] се развијају са узрастом и достижу нови стадијум после пубертета, када је еманципација од родитеља мање или више достигнута” (исто, 69). Такође је занимљиво Јунгово опажање да ова два ’комплекса’ „постоје код сваког. Они постоје чак и код оних особа које никад нису упознале свог оца и мајку, већ су их образовали њихови очух и маћеха” (исто, 82).

<sup>375</sup> Фројд каже да смо „у праву када одбацујемо појам ’Електриног комплекса’, који тежи да нагласи аналогију између ставова два пола. Само код мушког детета проналасимо судбоносну комбинацију љубави према једном родитељу и истовремене мржње према другом, као ривалу” (Sigmund Freud, “Female Sexuality” [“Über die weibliche Sexualität”]. Translated by E. B. Jackson and Joan Riviere. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume 24 /London: Hogarth Press, 1961 [1931]/, 229). А ако се овај поремећај и уочи код женског детета, Фројд је, уместо о „Електрином комплексу”, говорио о женском „Едиповом комплексу”. Јунгов концепт „Електриног комплекса” Фројд је одбацио и због тога што је Јунгу замерао да га је елаборирао само површно и узгредно. У сваком случају, сматрао је да ови појмови, због тога што се веома много разликују, не би требало да се преплићу.

<sup>376</sup> Carl Gustav Jung, *The Theory of Psychoanalysis [Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie]*, 69.

Штраусове опере је важно истаћи да постојање конкуренције<sup>377</sup> између мајке и кћерке, односно патолошко непријатељство према мајци која се види као ривал, неминовно води у конфликт између Електре и Клитемнестре, а тај конфликт представља основну карактеристку њиховог односа.

Према Јунгу, из „Едиповог комплекса” се могу развити две врсте свесног става који он још назива и последицом. Прва или директна последица је заправо оно што у ужем смислу подразумевамо под овим „комплексом” и односи на синовљев снажни отпор према оцу и, опет, његову типичну наклоност према мајци са тежњом да код мајке изазове осећај зависности од њега као сина. Другу, индиректну или, како је још назива Јунг, компензирајућу последицу представља понашање које је потпуно супротно од оног уочљивог у првој последици: син постаје покоран оцу и, опет, развија иритирајуће антагонистички став према мајци. Јунг поентира да се исто може рећи и за однос ћерке према мајци, односно према оцу у ’Електрином комплексу’.<sup>378</sup> Како Електра уствари не долази до овог другог свесног става или последице и задржава се на првом свесном ставу – снажном отпору према мајци и типичној наклоњености према оцу (стварање осећаја код Електриног оца Агаменона да он на одређени начин зависи од ње не постоји из једноставног разлога што Агамемнон више није жив) – њен конфликт са мајком неминовно постаје још снажнији. Тако оснажен конфликт подстиче и амбиваленцију Електрине личности и оба стања на посебан начин одражава ’Електрин акорд’, чиме се уједно у психоаналитичко тумачење Електрине личности укључила и хармонија.

Имајући то у виду, помоћу хроматског терцног односа, који и не имплицира превелики степен сродности између трозвука, интерпретира се велика психолошка дистанца, односно конфликт који постоји између ове две жене. Истовремено, у овом терцном акордском односу постоји заједнички тон (*гис~ас*) који симболизује сродност између мајке и кћерке, што заправо још више интензивира конфликт. Тако, ’Електрин акорд’ симболизује како њен спољашњи сукоб са мајком, тако унутрашњи сукоб два

---

<sup>377</sup> У класичној психоаналитичкој теорији конфликт мајке и кћерке, као и оца и сина, решава се сам по себи, дететовом идентификацијом са родитељем његовог пола. Ипак, неуспешно решен конфликт, који укључује и конкуренцију (женско дете се такмичи са мајком за наклоност свог оца, а мушко дете са оцем за наклоност своје мајке), а који је могуће решити, пре свега, кроз механизам одбране познат као идентификација (са мајком или, пак, са оцем), води ка неурози као психичком поремећају. Елементи неуротичног понашања Електре су свакако евидентни.

<sup>378</sup> Упор. Carl Gustav Jung, *The Theory of Psychoanalysis [Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie]*, 70.

идентитета Електре, који су одраз конфликта који се одвија у њеној психи: идентитета саме Електре и идентитета њене мајке Клитемнестре. Дакле, тензија створена Електриним надметањем са Клитемнестром, али истовремено и кроз отпор да се идентификује са њом је тензија проистекла из „Електриног комплекса” и интерпретира се посредством „Електриног акорда”. Оваква ’подељеност’ Електриног лика ће у тренутку пред њену смрт добити свој нови вид у тоналној сфери, и то између Е-дура и Це-дура, односно између акорада *e-gis-xa* и *ce-e-ge*. Имајући у виду претходно речено о односу „Електриног акорда” и „Електриног комплекса” уочавамо не само да је Штраус своју оперу написао у складу са духом времена на почетку двадесетог века, које се од интерпретације човекове свести окренуло ка интерпретацији његовог подсвесног, него и готово фасцинантну чињеницу да је својом интерпретацијом Електре, односно везујући управо овако конципирану асоцијативну акордску структуру за драмски лик Електре, антиципирао Јунгово тумачење Електриног комплекса, које долази чак седам година после настанка Штраусове опере.

### 1.3.2. Асоцијативни тоналитети догађаја и стања

Смрт је основна нит која на један или други начин обезбеђује драмско јединство у обе Штраусове опере<sup>379</sup> и природно је да у њиховом музичком језику може имати и сопствени *асоцијативни тоналитет*.<sup>380</sup> У том погледу, це-мол и ес-мол, посредством своје асоцијативне повезаности са смрћу, спајају и музичке језике *Саломе* и *Електре*. Међутим, ни у једној од њих, смрти не може бити додељен један јединствени тоналитет, па би се о тој врсти тоналне асоцијативности могло говорити само у ситуацијама у којима је она актуализована конкретном смрћу неког поједница. Тако је асоцијативно повезивање це-мола и смрти у *Електри* оправдано само у мери у којој овај тоналитет, како је раније речено, репрезентује (убијеног) Агамемнона, што се врло често остварује и кроз појаву његовог лајтмотива у оквиру разложеног тоничног квартсектакорда овог тоналитета. С обзиром на то да се појављује на крајевима обеју опера, готово тачно у тренутку када

---

<sup>379</sup> Заробљени Јоханаан биће погубљен, мртав Агамемнон је све време део наратива, Клитемнестру и Егиста као казна за туђу сустиже сопствена смрт, а обе главне јунакиње, Саломе и Електра, свака у својој опери, на крају страдавају.

<sup>380</sup> Сплет различитих тоналних аспеката у односу између љубави и смрти биће расветљен у последњем потпоглављу овог поглавља.

умиру обе главне јунакиње, це-мол може добити и значење тоналитета њихових смрти. И док је то у случају Саломе углавном неупитно, о *асоцијативном тоналитету* Електрине, али и појединих других смрти у каснијој опери, ни до данас нема усаглашеног става. Гилијем, тако, тоналитетом смрти у *Електри* сматра ес-мол, зато што овај тоналитет означава не само Орестову наводну смрт, саопштену на средини опере (у примеру 18 је ес-мол репрезентован акордом *ес-гес-бе-дес* у оквиру де-мола), него и саму Електрину смрт,<sup>381</sup> али притом пренебрегава чињеницу да се у тренутку њене смрти, заједно са овим тоналитетом, појављује управо це-мол (видети пример 75, тактове 173–188, у потпоглављу „Тонални *либестод*”). Повезивање ес-мола и смрти постоји и у *Саломе*, али та асоцијативност указује на ’секундарне’ смрти опере, у које спадају Наработова, па и Јоханаанова смрт. Обе су осликане мање или више наглим прелазима у овај тоналитет: Иродова запрепашћеност призором крви, а потом и призором Наработовог мртвог тела (партитурни број 160 / такт 5 – 162/1), те Саломин кратки солилоквијум у ишчекивању да егзекутор погуби Јоханаана (304/3–306/4), заједно са падом пророкове главе на земљу непосредно пред њеним завршним монологом (306/15–307/5), приказани су драмски снажним ес-молоом, у потоњем случају додатно утврђеним и кроз напети тремоло педалног тона тонике у тимпанима.<sup>382</sup>

Трећу могућност за тонално асоцирање смрти у *Електри* пружа де-мол.<sup>383</sup> Овакву могућност оправдавају два момента у којима се на специфичан начин прожимају де-мол као Орестов тоналитет и ес-мол као тоналитет смрти, што резултира тиме да и овај први може добити такво значење. До овога најпре долази у тренутку у коме Клитемнестра од слушкиње добија вест о Орестовој смрти (четврта сцена, пример 18). Недуго потом, ова два тоналитета се прожимају и приликом Хрисотемидиног сазнања о, испоставиће се, лажној братовљевој смрти, истовремено пратећи трансформацију емоционалне реакције поводом овог сазнања, од паничне до очајничке: крик ужасне спознаје – *Орест је мртав!*

---

<sup>381</sup> Упор. Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 159, 212 (Гилијем се овде позива на Штраусове скице).

<sup>382</sup> Интересантно је да прву сценску констатацију Наработове смрти доноси управо Ирод, много после самог чина суицида (подсетимо, Наработ је заљубљен у Салому и, не могавши да поднесе њену очараност Јоханааном, извршава самоубиство). Стиче се утисак да је Наработов дискурс интенционално убачен као позадински ’контрапункт’ главном дијалогу Саломе и Јоханаана, што се оправдава колико потребом да се истакну физички атрибути Саломе – јер се у њу, због њене лепоте, заљубљује чак и онај ко ’не би смео’, припадник ниже класе као што је Наработ – толико и жељом да се подвуче и, још више, антиципира сва монструозност принцезине личности, коју у овом тренутку рефлектује њена готово невероватна неосетљивост према Наработовом самоубиству.

<sup>383</sup> Упор. Kurt Overhoff, *Die Elektra-Partitur*, 32; u: Carolyn Abbate, *Elektra's voice*, 110.

– Хрисотемида износи прво у ес-молу (3а/3–4а/1), затим у де-молу (5а/3–6) и на крају поново у ес-молу (19а/2–20а/6). Једино у склопу потпуно поремећених односа какви владају унутар породице Атрида, вест о синовљевој смрти, саопштена Клитемнестри, може деловати као олакшање (пример 18). Де-мол који се појављује управо на овом месту је означио да се вест, саопштена шапатам само за њене уши, тиче Ореста, а симболика гестикулирања да се донесу бакље којима би се осветлио до тада претежно замрачен амбијент, заправо је разоткрила садржај тих, за њу срећних новости: најопаснији међу потенцијалним осветницима више није жив. Појаве тоничног квартсектакорда де-мола, Орестовог *асоцијативног тоналитета*, упорно прекидају појаве три акорда који су прилично удаљени у односу на основни тоналитет: медијантног акорда *це-ес-ге* (пример 18, тактови 4, 5 и 6), поларног трозвука *гис-ха-дис* (такт 5), односно четворозвука *гис-ха-дис-фис* (такт 6) и терцквартакорда малог молског септакорда у функцији мање уобичајеног молског фригијског акорда, *бе-дес-ес-гес* (тактови 7–8 и 9). Највећи значај имају појаве последњег од наведених акорада, због тога што се могу разумети и као краткотрајна, тренутна интерполација тоничног четворозвука ес-мола, тоналитета који је, како је речено, снажно асоцијативно повезан са смрћу и који на овом месту означава Орестову наводну смрт. Дакле, посредни је прожимање два *асоцијативна тоналитета*, захваљујући којем де-мол као Орестов тоналитет добија изванредан импулс тоналне асоцијације на смрт, који је у сваком случају снажнији од импулса који би, обрнуто, ес-молу као тоналитету смрти доделио, макар и на тренутак, улогу Орестовог *асоцијативног тоналитета*. У овом моменту је неопходно указати и на одређени интертекстуални капацитет који носи однос између де-мола и тоничног септакорда ес-мола, имајући у виду да се истоветна акордска релација појављује и у *Саломи* („мотив надвикивања Јевреја”, пример 12).<sup>384</sup> Као што у овој опери прожимање де-мола и ес-мола није имало било какве пролептичке амбиције у драмском току, тако ни у *Електри* оно не предсказује Орестову смрт. Орест и смрт, односно де-мол и ес-мол, пролептички су повезани само у том смислу што ће млади краљевић извршити крвну освету над мајком и очухом, али не и у смислу предсказања Орестове смрти, јер те смрти неће ни бити. Међутим, док је у *Саломи* тоналитетско прожимање де-мола и ес-мола означавало ’спољашњи’ конфликт унутар једне групе људи и на једном, у суштини, ефемерном питању, дотле оно у *Електри* може

<sup>384</sup> Разлика је само у септими фригијског акорда, која је у *Саломи* велика, а у *Електри* мала.

указати на 'унутрашњи', психолошки сукоб који, у извесној мери, раздире Ореста као будућег убицу рођене мајке.<sup>385</sup>

За изражавање дионизијских, баханалијских, па и еротских осећаја у музици Штраус је у *Електри* искористио Е-дур, што је најбоље осликано у приказу менаџичког стања бића у Електрином плесу који следи после убиства Егиста. Међутим, дубље повезивање Е-дура и Електре, које би могло проистећи из овога, постаје проблематично. Јер, имајући у виду да тај катарзични плес започиње исувише касно, непосредно пред њену смрт, и да је Електра какву смо упознали током опере већ увелико изграђена као личност којој – првенствено због њене етаблираности као персонификације мржње узроковане страственим поривом за осветом – дионизијски и еротски сензибилитет не могу ни бити иманентни, извесно је да Е-дур никад до краја и у потпуности не може постати Електрин *асоцијативни тоналитет*. Он то може бити само делимично, и то због тога што његов тонични трозвук представља половину њене бикордске лајтхармоније, али ништа више од тога.

Поред асоцијативне повезаности це-мола и ес-мола са смрћу, *Салому* и *Електру* повезује још једна заједничка тонална асоцијација. Реч је о Ас-дуру као *асоцијативном тоналитету* носталгије за прошлим, срећним временима. Док је у теоријској литератури ова асоцијација у *Електри* примећена, у другој опери готово да је занемарена. То је и разумљиво, јер Електра, када не живи са надом у Орестов повратак и вером у неку бољу будућност, заправо живи, како с правом констатује Гилијем, „викарно кроз Агамемнона у прошлости”.<sup>386</sup> Када тај 'живот у прошлости' не представља само присећање на очево убиство, онда је измештен у још даљу прошлост и садржи сећање на срећу, једину Електрину срећу чије је друго име њен живи отац Агамемнон (друга сцена, пример 19). Електрина носталгија за оцем, потекла и неразмрсиво испреплетена са тугом за њим, толико је животворна, да се вапај мртвом оцу по сензибилитету и снази изједначава са обраћањем њему на начин као да је жив: *Желим да те видим, не остављај ме данас саму! / Баш као и јуче, попут сенке из / ниша зидова изађи и покажи се своме детету!* Овај

---

<sup>385</sup> И Код Есхила и код Еурипида, и у нас, у Кишовој (Данило Киш, 1935–1989) обради мита о Електри, Орест је приказан као лик који делимично оклева да изврши матероубиство из свете. Међутим, његове емоције према мајци сви писци подређују императиву новог патријархалног поретка и, у крајњој линији, императиву воље богова, чији је Орест само пуки извшилац, а који налажу да он мора бити тај који ће убити Клитемнестру. Хофманстал и Штраус су ову димензију лика Електриног брата оставили у другом плану.

<sup>386</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 70–71.

изванредан и снажан драмски моменат у коме је Агамемнон идеалне прошлости 'преведен' у Агамемнона немогуће садашњости и који нам, као мало који тренутак у опери, осветљава топло, људско лице Електре, представљен је готово једнако 'идеалним' Ас-дуром, испуњеним дијатонским акордским садржајем. На почетку апострофирана неравнотежа између две Штраусове хероине по питању њихове тоналне асоцијативности, чини се да би тек овде, на крају сагледавања дате проблематике, могла бити разрешена. Наиме, 'компензација' за одсуство Електриног тоналитета није остварена само тиме што она добија своју лајтхармонију, сопствени акорд, него и трансфером асоцијативности са праве, 'целовите' Електре, на 'парцијализовану' Електру: пошто га већ она сама нема, *асоцијативни тоналитет* су добили Електрина носталгија и плес.

Тоналитет (тоналитети) носталгије у *Саломи* нема значајнију улогу, опет, из разлога што су референце на нека прошла, а притом, срећна времена, изузетно ретке. Један од таквих момената је смештен непосредно по завршетку „Саломиног плеса”, у одломку који је већ анализиран из угла њеног *асоцијативног тоналитета* (пример 11). У покушају да колико-толико релаксира свој ионако затегнут однос са Саломом, који је додатно оптерећен њеним инсистирањем да као награду за плес добије Јоханаанову главу, Ирод постаје тенденциозно носталгичан (*Видиш, / ја сам те одувек волео...*). Његово истицање наклоности према Саломи носи печат прошлих времена и уклопљено је у већ уобичајену осцилацију између Саломиног дес-мола (цис-мола), с једне стране, и 'месечевог', а опет, и Саломиног Дес-дура (Цис-дура), с друге стране. Ту осцилацију прекидају упади два тоналитета, Ге-дура као Иродовог тоналитета – представљеног кроз поларни акорд у дес-молу (пример 11, такт 11) и Дес-дуру (такт 21) – и Ас-дура (тактови 14–18). Статус Ас-дура као *асоцијативног тоналитета* носталгије проистиче из готово прецизне синхронизованости сржи текстуалне носталгије (*одувек волео...*) и потпуне аутентичне каденце овог тоналитета. Ова својеврсна интерполација два 'секундарна' *асоцијативна тоналитета* у сферу два 'примарна' *асоцијативна тоналитета* одговара стратегији *лутајућег тоналитета*, о којој ће бити више речи у наредном потпоглављу.

На крају овог аналитичког разматрања, спроведеног у одабраним сегментима из Штраусових опера *Саломе* и *Електра*, може се рећи да су *асоцијативни тоналитети* личности, догађаја и стања важан чинилац драмско-тоналног система у немачкој опери на почетку двадесетог века. Њиховим укључивањем у аналитички дискурс се доприноси



потпунијем разумевању, понекад се чини, бескрајно испреплетене мреже односа између музике и драме у њима. Осим што функционише на нивоу једне опере, систем *асоцијативних тоналитета* може повезивати и различите опере истог композитора, стварајући драмско-тоналну структуру захваљујући којој потпуно исте тоналитетске асоцијације или спрега таквих асоцијација дејствују у тим операма. Софистициранији од пуне тоналитетске репрезентације ликова, *асоцијативни тоналитети* су каткад говорили много више о њима, њиховим жељама, страстима и односима са другима, како онда када су ти ликови ишли у сусрет смрти и када су смрћу били лажно 'легитимисани', тако онда када су носталгичним присећањима на лепшу прошлост покушавали да побегну из суморне стварности. Захваљујући овом систему, недовољно видљиве суптилности у емотивним, социјалним и психичким аспектима ликова у опери постају видљивије, а знање о конкретној опери много веће. И ако некад и не могу да допринесу бољем разумевању неког лика или догађаја, *асоцијативни тоналитети* никад неће рећи ништа погрешно о њима. Анализа, а посебно интерпретативна анализа *асоцијативног тоналитета* указује да понека чудна констелација тоналитетских односа или поједине наизглед несхватљиве, каткад и 'изгубљене' тоналне трајекторије нису били случајни и да је мера њиховог разумевања сам тај оперски лик, догађај, стање или односи између њих. Од момента када такво развијено тонално кретање и колебљивост почну да потискују асоцијативну, а посебно „експресивну” или „дирекциону” компоненту и када се уздигну на ниво прворазредне стратегије у датом делу музичког тока, улази се у област *лутајућих* и *плутајућих* тоналитета, којима ће бити посвећен следећи део рада.

#### 1.4. *Лутајући и плутајући тоналитет* као фактори динамизације тоналног развоја у Вагнеровој *Валкири*, Малеровој *Жалобној песми* и Штраусовој *Саломе*

*Лутајући тоналитет* представља специфичан начин организације романтичарског тоналитета и испољава се као интерполација или 'залуталост' изразитих хармонских обрта једног тоналитета у главни ток који припада неком другом тоналитету или, у сложенијем виду, као посебна врста фреквентног модулирања које изазива утисак тоналитетског

'лутања', лишеног било каквог кретања према одређеном тоналном циљу.<sup>387</sup> Обе подврсте *лутајућег тоналитета* налазе богату примену у безмало сваком делу које припада корпусу немачке опере и симфонијског лида у другој половини деветнаестог и првој половини двадесетог века.

Од изванредно великог броја примера у којима се може уочити испољавање *лутајућег тоналитета*, на овом месту биће издвојени одломци из Малерове, Вагнерове и Штраусове сценске музике. Други чин Малеровог циклуса песама за глас и оркестар *Жалобна песма* доноси један од најистакнутијих примера у којима се као кључни чинилац оснаживања постојећег тоналног тока појављује прва подврста *лутајућег тоналитета* (пример 20).<sup>388</sup> Кратки, али карактеристични хармонски обрти из Де-дура и Дес-дура су убачени у главни ток еф-мола, односно це-мола, у оквиру којих се појављују као елементи 'залуталих' тоналитета. Ради бољег увида у проблематику функционисања *лутајућег тоналитета* у овом примеру, потребно је сагледати његов тонални план. Наиме, тонални план примера се може поделити на два нивоа у које се групишу горе наведени тоналитети: основни тонални ниво, својеврсни тонални предњи план коме, поред еф-мола и це-мола, припада и Ас-дур, и ниво *лутајућих тоналитета*, којег представљају Де-дур и Дес-дур. Како се фундаментални тонални ниво налази у сфери 'ниских' тоналитета, одмах постаје јасно да је 'залуталост' Де-дура као 'високог' тоналитета у такву сферу много упадљивија од 'залуталости' ионако већ 'ниског' Дес-дура у ту исту тоналну област. Зато се 'лутајући' карактер овог последњег најбоље може препознати унутар це-мола, од којег је компаративно најудаљенији у односу на друга два тоналитета предњег плана. 'Залуталост' Де-дура у главни ток који припада еф-молу избија у први план због елементарног карактера хармонске везе којом је та 'залуталост' представљена (аутентични хармонски обрт), односно због немогућности да се та веза објасни вантоналном логиком у оквирима еф-мола (пример 20, такт 6). Без обзира на то што акорд *бе-де-еф*, који непосредно претходи *лутајућем* Де-дуру, може бити схваћен и као средство којим је ублажена ова интерполација (у ужем теоријском смислу, ово сазвучје је заједнички акорд двају тоналитета, будући да у еф-молу има функцију дурске субдоминанте, а у Де-дуру –

---

<sup>387</sup> Упор. Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* [*Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*], 69; Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, 35.

<sup>388</sup> Превод текстуалног предлошка Малерове *Жалобне песме* је урадио аутор дисертације.

варијантног VI ступња), звучно упадљива појава *лутајућег тоналитета* није изгубила на снази. Фундаментални тоналитет, еф-мол, утврђен је и педалним тоном доминанте, који фигурира чак и за време 'упада' Де-дура, што за резултат има краткотрајну битоналност. *Лутајући Дес-дур* унутар це-мола, који се убрзо појављује, доноси функционално веома карактеристичну хармонску везу умањеног септакорда на повишеном II ступњу и тоничног сектакорда (тактови 23–24). Дакако да се иза самог податка да је дошло до 'упада' Дес-дура у це-мол крије не тако непознат случај тренутне тоникализације фригијске области, али будући да умањени септакорд на повишеном II ступњу нема вантонални статус и да би било које друго потенцијално функционално објашњење ове везе у оквиру це-мола било прилично неуверљиво, разумевање логике овог акордског обрта се може постићи једино посредством *лутајућег тоналитета*. Да се на овом месту заиста желео Дес-дур додатно потврђује понављање његовог доминантног септакорда, непосредно после описаног обрта са четворозвуком недоминантне функције (тактови 25–26). Доминантни септакорд Дес-дура је енхармонски еквивалентан прекомерном квинтсектакорду у функцији четворозвука на повишеном четвртом ступњу це-мола, што омогућава овом акорду да у оба тоналитета добије прихватљиво функционално објашњење. Ако се овоме дода и чињеница да плагална веза потоњег акорда са квартсектакордом тонике није страна хармонском језику немачких композитора ове епохе, стиче се утисак подједнаке припадности тоналног тока и Дес-дуру и це-молу. Дакле, пажљивом комбинацијом осетних и оних суптилнијих појава *лутајућих тоналитета*, у овом делу другог чина *Жалобне песме* се потврђује значај ове тоналне категорије као важног средства укупне тонално-хармонске експресије.

Друга подврста *лутајућег тоналитета*, представљена убрзаним смењивањем различитих тоналитета у једном сегменту музичког тока, веома је честа појава у Вагнеровим операма. Део четврте сцене у другом чину његове опере *Валкира* (пример 21)<sup>389</sup> карактерише овакав, изразито нестабилан тонални ток, којег фундаментално обликују честе и убрзане промене тоналитета. Пример садржи одломак у коме се одвија разговор Зигмунда и Бринхилде и који је подељен, према тоналним и драмским критеријумима, на два дела; први протиче у тоналитетима са снизаницама и одвија се за време Зигмундовога наступа, док други део припада 'високој' тоналној сфери, доносећи

---

<sup>389</sup> Превод либрета Вагнерове опере *Валкира* је урадио аутор дисертације.

Бринхилдин одговор Зигмунду. Краткоћа трајања сваког појединачног тоналитета намеће питање начина њиховог представљања, односно акордског садржаја којим су испуњени. У том представљању тоника може бити у облику квартсектакорда (пример 21: Дес-дур, такт 6; *лутајући* еф-мол, такт 12), који дејствује више као раније описани „квартсектакорд доласка”,<sup>390</sup> односно као референтна и самодоволна тонално одређујућа тачка, а знатно мање као нестабилан акорд који захтева разрешење. Тоника је, међутим, често изостављена, а улогу референтне тачке за одређивање тоналитета тада преузима веома дисонантан, али функционално изразит акорд, као што је, на пример, доминантни нонакорд у обе појаве бе-мола (тактови 3 и 17) или одређена функционално карактеристична веза, као што је веза умањеног септакорда на повишеном VI ступњу и акорда доминанте (еф-мол, такт 5; у обрнутом редоследу, са доминантом као почетним акордом, у бе-молу, у тактовима 3–4, као и у А-дуру, у тактовима 21–23). Међутим, и у овом примеру је могуће уочити појаву ’залуталог’ тоналитета при дужем задржавању музичког тока у једном тоналитету. Ес-мол у Зигмундовом и фис-мол у Бринхилдином наступу трају довољно дуго да би и сами могли постати место појаве ове, једноставније врсте *лутајућег тоналитета*. У оквирима оба споменута тоналитета, две ’залутале’ акордске везе из других тоналитета представљају хармонске обрте који су у исту сврху употребљени и у Малеровој композицији (пример 20). Прва од њих је веза прекомерног квинтсектакорда повишене субдоминанте (потенцијално, вантоналног VII ступња за доминанту) и квартсектакорда тонике, која испуњава краткотрајни, *лутајући* еф-мол унутар ес-мола (пример 21, тактови 11–12). Другу везу формирају умањени септакорд на повишеном II ступњу и тонични сектакорд и ова веза у два наврата репрезентује ’залутали’ Ге-дур у оквирима фис-мола (тактови 28–29 и 30). И док је у случају овог другог тоналитета реч о специфичном захватању фригијске сфере, *лутајући* еф-мол унутар ес-мола заправо представља својеврсни рецидив претходног еф-мола, који је у описаном тоналном низу тек незнатно дуже био афирмисан. На овом месту је важно нагласити да су двојица стваралаца, Вагнер и Малер, упркос значајним међусобним разликама по питању хармонског, и уопште, композиционог стила, *лутајуће тоналитете* у својим делима испунили истоветним, карактеристичним акордским обртима, што умногоме говори о начину на који *лутајући тоналитет* функционише у музици немачког романтизма. Из

---

<sup>390</sup> Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 25.

претходних примера се такође закључује да две врсте *лутајућег тоналитета* не само да дејствују засебно, већ могу и да се прожимају.

Категорију *плутајућег тоналитета* смо описали као узастопно смењивање два, не превише сродна тоналитета, које ствара утисак биполарне амбивалентности тоналног тока.<sup>391</sup> Упечатљив пример пружа део „Саломиног плеса” из Штраусове опере, у коме долази до смењивања Цис-дура и а-мола (пример 22). *Плутајући тоналитет* као системска тонална категорија је једно од главних средстава у постепеном интензивирању емоционалног заноса у плесу главне јунакиње. Опозиција између ова два *плутајућа тоналитета* произлази не само из дисонантног, хроматског потенцијала привидног терцног сродства које повезује њихове тоничне акорде, већ и из разлике између акордских фондова који их испуњава. Док је Цис-дур грађен готово искључиво од стабилних лествичних акорада дужих трајања, дотле се у богатијем хармонском ритму а-мола препознаје хроматизован акордски фонд у оквиру којег, поред трозвука и малог прекомерног четворозвука на природном VII ступњу (пример 22, тактови 20–21, 24–25, 28 и 30), те акорда на повишеној субдоминанти (тактови 24–25), примену налази и поларни акорд (такт 26). Међутим, појава *плутајућег тоналитета* у немачкој опери с краја деветнаестог и почетка двадесетог века је, како је већ речено, готово неодвојива од појаве *лутајућег тоналитета*, па се тако овај одломак може интерпретирати из угла обе тоналне стратегије. У том случају, заостала, карактеристична акордска веза каденцирајућег квартсектакорда и доминанте из Цис-дура, која се појављује за време трајања а-мола, обезбеђује првом тоналитету улогу *лутајућег тоналитета* (тактови 22–23).<sup>392</sup> Посреди је, дакле, такав тонални ток који је конципиран као узастопно смењивање ова два тоналитета, док се у исто време стиче утисак да се спроведена тонална промена из Цис-дура у а-мол подрива претензијом оног првог да буде поново афирмисан. На исти начин и веза поларног акорда и акорда доминантине доминанте у одговарајућим обртајима у а-молу може бити протумачена као појава ’залуталог’, али веома карактеристичног обрта из Ес-дура (тактови 26–27).

---

<sup>391</sup> Упор. Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* [*Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*], 69.

<sup>392</sup> Овоме у прилог говоре и „спољашњи знаци тоналности” (Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, 411), односно поништење предзнака Цис-дура у тренутку појаве новог тоналитета.

Нешто раније у „Саломиним плесу” долази до још снажнијег прожимања *плутајућих* и *лутајућих тоналитета* (пример 23). На једном полу ове осцилације поново се налази тоналитет са основним тоном *цис*, који је овај пут дат у молској варијанти као Саломин *асоцијативни тоналитет*, *цис-мол*, док је на другом полу *Ес-дур*. *Плутајући тоналитет* фигурира као узастопно смењивање два утврђена тоналитета, и то у оквиру музичког тока у коме постоје укупно три појаве *цис-мола* и две појаве *Ес-дура*. У позадини овог ’плутања’ као главног догађаја, налазе се и две краће тоналне интерполације, реализоване на начин типичног ’залуталог’ тоналитета. Тако се унутар тока у *цис-молу* појављује ’залутала” дијатонска веза из *а-мола* (пример 23, такт 7), док узастопно смењивање *Ес-дура* и *цис-мола* у једном тренутку бива прекинуто ’залуталим’ акордским обртом из *Ге-дура* (тактови 26–29). Зато се може рећи да је тонална логика овог одломка у суштини заснована на прожимању система *лутајућих* и *плутајућих тоналитета*: тоналну структуру формирају *плутајући тоналитети* *цис-мол* и *Ес-дур*, док на ужем плану, унутар та два *плутајућа*, дејствују ’залутали’ тоналитети, *а-мол*, односно *Ге-дур*.

Релативно честе појаве акорада два главна ступња – тонике и доминанте – нису усклађене само са основним принципом да се и ’лутање’ и ’плутање’ у тоналитетском дискурсу најбоље перципирају када је акордски садржај тих тоналитета редукован, него и са генералном концепцијом ’Саломиног плеса’ у коме дијатонска акордска грађа, у односу на све остале делове опере, има сразмерно највише удела. Поред споменутих акорада главних ступњева, истакнута улога у хармонском садржају *лутајућих* и *плутајућих тоналитета* у овом делу *Саломе* припада и акорду VI ступња, посебно ако се има у виду поступак његовог хармонског варирања. У оквиру обе *плутајуће* појаве *Ес-дура* фигурира и варијантни VI ступањ, *цес-ес-гес* (пример 23, такт 14; и на почетку такта 23 се појављује овај акорд, али као део прекомерног квинтсектакорда *цес-ес-гес-а*, који ће се употпунити до краја такта). Још изразитије од тога, тоника *цис-мола* се смењује најпре са дијатонском верзијом акорда VI ступња, *а-цис-е* (тактови 3 и 5), а затим и са његовом варијантом, датом у виду акорда ниске медијанте за субдоминанту, *а-це-е* (такт 7), акорда који уједно представља тонику једног од *лутајућих тоналитета*. Овакво постављање различитих тонских родова акорада са истим основним тоном на невеликом међусобном растојању је само део једног уопштенијег, за *Салому* веома карактеристичног поступка, који је

суштински утемељен на опозицији између дура и мола: таква опозиција дефинише односе унутар оба пара *плутајућих тоналитета* (Цис-дур и а-мол у примеру 22, односно цис-мол и Ес-дур у примеру 23) и уједно одражава преламање истоимених родова, цис-мола и Цис-дура, фундаменталних *асоцијативних тоналитета* Саломе, односно месеца као њене метафоре; дурски тоналитет ће 'залутати' у молски (Ес-дур у а-мол, пример 22), два 'залутала' тоналитета у оквирима два фундаментална *плутајућа тоналитета* су такође различитог рода (а-мол и Ге-дур, пример 23), а, коначно, и појава варијантног VI ступња у Ес-дуру није ништа друго него резултат прожимања овог тоналитета и истоименог молског тоналитета. Зато се с правом може рећи да Штраус свој музички језик у *Саломе* уистину доводи, између осталог, и посредством категорија *лутајућих* и *плутајућих тоналитета*, до крајњих граница тоналности, али да тоналитет као систем, са своје стране, заправо све време несметано функционише, захваљујући и свеприсутној осовини дур-мол.

По завршетку 'Плеса' у *Саломе* долази до крајњег интензивирања у испољавању *лутајућих* и *плутајућих тоналитета*, чија је општа звучна слика непрестано модулирање које је, наизглед, само себи сврха и циљ (пример 24). У том дугачком низу тоналитета датих у краћим трајањима, који на први поглед резултирају амбивалентним тоналним пољем, могу се издвојити две тоналитетске групе: *плутајући тоналитети* а-мол и це-мол, око којих осцилује читав одломак, с једне стране, и *лутајући тоналитети* у које спадају углавном једнократне појаве свих осталих тоналитета, с друге стране. Овај пар *плутајућих тоналитета*, у свом прожимању са серијом *лутајућих тоналитета*, ствара једну врсту двоструке тоналитетске осе која у извесном смислу функционише и као „двотонични комплекс”.<sup>393</sup> Међутим, овај комплекс не сачињавају толико тонични акорди два тоналитета, колико сами ти тоналитети, схваћени као тонике у ширем смислу, с обзиром на истоветан акордски садржај при свакој њиховој појави. Иако појављивања це-мола и а-мола карактерише акорд VI ступња, у оба случаја је он скретнична хармонија у односу на стожерни акорд – тонични трозвук у це-молу, односно акорд доминанте у а-молу. Зато се „двотонични комплекс” остварује кроз контраст ових стожерних акорада из оба *плутајућа тоналитета*, који, како је раније речено, не морају нужно бити и њихови тонични акорди. Редукција и дијатонизација акордског фонда које су, дакле, готово нужност при појави

---

<sup>393</sup> Упор. Robert Bailey, *An Analytical Study*, 121–122, 125–126, 134.

*лутајућег* и/или *плутајућег тоналитета*, а посебно приликом њиховог укрштања, као што је овде случај, служе не само истицању у први план сукоба две молске тоналне сфере у хроматском терцном односу, већ и реafirмацији очигледно базичне опозиције у *Саломе*, оне која постоји између дура и мола. Та опозиција је овде ускрела из сукоба тоникализације (це-мол) и доминантације (а-мол) у најширем смислу речи и манифестује се кроз динамичку снагу привидног терцног односа између трозвука *це-ес-ге* као тонике це-мола и трозвука *е-гис-ха* као доминанте а-мола.

Хроматски терцни однос формиран унутар *плутајућих тоналитета* има још далекосежнији значај у овом делу *Саломе*, јер се према њему управља и већина осталих тоналних односа у примеру. Између друге и треће појаве а-мола (пример 24, тактови 9–18) се образује медијантни тонални круг малих терца – а-мол/це-мол/Ес-дур/Гес-дур/а-мол – који, уз изузетак једног паралелног односа, доноси хроматске или привидне терцне сродности међу тоналитетима. Други део овог медијантног круга (тактови 13–17) је грађен као секвенца у којој, дакле, и модел (Ес-дур/Гес-дур) и транспозиција (Гес-дур/а-мол) садрже модулацију у терцно сродни тоналитет. И преостале две секвенце су засноване на терцном тоналном односу. Тако се модел друге секвенце (тактови 21–23), који заправо представља једну од појава *плутајућег* а-мола, транспонује у цис-мол (тактови 23–25), док је у трећој и последњој – која је, опет, садржајно блиска другој секвенци – кроз секундно-узлазно понављање медијантне релације ге-мол/бе-мол из модела у а-мол/це-мол у транспозицији, извршен повратак на фундаментални 'плутајући' однос. Последњом појавом 'плутајућег' пара а-мол/це-мол је уједно заокружено ово дуго тонално 'путовање'. Разуме се да се због овакве и оволике акумулације терцних тоналних односа намеће питање да ли би овде могло доћи и до појаве *дирекционог тоналитета*. Међутим, имајући у виду чињеницу да главни терцни однос све време функционише као пар, као бинарна опозиција у непрестаном осциловању са једног на други свој пол, и то науштрб саме „дирекционости” као кретања од једног полазног до терцно сродног циљног тоналитета, пре је могуће говорити о постојању „двотоничног комплекса”.

На крају, потребно је истаћи да дијатоника, као прокламовани предуслов за афирмацију сложеног тоналног дешавања какво је оно које је произашло из укрштања *лутајућег* и *плутајућег тоналитета*, ипак не опстаје до краја овог одломка. Акордски садржај нових појављивања оба *плутајућа*, као и преосталих *лутајућих тоналитета* у



другом делу примера постаје све сложенији (од такта 13, а посебно са приближавањем краја, од такта 27). То потврђује, између осталог, и учестало смењивање акорада субдоминантне и доминантне функције, представљених на најразличитије начине, као што су наполитански сектакорд са додатом квинтом, терцквартакорд двоструко умањеног септакорда VII ступња или дисалтераацијом обогаћени прекомерни терцквартакорд доминанте за субдоминанту (тактови 32–35).

*Лутајући и плутајући тоналитет*, како је изложено у претходној анализи, представљају категорије које омогућавају адекватно сагледавање сложених видова напуштања или обогаћивања тоналитета у опери, које стандардна анализа проширеног тоналитета не може да обухвати. Посредством ових тоналних категорија, три важне карактеристике тоналног плана једног музичког дела из ове епохе – висока модулациона фреквенца са кратким задржавањем у достигнутом тоналитетима, затим, 'залуталост' специфичног хармонског обрта једног тоналитета у утврђени и временски сразмерно дуг ток у неком другом тоналитету и, коначно, константно осциловање између два тонална центра које дефинише музички ток у одређеном делу композиције – добијају још једну могућност теоријског објашњења. Ове категорије могу дејствовати самостално, могу се прожимати једна са другом, али и са појединим елементима других тоналних категорија као што је „двотонични комплекс” из *дирекционог тоналитета*. Такође, оне су у стању да функционишу и да буду анализирани потпуно независно од текста, па чак и од општег драматуршког плана у опери. Имајући све ово у виду, тешко је рећи да ли у овом плурализму тоналних и драмско-тоналних категорија – *експресивног, дирекционог, асоцијативног, плутајућег и лутајућег тоналитета* – било која од њих може бити привилегована у долажењу до суштине и правог значења опере, али је значај сваке од њих у комплексном тонално-хармонском систему опере и симфонијског лида непобитан.

И док је улога ових тоналитетских категорија разматрана на нивоу музичког значења, неоспорно је њихово учешће и у интерпретацији драмских и текстуалних значења. Хармонија има могућност да оде и корак даље, да покаже да је и оно што је невидљиво и оно што је нечујно у опери заправо њено право 'лице'. Аналитичко сагледавање ових, али и неких других „прикривених тенденција” у опери биће спроведено у наредном потпоглављу.

## 1.5. Прикривене тенденције хармоније: Вотан, Фрика и Салома као ствараоци својих хармонија

У првом делу рада је указано на то да су најпогоднији амбијент у коме интерпретативна музичка анализа налази своју примену она дела у којима постоје „прикривене тенденције” или прикривена значења који су од стране композитора свесно или несвесно остављени као тајновити.<sup>394</sup> Керолин Абате образлаже своје становиште о потенцијалним, неотпеваним музичким гласовима који се не могу чути, али који ипак формирају специфично дискурзивно поље једне опере.<sup>395</sup> Ови ’гласови’ указују на постојање две врсте музике у опери, ’опипљиве’, односно звучно материјализоване музике, с једне стране, и музике коју сам оперски лик ствара у једном метафизичком пољу и коју не опажају други ликови, с друге стране.<sup>396</sup> Сличног става је и Лоренс Крејмер који у својој херменеутичкој анализи Вагнеровог *Прстена Нибелунга* истиче да музика овог оперског циклуса омогућава да видимо другачију истину о његовим ликовима од оне која је „споља” видљива.<sup>397</sup> Са полазних основа Бетијевог модела херменеутике, као и Абатеине и Крејмерове теорије о оперском лику као ’ствараоцу’ сопствене уметности, музике и хармоније, као и о нечутој, односно неотпеваној музици у опери, произлазе две прикривене, али снажне тенденције оперске хармоније, по важности једнаке њеним видљивим и чујним тенденцијама и реализацијама: (1) хармонија која звучи може звучати лажно и (2) хармонија која се ’не чује’ представља реалну хармонију опере. Оба типа хармоније могу бити схваћени као продукти композиторове имагинације, али и имагинације универзума који припада самом оперском лику. Прве две сцене другог чина Вагнерове *Валкире* и друга сцена Штраусове *Саломе* показале како композитор ствара нечујни, паралелни тонални ток у оквиру којег Салома и Вотан постају ’творци’ сопствених хармонија.

---

<sup>394</sup> Упор. Emilio Beti, *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*, predgovor Boruta Pihlera, 44–45.

<sup>395</sup> Упор. Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, x, xiii.

<sup>396</sup> Упор. исто, 122.

<sup>397</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 78–79.

### 1.5.1. Реална хармонија која звучи лажно у Вотановом (лажном) прижељкивању краја

Две поменуте сцене у опери *Валкира* одликује доминација молског тонског рода и умањеног четворозвука. Иако многи аутори истичу це-мол као Фрикин тоналитет у првој сцени другог чина *Валкире*, ес-мол не само да се исто тако може сматрати њеним *асоцијативним тоналитетом*, већ ће се на крају испоставити као њен једини прави тоналитет. Колебање између ова два тоналитета у Фрикином парту на први поглед може изгледати као типичан *плутајући тоналитет*, али је заправо реч о постепеном премештању тежишта са једног на други тоналитет: од доминације це-мола у почетном делу сцене, до 'победе' ес-мола на њеном крају. Ова промена фундаменталне тоналне оријентације се одвија поступно и то на неколико планова. Најпре, узастопно модулирање из це-мола у ес-мол и обрнуто, у неколико наврата је остварено путем енхармонизма умањеног септакорда, при чему се оно сваки пут поклапа са заоштрењем Фрикиног става према Вотану. То се догађа од тренутка када му се Фрика први пут оштро обраћа (*Како глупим и глумим се ти правиш, / као да заиста знао ниси, / да у вези са браком, / тим светим заветом, / коме се овде подло наругало, ја жалим!*, пример 25), па до момента када му најављује могућност уласка у отворени конфликт са њим, ако он не дозволи Зигмундово жртвовање (пример 26). Друго, током сцене долази до постепене преоријентације са це-мола на истоимени Це-дур, као и на ас-мол (гис-мол), док ес-мол и даље остаје мање или више константно присутан у Фрикином дискурсу. Најзад, антиклимакс који претходи овој Фрикиној хипотетичкој 'објави рата' и који од це-мола, преко бе-мола, води до ас-мола, завршен је не само 'поразом' Фрикиног це-мола у овом силазном тоналитетском покрету, него и 'победом' ес-мола тачно у тренутку када она категорички изјављује: *Зигмунд страдаће као мој роб* (пример 26, тактови 25–29).

У климаксу прве сцене Фрика више не наступа са позиција богиње заштитнице брака те коначно обзнањује да њен највећи страх није то што ће њен задатак да предочи моралну поуку остати неиспуњен, већ то што се некажњавањем Зигмунда отварају врата пропасти богова: *Људи ће нам се смејати, / биће изгубљена наша моћ, / а ми богови нестаћемо* (пример 27). Страх од губитка моћи директно се везује за це-мол, док је страх од нестанка богова, као декларативно објављена сума свих њених страхова, праћен хроматским успоном и паралелизмом три прекомерна трозвука у хармонској подлози

њеном дискурсу. Као последњу наду у спасење она види промену Вотановог заштитничког става према Зигмунду, што представља антиклимакс обележен кроз поновљену каденцу у ес-молу (пример 27, тактови 7–9), односно Ес-дуру (пример 29, тактови 6–8).

Променом изворне мотивације за кажњавањем Зигмунда због инцестуозног брака са рођеном сестром и указивањем да ће изостанком те казне нестати не само она, него и сви богови, па тако и Вотан, она је уствари решила да се за остварење свог циља на најдиректнији начин обрати пре Вотановом страху него његовим моралним начелима у која ионако одавно сумња. Међутим, Фрикино 'прибојавање' од краха света богова испоставиће се као лажно. Иза тог страха, као и иза бриге о заштити светости брака и жеље за санкционисањем родоскрвне љубави Зигмунда и Зиглинде, крије се само једна њена опсесија – жеља за осветом Вотану. Фрика, као Вотанова жена, жељна је освете због његових бројних брачних неверстава. Управо како сматра Керолин Абате – да музика Вотановог монолога из друге сцене овог чина звучи лажно зато што „егзистира као монолошки исказ дубиозног наратора, самог Вотана”,<sup>398</sup> односно Вотана који више и не зна да ли мисли то што говори – има претечу у сцени која непосредно претходи: Фрика је заправо лажни моралиста, осветољубиво је настројена не само према Зигмунду, већ и према Вотану и стога то што она говори звучи лажно. Зато је, коначно, це-мол 'лажни' тоналитет Фрике, а њеним правим тоналитетом се може сматрати само ес-мол. Це-мол је формално сматран Фрикиним тоналитетом не само зато што је иницијални тоналитет у њеном дискурсу, него и због постојања јасне поделе говора: то је тоналитет рефлексије, 'у коме' Фрика говори о себи самој, а ес-мол је све до краја друге трећине сцене резервисан за њено обраћање Вотану. Када Вотан у другој сцени саопшти да жели крај, када коначно попусти пред Фрикиним притиском, он у чувеном преломном тренутку, како ћемо видети, 'преузима' њен формални тоналитет, це-мол. Међутим, пошто и сам Вотан зна да је то њен лажни тоналитет, он онда зна да се 'преузимањем' це-мола и њему самом отвара могућност да саопшти оно што заправо не жели да саопшти. Зато Вотанов 'пад' пред Фриком, у овом својеврсном тонално преобликованом Епименидовом парадоксу, није симболизован усвајањем њеног правога тоналитета ес-мола, и због тога он не само да је дубиозан, већ и када каже да жели крај, он заправо поручује да то не жели.

---

<sup>398</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 157.

Једини искорак из тензије изграђене на стално присутном умањеном септакорду у првој сцени јесу временски правилно распоређене каденце у Фрикином парту, које се могу разумети као потврда њених ставова изнетих у тексту. Споменуту доминацију мола разоткрива и чињеница да је већина каденци у молским тоналитетима, при чему је диспозиција свих Фрикиних каденци, које су увек дате у њеном правом тоналитету, ес-молу, таква да се преко њих рефлектује трансформација њене мотивације за тражењем Зигмундове смрти. У првој каденци она једноставно ламентира над „ругањем браку” које су починили Зигмунд и Зиглинда (пример 25, тактови 7–9), још увек не захтевајући никакву казну за Зигмунда. Друга каденца потврђује у међувремену остварени пораст тензије, јер близаначки пар она сада назива погрдним именима („монструозни близанци”, „распусне воћкице”), а Вотана директно прозива да својом толеранцијом према њима заправо извргава руглу сопствени систем владавине (пример 28, тактови 26–28). Коначно, на самом завршетку сцене, две каденце – у ес-молу (пример 27, тактови 7–9) и Ес-дуру (пример 29, тактови 6–8) – потврђују Фрикин тријумф, јер не само да је успела да убеди Вотана да испуни њену жељу, него га је, цинично га називајући „оцем војски”, уствари понизила, што је била, како је већ речено, њена стварна намера. Осим тога, са позиција завршне каденце постаје јасно да је заправо све време на делу успешно ’поништавање’ дура, јер се последња каденца, која започиње у Ес-дуру (са дурским каденцирајућим квартсектакордом), а завршава у истоименом молу (неочекивани обрт са молским трозвуком тонике на крају), ’руга’ дурском тонском роду. Поступак постаје утолико јаснији што ово исмевање Фрика установљује и нешто раније у сцени, у сличном преусмерењу каденце из Ге-дура у ге-мол. Тако се завршна каденца испоставља као својеврсни „херменеутички прозор”, место са којег се Фрика разоткрива не само као неко ко успешно контролише тонални ток и регулише превласт мола, већ и у ширем смислу као неко ко је стварни господар сцене.

Каденце у другој сцени другог чина *Валкире*, која суштински представља Вотанов монолог, имају донекле другачији ток. С обзиром на превласт молског тонског рода у обе сцене, и овде је већина каденци дата у молским тоналитетима. Међутим, уместо да упути на два главна тоналитета, а-мол и це-мол, монолог је испреплетен каденцама које уствари много више упућују на неке друге тоналитете. За разлику од тек једне дурске каденце у Фрикином дискурсу у првој сцени, овде се налазе чак четири такве каденце и оне редовно

прате малобројне Вотанове позитивне мисли. Идилични свет Валхале, који Вотан спомиње на завршетку једног од својих обраћања Бринхилди и који је подржан појавом „мотива Валхале” (А-дур, пример 30), као и носталгично присећање на рођење његових кћери (Е-дур, пример 31),<sup>399</sup> редовно су представљени дурским каденцама. Молске каденце, иако бројније, на тај начин не управљају музичким дискурсом. Стога се овако створен дурски ток испоставља као интерполација у музички ток који је дефинисан молским тоналитетима и молским каденцама. Али управо тај дурски тонски род постаје начин на који Вагнер интерпретира Вотанов амбивалентни положај, његову растргнутошћу између носталгије за прошлим временима и реалности која му намеће да поступи противно својој вољи. Вотанов двоструки положај Вагнер је интерпретирао раслојавањем дискурзивних планова, како временског – у коме се наративни токови преплићу сталним кретањем у времену, унапред и уназад – тако афективног – у коме се мешају Вотанова потпуно супротна осећања. За такво интерпретирање Вотанове и пређашње и садашње ситуације композитору је послужио дур који се на овако прикривен, готово нестварни начин испољава у контексту владајућег молског тонског рода.

Конечно, климакс у Вотановом монологу, тренутак у коме он – присиљен да вољеном Зигмунду ускрати победу – вапи за крајем, музички је испраћен каденцом која је преусмерена из а-мола у це-мол (пример 32). Овај, како га с правом назива Абатеова, „чувени моменат хармонске ирационалности и неподударности”, није само Вотанов захтев за крајем, него и „његов покушај да заустави спиралу понављања”,<sup>400</sup> и то понављања његове жеље за Зигмундовим тријумфом над Хундингом, жеље за коју у том тренутку коначно схвата да је неостварива. Зато се ово преусмерење у нови тоналитет, по Абатеовој, може разумети и као резигнација пред наступајућим поразом Вотановог јунака, али и као помиреност пред надолazeћим рушењем целог његовог света, јер каденца коинцидира управо са овим стиховима са краја његовог обраћања: *Одлази, онда, / господска дивото, / божански сјају / и срамно расипање! / Нек се у парампарчад распадне / све што сам саградио! / Одустајем од свог дела; / само једну ствар желим сада: / крај, / крај!* Међутим, пролонгираном тишином пресечена јукстапозиција два удаљена акорда (доминанте а-мола и тонике це-мола), која прати јукстапозицију поновљеног вапаја за

<sup>399</sup> Интересантно је приметити да на овом месту тип каденце директно симболизује Вотанову фаворизацију Бринхилде спрема осталих валкира.

<sup>400</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 189.

крајем и која је овде искоришћена да потцрта критични тренутак у тексту, а самим тим и да убеди у истинитост његовог исказа, заправо открива лаж. Фундаментални след акорада у каденци (каденцирајући квартсектакорд – доминанта – тоника), осим што је проширен интерполацијом хармонске везе наполитанског сектакорда и терцквартакорда седмог ступња између прва два акорда каденце,<sup>401</sup> бива базично трансформисан тоналним преокретом у кључном, завршном тренутку, односно у тренутку појаве тонике. Вотанов 'избор' тоналитета у који ће преусмерити ову каденцу није произвољан – он, како је већ речено, интенционално 'бира' це-мол у коме износи своју реч „крај” и који му, као 'лажни' тоналитет Фрике, аутоматски омогућава да и он сам може да лаже, услед чега и помиреност са судбином, у коју нас је умало убедио, може да добије значење псеудорезигнације. Још више од тога, Вотанов поглед на историју у овом монологу говори да се за њега историја као низање догађаја у времену претвара у историју као окамењени објект, односно у историју као измењено понављање истог, па стога стога и модулације које се појављују не могу бити ништа више него лажне прогресије.

#### 1.5.2. Вотанов и Фрикин 'нечујни' дур као реална хармонија опере и предсказање стварног краја

Обрнуто од претходно елабориране реалне хармоније која звучи као псеудохармонија стоји она хармонија која се не чује, али која има значење реалне хармоније опере. Фрикин парт у првој сцени другог чина, као и Вотанов у првој и другој сцени садрже неуобичајено много пута поновљену везу акорада доминанте и шестог ступња у различитим тоналитетима. Пошто је мол, како је речено, прокламовани тонски род обе сцене, разумљиво је да је огромна већина ових варљивих обрта у молским тоналитетима. Међутим, учесталост и диспозиција варљивог обрта у односу на ток драмске радње су у Фрикином наступу другачији него што су у Вотановом. Док је током целе прве сцене, у којој доминира Фрика, варљиви обрт равномерно распоређен, дотле се у Вотановом монологу у другој сцени овај обрт појављује само у првом делу монолога. Пошто нагло нестаје после достизања кулминације у којој Вотан саопштава да жели крај, варљиви обрт у другој сцени очигледно служи постизању постепеног пораста напетости пред врхунцем сцене. Опозиција је још очигледнија у распореду тоналитета. Фрикини варљиви обрти су

---

<sup>401</sup> Интерполација овог хармонског обрта је сразмерно честа у каденцама *Прстена Нибелунга*.

претежно у тоналитетима са снизилицама, а Вотанови, када нису дати у 'неутралном' а-молу, искључиво су у тоналитетима са повисилицама. На тај начин, још од првог Фрикиног спомињања Зигмунда и Зиглинде, као „дрског, богохулног пара” у це-молу, варљиви обрт постепено добија статус покретачког средства у надмудривању Фрике и Вотана. Ипак, њихови раздвојени варљиви обрти имају једну тачку спајања – гис-мол, односно ас-мол. Варљиви обрт у овом тоналитету се редовно појављује у два важна драматуршка момента у сцени: у оквиру лажне Фрикине опсесије да ће доћи *крај вечних богова*, као и у њеном покушају да допре до ума тврдоглавог Вотана који одбија да је послуша. Ова два момента су садржана на почетку првог и на крају другог Фрикиног питања – *Је ли то онда крај / вечних богова, / пошто си ти те дивље / Велзунге и изродио? / Ево изговорила сам; / јесам ли допрла до твог ума?* – и оба пута су праћена варљивим обртом (пример 28, варљиви обрт у тактовима 1–3 и 10–11). Трансформација улоге варљивог обрта која долази са његовим јукстапонирањем у гис-молу и Е-дуру (пример 33), само је делимична, јер је Фрикина привидна помиреност са Вотановим браколомством у коме је *изродио дружину Валкира* заправо само још једно од средстава којим она жели да Вотану наметне своју вољу. Уосталом, максимална редукција акордских средстава и свођење на дијатонику овде су много више у функцији наглашавања ес-мола/дис-мола као тоналитета породице и породичног закона. Вотан прихвата ову Фрикину игру и стога њену каденцу у гис-молу, која се појављује на крају њеног ироничног позива да „награди своју жену коју је варао” (пример 34, тактови 4–7), успешно 'поништава' варљивим обртом у истом тоналитету на почетку свог одговора, када јој саопштава да она заправо не схвата дубокоумност његових мисли (тактови 13–18).

Прва Фрикина победа над Вотаном пред завршетком прве сцене, у којој она успева у намери да од њега затражи да Бринхилда не посредује у предстојећој бици Хундинга и Зигмунда (чиме се стварају услови за потпуну Вотанову предају у другој сцени, предају коју оличава његова резигнација и тражење краја), још увек је само делимична победа, јер Вотан пристаје да Зигмунду ускрати заштиту, али не и да Бринхилди одузме њену слободну вољу (пример 35). Фрика зна да ће поступањем по својој слободној вољи ова валкира Зигмунду практично донети победу и врхунац анимозитета између ово двоје богова у сцени је достигнут кроз специфични поступак у коме варљиви обрт учествује као спона између хроматски супротстављених тоналитета – це-мола и дес-мола, односно еф-



мола и гес-мола – чиме је тај драмски анимозитет коначно добио и свој тонални еквивалент. Нижи члан хроматског пара молских тоналитета припада Фрикиним наредбама (це-мол у стиховима *Али ти не смеш да га штитиш, / када га осветник позива у борбу!* /пример 35, тактови 1–4/ и еф-мол у стиховима *Валкиру држи подаље од њега!* /тактови 8–10/), док је виши резервисан за Вотанове одговоре (дес-мол у стиховима *Нећу да га штитим* /тактови 5–6/ и гес-мол у стиховима *Валкира ће урадити како јој је воља* /тактови 11–14/). При том, оба пута трозвук шестог ступња у варљивом обрту постаје доминантни акорд Вотановог тоналитета. Хроматска тонална опозиција и супротстављеност текстуалних садржаја су контрабалансирано овом трансформацијом другог акорда варљивог обрта у први акорд истог обрта у новом тоналитету, што симболизује у исто време и супротстављеност Вотановог и Фрикиног карактера и нераздвојивост њихових судбина. Уједно се овде манифестује и „експресивно интензивирање” као подврста *експресивног тоналитета*, са типичним примером „секвенце много вишег нивоа”,<sup>402</sup> на коју је указао Мекрелес и помоћу које је на овом месту додатно објашњен однос два лика. Међутим, Вотаново ’преузимање’ ове тоналне опозиције, до којег долази касније у монологу, не означава супротстављеност двоје протагониста, већ унутрашње противречности Вотановог бића (то је у монологу однос гис-мола и а-мола, пример 36). Много више од константно присутног „мотива потиштености” – једног од Вотанових лајтмотива – управо ова тонална опозиција обезбеђује драмско јединство ових сегмената двеју сцена.

У прве две сцене другог чина *Валкире* Вотана окружују три жене: две које се виде – Бринхилда и Фрика – и једна која је присутна само у наративу, али не и на сцени – Ерда. Због сталног призивања и присећања на Ерду, њен *асоцијативни* цис-мол на моменте продире у Вотанов и Фрикин парт и то управо посредством варљивог хармонског обрта у цис-молу. Снажна, али пригушена и тек понегде ескалирајућа нетрпељивост између Бринхилде и Фрике, не доприноси ширењу сфере њихових тоналитета на Вотанов тоналитетски систем, па је то, а не само реминисценција на Ерду, разлог зашто Вотан ’присваја’ Ердин тоналитет. Зато не само да се можемо сложити са ставом Керолин Абате да каденце не дефинишу тонални ток монолога, него се може додати да се варљиви обрти,

---

<sup>402</sup> Patrick McCreless, *An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations*, 93.

који немају никакву каденциону снагу, парадоксално испостављају као места на којима се стварно установљују тоналитети како монолога, тако обе сцене у целини.

Осим варљивог обрта, још једна специфична бинарна хармонска прогресија дефинише овај напоредни дурски тонални ток који постоји у две сцене. Реч је о вези умањеног септакорда на повишеном другом ступњу и тоничног акорда која се појављује у неколико различитих тоналитета. Овај хармонски обрт је оба пута уведен пред крај сцене, тек пошто је у потпуности исцрпљено испољавање варљивог обрта. У Фрикином парту ова веза је примењена на начин *лутајућег* дурског тоналитета који је одговоран за приметно додавање дурске тоналне боје доминантно молском амбијенту у првој сцени. *Лутајући* Фес-дур са овим обртом посредује између ас-мола, тоналитета симболичког споја Вотана и Фрике и ес-мола, тоналитета породичног закона (пример 26, тактови 24–27), док *лутајући* Дес-дур на начин скретничног иступања обогаћује це-мол, Фрикин 'лажни' тоналитет (тактови 44–46). Вотанови *лутајући тоналитети* на много богатији начин развијају ову хармонску везу, почев од појаве прекомерног квинтсектакорда у функцији повишеног другог ступња (Дес-дур, пример 32, тактови 4–5), па до инверзије редоследа акорада у обрту, где се најпре учача тоника, па тек онда акорд на повишеном другом ступњу (пример 37, силазна хроматска секвенца кроз четири дурска тоналитета – Ес-дур, Де-дур, Цис-дур и Це-дур – пред завршетком друге сцене).

Дакле, дурски трозвук у улози разрешавајућег акорда оживљава овај специфичан дурски тонални ток у прве две сцене другог чина *Валкире*. Дурски акорд се појављује или као акорд шестог ступња у бројним варљивим везама, или као трозвук тонике у карактеристичној вези са умањеним септакордом недоминантне функције. Дур којег из таквог низа временски раздвојених и различитих дурских трозвука 'стварају' Вотан и Фрика и који се тешко прилагођава реалности услед доминације мола, представља напоредни, реални, али истовремено и 'нечут' тонални ток. На тај начин је створена паралелна стварност специфичног и неконформистичког дурског звука која попут невидљиве нити повезује обе сцене. Осим тога, Вотан и Фрика су певали једном врстом 'неотпеваног гласа'.

Међутим, недуго пре него што саопшти да жели крај, Вотан, на Бринхилдино питање да ли ће Зигмунду ускратити победу, одговара: *Дотакао сам Алберихов прстен, / похлепно држао сам његово злато! / То проклетство, од кога сам побегао, / није ме*

напустило ни сада: / оног што волим, морам се одрећи, / да убијем човека којег сам гајио, / да преварим и издам / некога ко ми верује! Пауза у кулминацији између акорда *e-gis-xa*, као доминанте а-мола и акорда *ce-es-ge*, као тонике *ce-мола*, која се потом појављује (пример 32, такт 22), симболизује моменат у којем Вотан постаје свестан тежине парадокса којег је сам створио: у напору да створи идеални свет богова и својих вољених бића, он је заправо створио предуслове за његову пропаст. Тек сада постаје свестан да се због своје похлепе мора одрећи свог вољеног Зигмунда. Због тога, али и због чињенице да у том тренутку изненада схвата значење Ердиних пророчанстава, лажно мирење са стихијношћу, односно прихватање лажног Фрикиног *це-мола*, за њега је нужност и, уједно, његов једини, макар и привремени, излаз. Зато ће не само „трговина” у којој је „љубав размењена за злато”,<sup>403</sup> већ и свест о томе да више не може да сакрије чињеницу да је његов, а не Алберихов грех, најстарији и да је он узрок надоласеће катастрофе, њега осудити на срамоту, а све заједно на пропаст. Зато су ове прикривене тенденције, манифестоване кроз Вотаново присвајање Фрикиног ’лажног’ мола, али и кроз његово креирање ’лажног’ дура, ништа друго него једна врста пролепсе, јер хармонија обзнањује оно што ће постати јасно тек у првом чину *Сумрака богова*, кад Прва норна коначно открије да је протогрех био Вотаново откидање гране и самим тим уништење Јасена света.

### 1.5.3. Акорди погледа и „лажни” основни тоналитет: Саломино ’креирање’ хармоније као део стратегије њене борбе за Јоханаана

У либрету Штраусове музичке драме *Салома*, а посебно прве и друге сцене, речи попут „посматрати”, „гледати”, „видети” се појављују изванредно много пута, што истиче поглед као један од кључних појмова којим се дефинишу односи између ликова. Већ у првој сцени, Наработ, који је заљубљен у Салому и Иродијадин паж воде дијалог у којем овај други упорно саветује младом Сиријцу да се окане гледања у Салому. Поновљена Наработова очараност младом принцемом, коју одражава чувена фраза *Како је лепа принцеза Салома / вечерас*, реченица којом и започиње опера, провозира серију пажових одговора фокусираних око Наработових погледа према Саломи: *Стално је гледаш. / Сувише је гледаш. / Опасно је / тако гледати људе (Салома, партитурни број 7); Не смеш да је гледаш. / Сувише је гледаш* (п. бр. 10). Кулминација пажове забринутости због тих

<sup>403</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 194.

погледа заљубљености долази на крају сцене, када Салома креће ка тераси на којој се и они налазе: *Не гледај је! / Молим те, не гледај је!* (п. бр. 19–20). Такође, двојица војника, посматрајући са терасе Иродове палате гозбу коју он управо приређује унутар здања, забринута су због погледа њиховог господара. *Тетрархов поглед је мрачан*, каже први војник, *Да, поглед му је мрачан*, одговара други; и даље, на сумњичавост првог војника, *Кога то гледа?*, следи одговор *Не знам* (п. бр. 8). И разговор о Јоханаану, који воде Кападокијац и први војник, такође се тиче погледа, јер војниковог саговорника интересује да ли је могуће видети тог мистериозног пророка, заточеног у дубоким одајама Иродове палате (п. бр. 18).

У другој сцени су погледи још интензивније заступљени, јер њих у том делу опере генерише главна јунакиња. Између Саломе, која се управо у овој сцени по први пут појављује у опери, и тројице мушких протагониста се формирају три међусобно искључива и некомпатибилна погледа, на којима је заснована драматуршка срж сцене: (1) Ирод гледа Салому; (2) Салома жели да види Јоханаана; и (3) Салома нагони Наробота да је погледа, како би постигла оно што жели – да види Јоханаана. Иродов поглед је присутан пасивно, не можемо га видети, и о томе сазнајемо од Саломе: *Зашто ме Тетрарх / стално посматра / очима кртице, / док му капци жмиркају? / Чудно је што ме муж / моје мајке тако посматра* (пример 38). Реч *посматра* у овом Саломином исказу је наглашена не само двоструком појавом, већ и тиме што је смисаоно тежиште обе реченице управо на Иродовом погледу. Овај Саломин исказ је дат на дијатонски сразмерно поједностављеној основи Ха-дура, афирмисаној кроз везу два септакорда – доминанте и шестог ступња – која се више пута понавља током исказа. Међутим, хармонизација која долази на реч *посматра* сугерише више гис-мол, него Ха-дур. Наиме, два различита акорда која прате ову реч – *гис-ха-дис-фис* (пример 38, такт 3) и *дис-фисис-аис* (тактови 19–22) – иако удаљени један од другог више од петнаест тактова, формирају базични однос тонике (тоничног септакорда) и доминанте гис-мола и на тај начин праве, макар и минимални, отклон од примарног Ха-дура.

Саломина жеља да угледа Јоханаана заузима средишњи део сцене и музички је праћена једним од најеклатантнијих тоналних 'успона' у опери (пример 39). Хроматски поредак овог 'успона', организован као редослед молских тоналитета (од цис-мола, преко де-мола и ес-мола, до е-мола), у коме се наизменично смењују два основна принципа

његове унутрашње хармонско-функционалне организације, на веома особен начин утврђује иначе изразито лабилан и максимално проширен тонални систем *Саломе*. Потпуно лишени својих тоника, де-мол и е-мол су представљени путем доминантације, при чему је у првом тоналитету реч о септакорду доминанте, док други, поред доминантног, афирмише и вођични умањени септакорд. Обрнуто, цис-мол и ес-мол, иако су њихови тонални токови проткани појавама вођичних септакорада, једини садрже тачке тоналне стабилности дате кроз акорде тоника ових тоналитета. Ако овоме придружимо и каденцу у це-молу, којом је симболички наизглед стављена тачка на принцезино убеђивање војника да јој дозволи да угледа Јоханаана (пример 39, тактови 45–49), онда се уочава да три различите тонике, снажно контрастирајући дисонантном окружењу, заправо наглашавају три фундаментална психолошка слоја не само сцене, него и целе опере. Прво, тоника цис-мола, Саломиног *асоцијативног тоналитета*, заједно са првим мотивом Саломе, појављује се у тренутку њеног снажног императивног исказа *Хоћу да говорим с њим* (тактови 6–8). Друго, појава квартсектакорда тонике ес-мола се поклапа са Саломиним речју „гроб” (такт 29) и означава смрт као један од основних мотива опере, с обзиром на то да се исти тоналитет са истим значењем појављује у завршном монологу Саломе, као и у последњим стиховима којима Иродијада несвесно најављује и смрт своје кћери. Најзад, убедљивост каденце у це-молу, која завршава акордом тонике, подвлачи константу опере – сукоб Саломиних жеља, с једне стране, и отпора њиховој реализацији, који пружају различити представници власти на Иродовом двору, с друге стране. На тај начин се долази до интерпретације према којој је описани тонални ’успон’ у једној врсти колизије са ’спуштањем’ у текстуалном значењу, јер се Салома од жеље да разговара са Јоханааном креће ка томе да само жели да га види. Иако разговор по природи ствари укључује и гледање саговорника, за Салому су гледање, односно поглед у Јоханаана важнији од самог разговора са њим. Штавише, то ’спуштање’ у текстуалном значењу је започело још раније (део друге сцене означен партитурним бројевима 34 и 35), будући да је један од њених првих утисака о Јоханаану након што је чула његов глас, проистекао из присећања на све оно лоше што је пророк говорио о Иродијади. Дакле, Салома прелази преко Јоханаанових увреда на рачун њене мајке, затим жели да разговара са Јоханааном, да би се најзад задовољила тиме да га само види.

Последња врста погледа је најкомплекснија од свих, јер уместо двоје, укључује троје протагониста. Салома тражи од Наработа да из тамнице доведе Јоханаана, како би могла уживо да га види. Наработ, опирајући се том принцезином захтеву, одбија да је погледа у очи. Међутим, Салома, свесна снаге свог погледа, искоришћава Наработову заљубљеност у њу, јер зна да уколико се њихови погледи сусретну, он неће имати другог избора него да испуни њену жељу. Тако она, изнуђујући Наработов, постиже жељени поглед, свој поглед према Јоханаану: Наработ коначно пристаје да на терасу доведу заточеног младог пророка. У Саломином завршном обраћању Наработу су на делу две врсте говора. Салома му се одједном обраћа као свом љубавнику, а затим се враћа на наредбодавни говор, овај пут обојен лажном слаткоречивошћу (пример 40). У само једној од четири појаве речи „поглед” у овом кратком Саломином обраћању, та реч није праћена доминантним септакордом, а заокрет у императив је означен порастом напетости кроз хармонизацију са два различита доминантна септакорда на полустепеном растојању, *де-фис-а-це* и *ес-ге-бе-дес*:

САЛОМА: *Сутра / кад будем пролазила у носилци / кроз капију / са идолима, / бацићу ти један цветак, / зелени цветак.*

НАРАБОТ: *Принцезо, не могу, не могу.*

САЛОМА: *Учинићеш то за мене, Наработе. / Знаш да ћеш то учинити. / Ујутру ћу ти / кроз велове од муслина / бацити поглед (*а-цис-ег-е*), ... / погледаћу те (*еф-а-це*), а можда / ћу ти се и насмешити. / Погледај ме (*де-фис-а-це*), Наработе, / погледај ме (*ес-ге-бе-дес*). / Добро знаш / да ћеш учинити / оно што те молим. / Ти то добро знаш! / Знаш да ћеш то учинити.*

Све три врсте погледа у другој сцени *Саломе* повезује заснованост њихових кључних акорада на истом основном тону (*дис~ес*), при чему сва три пута они представљају неку врсту доминантне хармоније: у Иродовом погледу према Саломи то је акорд *дис-фисис-аис*, који има функцију акорда доминанте у гис-молу (пример 38, тактови 19–21); Саломину последњу и најснажнију наредбу војницима да јој доведу Јоханаана, како би га могла видети, прати акорд *дис-фис-а-це*, у функцији септакорда VII ступња е-мола (пример 39, тактови 37–42); најзад, последњи у низу њених позива Наработу да је погледа је дат на акорду доминантне грађе – *ес-ге-бе-дес* (пример 40, тактови 41–42).

Друга сцена *Саломе* се може, дакле, описати као студија погледâ. Али, овде је на делу и 'сукоб' отвореног и затвореног простора, који има своје реперкусије и у односима

између погледâ. Сцена се, као и опера у целини, одвија на отвореном, на тераси Иродове палате, али погледи о којима је овде реч су подељени између отвореног и затвореног простора. С обзиром на то да су Ирод и Јоханаан у унутрашњости палате (први као главни протагониста сопствене гозбе, а други као заточеник), а Салома напољу, погледи се реализују на релацији између ова два простора. Притом, о Иродовом погледу ка Саломин сазнајемо само индиректно, преко њених речи, као што и Саломин поглед према Јоханаану током целе сцене остаје само предмет њене изражене жеље, али још увек није нешто што је и остварено. Обрнуто од овога, поглед ка Нароботу се реализује на отвореном простору и то је једини поглед који се 'види'. Веза између А-дура и отвореног простора произлази из јединства сцене која се одвија под отвореним небом и овог тоналитета који је заокружује (други мотив Саломе на почетку друге сцене /п. бр. 20, тактови 5–8/ и завршетак сцене, непосредно пре Јоханаановог изласка на позорницу /п. бр. 63 и 64/, дати су на акордској подлози тонике А-дура), али је та веза више симболичка, него што је суштинска. На повезаност затвореног простора и Де-дура, односно де-мола, опет, упућују саме Саломине речи. Два Саломина исказа о гозби која се дешава у унутрашњим одајама палате су дата у овим тоналитетима: њен донекле изненадни, негативан и, штавише, прилично увредљив став о Јеврејима, Египћанима и Римљанима, који као Иродови гости седе унутра, дат је у Де-дуру (п. бр. 26–27), а нешто касније је њено одбијање да се на очухов позив врати унутра дато на тоналној подлози де-мола (партитурни број 35 / такт 9 – 36/4).

Међутим, оно што саопштава музика друге сцене – тонално заокружење у А-дуру и 'акорди погледа' – ипак није оно што сама Салома у том смислу поручује. С једне стране, Салома нас обмањује, зато што допушта да поверујемо да је основни тоналитет сцене А-дур који чујемо као официјелни тоналитет на њеном почетку и крају, док све време егоцентрично 'креира' музику усмерену на њене *асоцијативне тоналитете*, цис-мол и Цис-дур, као главне тоналитете сцене. Зато климакс није Јоханаанов излазак из тамнице на крају сцене, који је дат на подлози А-дура, него тренутак када Наробот наређује да се Јоханаан пусти, који је уоквирен дугим тоничним акордом цис-мола. То је моменат Саломиног тријумфа и остварења жеље да угледа младог заточеника: *Нека пророк изађе. / Принцеза Салома / жели да га види* (пример 40, тактови 55–58). Такође, цис-мол и Цис-дур су њени тоналитети, између осталог, и због тога што само 'у' овим тоналитетима њен

говор може да буде рефлексиван, јер када говори о Месецу – *Лепо је гледати Месецу. / Он је као сребрни цвет, / хладан и чедан. / Да, као лепота девице / која је остала непорочна* (Дес-дур, партитурни број 29 / такт 7 – 30/9) – она заправо говори о себи самој. С друге стране, она не говори истину, зато што нас погрешно упућује да поверујемо да су главни акорди сцене они који су формиран на тону *дис*, односно акорди сва три погледа које је она, на један или други начин, била покренула. Оно што је истина је, дакле, то да је акорд њеног тријумфа заправо тоника њеног цис-мола, која фигурира као суштински, фундаментални акорд целе сцене. Из ове пажљиво осмишљене тоналне игре и суптилне 'победе' *асоцијативних тоналитета* Саломе, искрсава парадигма ове музичке драме: Салома не само да је предодређена да тријумфује, већ је и она сама свесна те предодређености, без обзира на људску или моралну цену која мора бити плаћена за такав тријумф. Та парадигма се коначно употпуњује у завршном монологу Саломе, али је пут том тријумфализму отворен већ овде, у другој сцени.

Прикривене тенденције или неотпевани гласови у опери, који произлазе из две главне, претходно елабориране тезе – да опера поседује музику која може да прича сама за себе и музику коју производи оперски лик – иако позадинске и на први поглед неописљиве кинетичке силе, представљају њен посебан и важан квалитет. Вотан и Бринхилда које је Вагнер створио као ликове у својој опери, живе свој сопствени живот и аутономно 'стварају' своју сопствену музику. У исто време је трасиран пут и трећој прикривеној тенденцији – захваљујући сплету односа унутар тоналног и хармонског развоја, оперски лик може да лаже, при чему и лаж коју је изнео може бити потпуно легитимизована. Зато се тонално заокружење друге сцене *Саломе* у А-дуру из Саломиног извештаја може једино схватити као лажно заокружење, јер она све време заправо саопштава да изгубљено тонално јединство и са њим истовремено изгубљена истина, могу бити повраћени управо тамо где су и изгубљени – у Саломином сопственом цис-молу и Цис-дуру. Зато је могуће да на крају игре узајамних лажи главних протагониста у *Валкири*, у коју се уплела и музика, дајући тоналитете који и сами звуче 'лажно', Вотан саопшти да жели крај, а да то уствари уопште не жели. Тако настао енигматски језик музике и упад онога што се одвија изван драме, што је прикривено, Абатеова смело назива музичком анархијом, али таквом која, поседујући сопствену естетику и благодарећи својој снази, постаје принцип: „Уистину, мит о упаду, архетип иза драме, одигран је у музичкој



естетици Вагнерове музичке поставке: у уређен свет опере са нумерама и њених историјски утврђених формалних типова долази музички енигматски језик који је рођен из наративне експозиције и то је музички анархичан принцип”.<sup>404</sup> Имајући претходно речено у виду, можемо извести следеће закључке о интерпретацији прикривених тенденција хармоније у опери:

- конфигурација тоналних односа у одређеном делу опере омогућава да 'лажни' дискурси појединих ликова, односно дискурси у којима они на прикривени начин саопштавају оно што није истина или оно што заправо не прижељкују, добију своје тонално значење. Зато се појављују не само 'лажни' *асоцијативни тоналитети* појединих ликова, већ и 'преузимања' таквих тоналитета од стране неких других ликова, која овим другима омогућавају да саопште одређене неистините или неискрене ставове, односно осећања. Следствено томе, и континуирано модулирање добија значење 'лажне' прогресије у тоналном развоју.

- прикривене тенденције хармоније могу лежати и у релацијама које се успостављају између многобројних и различитих каденци у сцени или одређеном делу сцене. Захваљујући таквим тенденцијама каденце функционишу независно од хармонског тока који их окружује. Узимајући у обзир дихотомију између правог и 'лажног' *асоцијативног тоналитета* неког лика, каденце потврђују само онај тоналитет који се испоставља као прави *асоцијативни тоналитет* тог лика, чак и онда када се појаве при наглom преокрету музичког тока који је претходно припадао неком другом тоналитету. Такође, таква аутономија каденци омогућава да одређени оперски лик 'створи' сопствени модулативни ток који није етаблиран у 'видљивим' каденцама утврђеним од стране композитора, што, самим тим, 'видљиви' тонални ток једним делом чини 'лажним'.

- прикривене тенденције се огледају и у постојању паралелног тоналног тока којег дефинишу две стратегије. Прву од њих представља мрежа односа између бројних појављивања акорада шестог ступња у оквиру варљивих обрта у различитим тоналитетима. Како су то углавном молски тоналитети и како трозвук шестог ступња у тим тоналитетима има структуру дурског квинтакорда, формира се специфичан напоредни дурски тонални ток који, иако није афирмисан на класични начин, представља једну врсту реалног, на моменте и најважнијег вида тоналног развоја. Друга врста паралелног

---

<sup>404</sup> Исто, 96.

тоналног тока је слична првој и произлази из успостављене констелације односа између различитих дурских трозвука, насталих у оквиру разрешења умањеног септакорда на повишеном другом ступњу у тонични акорд, разрешења које се остварује у различитим дурским тоналитетима. Осим тога, значај варљивог обрта се огледа и у способности тог обрта да одражава однос између главних ликова у одређеном делу опере. То потврђује јасна поларизација према којој се варљиви обрти у 'ниским' тоналитетима везују за један лик, а варљиви обрти у 'високим' тоналитетима за неки други лик. Посредством ове поларизације се интерпретира и јасно изражена опозиција између та два лика, која постоји у драмском току.

- хармонија, захваљујући и својим прикривеним, 'нечутим' токовима, има капацитет да укаже на значења која су самостална, а каткада и потпуно супротна од значења која су формирана у текстуалном слоју опере (на пример, у опери *Саломе*, гледање у Јоханаана за младу принцезу је важније од разговора са њим и то скривено значење разоткрива хроматски и целостепени успон у тоналном току, који је супротстављен постепеном паду напетости у текстуалном значењу, паду израженом у антиградацији од Саломине жеље да разговара са Јоханааном до задовољења погледом према њему).

- као значајна драмска конфигурација, поглед једног лика према другом се интерпретира кроз акорде који имају доследно исту, доминантну хармонску функцију и који су, још изразитије од тога, засновани на истом основном тону, што представља нови вид испољавања акордске асоцијативности.

- прикривена тенденција на тоналном плану се разоткрива и у томе што се у односу између једног, обично главног лика у опери и тоналног развоја те опере успоставља интерпретација према којој тај лик може да 'обмањује' слушаоца, тако што га усмерава на погрешан закључак о основном тоналитету и главним акордима сцене. Динамика хармонског и тоналног развоја на тај начин постаје део шире стратегије у интерпретацији односа на драмском плану опере.

Захваљујући својим 'нечутим' компонентама, описане прикривене тенденције тоналитета и хармоније су једним делом ушле у значајно подручје 'немогућег' у опери. То подручје конституишу сви они музички објекти и идеали којима опера тежи, али који у реалном току остају неоствариви и у наредном потпоглављу указаћемо на одређене видове

њихове интерпретације помоћу којих се постиже проширење дискурзивног поља музике у једној опери.

### 1.6. Музика и хармонија *немогућег*: акорди, тоналитети и дурски тонски род као „немогући објекти” и „немогући идеали” у Малеровој *Жалобној песми* и Штраусовој *Електри*

Сложено музичко ткиво немачке опере и симфонијског лида с краја деветнаестог и почетка двадесетог века се испоставља као веома погодно тле за примену интерпретативних стратегија *немогућег објекта* Лоренса Крејмера<sup>405</sup> и *немогућег идеала* Џејмса Тредвела.<sup>406</sup> *Немогући објекти* и *немогући идеали*, неумерени у својим било позитивним било негативним својствима, идентификују се са жудњом за неостваривим циљем. Крејмеров *немогући објект* настаје у условима у којима постоји опозиција између онога што је у музици под одређеним условима названо „телом” и нечега што има статус „замене за тело”, док је Тредвелов *немогући идеал* онај неухватљиви, али чист и савршени идеал који у једном делу постоји сам по себи.

Интерпретативне стратегије *немогућих објеката* и *немогућих идеала* омогућавају другачије и иновативније разумевање сложене мреже акордских односа у трећој сцени Штраусове опере *Електра*. Сцену карактерише пажљиво изграђен ’крешендо’ у употреби „Електриног акорда” који фигурира као најистакнутија лајтхармонија не само ове сцене, већ и целог дела. Појава овог акорда управо означава и почетак треће сцене опере (пример 41). Иако се током опере „Електрин акорд” појављује претежно у оригиналном виду, као бикорд састављен од трозвука *дес-еф-ас* у горњем и трозвука *е-гис-ха* у доњем слоју (Дес/Е),<sup>407</sup> у овој сцени ће се појавити у неколико транспозиција. Друго појављивање „Електриног акорда” је такође у констелацији Дес/Е (пример 42, тактови 30–31), али је већ при његовој трећој појави (пример 43, тактови 1–13), у виду бикорда Це/Ес, најављена могућност нових транспозиција. Тако последње четири појаве овог акорда (пример 43,

<sup>405</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 77–100.

<sup>406</sup> Упор. James Treadwell, *The “Ring” and the Conditions of Interpretation*, 222.

<sup>407</sup> Ознака за опис бикордске грађе „Електриног акорда” (Дес/Е, Це/Ес и слично) указује на основне тоне два дурска трозвука из којих је грађен, у оригиналном или транспонованим видовима овог акорда. Први наведени тон је основни тон трозвука у горњем слоју, а други – трозвука у доњем слоју бикорда.

тактови 18–26) функционишу као његово сукцесивно секвенцирање. Формира се дисонантна бикордска епизода са транспозицијом „Електриног акорда” по узастопним великим терцама (Ac/Ха – Це/Ес – Е/Ге – Ac/Ха), која креће и завршава на истом бикорду. Том приликом настаје и специфичан медијантни круг великих терци: *ac – ce – e – ac (гис)*. Осим тога, између прве и друге појаве оригиналног, нетранспонованог „Електриног акорда” фигурира четворотактна акордска прогресија у којој терцни акордски односи – услед појаве свих врста терцних сродности – постају апсолутна структура (пример 44).<sup>408</sup> Захваљујући сопственом медијантном акордском звуку, ова прогресија директно утиче на формирање истоветних односа у наступајућим транспозицијама Електрине лајтхармоније.

Дакле, „тело” сцене представљају две појаве „Електриног акорда” – једна у основном виду и друга транспонована – док улогу „замене за тело” добија описана акордска прогресија са терцним сродностима у Фис-дуру. Резултат односа између „тела” и његове „замене” се објективизује као пресек њихових карактеристика и репрезентован је епизодом коју чини споменути медијантни круг састављен од транспозиција овог акорда. Медијантни круг је у целини обележен великотерцним релацијама, које су, осим кроз доследну примену овог интервала у секвентним транспозицијама „Електриног акорда”, потврђене и дурском акордском грађом његових саставних делова. Из тога проистекла свеprisутност дурске тоналне боје у медијантној епизоди која најснажније од свих одломака реферише на Електру, формира у овом делу треће сцене специфичну тоналну конфигурацију која би се могла назвати ’Електриним дуром’. Овај неопипљиви ’дур’ је постојан као дур само у смислу тоналитета са полицентричном, а не јединственом дурском тоницом, те би због тога, али и због чињенице да представља категорију која је нестварна исто онолико колико је неумерена у количини свог тонског рода, могао бити назван *немогућим објектом*. Истовремено, као што је медијантним везама проткани Фис-дур био услов ’Електриног дура’, тако тај исти Фис-дур добија своју пуну – иако накнадну – интерпретацију тек посредством и после ’Електриног дура’.

Испољавања појединих алтерованих акорада у овој сцени могу бити објашњена *немогућим идеалом* као „заменом за тело”, на начин како га је дефинисао Џејмс Тредвел. Статус ових акорада као *немогућих идеала* проистиче из тога што они могу бити схваћени

<sup>408</sup> Трозвучи *фис-аис-гис* и *де-еф-а* стоје у привидној терцној сродности, *фис-аис-гис* и *дис-фис-аис* у дијатонској, трозвук *ге-бе-де* са претходним и наредним акордом *е-ге-ха* је у хроматској терцној сродности, а између последња два акорда, *е-ге-ха* и *гис-еис-гис*, поново се успоставља привидна терцна сродност.

као замена за главни ступањ, било услед полустепеног удаљења од тог ступња, било, пак, због своје крајње неуобичајене и нетипичне грађе. Хармонски ток сцене карактерише изразито честа употреба фригијског акорда који се појављује у типичној структури дурског квинтакорда, али повремено наступа и као молски трозвук. Фригијски акорд се као *немогући идеал* препознаје по тој атипичној структури молског квинтакорда, с једне стране, и по његовој улози прости супституције за тонику, уместо – како је уобичајено – за субдоминанту, с друге стране. У оквиру те заменичке функције молски фригијски акорд се појављује као својеврсна „немогућа” висока варијанта саме молске тонике. Оба ова својства фригијског акорда – двострукост функције и молска грађа – испољавају се у средишњем делу треће сцене и у значајној мери карактеришу и Хрисотемидин монолог у оквиру овог дела сцене. Низ молских тоналитета, који се појављује у једном делу Хрисотемидиног исказа, суштински је дефинисан фригијским акордом (пример 42). Овај акорд се најпре појављује у оквиру а-мола, а затим се, грађен као молски трозвук, појављује у оквиру це-мола који, најзад, и сам завршава својим правим, дурским фригијским трозвуком *дес-еф-ас*, као горњим слојем „Електриног акорда”. У првој појави, фригијски акорд, представљен као дурски трозвук, у себи носи потенцијал заменика тонике, услед чињенице да је а-мол ефективно напуштен управо помоћу овог акорда и да је, самим тим, изостало кретање у доминанту, којим би била потврђена његова субдоминантна функција. Таквом утиску доприноси и очигледна статичност хармонског тока који не претендује на било какву акордску кинетику изван тоничне сфере. У делу музичког тока који убрзо наступа у це-молу на делу је обрнута структурно-функционална констелација: фригијски акорд је дат као молски трозвук, али је кретање у блок доминантних акорада (четворозвук седмог ступња, а потом и доминанте) потврдило његову субдоминантну функцију. Молски фригијски акорд је у извесном смислу утврђен и самим тоналитетским покретом из дес-мола у це-мол, при чему се тоника првог лако може схватити као заједнички акорд за одлазак у овај други тоналитет, у коме ће добити управо функцију молског фригијског акорда (пример 42, тактови 21–22). Не дуго потом, у оквиру исказа у коме се наставља јадиковање Електрине сестре, појављују се обе варијанте фригијског акорда, али са регуларним односом акордске структуре и функције (пример 45): дурски фригијски акорд у оквиру поновљеног наpolitанског обрта (F–D–t) над тоничним педалом ас-мола има субдоминантну функцију, док његова појава као молског

акорда у оквиру наредног тоналитета има значење акорда тоничне функције. Може се рећи да молски фригијски акорд у ес-молу заиста делује као својеврсни 'горњи' заменик тонике, посебно ако се има у виду да је функционална потврда оба тоналитета кроз трансформисани обрт s–D–t (F–D–t у ас-молу, односно DD–D–t у ес-молу) већ уследила и што за њом, напоследку, више нема ни потребе.

Овај „немогући” фригијски акорд, као немогућа „замена за тело” субдоминанте (као акорд молске грађе) или немогућа „замена за тело” тонике (као 'висока' замена за тонику) утиче на појаву сличне конфигурације и у случају поларног акорда. Готово подједнако чест у овој сцени као и фригијски акорд, поларни акорд такође може имати грађу како дурског, тако и молског квинтакорда. У Електрином наступу са почетка сцене, поларни акорд се појављује у оквиру ха-мола и Еф-дура, тоналитетâ који и сами образују тритонусни, поларни однос и чије тонике у продужетку „Електриног акорда” као да предодређују поларитете читаве сцене (пример 41), самом чињеницом да ће у оном другом тоналитету постати поларни акорд (на пример, тоника ха-мола ће постати поларни акорд у Еф-дуру, и обрнуто). Оба пута поларни акорд је део обрта који представља трансформацију фундаменталне акордске прогресије S–D–T, појављујући се на његовом почетку као замена за субдоминанту и уједно стварајући најдраматичнији моменат у тој трансформацији (видети пример 16 у потпоглављу „Асоцијативни тоналитет у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Салома* и *Електра*”). Као што је фригијски акорд позициониран на полустепену навише од тонике, тако је и поларни акорд у истом односу према акорду субдоминанте, што га, по аналогији, доводи у статус вантоналног фригијског акорда за субдоминанту (FS/Fs). Овим својим полустепеним, фригијским односом према акорду субдоминанте, поларни акорд се изједначава са фригијским акордом који фигурира као немогућа „замена за тело” тонике: он је сада само 'висока' варијанта субдоминантног трозвука која се појављује уместо њега. Тако се акорд *a-ce-ef*, као дурски поларни сектакорд у ха-молу, појавио наместо сектакорда субдоминанте *ge-ha-e* (видети такт 3 у горе споменутом примеру), док се трозвук поларног акорда *ha-de-fis* у Еф-дуру на исти начин појављује уместо очекиване субдоминанте *be-de-ef* (исти пример, такт 5). Тиме што представља вантонални фригијски акорд за субдоминанту, поларни акорд може постати *регуларна замена* за тренутно тоникализовану субдоминанту, али само уколико је грађен као дурски акорд

(дакле, у овом случају, само у ха-молу); међутим, када се поларни акорд појави у структури молског трозвука (у овом случају, у Еф-дуру), он је много ближи *немогућем идеалу* молске фригијске супституције за исто тако слабо тоникализовани акорд субдоминанте. Утолико више, функционално тумачење поларног акорда као фригијског акорда у засебном тоналитету, бива још мање вероватно, из разлога што би то изискивало још већи степен тоникализације оба акорда, која је овде ипак изостала: секстакорд *а-це-еф* је наполитански секстакорд у хипотетичком е-молу и замењује субдоминанту *а-це-е*, али се нити она, нити сама тоника *е-ге-ха*, не појављују; исто тако, трозвук *ха-де-фис* (енхармонски *цес-есес-гес*) био би молски фригијски акорд у бе-молу и замењивао би субдоминанту *ес-гес-бес*, али су и овај акорд, као и сама тоника *бе-дес-еф*, изостављени. Зато оба поларна акорда – у ха-молу и у Еф-дуру – делују једноставно као *немогући идеали* или „немогуће” субдоминанте, односно као високе варијанте самих субдоминантних акорада који се нису појавили. На основу претходне анализе закључујемо да фригијски акорд може представљати „немогући” вид тонике, на исти начин на који и поларни акорд може бити „немогући” вид субдоминанте. С обзиром на то да се сваки од њих појављује у оквиру дискурса различитих ликова, ни њихова лајтхармонска ’мисија’ не изгледа тако немогуће: дурски и молски поларни акорд у улози *немогућих идеала* се везују за Електрин наступ, једнако као што се оба фригијска акорда у истој улози везују искључиво за Хрисотемидин наступ.

Први чин Малеровог симфонијског лида *Жалобна песма* пружа могућност за проналажење оба вида „немогућих” категорија – Крејмеровог *немогућег објекта* и Тредвеловог *немогућег идеала* – и то на ширем плану међутоналитетских односа. Припадност првог чина це-молу се своди на саму суштину појма тоналног заокружења, јер чин почиње и завршава у овом тоналитету, којег, међутим, у остатку сцене нема у иоле значајнијој мери. У музичком току чина се препознаје велики број тоналитета: у дужем или краћем трајању, са већим или мањим степеном тоникализације су присутни сви дурски и молски тоналитети тоналног система, уз изузетак Ге-дура и Ха-дура, укупно 22 тоналитета. Не рачунајући неколико краткотрајних појава основног це-мола у средишњем делу чина, овако развијен тонални план је само једним делом условио то да завршни це-мол звучи прилично другачије и сложеније у односу на онај са почетка. Промена значења основног тоналитета од његове почетне до завршне појаве делимично подсећа на

Харисонов тип *дирекционог тоналитета*,<sup>409</sup> али праву паралелу није могуће повући из разлога што је у овој анализи це-мол посматран одвојено од његове драмске димензије, односно зато што це-мол у улози *немогућег објекта* на овом месту фигурира као тонална, а не као драмско-тонална категорија. Из богатог тоналног плана се издвајају четири тоналитета који, објашњени системом *немогућих објеката* и *немогућих идеала*, узрокују ту различиту звучну ефектност це-мола с почетка и краја чина: Це-дур, Ес-дур, Дес-дур и дес-мол (цис-мол).

У музици првог чина *Жалобне песме*, коју одликују јасна тонална организованост и доминантно лествични акордски фонд, полазни дијатонски це-мол се може сматрати „телом” овог чина. Издвојени тоналитети из средишњег дела чина представљају „замене за тело” и сврстани су у две групе. Прву групу чине Ес-дур и Це-дур, а другу представљају истоимени тоналитети, Дес-дур и дес-мол (цис-мол). Ес-дур и Це-дур би, због своје блиске повезаности са це-молом – као паралелни, односно истоимени тоналитет – по природи ствари могли имати утицаја на овај тоналитет. Осим тога, Ес-дур се испоставља као тоналитет „замене” услед својих вишеструких појава, али и због претежно дијатонског акордског фонда, којим се очигледно подржава почетни це-мол. Ипак, поступци попут употребе плагалних обрта, инсистирања на субдоминантној сфери самог Ес-дура или тежње ка хроматском акордском ’спуштању’ (реалтеровање акорда VII ступња за доминанту у акорд субдоминанте, а затим и даље ’спуштање’ у молдурску, ’ниску’ верзију акорда II ступња, пример 46), садрже клицу из које ће се развити завршни це-мол, са својом претензијом ка истој, ’ниској’ тоналитетској страни. Це-дур је, пак, сложеније конципиран од Ес-дура и садржи бројне алтероване акорде (вантонална субдоминанта, медијанта и поларни акорд, пример 47). На тај начин је успостављена опозиција између, с једне стране, дијатонског це-мола с почетка композиције и, с друге стране, нешто сложенијег паралелног Ес-дура и још сложенијег Це-дура.

Дес-дур и дес-мол се у првом чину налазе у процесу сталног прожимања, због чега се овај други тоналитет готово константно појављује у својој мелодијској варијанти. Ипак, оба тоналитета носе печат одређене недостижности или неостваривости; иако они нису сами по себи ’неоствариви’, фригијски однос – упркос томе што је успешно формиран са основним це-молом – у акордском развоју унутар тих тоналитета је осуђен на пропаст, јер

---

<sup>409</sup> Упор. Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 205.



стална тежња да се дође до сопственог фригијског акорда остаје само на нивоу покушаја. Иза разрешења секундакорда малог дурског септакорда *ge-a-cis-e* у доминантни нонакорд дес-мола се крије двоструко умањени септакорд *ge-hexes-des-fes* у функцији VII ступња за доминанту (пример 48, тактови 6–9). Међутим, посматрано из ове перспективе, изгледа да енхармонска замена овог акорда није случајна и његовом двоструком појавом се заправо призива фригијски тоналитет Есес-дур (Де-дур), без обзира на одсуство његове потврде у том тренутку (исти обрт са истом неоствареном тежњом ка фригијској тоналној сфери се појављује касније и у гис-молу, пред завршетком чина). Као „замена за тело” је послужила чак и краткотрајна епизода у основном це-молу у средишњем делу чина, која фригијским елементом и у мелодици и у акордици обогаћује сразмерно једноставан акордски садржај овог тоналитета.

Стога завршни це-мол представља резултанту, ’количник’ опозитних категорија, дијатонског це-мола као „тела” и његових „замена”, због чега готово да уопште не подсећа на онај почетни це-мол. Упркос и даље снажном присуству дијатонице у завршном це-молу, његов акордски фонд је приметно обогаћен и трансформисан дејством његових ’заменичких’ тоналитета (пример 49). Фригијске елементе у це-молу, проистекле као последица утицаја Дес-дура, отеловљује не само пуко присуство фригијског акорда *des-ef-ac*, већ и формирање вантоналног обрта према овом акорду (пример 49, тактови 15–18; акорд доминанте за фригијски трозвук је енхармонски нотираан као двоструко умањени септакорд на повишеној субдоминанти). Хроматизован и дисонантан ’заменички’ Це-дур из средишњег дела чина је трансформисан од стране завршног це-мола, кроз појаву тврдо умањеног четворозвука доминанте, и самог обогаћеног тоном сниженог, фригијског II ступња (тактови 2–3). Коначно, Ес-дур, са својим силазним хроматским покретима, утиче на финални це-мол, посредством хроматског ’спуштања’ четворозвука на повишеном IV ступњу у септакорд II ступња (тактови 9–10).

Завршни це-мол, као резултирајућа категорија, стојећи у некој врсти опозиције између симплификованог, дијатонског це-мола с почетка и његових замена, Ес-дура и Це-дура, јесте *немогући објект*; фригијска сфера Дес-дура и дес-мола, која, због чињенице да јој се константно, али безуспешно тежи, делује као нешто недостижно и стога фигурира као *немогући идеал*.

У финалном сумирању домета интерпретативних стратегија *немогућих објеката* и *немогућих идеала* обухватићемо неколико главних момената. Захваљујући њиховој примени, уочавамо да, уз различите друге поступке, динамику акордских односа у једном сегменту оперског дела формира и дијалектика између оних акордских средстава која представљају „тело” и оних који репрезентују „замену за тело” унутар датог хармонског тока. Стална тензија између „тела” и „замене”, која се каткад може доживети и као њихова борба за превласт, отвара нове погледе на тумачење тоналног и хармонског језика одређеног дела. Доминација једног тонског рода, која се не артикулише кроз одређени тоналитет, већ само кроз учесталу примену трозвука тог тонског рода у једном делу музичког тока, и то посредством бројних и различитих видова понављања одређене лајтхармоније, може представљати веома важан тонални ’контрапункт’ наступима једног оперског лика. Тада настаје специфичан асоцијативни тонски род (’асоцијативни дур’ или ’асоцијативни мол’) тог лика, као једна врста супституције за *асоцијативни тоналитет* који би се потенцијално везао за тај исти лик. Такав ’немогући дур’ или ’немогући мол’ нису егзактне тоналне категорије и могу се перципирати само посредством интерпретативне анализе. Захваљујући овим интерпретативним стратегијама може доћи и до формулисања предлога за ново, другачије тумачење одређених специфичних и истакнутих акорада, попут фригијског и поларног акорда. Фригијски акорд постаје *немогући идеал* хармонско-функционалног система опере онда када добије атипичну грађу молског трозвука и када уместо да заступа субдоминантну, постаје представник тоничне функције. Тада овај акорд стиче улогу „немогућег” заменика тоничног акорда, удаљеног за полустепен од њега. На исти начин и поларни акорд постаје „немогући” заменик акорда субдоминанте. Стратегија *немогућих објеката* и *немогућих идеала* функционише и у сфери односа између различитих тоналитета на тоналном плану једног дела опере. На пример, одређена функционална сфера унутар једног тоналитета (као што је фригијска област), којој хармонски ток константно, али истовремено безуспешно тежи, постаје *немогући идеал*. Такође, нова појава једног тоналитета у оквиру одређене заокружене целине делује као *немогући објект*, јер је промена значења тог тоналитета видљива само на херменеутичком нивоу, услед чега и такво ново значење делује као „немогуће”.

*Немогући објекти* и *идеали* дефинишу одређени квалитет Малеровог и Штраусовог тоналног наратива, давањем својеврсне легитимизације оним идејама које су у

преплитању међуакордских и међутоналитетских односа до сада биле у простору између објективног и субјективног, стварног и нестварног, и у исто време представљају неухватљив, а опет, изузетно снажан елемент њиховог укупног музичког јединства. Међутим, првом озбиљнијом и дубљом интеграцијом музичке и драмске суштине опере бавиће се следеће потпоглавље, „Хармонија супремације у опери супремације: тонална и хармонска компонента у интерпретацији различитих видова супремације у односима између Вотана и смртника у *Рајнском злату*”. У оквиру тог потпоглавља биће анализирана способност хармонског и тоналног језика у опери да докажу да позиционираност једне идеје у музичком плану опере није онаква како јој је предодређено да буде на драмском плану.

### 1.7. Хармонија супремације у опери супремације: тонална и хармонска компонента у интерпретацији различитих видова супремације у односима између Вотана и смртника у *Рајнском злату*

Усвајањем Крејмеровог погледа на оперу као супремацијску уметничку и културну творевину,<sup>410</sup> омогућава се сагледавање опере као структуре која ствара споља видљиве супремацијске идентитете, као и оне који су споља инфериорни или понижени, али су у својој унутрашњој снази супремацијски постављени, при чему у профилисању и изградњи оба идентитета тонално-хармонски језик има значајну улогу. На трагу још једног Крејмеровог става да је музика услов *sine qua non* опере,<sup>411</sup> поставићемо хипотезу да ако опера може бити супремацијска форма, онда и хармонија може имати потенцијал да интерпретира одређене категорије супремације у драмском току опере. За разматрање улоге хармоније у супремацијској стратегији у опери на овом месту послужиће четврта сцена Вагнеровог *Рајнског злата*, где су тоналитет и хармонија у служби афирмисања супремације Вотана и осталих богова, супремације која је свеprisутна у драми; изнутра и на површини невидљива, на делу је, пак, ситуација у којој супремацију и над боговима и над смртницима (небожанским бићима), преузима један сасвим други универзум и у

---

<sup>410</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies*, 142.

<sup>411</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 26.

интерпретацији тог новог вида супремације тонално-хармонски језик такође има значајну улогу.

Супремацију света богова у *Прстену Нибелунга* не подрива толико свет смртника сам по себи, колико похлепа која у значајној мери регулише тај свет. У хармонској трансформацији „мотива рајнског злата” (примери 50, 51, 52 и 57) предсказано је не само посрнуће богова, њихов сумрак, о којем отворено говори тек последња опера *Тетралогије*, него и тријумф материјалног над божанским, и то много пре него што је у текстуалном садржају *Рајнског злата* на то указано или предсказано. Симболички прегнантан „мотив рајнског злата” је различито хармонизован у све четири овде апострофиране појаве током завршне сцене опере. Из чињенице да је свака следећа хармонизација мотива сложенија од оне претходне, произлази пораст тензије који одговара промени статуса супериорности која је повезана са боговима: од оних који господаре свиме до оних којима бива (од стране материјалности) господарено. Прву појаву овог лајтмотива (пример 50) одликује специфично кретање умањеног септакорда вантоналног VII ступња за доминанту у акорд VI ступња, чиме се ствара изразито карактеристична хармонска веза умањеног септакорда и дурског трозвука удаљеног за велику секунду навише (пример 50, тактови 1–2). Право разрешење овог умањеног септакорда је одложено и то посредством „мотива рајнских кћери”, који завршава на акорду доминанте (тактови 3–6). Друга појава „мотива рајнског злата” (пример 51)<sup>412</sup> је аугментирана и делимично варирана у односу на прву. У трећој појави (пример 57, тактови 25–27), мотив је трансформисан утолико што вантонални карактер умањеног септакорда нестаје, а наместо акорда VI ступња долази трозвук доминанте. У својој последњој, четвртој појави (пример 52), „мотив рајнског злата” је најсложеније хармонизован, будући да септакорд вантоналног VII ступња за доминанту добија структуру двоструко умањеног четворозвука и да му се придружује „мотив Ерде”, који се у својој другој појави одвија на акорду VI ступња цис-мола (пример 52, тактови 6–7). Тако, неочекивана појава трозвука VI ступња у разрешењу септакорда вантоналног VII ступња за доминанту, у првом појављивању „мотива рајнског злата”, добија свој смисао управо у његовом последњем појављивању, кад се трозвук VI ступња појављује у сукцесивном спајању овог лајтмотива и „мотива Ерде”. Акорд VI ступња – дакле, не само у оквиру четврте, него и прве појаве „мотива рајнског злата” – на тај начин означава

---

<sup>412</sup> Превод либрета Вагнерове опере *Рајнско злато* је урадио аутор дисертације.

надолазећу мрачну судбину богова и то чак непосредно пре појаве самог „мотива сумрака богова” (тактови 8–9), чиме се утврђује најављивање њиховог краја. У исто време, акорд доминанте у овим појавама „мотива рајнског злата” означава наду (табела 5). На веома сличан начин, и одложено разрешење септакорда VII ступња за доминанту у првој појави означава могућност избегавања, или макар одлагања неумитне судбине богова. Ипак, регуларно разрешење овог септакорда у акорд доминанте, у последњој појави овог мотива, покопаће сваку наду и зацементираће неизбежан след догађаја. Комплетном паду са своје стране доприноси и својеврсно ’заоштрење’ звука септакорда VII ступња за доминанту, који се из умањеног (примери 50 и 51) трансформише у двоструко умањени септакорд (пример 52). Другим речима, у прве две појаве „мотива рајнског злата” кретање од VI ступња ка доминанти има значење да је крај богова изванредно, али да ипак има наде за другачији развој догађаја; у трећој појави „мотива рајнског злата” акорд VI ступња је изостављен, што додатно појачава наду у позитиван исход. Ипак, последња појава овог лајтмотива, са обрнутим кретањем – од доминанте ка VI ступњу – носи управо супротну поруку: надање може да постоји, али само на апстрактном нивоу, јер крај света богова је неминован.

**Табела 5:** Хармонска трансформација у „мотиву рајнског злата” у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Рихарда Вагнера

	„Мотив рајнског злата”	Завршни акорд у проширењу „мотива рајнског злата”
1. појава	$VII_D^7 - VI$ $VII_D^7 - VI$ /крај/            /крај/ (умањени)        (умањени)	<b>D</b> /нада/ Појава „мотива рајнских кћери”
2. појава	$VII_D^7 - VI$ $VII_D^7 - VI$ /крај/            /крај/ (умањени)        (умањени)	<b>D</b> /нада/
3. појава	$VII_3^4 - D$ $VII_3^4 - D$ $VII_3^4 - D$ /нада/        /нада/        /нада/ (умањени)    (умањени)    (умањени)	- - -
4. појава	$-VII_D^7 - D$ $-VII_D^7 - D$ /нада/            /нада/ (двоструко      (двоструко умањени)        умањени)	<b>VI</b> /крај/ Појава „мотива Ерте”

Тритонусни односи између акорада представљају основну карактеристику четврте сцене *Рајнског злата*, а у њима се огледа читав сплет односа између различитих ликова у овој опери. У интерпретацији мрежа ових релација доћи ћемо не само до потврде о потпадању богова под моћ материјалног и овоземаљског – а тиме и потврде о њиховом крају – него и до чињенице да је ово, пре него у тексту, најављено хармонском компонентом. Обим тритонусних односа у сцени је толики да се може говорити о специфичном тритонусном пољу као засебној семантичкој хармонској конфигурацији, а најважнији елемент тог поља представља поларна веза наполитанског (уопште, фригијског) акорда и доминанте. Наполитански обрт подржава дискурс готово сваког лика у овој сцени, али највише наступе најважнијих међу њима – Вотана и Албериха. Њихов сукоб око нибелуншког блага се рефлектује у трансферу наполитанског обрта из Албериховог у Вотанов домен: за сво време трајања Вотанове изнуде блага од Албериха, наполитански обрт и, генерално, наполитански (фригијски) акорд, припадају искључиво Албериху, да би након његове предаје прстена, као последњег и најважнијег делића тог блага, те после његовог напуштања сцене, ова акордска веза у потпуности 'прешла' код Вотана. Другим речима, прстен и наполитански обрт су у овом случају значењски нераскидиво повезани, независно од тога у чијем се исказу појављују, па стога трансфер поседовања прстена истовремено значи и трансфер 'поседовања' наполитанског обрта. Врхунац њиховог конфликта представља тренутак у коме Вотан отворено захтева да му буде предат прстен (пример 53). Иако се очекује да ће је наставити, Алберих своју фразу завршава на каденцирајућем квартсектакорду а-мола, да би након доминантног септакорда којег је донео оркестар, VI ступањ 'припао' Вотану (пример 53, такт 5). Ово специфично 'преузимање' варљиве каденце коју је започео Алберих се може протумачити као Вотанов тријумф, али као тријумф тренутног, краткотрајног дејства, јер оно што следи биће управо супротно – његов пораз. Моменат тог 'преузимања' је појава трозвука VI ступња, акорда који није нимало случајно одабран за ту врсту симболизације. Захваљујући свом двоструком функционалном значењу у молском тоналитету (овде, у а-молу), акорд VI ступња на идеалан начин повезује оба акорда наполитанског обрта – наполитански, односно фригијски акорд (за којег представља доминанту) и акорд доминанте (након којег се појављује у варљивом обрту или каденци) – што му обезбеђује да постане готово исто

тако идеални ентитет посредством којег је омогућено Вотаново 'преузимање' – до сада искључиво Албериховог – наполитанског дискурса.

Међутим, 'преузимањем' наполитанског обрта од Албериха, Вотан све мање бива бог, а све више постаје инкарнација самог Албериха, дакле, смртник. Овај поступак има још једну, значајнију димензију, јер ће Вотан 'преузети' и сложенију варијанту наполитанског обрта, која укључује и вантоналне акорде субдоминантне функције за наполитански акорд и која је такође претходно 'припадала' Албериху. Краткотрајно иступање у ге-мол као подлога Албериховом исказу, обележено је наполитанским обртом, чију поларну акордску димензију додатно оснажује и акорд вантоналне субдоминанте за наполитански сектакорд, који је и сам у тритонусном односу према тоничном акорду (пример 54). Након што су размирице међу двојцом цинова кулминирале смрћу једног од њих, следи Вотаново надгорњавање око блага са цином-убицом, Фафнером. У том надмудривању све више постаје извесно да ће Вотан остати без прстена. Овај драмски климакс ће се испоставити као сасвим одговарајући моменат за Вотаново 'преузимање' наполитанског обрта допуњеног наведеним вантоналним акордом. У 'преузимању' долази до значајног преокретања функционалног редоследа акорада, па тако наполитански сектакорд долази после, а не пре акорда доминанте, док се акорд вантоналне субдоминанте појављује на самом крају тоналног тока у е-молу (пример 55). Обртање редоследа функција у хармонском обрту који је претходно већ 'припадао' једном смртнику има значење антиципирања Вотановог пораза, посебно ако се има у виду да такав исход у том тренутку не делује као вероватан.

Поред најаве његовог 'сумрака', чињеницу да Вотан све мање бива бог у пуном капацитету моћи – као што ће, уосталом, бити случај и са већином других богова – једним делом приказује и његово поступање као обичног смртника. Вотан, наиме, више не господари сопственом судбином, што се закључује из његовог односа са Фафнером. Како више нема начина да му се одупре, Вотан му на крају предаје прстен, онај исти прстен који је претходно узео од Албериха. Само је Ерда од почетка у потпуности свесна тока судбине и њене непроменљивости; она је зато права богиња, јер једина зна прави след догађаја, који се нити једном интервенцијом 'са стране' не може променити.<sup>413</sup> Једино

---

<sup>413</sup> У једном тренутку то признаје и сам Вотан: *Ужас и страх / оковали су ми мисли; / како да ово окончам, / научиће ме Ерда: / зато морам ићи доле до ње!* (пример 55).

захваљујући том њеном знању други актери могу стећи појам о томе да ће доћи до победе материјалног и пораза супремације света богова. Представљање њеног спознања, које, дакле, у овом тренутку може деловати само као пророчанство, везује се за фригијску сферу тоналитета. Наиме, Ердин наступ, као својеврсна велика интерполација у средини четврте сцене *Рајнског злата*, одвија се у цис-молу, током чијег трајања следе чак четири драмски независне појаве наполитанског (фригијског) акорда. У два наврата овај акорд долази као подлога саопштавању Ердиног пророчанства. Оно је дато најпре у виду уопштенијег исказа о сопственим пролептичким способностима (*И све што ће бити / – ја видим*, пример 56),<sup>414</sup> а затим кроз директну најаву зле судбине која ишчекује богове (*Црни дан / свиће за богове*, пример 52).

Алберихов монолог, који уједно представља и његов последњи наступ у *Рајнском злату*, карактерише доследан редослед молских тоналитета, организованих претежно према квартном кругу (ха-мол, е-мол, а-мол, де-мол и еф-мол). Узлазни квартни круг молских тоналитета, који је истовремено и квинтни круг наниже, има значење пре силазног него узлазног тоналног кретања. С једне стране, Алберихова клетва је директно повезана са оваквим тоналним кретањем – што се иде ниже у квинтни тонални круг, садржај и интензитет клетве су већи. С друге стране, пак, остаје неупитна повезаност Албериховог проклетства прстена и тритонуса, имајући у виду да се климакс свих изнетих клетви поклапа не само са појавом фригијског акорда у оквиру наполитанског обрта еф-мола – тоналитета у коме се ово тонално 'спуштање' и окончало – него и са наглом енхармонском модулацијом из достигнутог тоналитета у тритонусно удаљени ха-мол (пример 57, тактови 6–11). Тоналитетској опозицији између еф-мола и ха-мола се придружује преокретање редоследа акорада у наполитанском обрту, којим је њихов поларитет само додатно учвршћен: тоналитетско 'спуштање' је довело до трансформације уобичајеног редоследа фригијски акорд – доминанта (F–D) у његову инверзију (D–F; тактови 6–7), да би повратак у ха-мол, којим је и отпочео овај тонални покрет, означио и рестаурацију, односно враћање на стандардни редослед: наполитански акорд – доминанта (тактови 22–24). Међутим, с обзиром на то да у тексту не долази до инверзије значења и смисла, која би била адекватна овој функционалној инверзији (изрицање Алберихове

---

<sup>414</sup> Упоредити са Бринхилдином трансценденцијом у њеном *либестоду* (*Све, све знам... /видети потпоглавље „Тонални либестод“*).



клетве у еф-молу, *Док год живи, / он чезнуће да умре, / прстену господар / као што је прстену роб*, није дисконтинуитет, већ, напротив, наставак непрекинутог, 'линеарног' низа клетви), створено непоклапање текстуалног и хармонског садржаја, осим што потврђује изразиту аутономију хармоније, намеће следеће питање: како онда интерпретирати овакву функционалну инверзију? Оличена у хармонској вези доминанте и фригијског акорда, ова функционална инверзија, будући да није симбол интензитета клетве, може једино означавати двоструку супремацију, како материјалности, тако самог проклетства: материјалност, посредством проклетства, овладава и боговима и смртницима, а проклетство прстена коначно савладава и сопственог творца – Албериха.

Тритонус у финалној сцени *Рајског злата*, како је указано у претходној анализи, недвосмислено означава злу судбину која предстоји, па се његово деструктивно дејство на изванредан начин 'преноси' и на друге богове. Логеов наступ заокружује последњу сцену *Рајског злата*, с обзиром на то да је он једини од богова који наступа и на самом почетку сцене и на њеном завршетку, не рачунајући терцет рајских кћери, којим сцена окончава. Током Логеових наступа у крајњим тачкама сцене, у оркестру се појављује истоветан хармонски, иако не и тематски садржај, којег карактерише силазни хроматски паралелизам дурских секстакорада. Посебност овог поступка представља афункционалност тих секстакорада, употребљених на начин микстурног паралелизма.<sup>415</sup> Ови секстакорди контрастирају сопственом хармонском окружењу које је дијатонско и са јасним функционалним одређењем акорада. На почетку сцене (пример 58), хроматски низ паралелних секстакорада се одвија у распону мале терце (основни тонови секстакорада се крећу наниже, од *ce* до *a*) и у половинским трајањима самих акорада, док је на њеном завршетку интензивирањем и у интервалском и у ритмичком погледу: низ секстакорада је дужи и креће се у распону тритонуса (основни тонови секстакорада такође се крећу наниже, од *de* до *ac*), а акорди су диминуирани у односу на почетак сцене и сведени на осминско трајање сваког од њих (пример 59). Дакле, тритонусним моделирањем сопственог секстакордског низа, Логе се придружује реду ликова у опери којима је, захваљујући разноврсним видовима примене и афирмације ове дисонанце у оквирима њихових дискурса, дато да предскажу сумрак богова.

---

<sup>415</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, 317–318.

Питање заступљености тоналитета према ликовима на посебан начин је укључено у свеукупно интерпретирање супремације у четвртој сцени *Рајнског злата*. У наредној табели је дат приказ тоналитета заступљених у певаним одломцима сцене, засебно према свакоме од учествујућих ликова (табела 6). С обзиром на улогу и значај супремације у детерминисању односа између света богова и света смртника, ликови су у табели подељени према томе да ли припадају боговима или смртницима. Изузимајући Ерду, чији

**Табела 6:** Заступљеност тоналитета у дискурсима ликова у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера

	Лик	Тоналитет (укупан број тактова)
Богови (укупан број тактова)	Вотан (175,5)	це (20,5), Ас (18), Це (17,5), Ес (14,5), ес (11), е (10), а (9), Дес (8,5), Ге (8,5), ге (8,5), цис (8), де (7,5), еф (6), Бе (6), Еф (5,5), бе (5), Гес (3), ха (2,5), Е (2), Фис (2), А (2)
	Логе (97)	Дес (13), Це (11), бе (9,5), е (9), це (6,5), Ес (6,5), Еф (6,5), Ге (5), Ас (5), ге (4,5), гис (4), Цес (4), а (3), Де (2), де (2), Гес (2), Ха (1,5), Фис (1), ха (1)
	Ерда (50)	цис (46), Е (4)
	Донер (42,5)	Бе (12), бе (7,5), ге (6), Цес (6), це (3), Ге (3), Еф (2), <i>in C</i> (1,5), Це (1), еф (½)
	Фрика (33,5)	Ес (9), Це (7), еф (6), Дес (3,5), бе (3), Ге (2), це (1,5), Ас (1,5)
	Фро (28,5)	Це (9), Гес (8), Ге (4), це (3,5), Ес (3), Дес (1)
	Фреја (8,5)	Бе (3,5), ес (3), Ас (2)
Смртници (укупан број тактова)	Алберих (192)	е (46,5), бе (37), а (28,5), ха (27), еф (19), Де (9,5), де (7,5), Ге (6), Е (5), Це (4), ге (1), Бе (1)
	Фазолт (60)	це (16,5), Ес (11,5), Е (6,5), Де (5,5), еф (5), бе (5), де (4), ес (3), Ас (2), ха (1)
	Фафнер (42,5)	це (12), ха (10), еф (8), ге (4), Ес (3), Е (2), Де (1), де (1), <i>in G</i> (1), <i>in C</i> (½)
	Рајнске кћери (32)	Ас (15,5), Дес (13,5), Бе (3)

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур” и „мол”. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

наступ у овој сцени највећим делом у тоналном погледу припада цис-молу, ниједан од осталих ликова не показује специфичну лајттоналитетску повезаност са одређеним тоналитетом.

Међутим, према критеријуму поделе на 'високе' и 'ниске' тоналитете, то јест, на оне са повисилицама, односно са снизилицама, дистрибуција тоналитета према ликовима показује извесну правилност која се у крајњем исходу доводи у везу са питањем супремације (табела 7). Позиција 'неутралних' тоналитета у табели је резервисана за Цедур, односно а-мол.

**Табела 7:** Дистрибуција „ниских”, „неутралних” и „високих” тоналитета у дискурсима ликова у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера

Лик		Тоналитети		
		'Ниски'	'Неутрални'	'Високи'
Богови (укупан број тактова)	Вотан (175,5)	114 (65%)	26,5 (15%)	35 (20%)
	Логе (97)	59,5 (61,5%)	14 (14,5%)	23,5 (24%)
	Ерда (50)	0 (0%)	0 (0%)	50 (100%)
	Донер (42,5)	37 (87%)	2,5 (6%)	3 (7%)
	Фрика (33,5)	24,5 (73%)	7 (21%)	2 (6%)
	Фро (28,5)	15,5 (54%)	9 (32%)	4 (14%)
	Фреја (8,5)	8,5 (100%)	0 (0%)	0 (0%)
Смртници (укупан број тактова)	Алберих (192)	65,5 (34%)	32,5 (17%)	94 (49%)
	Фазолт (60)	47 (78%)	0 (0%)	13 (22%)
	Фафнер (42,5)	28 (66%)	1,5 (3,5%)	13 (30,5%)
	Рајнске кћери (32)	32 (100%)	0 (0%)	0 (0%)

Већина ликова, како оних међу боговима, тако оних међу смртницима, највећим делом своје исказе пева на подлози 'ниских' тоналитета, а ако се томе дода и тонални аспект малобројних оркестарских наступа без певања, сцена у целини показује своју окренутост ка 'ниској' тоналној сфери. Ипак, у једном делу постоји одступање од ове

правилности, које указивањем на симетрију између два света, такође подвлачи њихову опозицију: Ерда је једина међу боговима чији се дискурс у потпуности одвија у 'високим' тоналитетима (претежно у цис-молу, мањим делом у Е-дуру), док је Алберих, опет, једини међу небожанским, смртним бићима чији је дискурс оријентисан, иако незнатно више, према овој тоналној сфери. Међутим, ако се има у виду да се као главна опозиција међу ликовима у сцени испоставља она која постоји између Вотана и Албериха, као водећих представника њихових светова, онда постаје јасна следећа, веома значајна интерпретација: свет смртника (којег представља Алберих), својим позиционирањем у 'високој' тоналној сфери, доминира светом богова (којег представља Вотан), смештеним, на супрот томе, у области 'ниских' тоналитета. Овај парадокс о супремацији смртника над боговима испоставиће се ипак као лажни парадокс, јер управо ова релативна већина 'високих' тоналитета у Албериховом дискурсу, или прецизније, фактичка распоућеност тог дискурса између две сфере – између 'високих' тоналитета, с једне, и 'неутралних' и 'ниских' тоналитета, с друге стране – показује недовољан капацитет небожанских бића да буду у супремацији над боговима. Осим тога, ако се изузме а-мол, као 'неутрални' тоналитет, водећи Алберихови тоналитети се групишу у два тоналитетска пара чији чланови формирају истоветни, поларни однос – е-мол/бе-мол и ха-мол/еф-мол – што је још један у низу начина на који је испољена готово незаобилазна улога тритонуса у сцени. На тај начин су два тоналитетска пара који фигурирају у дискурсу главног репрезента света смртника, стављена у функцију потцртавања од почетка трасиране предодређености тог света да буде потчињен свету богова, иако је у одређеним моментима интерпретација, како смо видели, могла бити и другачија. У истом правцу делује и апсолутна превласт молског тонског рода у Албериховом дискурсу (166,5 тактова различитих молских тоналитета, према 25,5 тактова различитих дурских тоналитета), која се разликује од безмало једнаке заступљености оба тонска рода у Вотановом дискурсу (88 тактова молских и 87,5 тактова дурских тоналитета). Према томе, поред акордских релација и мрежа односа међу тоналитетима у четвртој сцени *Рајнског злата* представља стратегију помоћу које је показано да у супремацији смртника над боговима постоји 'грешка' због које она не може да успе. Како, напослетку, у овом 'такмичењу' два вида супремације – оне која се односи на свет богова и оне која се односи на свет смртника – очито не може бити победника, чини се сасвим логичним да праву супремацију над оба универзума

преузме прстен, метафоричка представа света материјалности пред којим падају и богови у својој свемоћи и смртници у њиховој ограничености или немоћи.

Да је укупна структура сцене укореењена у поларизацији, потврђује, поред претходно реченог, и тонални аспект односа између других представника ових светова. После Албериховог одласка, улогу главног преговарача о благу на страни смртника преузима цин Фафнер, док ће, истовремено, међу боговима та улога накратко припасти Донеру, богу громава. Жучна расправа између ове двојице у једном тренутку достиже врхунац, означен реалном секвенцом кратког хармонског обрта у оркестру, при чему се модел излаже за време Фафнеровог, а транспозиција током Донеровог наступа (пример 60, тактови 4–5). Несумњиво је да однос између Фафнеровог Ге-дура и Донеровог Це-дура представља својеврсну тоналну рефлексију односа између света смртника и света богова, али се из тог односа не може стећи закључак да ли је и који од ових светова у супремацији над оним другим. Више од свега, овај однос показује да се ти светови и симболички додирују, али се у исто време кроз такву контингенцију демонстрира њихова различитост, проистекла, пре свега, из тоналног 'бојења' истог тематског садржаја. Хроматским паралелизмом трију акорда није анулирана њихова функционалност, што се нарочито односи на наполитански акорд који је представљен у мање уобичајеном облику квинтсектакорда. Функција овог акорда, без обзира на изостанак његовог разрешења у акорд доминанте, несумњиво долази до изражаја, посебно ако имамо на уму његову свеприсутност у хармонском току сцене. Из овога може проистећи још један вид интерпретације односа између два света: поништење фундаментално важног хармонског обрта као што је тритонусна, поларна акордска веза, поништење које је остварено изостављањем акорда доминанте после наполитанског акорда, води у анулирање супремације једног или другог света, а самим тим и у њихово додиривање.

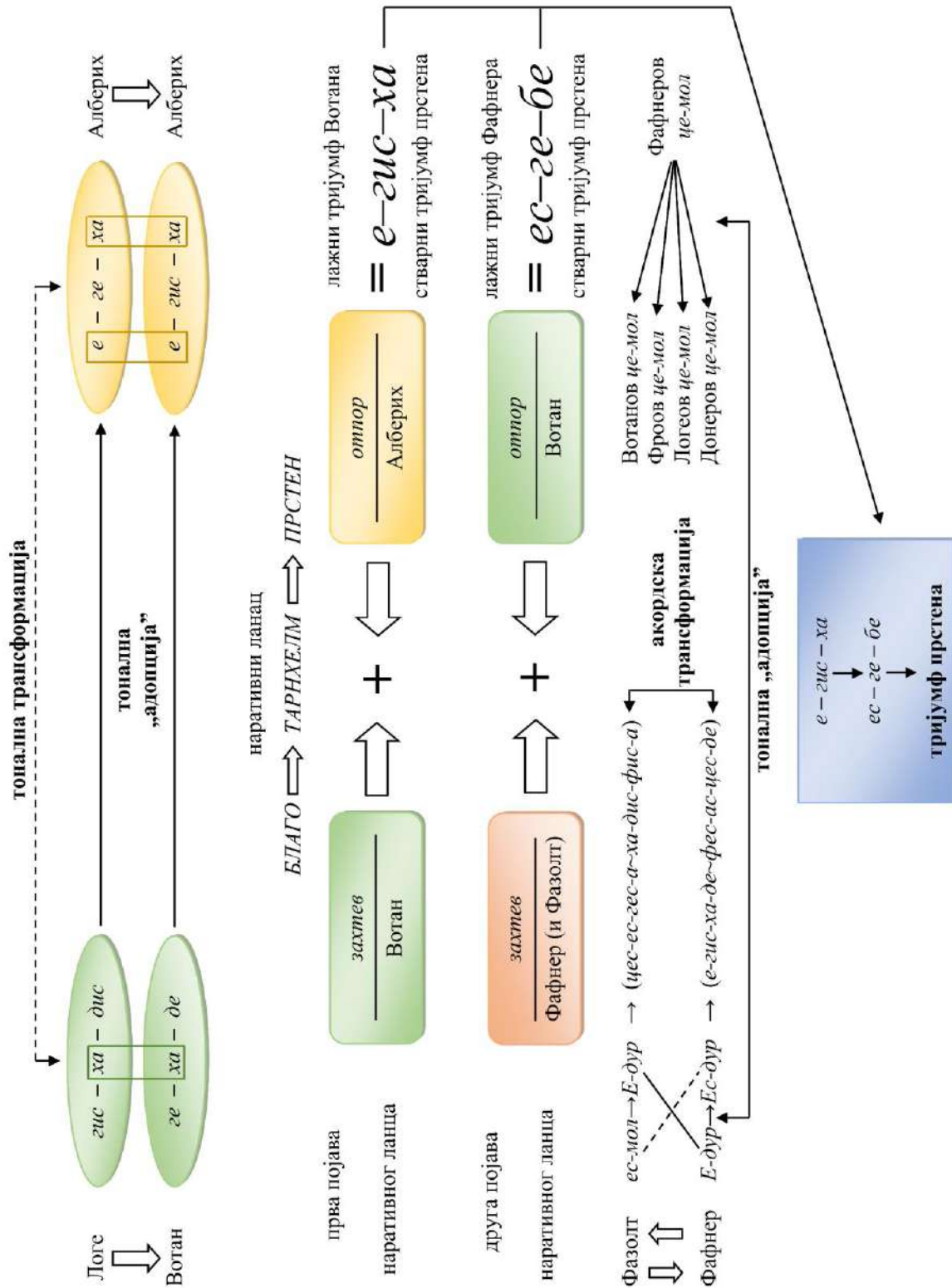
Изнуда блага се сусреће, дакле, два пута током сцене, фигурирајући као значајан структурни модел у драми. Оба пута изнуда је дефинисана истоветним наративним ланцем, који започиње испостављањем захтева супротној страни да преда благо као збирну категорију, као гомилу; затим се прелази на тражење Гарнхелма, чаробног шлема, који ономе ко га поседује даје изванредну моћ; на крају, обавезно долази до изнуде најважнијег дела тог блага – прстена – који сада његовом власнику обезбеђује апсолутну моћ. У понављању овог наративног ланца се актери и њихове улоге мењају. Изнуђивач је

најпре Вотан који заробљава Албериха и захтева да му овај преда благо, како би га ослободио. Други пут, пак, Вотан је тај од кога се изнуђује благо, као откупнина за ослобађање Фреје коју су отели цинови, браћа Фафнер и Фазолт. Пошто је ова својеврсна материјална диминуција контрабалансирана специфичном аугментацијом моћи, долази до пораста драмске тензије, који је у извесној мери праћен специфичним тоналним релацијама. Међутим, значај тих релација није толико у функцији подвлачења описане градације, колико у интерпретацији главне опозиције сцене – оне која је, како је истакнуто, формирана између света богова и света који припада небожанским бићима. У првој појави описаног наративног ланца који ћемо овде скраћено назвати *благо (гомил)* – *Тарнхелм – прстен* долази до укрштања тоналних аспеката Вотановог и Албериховог дискурса, аспеката који истовремено одражавају и однос два света (пример 61). Поларизација ових светова је базирана на терцном односу. Тако у делу сцене у коме се са блага као гомиле прешло на његове најбитније елементе и у коме се уједно достиже драмски врхунац, тоналну подлогу Албериховим исказима представљају готово искључиво тоналитети са основним тоном *e* (*e*-мол и *E*-дур), док су Вотанови захтеви дати на подлози *Ge*-дура. И Логеов краткотрајни *gis*-мол, представљен кроз упадљиву контрастну појаву овог тоналитета у оквиру Логеовог исказа (пример 61, тактови 5–6), подржава Вотана тако што се према Албериховом *e*-молу и *E*-дуру такође образује терцни тонални однос. Акорд *gis-xa-disc*, као део хармонизације „мотива Тарнхелма”, појављује се и у оквиру Албериховог исказа и означен је као акорд високе медијанте у *e*-молу (такт 15). Ова лајтмотивска референца у датом тренутку очигледно упућује на Логеа, јер се, непосредно пре појаве акорда *gis-xa-disc*, Алберих јада што ће Тарнхелм пасти у Логеове руке.

Међутим, унутар овог система терцних релација између два поларизована света, формиране су две, у интерпретативном смислу значајне, тоналне релације, које можемо означити као тоналну трансформацију и тоналну „адопцију” (графички приказ 2). Тонална трансформација у овом контексту означава поступак у коме употреба тоналитета одражава драмско-психолошку трансформацију која настаје као последица утицаја који један лик врши на неки други лик, или чак на самог себе. Тако Логе трансформисе Вотана, ублажавајући у одређеној мери његову све радикалнију реторику у разговору са Алберихом, што је у тоналном погледу добило еквивалент у трансформацији Вотановог

Ге-дура у Логеов гис-мол. Ова трансформација је заснована на специфичном, једнакотерцном односу између ових тоналитета. Извесна психолошка трансформација се догађа и код самог Албериха и резултат је тога што он коначно постаје свестан узалудности пружања отпора и да предају прстена више не може избећи. Тоналну трансформацију која је еквивалентна овој психолошкој трансформацији представља покрет из е-мола, као тоналне подлоге Албериховом исказу из којег је још увек исијавао његов отпор (пример 61, тактови 3–5 и 8–20), у Е-дур, као тоналитет који означава почетак Алберихове коначне предаје, потврђене његовим речима *Изгубићу и тело и живот, / ако и прстен морам да изгубим* (тактови 25–30). Иако јој је слична, ова Алберихова тонална трансформација је супротстављена 'Логе-Вотан' трансформацији, и то у погледу врсте односа између тонова тоничних трозвука референтних тоналитета, што додатно говори у прилог опозицији између богова и смртника. Наиме, док у првој трансформацији постоји хроматски покрет у оквиру тоничне терце ових трозвука (*ге-гис*), уз задржавање основног тона и квинте (*е* и *ха*), у другој је, обрнуто, реч о задржавању тоничне терце у два трозвука (*ха*), а хроматски покрет се дешава између основног тона и квинте (*гис/дис-ге/де*). Тонална „адопција” представља поступак у коме долази до 'присвајања' тоналне сфере, која се у одређеном сегменту музичког тока везивала за један лик, од стране неког другог лика. Овај поступак такође има своје симболичке „адоптивне” реперкусије. Како се градација у изнуди блага приближава свом врхунцу, тако Вотан и Логе, као богови, напуштају своје тоналитете и прелазе у Е-дур, односно е-мол, што се може схватити као 'присвајање' Алберихових тоналитета. У овој „адопцији” је ипак испоштован принцип тонског рода, па тако Вотан, чији је дискурс имао тоналну подлогу у Ге-дуру, сада 'присваја' дурску варијанту Албериховог тоналитета, односно Е-дур, док Логе, у чијем је исказу фигурирао гис-мол као његов тоналитет, сада 'присваја' молску варијанту Албериховог тоналитета – е-мол. Пошто је у исто време реч о одустајању од сопствене тоналне сфере и прелажењу на сферу 'ниже класе', то онда има значење двоструке супремације: на тренутак, свет смртних Нибелунга је надвладао свет богова, али само на један тренутак; за вечност, пак, свет материјалности долази, уз Алберихово посредовање, у супремацију и над светом богова и над смртним светом Нибелунга, почев од момента у коме је Вотан, затраживши прстен од Албериха, 'присвојио' његов Е-дур (пример 61, тактови 26–28).

**Графички приказ 2:** Систем тоналне трансформације и тоналне „адопције” у изнуђивању блага, Тарнхелма и прстена у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера





У другој појави наративног ланца *благо (гомила) – Тарнхелм – прстен* преламају се тонални аспекти односа између двојице цинова и Вотана, при чему је сада Вотан тај од кога се изнуђује благо. Осим тога, овај део последње сцене је видно проширен, како у погледу знатно већег броја учесника, будући да се на позорници сада појављују сви богови, тако у погледу његовог знатно дужег трајања у односу на део сцене у коме се први пут појавио овај наративни ланац. Такође, трансформација није толико тонална колико се тиче промене смера у понављању специфичног хармонског поступка – енхармонске модулације остварене путем малог дурског септакорда – који даје значајан печат односу између Фафнера и Фазолта у овом делу сцене (пример 62). Драмски оквир за супротстављеност која постоји између ове двојице је формиран на опозицији између Фазолтове заљубљености у Фреју и Фафнерове опчињености материјалним богатством. Споменута трансформација, која претходи и на изванредан начин најављује убиство Фазолта, убиство из похлепе, заправо је ретроградација. У оквиру Фазолтовог дискурса, у једном тренутку долази до нагле, енхармонске модулације из ес-мола у Е-дур (прекомерни квинтсектакорд VII ступња за доминанту /VIIID/ првог тоналитета постаје доминантни септакорд другог тоналитета). Одмах затим, у Фафнеровом дискурсу се уочава обрнут тонални редослед, при чему се на његовом крају, уместо ес-мола, појављује Ес-дур (секундакорд вантоналног доминантног четворозвука првог тоналитета постаје двоструко умањени септакорд VII ступња другог тоналитета).<sup>416</sup> Дакле, овако отворено контрастно постављање – остварено кроз 'ретроградни' тонални покрет са променом тонског рода (ес-мол/Е-дур – Е-дур/Ес-дур), преко којег се одражавају супротстављени афинитети између браће (Фазолтова наклоњеност Фреји која стоји насупрот Фафнеровој наклоњености материјалном) – можемо интерпретирати и као најаву фаталног обрачуна у коме ће победу однети материјалистички настојени Фафнер. Ес-дур у који се музички ток вратио у овом малом дуелу двојице цинова, исти је као и Ес-дур са самог краја друге појаве наративног ланца, када Вотан предаје прстен Фафнеру и Фреја бива ослобођена. Притом се у те две појаве Ес-дура постиже разумевање победе света материјалности, у првом случају кроз хроматско тонално спуштање и својеврсно потирање Е-дура који је означавао лажни Вотанов тријумф, а у другом случају кроз унутрашњу промену значења која је означавала

---

<sup>416</sup> Упадљиво је да сви остали енхармонизми помоћу малог дурског септакорда у овом, другом наративном ланцу, не повезују полустепено удаљене тоналитете, већ само оне који су у односу велике терце.

лажни Фафнеров тријумф. Другим речима, супремација Ес-дура је остварена не само његовом 'победом' над Е-дуром, већ и над самим собом.

С друге стране, Фафнеров директан и без околишења саопштен захтев да, поред свег осталог блага, добије и прстен, у два наврата је дат на тоналној подлози це-мола који се, захваљујући својим честим појавама у оквиру Вотановог дискурса, испоставио као његов 'локални' асоцијативни тоналитет. Иако би се могло рећи да је ту реч о Фафнеровој „адопцији” це-мола од Вотана, много више је у питању 'преузимање' це-мола од свих мушких богова, а не само од најважнијег међу њима. Ова специфична тонална конфигурација је посебно истакнута упадљивим занемаривањем овог тоналитета у дискурсима женских ликова, богиња Фрике, Ерде и Фреје (табела 6). Вотан, који је отворио овај тонални круг, на крају га сам симболички и затвара: тражећи од другог блага, Тарнхелм и прстен, он на концу не само да остаје без свега тога, него бива лишен и свог тоналитета.

Идеја о супремацији света богова је подривана од самог почетка *Рајског злата*, а на неминову пропаст овог света указује хармонија, рафинираним и на први поглед неприметним потезима. И над светом богова и над светом небожанских бића тријумфује универзум материјалних вредности, отеловљен у прстену, односно у жељи за моћ. Зато су тоналитет и хармонија, показивањем неуспеха супремације два експонирана и највише видљива света, или прецизније, показивањем немогућности да било који од њих превлада над оним другим, доказали супремацију прстена, односно света материјалности.

Хармонија у опери, дакле, има способност да покаже да доминација једне идеје у структури драме не значи нужно и доминацију те идеје у музичко-драмском јединству опере и, обрнуто, да једна прелиминарно инфериорна идеја драмског плана опере може постати супериорном на ширем плану јединственог система музике и драме у тој опери. Исто тако, у делу може бити више видљивих нивоа супремације, као што може постојати и више од једног неочекиваног или мање видљивог нивоа супремације. У супремацији као интерпретативној стратегији изузетно значајну улогу имају тритонусни односи између акорада и тоналитета. Ови односи фигурирају као средства преко којих се постиже разумевање и мање експониране драмске конфигурације (попут супремације материјалног над боговима и смртницима у анализираној сцени), а не само оне која је свеобухватно манифестована (попут супремације богова над смртницима). Тритонусни односи, што је

веома важно, имају потенцијал да нас о овом новом виду супремације обавесте пре него што нас о томе обавести поетски текст. Хармонија, такорећи, 'иде испред' текста, доказујући свој значајан антиципативни потенцијал. Интерпретација се шири и на подручје функционалне логике ових веза, па тако инверзија уобичајеног редоследа акорада у поларној, тритонусној вези – отеловљена у вези акорда доминанте и наполитанског (фригијског) акорда – има могућност да укаже и на још један, виши ниво неочекиване супремације (у анализираној сцени, на супремацију оличену у проклетству које савладава и творца тог проклетства). Такође, различити аспекти односа између 'високих' и 'ниских' тоналитета, аспекти који на посебан начин утичу на формирање укупне тоналне динамике у опери или једном њеном делу, могу имати значајну улогу у расветљавању бројних скривених нијанси у оним односима између појединих ликова, који су на један или други начин везани за супремацију. Један вид супремације, као што је неочекивана надмоћ једног лика над неким другим ликом који је у драмском току опере предодређен за супремацију, може бити интерпретиран посредством релације 'високих' и 'ниских' тоналитета. На тај начин, експлицитна инфериорност једног лика постаје његова имплицитна супериорност захваљујући његовом везивању за 'високе' тоналитете и, обрнуто, лик коме је дата супериорност постаје подређен и инфериоран ако се везује за 'ниске' тоналитете. У склопу дискурса о испољавању улоге хармоније у различитим видовима супремације у опери дефинисали смо и две тоналне стратегије – *тоналну трансформацију* и *тоналну адопцију* – које на нов начин интерпретирају односе између оперских ликова. Под одређеним условима, употреба једног броја тоналитета, обично од два до четири различита тоналитета, представља одраз драмско-психолошке трансформације која настаје као последица различитих врста утицаја које један лик врши на неки други лик, или специфичног 'утицаја' који неки лик врши на самог себе. Тада долази и до трансформације значења сваког од тих тоналитета у музичком току, коју смо означили појмом *тоналне трансформације*. У склопу драматургије односа између ликова може доћи и до ситуације у којој један лик 'присваја' тоналитет који се у одређеном делу музичког тока везивао за неки други лик. Иако се притом не ради о испољавању *асоцијативног тоналитета* у оном виду у коме је био елабориран у претходном делу овог поглавља – јер у тим ситуацијама ликови стичу свој *асоцијативни тоналитет* у најбољем случају само 'локално', у оквиру дате сцене или чак само једног њеног дела – овај

поступак, назван *тоналном адопцијом*, несумњиво на нове начине осветљава динамику релација између оперских субјеката. На крају, увидели смо да различити ривалитети који су формирану у драмском току опере стварају драмску конфигурацију у којој егзистира ривалитет два вида супремације, односно стварних и лажних тријумфа појединих ликова. У склопу такве интерпретације, могуће је да један тоналитет означава не само тријумф неког лика, него истовремено и његов лажни тријумф, што на посебан начин отвара дијалектику различитих значења у појављивањима једног истог тоналитета.

Дијалектика супериорности и инфериорности или дијалектика два вида супериорности су само неке у низу дијалектика у немачкој опери и симфонијском лиду на прелазу из деветнаестог у двадесети век, у чијем разумевању кључну улогу има тонално-хармонска компонента тих дела. У том смислу, једном од најснажнијих дијалектика се може сматрати однос између љубави и смрти у опери. У наредном сегменту рада, у потпоглављу под називом „Тонални *либестод*”, биће анализирани улога тоналитета и формирање нових тропа у сплету релација које ове две снажне експресивне конфигурације образују у животним ’каденцама’ трију жена немачке опере – Бринхилде, Саломе и Електре.

## 1.8. Тонални *либестод*

### 1.8.1. Љубав и смрт у музичкој драми

*Либестод* представља у исто време и посебну жанровску, односно поджанровску категорију, и специфичну експресивну конфигурацију немачке позноромантичне опере. Појам *либестод* у дословном преводу са немачког језика означава „љубавну смрт”, чиме је номинално, али и значењски указано на специфичну и дубоку везу која постоји између ове две категорије. У оквиру овог дела рада, биће анализирана три значајна *либестода* у немачкој музичкој драми с краја деветнаестог и почетка двадесетог века: онај из Вагнеровог *Сумрака богова*, као и они из Штраусове *Саломе* и *Електре*. Комплексан однос сва три женска лика – Бринхилде, Саломе и Електре – према ликовима са којима су блиско повезани – Зигфридом, Јоханааном и Клитемнестром – у основи је дефинисан смрћу. Смрт код њих функционише двосмерно: с једне стране, ове три жене, из мање или

више експонираних осветничких побуда, индукују смрт другог или других лица, а с друге стране, та смрт, у крајњој инстанци, покретач је и смрти њих самих. Зато за сва три женска лика можемо рећи да су „богиње освете”<sup>417</sup> или да представљају, како с правом истиче Брајан Гилијем, отеловљење „снажне, осећајне – чак и демонске – женске фигуре” као „истинитог култа Европе *fin-de-siècle-a*”.<sup>418</sup>

Говорећи о метафизици завршетка *Сумрака богова* Ворен Дарси указује да је Вагнер, под утицајем читања *Света као воље и представе*, одлучио да замени „фојербаховске” (Ludwig Andreas von Feuerbach, 1804–1872) стихове своје хероине „шопенхауеровско/будистичким” говором, схвативши да је уместо љубави, коначни лек патња коју узрокује љубав.<sup>419</sup> Жеља за сједињењем са вољеним, покреће и Штраусову Салому, али за њу потпуно одбијање љубави на које она наилази од стране вољеног не представља никакав проблем, те ако тог сједињења нема на овом свету, она га, нимало се не противећи сопственој смрти, проналази у неком другом, трансцендентном свету. Електрин *либестод* заузима посебно место. Пошто верује у освету која у њеној визији значи само једно – смрт њене мајке, и пошто је та вера једино што је покреће у животу и једино чему се она нада, можемо претпоставити да у Електрином случају постоји једна специфична и готово јединствена врста емотивног односа према тој смрти. Другим речима, Електра је ’заљубљена’ у смрт која ће, кроз освету убицама њеног оца, микенског краља Агамемнона, донети победу правде и успоставити рестаурацију старог, односно новог поретка.<sup>420</sup> Апстрахована од хетеросексуалне љубави као основног појма љубави у историји музике и драме, Електрина „љубавна смрт” је, наравно, другачија врста *либестода* у односу на онај који на крају доживљава Салома, а свакако је различита у односу на Бринхилдин. Ако је Електри љубав, и то она љубав која јој, као испуњење бити живота, припада као и сваком људском бићу, обећана једино у смрти, онда вреди и реверзибилна једнакост: оно што се дешава у Електрином животу, у реалности, што чини

---

<sup>417</sup> Пафет то каже за Електру и Бринхилду (Derrick Puffett, *The Music of “Elektra”*, 41).

<sup>418</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss’s ‘Elektra’*, 4.

<sup>419</sup> Упор. Warren J. Darcy, *The Metaphysics of Annihilation*, 5.

<sup>420</sup> Када Електра победи по извршењу освете, то није у правом смислу речи рестаурација старог поретка, него потврда новоуведеног, патријархалног поретка, а који, између осталог, успоставља родитељство по оцу, поретка на који Клитемнестра никад није пристала (упор. Наташа Глишић, *Електра као цитат*, 41). Стога се мора имати у виду да је конфликт између Клитемнестре и Електре формиран и пре Агамемноновог убиства, а сам злочин је само додатно учврстио Електру у мржњи према њеној мајци и учинио неповратном њену тежњу за крвном осветом.

стварни музички ток опере, јесте оно што је без љубави. Самим тим, 'жива' музика на сцени, коју испуњава мржња, заправо је више музика смрти него што је музика живота; међутим, музика и хармонија у смрти која је спојена са љубављу, заправо су права музика и хармонија сцене, односно музика и хармонија живота.

### 1.8.2. У моћној љубави да будем једно с њим: Бринхилдин либестод

Бринхилдина „љубавна смрт” у последњој сцени последњег чина *Сумрака богова* у литератури је чешће називана „сценом жртвовања” него као *либестод*. Могућност да завршетак *Сумрака богова* назовемо *либестодом* произлази и из концептуалне сродности која постоји између трећег чина *Сумрака богова* и Изолдиног завршног монолога из *Тристана*, првог Вагнеровог *либестода* који је у музиколошкој литератури тако назван. На ову сродност указује Вилијем Киндерман: „У оба дела дихотомија је формирана између спољашње драмске акције и унутрашњег, духовног плана акције, отеловљеног кроз рекапитулацију. Тако Изолдин 'либестод' кореспондира са музиком из Бринхилдиног буђења рекапитулираног у *Сумраку богова*, композицији која је без сумње била под утицајем *Тристана*”.<sup>421</sup> Идејну позадину Бринхилдиног *либестода* представља њена коначна и пуна спознаја Вотановог одрицања од љубави,<sup>422</sup> с једне, и отклон од проклетства прстена, с друге стране. Спасење и од проклетства прстена и од божанског одрицања од љубави пружа једино Зигфрид, персонификација чисте љубави. Дитер Борхмајер (Dieter Borchmeier) о томе каже:

Проклетство које пријања уз прстен јесте проклетство љубави, најчистије од људских емоција. То моментално постаје јасно у *Рајнском злату* где је указано да су сви „чисто људски” односи упропашћени прстеном и да односи који су створени укључују „неприродне очеве”, синове, полубраћу и полусестре: Алберих поробљава свог брата Мимеа; Вотана, оца богова, само је спречила Ерда да „прода” Фрају како би задржао прстен за себе; а Фафнер убија свог брата Фазолта зарад тог златног замотуљка. (...) Повратак прстена у воде Рајне и ослобађање света од проклетства које га оптерећује, означавају крај „власништва” или, према Марксовим речима, крај оног свемоћног „осећаја *имања*”, из којег је Вагнер

<sup>421</sup> William Kinderman, *Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing*, 183. Осим на Бринхилдин, Киндерман овде упућује и на Зигфридов *либестод*.

<sup>422</sup> У више Вагнерових прозних текстова се може уочити „прото-шопенхауеровска фасцинација Вотановим чином одрицања” (James Treadwell, *The “Ring” and the Conditions of Interpretation*, 228), што говори о Вагнеровом дубоком промишљању о овој теми још пре настанка *Сумрака*.

веровао да ће потећи држава. Бринхилда је та која доводи до тог краја. Она је једини лик за којег прстен није „поседовање”, већ, у тоталној контрадикцији према том есенцијалном квалитету који дугује проклетству љубави, симбол Зигфридове љубави: „Denn selig aus ihm / leuchtet mir Siegfried's Liebe” [„Јер из њега исијава / благословено светло Зигфридове љубави”]. Бринхилда је, такође, Антигона нибелуншког мита.<sup>423</sup>

Међутим, Зигфрид 'откупљује свет' само на апстрактном плану, конкретним делом то може да учини једино Бринхилда: схватање коначне истине и могућност да, како сама каже, у *жалости* [за Зигфридом – прим. М. А.] *постане мудра*, она мора платити својом смрћу. О спознању истине, истине о љубави, али и истине о свету богова, као позадинској идеологији завршнице *Тетралогије*, говоре многи аутори (поред Борхмајера, то чине и Дарси, Тредвел и други). Бринхилдина љубав према Зигфриду се зато, упркос утиску који се могао стећи у тренутку излива њеног беса, не изједначава са жељом за осветом због његове издаје. Управо је издаја љубави била услов за љубав и за просвећење, али су оба морала бити праћена смрћу. Сумирајући завршну сцену *Сумрака богова*, Дарси каже: „издана љубав је водила у патњу; трансцендирана патња је водила у мудрост”.<sup>424</sup> Зато је Зигфрид не само персонификација Бринхилдине „љубавне смрти”, него и *conditio sine qua non* њене спознаје коначне истине.

Бринхилдин *либестод* на крају *Сумрака богова* се може поделити на пет одсека, са приметним постепеним порастом напетости од првог до последњег одсека.<sup>425</sup> Први одсек (трећа сцена, тактови 184–250) укључује Бринхилдин дијалог са Гутруном о кривици за Зигфридову смрт. У другом одсеку (тактови 251–321) Бринхилда припрема ломачу за Зигфрида, али и за себе, док у исто време протиче њена контемплација на тему Зигфридове љубави и издаје. Прозивање Вотана чини окосницу трећег одсека (тактови 322–383), а одрицање од прстена и обраћање ватри која ће је спојити са убијеним Зигфридом долази у четвртном одсеку (тактови 384–474). У последњем, петом одсеку (тактови 475–крај), Бринхилда се обраћа Зигфридовом коњу Гранеу и, пре него што и сама оде у смрт, улази у метафизичко сједињење са вољеним Зигфридом.

---

<sup>423</sup> Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre [Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung]*. Translated by Stewart Spencer (Oxford: Clarendon Press, 1991 [1982]), 306–307.

<sup>424</sup> Warren J. Darcy, *The Metaphysics of Annihilation*, 23.

<sup>425</sup> Ворен Дарси завршницу *Сумрака* дели на два већа одсека које назива „ротацијама”, а моменат прелаза је означен Бринхилдиним одрицањем од прстена (упор. исто, 25).

Дискурс првог одсека је сасвим јасно профилисан као дијалог, или прецизније, као препирка двеју жена, Бринхилде и Гутруне. Тензија у овој препирци једним делом потиче од тога што обе себе сматрају Зигфридовом супругом. Одмах на почетку Бринхилдиног наступа у оркестарском парту су јукстапонирана два лајтмотива – „мотив сумрака богова” у Де-дуру, са силазним мелодијским покретом и „мотив Ерде” у Ес-дуру, са мелодијским покретом у супротном, узлазном смеру<sup>426</sup> – при чему ни један ни други са поетским текстом, наизглед, немају никакве везе (пример 63). Будући да је „мотив Ерде” у извесном смислу инверзија, или на ’погрешан начин’ интерпретиран „мотив сумрака богова”, суштина Ердиног наступа у овом делу сцене се може разумети како у дословном, тако у пренесеном смислу: не само да је прорекла крај свих богова, него – захваљујући томе што је њен лајтмотив позициониран у другом, за полустепен вишем тоналитету – поручује да она, иако и сама богиња, није узрок или разлог такве надолазеће судбине. Исказ је додатно утврђен дословном и варираном секвенцом, оба пута за велику терцу навише у односу на претходно појављивање модела, односно транспозиције: модел секвенце се појављује на подлози тоналитетског пара Де-дур/Ес-дур, прво секвентно понављање је на подлози пара Гес-дур/Ге-дур, док је наредно, варирано-секвентно понављање на подлози тоналитетског пара Бе-дур/Цес-дур. Овим је скициран прекомерни трозвук (*де-фис/~гес/-аис/~бе/*, односно *ес-ге-ха/~цес/*), акордска структура која из позадине, неприметно тријумфује на крају опере. Осим ове поруке, хармонија у том тренутку саопштава и да је Ерда одабрала Бринхилду да кроз своју „љубавну смрт” откупи трули свет богова и да на тај начин буде једина међу небожанским бићима које ће спознати истину. Дакле, Бринхилда, Ердино „свезнајуће дете”, спознаје коначну истину и то нам много пре текста говори хармонија. Иста јукстапозиција два лајтмотива, додуше без секвенце, дешава се и знатно касније у *либестоду*, у оквиру Бринхилдиног исказа *Јер богова крај / сад је близу* (пример 64). Текстуални и лајтмотивски план су сада усаглашени, чиме се утврђује порука која је у претходном тоналном развоју била само најављена.

Светост заклетве и светост брака, о којима она пева на тоналној подлози Дес-дура, завршног тоналитета *Сумрака богова*, дефинишу овај тоналитет и као Бринхилдин

<sup>426</sup> Овакво јукстапонирање ова два лајтмотива који један према другом стоје у једној врсти инверзног мелодијског покрета се може приметити и на другим местима у *Тетралогији*, као што је четврта сцена опере *Рајнско злато* (видети пример 52 у потпоглављу, „Хармонија супремације у опери супремације: тонална и хармонска компонента у интерпретацији различитих видова супремације у односима између Вотана и смртника у *Рајнском злату*”).



*асоцијативни тоналитет*. У другом одсеку Бринхилда пева сама, али њен Дес-дур нестаје, па је поново на делу делимично аутономни, од текста независан ток хармоније. Уместо њеног *асоцијативног тоналитета*, појављује се богато развијен *лутајући тоналитет* на малом простору, из којег се, због честих враћања на њих, издвајају два тоналитета, Це-дур и Ас-дур (пример 65). Це-дур као тонална подлога исказа *Као сунчев сјај / обасјава ме његова светлост*, у коме Бринхилда говори о Зигфриду као о човеку који представља соларни мит,<sup>427</sup> утврђује у *Тетралогiji* већ неколико пута апострофирану везу овог тоналитета са Зигфридом и сунцем. Још снажније од ове тоналитетске „дијалектике”,<sup>428</sup> функционише акордска „дијалектика” између четворозвука који се асоцијативно могу везати за две главне личности завршног дела *Сумрака* – Бринхилду и Зигфрида. Тако Бринхилду репрезентује мали дурски септакорд, док је структура полуумањеног септакорда резервисана за Зигфрида. Уопште, у овом одсеку, а у значајној мери и у осталим деловима *либестода*, уочавају се фреквентне и доследне појаве ова два акорда: током 72 такта, колико траје други одсек, полуумањени септакорд се појављује чак 16 пута, грађен на различитим основним тоновима, а најчешће на тону *бе* (зато што је то основни тон полуумањеног септакорда другог ступња Ас-дура, једног од два најважнија тоналитета у одсеку),<sup>429</sup> док се мали дурски септакорд појављује 11 пута. Згуснута прогресија чак шест малих дурских септакорада од различитих основних тонова (пример 65, тактови 43–52), који не припадају једној целовитој, доследно профилисаног тоналној основи (могућа је само конфигурација *лутајућег тоналитета*, где би сваки од ових четворозвука био доминантни септакорд у засебном тоналитету), на посебан начин истиче ово Бринхилдино присећање на Зигфрида. Њено реферисање на Зигфридову издају,

<sup>427</sup> Упор. Jonathan Christian Petty and Marshall Tuttle, *The Genealogy of Chaos*, 72.

<sup>428</sup> Упор. John Daverio, “Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts” by Thomas S. Grey (review), *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, No. 1 (1997), 219.

<sup>429</sup> Роберт Голдин и Ричард Бас (Richard Bass) су указали на структурну улогу полуумањеног септакорда у Вагнеровој музици и његову симболичку употребу. За Голдина, овај акорд поседује читаву палету симболичких асоцијација у *Тетралогiji*: „Композиторово интересовање за полуумањени септакорд је можда потекло из његове потребе да прибави неку упадљиву хармонску звучност која би служила као један ефектан слушни путоказ за означавање драмских елемената натприродног, предосећања, пророчанства, магије и надлазећих снага зла и деструкције кроз асоцијативни симболизам у циклусу *Прстена*” (Robert Gauldin, *The DOUTH2 Relation*, 185). Ричард Бас, говорећи о значају полуумањеног септакорда не само у Вагнеровој, него, уопште, у музици позног романтизма, тврди да су композитори друге половине деветнаестог века „коначно ослободили полуумањене септакорде од њиховог дијатонског порекла и промовисали их у виши положај у хроматској сфери” те истиче романтичарски „трансформациони” приступ овом акорду, у оквиру којег је минималним хроматским покретом између гласова могуће из једног полуумањеног четворозвука доћи у други (Richard Bass, *Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music*, *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 1/2001/, 42).

које није праћено његовим полуумањеним септакордом, него искључиво њеним доминантним четворозвуком, може значити само то да тонални ток наступа интерпретативно у односу на текстуални ток, указујући да је субјект те издаје била она сама.

Ипак, 'Зигфридов' и 'Бринхилдин' акорд често бивају јукстапонирани у оквиру истог тоналитета, што је омогућено захваљујући функционалној карактеристичности оба акорда: први, као полуумањени четворозвук, постаје септакорд другог ступња одређеног тоналитета, а други, као мали дурски четворозвук, добија функцију доминантног септакорда истог тоналитета. Тако ова два акорда на почетку другог одсека формирају модел за наступајућу узлазну реалну секвенцу по малим терцама (Де-дур, Еф-дур, Ас-дур, Ха-дур, пример 65, тактови 1–12). Притом у последњој, измењеној карици секвенце, услед промене тоналитета унутар саме транспозиције, долази до трансформације полуумањеног у мали дурски четворозвук на истом тону (*цис*, тактови 11–12). Ова акордска трансформација у овом тренутку добија асоцијативно значење које је од суштинског значаја за разумевање *либестода*: Зигфридов акорд се претвара у Бринхилдин, а њихова повезаност истим основним тоном већ овде најављује 'спајање' Зигфрида и Бринхилде у „љубавној смрти” на самом крају *Сумрака*. Уопште, веза акорада доминанте и другог ступња, чак и онда када је Бринхилдин акорд ускраћен за тон септимае, све време у *либестоду* симболизује 'спој' одметнуте валкире и младог јунака. То посебно долази до изражаја у тренутку у коме овај хармонски обрт постаје акордска подлога исказу у коме она саопштава своју изричиту жељу да се у „љубавној смрти” споји са Зигфридом (*Испуни Бринхилдину жељу!*, тактови 28–38).

Трећи и четврти одсек заједно представљају својеврсну 'велику парентезу', јер Бринхилда, привременим суспендовањем својих референци на Зигфрида, у овом тренутку чини оно што до сада није смела: оптужује Вотана за „вечну кривицу” зато што је, допуштењем да Зигфрид буде жртвован, покренуо неповратни процес уништења њиховог света. Следствено томе, она доноси одлуку да се одрекне прстена и да га врати назад рајнским кћерима. Иако и један и други чин несумњиво представљају изразе њеног слободоумља, у самој „љубавној смрти” Бринхилде и Зигфрида то је ипак позадинска идеологија. Вапај Вотану, дат у њеном исказу *Окрени свој поглед / на моју велику тугу*, тренутно се трансформише у својеврсно 'изношење оптужнице' против њега, 'оптужнице'

у којој Бринхилда указује на нешто много важније – на узрочно-последичну везу између неминовности Зигфридове издаје и њеног спознања коначне истине: *Мене је морао / тај невини да изда, / тако да сам постала жена мудрости!* У том тренутку, завршетком једног много дужег ланца каузалних веза које почињу од љубави, она заправо обзнањује да су се стекли услови за достизање новог стања њеног духа: „достигавши мудрост кроз трансцендирање патње узроковане љубављу”, напомиње Дарси, „Бринхилда пориче и вољу за моћи и вољу за животом; ово јој омогућава да трансцендира и феноменске и ноуменске светове, да изгуби своју индивидуалност и да уђе у вечни, метафизички савез са Зигфридом (...), Шопенхауеровским завршетком речено, она је досегла ’благословени крај свих вечних ствари’ – што је Вагнеров еквивалент Шопенхауеровог заборављања и будистичке нирване”.<sup>430</sup>

Полуумањени септакорд у трећем одсеку надилази симболизацију Зигфрида и постаје сфера Бринхилдиног знања, њене спознаје и жеље да коначно и јавно саопшти да је све схватила (пример 66). Два полуумањена септакорда грађена на различитим основним тоновима – *фис-а-це-е* који се појављује тачно у тренутку у коме Бринхилда обзнањује своје спознање (*Све знам*, пример 66, такт 3) и *ес-гес-хесес-дес* који представља подлогу завршетку њеног исказа (тактови 14–16) – утврђују значење овог акорда као својеврсног модуса њене мудрости.<sup>431</sup> С обзиром на *лутајући тоналитет* који фигурира у *либестоду*, услед чега није могуће успостављање једног тоналитета у иоле дужем трајању, музички ток са тоналног постепено ’клизи’ ка акордском заснивању, па стога не само Зигфридов полуумањени септакорд, него и Бринхилдин мали дурски септакорд, постају замене за тоналитет.

После Бринхилдиног одрицања од прстена, следи њено изрицање клетве боговима, чиме је означен крај четвртог одсека (пример 64). Демонстрирајући своју аутономију у односу на текстуални и лајтмотивски план, хармонија интерпретира онај садржај којег заправо нема у певању. Без обзира на краткоћу сегмента датог у примеру 64, аутономија хармоније је истакнута и испољава се двојако. С једне стране, згуснути и убрзани силазни

---

<sup>430</sup> Warren J. Darcy, *The Metaphysics of Annihilation*, 25, 30.

<sup>431</sup> Џејмс Тредвел не само у Бринхилдиним речима са краја опере – *Све, све, / све знам: / све ми је сада јасно!* – него и у Зигфридовим самртним речима – *Бринхилда ми жели добродошлицу* – проналази „херменеутичко откупљење” (James Treadwell, *The “Ring” and the Conditions of Interpretation*, 230), јер обоје тада објављују да су на одговарајући начин схватили шта се догодило, али при том не нуде објашњење шта је заправо то што су схватили. Знање о томе да је њима јасан смисао догађаја, али да ту спознају не желе да поделе са осталима, додатно подупире интерпретативну музичку анализу овог *либестода*.

низ полуумањених септакорада, иако уклопљен у модификовани „мотив Логеа као бога ватре”, упућује на Зигфрида, на кога у овом тренутку Бринхилда ни на који начин не реферише (пример 64, тактови 1–2). Напротив, овде она индиректно моли Логеа, бога ватре, да својим пламеном запали Валхалу, што је подржано и реминисценцијом на Ердино давнашње пророчанство о апокалипси света богова (уз истоветну јукстапозицију два међусобно инверзна лајтмотива – „мотива сумрака богова” и „мотива Ерде” – каква се могла уочити и на почетку *либестода* /пример 63/). С друге стране, пак, хармонија подржава Бринхилдину претњу да ће она бити та која ће запалити Валхалу. У првом делу њеног претећег исказа – *Јер богова крај / сад је близу* – садржајну деклинацију (пад богова) прати хармонска деклинација у Ас-дуру, од доминанте ка фригијском акорду; клетва која долази одмах затим – *Зато ја бацам ову бакљу / на Валхалин подземни град* – готово правилно је контрабалансирана истим функционалним садржајем, али у узлазном, регуларном покрету (бацање бакље по природи изискује покрет нагоре) од фригијског акорда до доминанте, и то у молској сфери паралелног тоналитета (пример 64, тактови 9–17).

Поновно обраћање Зигфриду у петом одсеку означава не само крај Бринхилдиног *либестода*, него и велико финале *Тетралогије*. Референца на убијеног Зигфрида мора коначно да разреши дихотомију његовог лика створену досадашњим наративом *Прстена*. Наиме, како указује Лоренс Крејмер, на крају *Тетралогије* постајемо свесни да постоје два Зигфрида: један је онај који се види на сцени, а други је онај којег види само Бринхилда и који се не појављује све до смрти правог Зигфрида. Прави Зигфрид је, подсетимо се, лош и понижен на сцени; Зигфрид који васкрсава у Бринхилдиној фантазији поново постаје добар и више није понижен: „Он постаје присутан, за њу и за нас, једино у музици која изражава Бринхилдину љубав и жалост за њим, музици увек подешеној пре за одсуство него за присуство, било на почетку *Сумрака богова* где љубавни дует маркира растајање љубавног пара, било на крају, са двоструком тужбалицом погребне музике и жртвене сцене”.<sup>432</sup> Завршетак *либестода* је, стога, ништа друго него Бринхилдин покушај да нас, пре него што се с њим сједини у „љубавној смрти”, убеди да поверујемо у њену слику Зигфрида, тако што даје музику која одражава јединствен спој сопственог жртвовања и епицедијума за вољеном особом.

---

<sup>432</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 79.

Зигфрид, на тај начин, може бити представљен као добар само ако се његова и Бринхилдина смрт изједначе у истом тоналитету, а то може бити једино завршни тоналитет *Сумрака богова* – Дес-дур (Цис-дур). Његове самртне речи, изговорене непосредно пред Бринхилдином *либестодом* (*Слатка пролазности*, пример 67, тактови 7–8), дате су на тоналној подлози *лутајућег* Цис-дура са варљивим обртом,<sup>433</sup> чиме се поручује да ће се разрешавајућа тоника у овом тоналитету, уједно и Бринхилдином тоналитету, појавити онда када наступи и њена смрт. Самим тим, њих двоје ће на крају бити симболички 'спојени' у истој тоници истога тоналитета. Бринхилдине последње речи, упућене Зигфриду – *Види! / Радосно поздравља те твоја жена* – са варљивом каденцом у Дес-дуру (пример 68), означавају њено 'спајање' са Зигфридом, али и слику о њему коју она жели да створи: ако је Бринхилда жртва и умире 'у' Дес-дуру, онда и Зигфридове самртне речи дате на подлози истог тоналитета, могу значити само то да је он жртва у истој мери у којој је то и она. Пошто је, на тај начин, Зигфрид у својој жртви изједначен са Бринхилдом, може постојати само један – добар Зигфрид, као што постоји само једна – добра Бринхилда. Исто тако, као што је и Зигфридов хармонски обрт прекинут повратком у А-дур, тако ни Бринхилдина варљива каденца не завршава очекиваним молским, већ прекомерним трозвуком шестог ступња. Константно подривање претензија Дес-дура током *либестода* је разрешено у дугачком тоничном акорду овог тоналитета на крају опере, који није само референца на завршетак *Рајнског злата*, нити „неопходна експресивност унутар пропорција самог *Сумрака богова*, јер пет сати лутајућег тоналитета захтева дугачак финални педал”,<sup>434</sup> већ и симбол који, кроз коначно разрешење у њиховим 'самртним' каденцама, означава 'спајање' Бринхилде и Зигфрида у „љубавној смрти” (пример 69). Хармонски стазис који видимо на крају *Сумрака* означава велику тонику њене „љубавне смрти”, тонику која се на предњем плану хармонског тока опере не може уочити. Оно што Бертолд Хекнер каже за Елзу у Вагнеровом *Лоенгрину* – да је њена „љубав безусловна: узми ме онакву каква сам – у мом тоналитету”<sup>435</sup> – уз извесно прилагођавање важи и овде: Бринхилда, али и Зигфрид, као да поручују смрти: узми нас онакве какви јесмо, у 'нашем' Дес-дуру. Алберихово проклетство љубави је

<sup>433</sup> Појаве три акорда овог тоналитета – каденцирајућег квартсектакорда, доминантног септакорда и варијантног VI ступња – унутар тока који припада другом тоналитету, А-дуру, формирају типичан *лутајући тоналитет*.

<sup>434</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, 210.

<sup>435</sup> Berthold Hoeckner, *Elsa Screams*, 122.

коначно откупљено кроз њихову смрт и то означава завршни „мотив откупљења путем љубави” (Liebeserlösung).<sup>436</sup>

Кроз ’стапање’ њихових смрти у Дес-дуру, турбуленте животне, али и тоналне путање Бринхилде и Зигфрида су доведене у исту раван. На сличан начин су и њихове представљајуће хармоније – мали дурски и полуумањени септакорд – помирене посредством прекомерног трозвука, акорда на коме се завршавају последње Бринхилдине речи у опери. Потискујући, али не и сасвим поништавајући оба четворозвука, овај акорд у самој завршници *либестода* изненада добија на значају.

У завршном сумирању се може рећи да Бринхилдин *либестод* представља у исто време и колизију и прожимање двеју главних тенденција: њене жеље за „љубавном смрћу” са Зигфридом, с једне стране, и њеног проклињања богова, а пре свих Вотана, што су допуштењем Зигфриду да учини издају заправо издали и њега самог, с друге стране. Бринхилда, изгледа, чак ни боговима не прашта превару; тога је у њеној перцепцији достојан једино Зигфрид. Независност хармонско-тоналног језика у Бринхилдином *либестоду* се огледа у његовим пролептичким капацитетима. Тонални *либестод* означава спајање љубави и смрти у Дес-дуру, што је најављено много пре завршне каденце у овом тоналитету, и то у условима разгранате мреже односа у *лутајућем тоналитету*, у оквиру кога ниједан тоналитет, па ни Дес-дур, нема статус основног тоналитета. Спознањем коначне истине Бринхилда „постаје мудра” и на то, такође много пре текста, указује тонално-хармонски ток. Стога, ако је већ временска димензија њеног *либестода* у тој мери преформулисана да значења која производе тонално-хармонски и текстуални ток нису увек синхронизована, онда то може значити и да одређено значење на које је указала једна димензија добија потврду у оној другој тек изван официјелног тока опере. Јер, враћањем прстена Рајни и Бринхилдиним жртвовањем круг је затворен, али није сломљен и зато је Тредвел у праву када каже да је права кулминација *Прстена* заправо смештена у тренутку који долази тек након његовог завршетка: „револуционарни прогресивизам утире пут смењивању наслеђа и смрти – цикличном, као што је и прстен који их узрокује –

---

<sup>436</sup> У свом погледу на два аспекта љубави у *Прстену*, Дарси указује чак да Бринхилдин „Liebeserlösung” неутрализује Алберихов „Liebesfluch” („проклетство љубави”; упор. Warren J. Darcy, *The Metaphysics of Annihilation*, 8).

које је разбијено тек након краја тетралогije”.<sup>437</sup> Можда ће тек у том виртуелном климаксу Бринхилда учинити оно што до краја *Сумрака* није учинила – да опрости боговима.

### 1.8.3. Тајна љубави већа је од тајне смрти: Саломин либестод

Завршни монолог Саломе у Штраусовој истоименој опери је одавно и у више наврата назван *либестодом*. Монолог се налази на крају дугог пута који је започео пропозицијом Саломине намере да пољуби Јоханаанове усне, на крају који је означен крвавом реализацијом те намере. Млада јудејска принцеза, не успевши да пољуби усне живом Јоханаану, то успева након што је, на њено инсистирање, пророк погубљен. Расплет и климакс драме тако коинцидирају, јер је Саломина жеља коначно испуњена, а врхунац је достигнут са монструозним призором у коме она љуби усне одрубљеној Јоханаановој глави и притом пева љубавну серенаду.<sup>438</sup> Као што су у Вагнеровој *Тетралогiji*, како је истакао Борхмајер, људски односи упропашћени прстеном, тако су односи међу ликовима у *Саломи* од самог почетка „запрљани” комплексним сплетом „неприродних страсти”:<sup>439</sup> Нарботова страст према Саломи је неприродна зато што се у њој превазилазе класне, сталешке разлике; Иродова страст према њој исто тако није природна услед тога што ремети елементарну етику породичних односа, већ озбиљно нарушену његовим браком са Иродијадом, женом његовог убијеног брата Филипа; најзад, и Саломина страст према Јоханаану, која представља срж не само завршног монолога, него и целе опере, неприродна је због саме чињенице да повезује две карактерно и морално толико различите личности. Сви ови видови неприродних страсти узрокују „прогресивну перверзност”<sup>440</sup> која се развија током опере, а последњи од њих има свој брутални врхунац управо у завршном монологу Саломе и зато се за тај одсек сусреће и назив „первертирани либестод”.<sup>441</sup> А тај *либестод* је уистину, како нам сугерише Крејмер, „искривљен” на врло особен начин: „Јоханааново ћутање је знак Саломиног понижења. (...) Саломин завршни

---

<sup>437</sup> James Treadwell, The “Ring” and the Conditions of Interpretation, 228.

<sup>438</sup> Овакве згуснутости израза је био свестан и сам Штраус, што је поједине ауторе наводило на закључак да је компоновање своје опере започео управо од завршног монолога Саломе: „Што се више проучава партитура, то се даје већа могућност веровању да је финална сцена уствари прва написана” (Ernest Newman, *Great Operas*, 402).

<sup>439</sup> Craig Auye, Salome’s Final Monologue, in: Derrick Puffett (ed.), *Richard Strauss: ‘Salome’*, 109.

<sup>440</sup> Исто, 109.

<sup>441</sup> Wallace Brockway and Herbert Weinstock, *The World of Opera – The Story of Its Development and the Lore of Its Performance* (New York: The Modern Library, 1966), 340.

монолог је њен покушај вокалног опоравка – прилика да пева својој жудњи на бољи начин, још усиљеније него што је то чинила раније. (...) Призор овог звука (...) код многих је изазвао утисак нечег и страшног и дегенеративног које иде до оног степена да се и сам Штраус нашао збуњен”.<sup>442</sup> Стога порекло овог перветираног *либестода* не треба тражити само у монологу јунакиње, већ у њој самој, јер, како аутор поентира, „Салома није само первертирана; она је Перверзија”.<sup>443</sup>

У том смислу, тешко је одолети Крејмеровом виђењу да она постаје нека врста свеца, специфичног свеца на молитви који сједињује мотиве перверзног и хијератичног;<sup>444</sup> Салома то уистину јесте, али она је светац искључиво у свом царству, оном у које је укључила и Јоханаана. То је разлог зашто она не пружа никакав отпор смрти која јој предстоји. На Иродов позив на њено смакнуће, она, зачуђујуће, уопште не реагује; њој не само да је свеједно, већ она умире срећна, а то је, опет, због тога што жели да се у смрти сједини са Јоханааном. Непокретање механизма одбране од погубљења, Салома, стога, не оправдава тиме што верује да је, захтевом за Јоханаановим смрћу, заслужила такву казну, већ убеђењем да ће једино у том, *свом* царству са Јоханааном постати једно. Зато и тврдња да опера *Салома* (као и *Електра*) припада „опери хистерије”<sup>445</sup> не може потпуно опстати, јер Салома у своју и у победу љубави верује од самог почетка, па за хистеријом и нема потребе.

Однос између Саломе и Јоханаана, који представља срж драмског тока опере, дефинисан је кроз два Саломина осећања према Јоханаану, кроз опсесију и фрустрацију. С тим у вези, Крејг Ери (Craig Aurey) је у праву када каже да су „и опера и монолог представљени тензијом између Саломине жудње да придобије Јоханаана и њене немогућности да ту жудњу реализује. Сам монолог је конструисан на прогресији од намере ка остварењу жеље, кулминирајући у главној, али не и централно позиционираној акцији драме: пољупцу Јоханаанове одрубљене главе”.<sup>446</sup> Дакле, драма је утемељена у трансформацији Саломине опсесије Јоханааном, настале још у тренутку када га је први пут угледала, или боље речено, када га је чула како говори, у фрустрацију због његове неузвраћене љубави и одбијања да је препозна као особу са сопственим интегритетом.

---

<sup>442</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 145.

<sup>443</sup> Исто, 158.

<sup>444</sup> Упор. исто, 187.

<sup>445</sup> Исто, 192.

<sup>446</sup> Craig Aurey, *Salome's Final Monologue*, 111.



Опсесија и фрустрација утичу једна на другу и како се истицање Саломине опседнутости циклично понавља тако степен њене фрустрације бива све већи, јер схвата да је могућност да придобије Јоханаана све мање у њеној моћи.

Саломиној фрустрацији, свакако, доприносе и наступи самог Јоханаана, од почетка изразито антагонистички позиционираног. У његовом дискурсу Салома се креће од особе која је персонификација греха („Кћер Вавилона” у партитурном броју 83 / тактови 8–9, 96/2–3 и 122/7; „кћер Содоме” у 87/1–2, 109/2–3 и 122/8; или, „блудна кћер” у 129/4–5) и која је достојна јавног презира (*Радије покриј лице велом / и пости главу пепелом* у 88/1–5), преко особе коју грубо одбија од себе (*Не прилази ми!* у 87/3–4; *Даље од мене!* у 89/11–12; *Не говори ми, / нећу да те слуша!* у 97/1–5; *Не додируј ме!* у 109/4) и коју проклиње (у 137, 139 и 140), коначно, до жене којој се не признаје ни њен аутентични идентитет („Кћер Иродијадина” у 128/5–129/1). Међу свим наведеним видовима Јоханаанове перцепције Саломе, овај последњи је наизглед кључан за покретање њене монструозне намере: „Салома тражи да је познају по њој самој, а не само као кћерку своје мајке (...) Због тога што Јоханаан не жели да прихвати ове аспекте њеног њеног бића, она креће јединим путем који је за њу тада отворен и тражи његову главу; иако су за њу његове очи затворене и у смрти, као што су метафорички биле и у животу, ово је сада физичко, а не вољно слепило, тако да тек овде, у монологу, она може симболички да добије признање своје индивидуе”.<sup>447</sup> Тако се, према досадашњој теоријској литератури, из Саломине опседнутости не само Јоханааном, него и његовом индиферентношћу према њеним изливима љубави, рађа фрустрација која доводи до пророковог обезглављења. Међутим, на овом месту посебно истичемо да Салома својим злочином заправо остварује љубав у сопственом паралелном свету и на тај начин безгрешна улази у сопствени рај. За Салому, која изворно и не жели мртваг Јоханаана, већ да ужива у путеним задовољствима његовог живог тела, Јоханаанова смрт је нека врста изнуђеног чина, а не пука освета.

### 1.8.3.1. Тоналитет и тајна љубави

Две фразе у којима Салома наизглед напушта главни ток монолога и обраћање мртвој пророковој глави, представљају искорак у оно што се може назвати Саломиним

---

<sup>447</sup> Исто.

аутономним светом. У првој од њих, она говори о „тајанственој музици” коју чује (пример 70), док је срж друге фразе њена контемплација на тему „тајни љубави и смрти” (пример 74). На тај свет се атрибутом тајанствености оба пута указује као на универзум који је доступан само њој. Говорећи о сећању на своју заљубљеност у живог Јоханаана она каже: *А кад сам те гледала, / чула сам тајанствену музику* (пример 70). „Тајанствена музика” овде фигурира као једна врста ’изласка’ у тај паралелни свет и само тако се може објаснити неочекивано скретање из њеног *асоцијативног тоналитета*, Цис-дура, у Е-дур и Де-дур. Такође, ова „тајанствена музика” се изједначава са оним што је Салома касније назвала „тајном љубави”. Будући да су обе – музика и љубав – овенчане тајанственошћу, оне не само да припадају истом, Саломином ’паралелном’ царству, него су у том царству изједначене и отуда је ова „еклезијастичка интерполација”,<sup>448</sup> ово скретање са главног тока монструозности, праћено тоничним квартсекстакордом Де-дура у дужем трајању, којим се призива и свечана, али ’окрњена’ каденца у овом тоналитету (после квартсекстакорда, следи квинтакорд тонике који оставља утисак о интенционалном изостављању акорда доминанте). Из тог разлога се ова упадица квартсекстакорда тонике Де-дура може тумачити као Саломино велико, премда несвесно, признање музици, али истовремено и као одраз њене ’аутономије у односу на композитора’, јер тиме Салома – баш као што то чини и Електра – заправо ствара сопствену музику, само што то не саопштава експлицитно као што ова друга чини.

У оквиру комплексне мреже тонских и акордских симболизација, која пресеца музички ток монолога,<sup>449</sup> „тајанствену музику”, осим споменутог акорда, симболизује и тон *a*, који долази у тренутку када она изговара ове речи (октавни тремоло у другим виолинама). Као основни тон тонике *a*-мола који се још у „Саломином плесу” испоставио као тоналитет који репрезентује тајанственост и егзотичност младе принцезе, овај тон је и у монологу употребљен са циљем подвлачења једне врсте мистичности. Друга, још израженија симболичка употреба овог тона долази у тренутку кулминације монолога – у Саломином љубљењу Јоханаанове одрубљене главе.

---

<sup>448</sup> Религиозна мистика овде је додатно оснажена употребом – једином током опере – најадекватнијег инструмента у том смислу: на речи *тајанствена* (*geheimnisvolle*), у пианисимо динамици, наступају и оргуље.

<sup>449</sup> Упор. Marko Aleksić, *Završni monolog Salome u istoimenoj muzičkoj drami Riharda Štrausa*, u: Zatkalik, Miloš (ur.), *Muzička teorija i analiza 2010 – Radovi sa Sedmog godišnjeg skupa Muzička teorija i analiza 2009* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010), 329–352.

### 1.8.3.2. Тоналитет и тајна смрти

Монолог је омеђен два главна смртима у опери: почиње Јоханаановом, а завршава Саломином смрћу. Салому ће ка спознању „тајне смрти” о којој је мистично говорила, водити мрежа тоналних асоцијација и алегорија, која се гради не само у завршници, него и током целе опере. Као што се и тоналитет са основним тоном *цис* (~*дес*), без обзира да ли је реч о дурском или молском тоналитету, асоцијативно везује за Салому, тако је *це-мол* на исти начин повезан са смрћу. Алегорија је јасна и на самом крају опере, када се извршење Иродове наредбе да се Салома погуби поклапа са наглим преласком из *Цис-дур* у *це-мол*, при чему је овај други тоналитет недвосмислено означио и Саломину смрт (пример 71, тактови 37–38). Међутим, две смрти су антиципиране знатно пре монолога. Тако се у трећој сцени текстуална антиципација смрти поклапа са тоналном антиципацијом смрти, када Јоханаан са својих гностичких речи о Христу као спаситељу изненадно одлази у сасвим другачији дискурс: неочекивану интерполацију са алузијом на самог Сатану (*Чујем шум крила / анђела смрти*), означава исто тако изненадна појава тонике *лутајућег* *це-мола* као тоналитета смрти. Овај акорд, уведен на исти начин, касније означава и Саломину смрт (пример 72, тактови 2–3).

Первертирани карактер овог *либестода* се може довести у везу и са тоналним преокретањем до којег долази управо у тренутку Саломине смрти. Тако Лоренс Крејмер примећује да Јоханаанов тоналитет, *Це-дур*, постаје њен тако што бива подигнут за полустепен, односно да ће „њен тоналитет бити његов, окренут на погрешан начин, за шта на латинском постоји израз *perversus*. Њена жудња, коју ће она задовољити без жаљења над његовом одрубљеном главом, јесте да га подигне од његовог *Це* и да га пољуби на свом *Цис*”.<sup>450</sup> Истовремено, можемо закључити да је постепена трансформација Саломиног *цис-мола* са почетка опере у њен *Цис-дур* на крају опере (пример 71, тактови 23–35) – трансформација која, како су многи аутори до сада уочили, означава прогресију од представљања до задовољења њене жудње да пољуби Јоханаанове усне – добила пандан и у постепеној трансформацији тонског рода тоналитета са основним тоном *це*. Овог пута промена рода се дешава у обрнутом смеру – *Це-дур* као Јоханаанов тоналитет постепено постаје *це-мол* као тоналитет смрти (тактови 37–38), те својеврсни

---

<sup>450</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 157.

'тоналитетски четвороугао' коначно бива употпуњен (цис-мол, Цис-дур, Це-дур и це-мол). Начином на који се, посредством це-мола, у трећој сцени предсказује смрт, потврђено је и оно што је промакло досадашњим анализама *Саломе*: Саломина жеља за Јоханаановом смрћу је само једна врста изнуђеног чина, пошто је претходно Јоханаан заправо Саломин прорекао смрт.

### 1.8.3.3. Тачка спајања љубави и смрти – епохална дисонанца

Саломину контемплацију о природи љубави, дату у исказу *Горак укус беше на / уснама. / Је ли то био укус крви? / Не, али можда је то био укус / љубави*, закључује лутајући Еф-дур на последњој речи ове текстуалне фразе (*Liebe*; пример 71, тактови 9–12). Исти фрагмент се убрзо у оркестарском парту секвентно понавља у Фис-дуру (тактови 18–20). Љубав која је проклета, која је горча и од крви, као алегорија неостваривости Саломине љубави према Јоханаану, има своју лајтмотивску алегорију: последње појаве првог мотива Саломе (тактови 24–25) и првог мотива Јоханаана (тактови 28–29), остају непримећене у упорним, бројним и временски готово правилно распоређеним појавама „мотива проклетства” (тактови 3–4, 6–8, 12–13, 16–17 и 23–25). 'Реторички остинато' завршног дела монолога – манифестован кроз вишеструко понављање исказа *Пољубила сам уста твоја, / Јоханаане* – одражава илузију Саломиног тријумфа над Јоханааном и завршава се са последњом модулацијом у Цис-дур.

Између две појаве тонике Цис-дура на крају Саломиног последњег усклика – *Пољубила сам их... Уста твоја!* – уочава се акорд који по многим мишљењима представља климакс, али и суштину како монолога, тако целе опере (такт 32). Без обзира на који се од два могућа начина тумачи, бифункционална природа овог дисонантног акорда се лако уочава. С једне стране, он представља спој два поларно удаљена акорда, непотпуног септакорда *а-цис-ге* у ниском регистру (у окружењу тонике Цис-дура, овај акорд може бити енхармонски схваћен као прекомерни сектакорд алтероване субдоминанте у хроматизованом плагалном обрту) и квинтакорда *дис-фис-аис* у горњем слоју (трозвук II ступња). Овај бикорд се може интерпретирати као спој два, по свему, неспојива лика – Саломе и Јоханаана – али истовремено и као спој љубави и смрти. С друге стране, пак, ако се у састав акорда укључи и вођични тон *хис* који, премда практично нечујан, ипак постоји у партитури (друге флауте и други кларинети ин Бе),

добија се акордска структура која произлази из симетрије малог дурског и полуумањеног септакорда: акорд доњег слоја, *a-цис-(e)-ге* (са распоредом терца: велика–мала–мала), симетричан је са основним обликом акорда горњег слоја, *хис-дис-фис-аис* (са распоредом терца: мала–мала–велика).<sup>451</sup>

#### 1.8.3.4. Тропа комплементарне опозиције између драмског и тоналног развоја

„Апотеоза страсти, довршена у некрофилији”,<sup>452</sup> како Ери сажима Саломин *либестод*, може се узети као једно од сасвим адекватних објашњења овог дела опере, имајући у виду да обе категорије, љубав и смрт, етимолошки и значењски обједињене у појму *либестод*, у *Саломин* добијају, свака са своје стране, експресивно интензивирање: љубав више није само љубав, него постаје страст, а смрт бива превреднована у нешто још ужасније од ње саме – у некрофилију. Од самог почетка опере је на делу изразито развијена хармонска и тонална динамика, чиме је омогућено и долажење до самих граница тоналитета; међутим, уместо да интензивирање изражајности на пољу и смрти и љубави у *либестоду* резултира крајњом интензификацијом хармонског и тоналног језика, догађа се управо супротно. Саломино обраћање Јоханаановој одрубљеној глави у дужем току се одвија на подлози стабилизованог Цис-дура (пример 73). У најмању руку то је алегорија Саломине победе, освајања Јоханаана, јер је реч о дурској, ’светлој’ варијанти њеног тоналитета. Крејмер примећује да је и сама Салома свесна ове „дисонанце” која постоји између тако монструозног призора и тако нежне, дијатонске музике, готово серенаде. Ипак, он указује да млада принцеза ту „дисонанцу” превазилази својим гласом, „околишењем” у певању,<sup>453</sup> које с правом назива „екстремним примером музичког проширења времена”.<sup>454</sup> Том „проширењу” Салома прибегава с намером да рационализује чињеницу да је на најбруталнији начин остварила своју жудњу. Оно што Крејмер, међутим, не примећује је

---

<sup>451</sup> Дисонантна структура овог акорда у контексту његове позиције на завршетку опере је изазивала и данас изазива велико интересовање у теоријској литератури која се бави хармонским језиком *Саломе*: почев од тога да његова симетрична грађа „указује на системску конструкцију дисонантних звучности која је карактеристична за атоналну музику” (Craig Ayrey, *Salome’s Final Monologue*, 123), преко интерпретације да представља „оркестарски преокрет који напола раздире тонално ткиво” (Ernest Newman, *Great Operas*, 404), па све дотле да је описиван као „епохална дисонанца” која фигурира као врста оног специфичног „задовољства” које је „у стању да храни светлу перверзност Цис-дура” (Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 163).

<sup>452</sup> Craig Ayrey, *Salome’s Final Monologue*, 109.

<sup>453</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 142.

<sup>454</sup> Исто, 145.

да су посредством тог Цис-дура, постављеног у дужем трајању, остварена два важна циља: не само да је Салома добила 'штит' од монструозности тог чина, већ и сама монструозност постаје опсена за оно што се не види – за Салому као биће које искрено воли.

Саломино обраћање мртвом Јоханаану у монологу кореспондира са њеним разговором са живим Јоханааном у трећој сцени и у томе лежи један од разлога за интензивирање Саломиног Цис-дура на завршетку опере (табела 8). Њени искази о Јоханаановом телу, коси и устима у трећој сцени су структурисани у склопу троделне реторичке формуле. У првом делу те формуле, Салома износи низ *компарација* према овим чиниоцима његове телесности (тело: *Твоје тело је бело попут љиљана / у пољу, / српом недодирнутих. / Твоје тело је бело / као снег / на брдима Јудеје*, у 92/4–93/4; коса: *Твоја коса је као грозд, / као прегршит црног грозђа / на чокотима Едома. / Твоја коса је попут кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовима и зликовцима / сенку пружају*, у 101/10–105/7; уста: *Уста твоја су као скерлетна врџа / на кули од слоноваче. / Као нар, / сребрним ножем преполовљен...*, у 114/6–116/1). У другом делу, који бисмо могли назвати *афирмативном компарацијом*, она износи низ поређења у којима је дати чинилац Јоханаанове телесности истакнут као неприкосновен, што саму компарацију чини још наглашенијом него у првом делу (тело: *Руже у врту / краљице Арабије / нису тако беле као твоје тело. / Ни руже / у врту краљице, / ни трагови сумрака / на лиићу, / ни одсјај месеца / на мору, / ништа на свету није тако бело / као твоје тело*, у 93/5–94/11; коса: *Дуге, тамне ноћи / кад се месец скрива, / кад звезде стрепе, / нису тако црне као коса твоја. (...) Ништа на свету / није тако црно као твоја коса*, у 106/1–107/16; уста: *Цветови нара у вртovima Тира, / сјајнији од руже, нису тако црвени. / Црвене фанфаре / које краљев долазак најављују, / и од којих душман дрхће, / нису тако црвене као уста твоја. / Твоја уста су руменија од ногу / људи који грозђе газе. / Црвенија су од ногу голубова / по храмовима. / Твоја уста су као корална грана / на мору у сумрак, / као пурпур у рудницима Моаба, / пурпур краљева... / Ништа на свету / није тако црвено као твоја уста*, у 116/1–121/6). На крају, Јоханааново тело и коса, али не и уста, постају предмет *дискредитације*, директно подстакнуте Јоханаановим grubим одбијањем свих Саломиних похвала које тој дискредитацији непосредно претходе (тело: *Твоје тело је одвратно, / оно је као тело / губавца! / Оно је као окречен зид / по коме отровнице гамижу, / као окречен зид / на коме се шкорпије легу. / Оно је као окречен гроб / пун одвратних ствари. / Оно је грозно, / твоје*

**Табела 8:** Свођење тоналног дискурса на Цис-дур у поновљењем Саломиним исказима о обожавању Јоханаановог тела, косе и устију у опери *Саломе* Рихарда Штрауса

		Чиниоци Јоханаанове телесности									
		Тело			Коса			Уста			
Трешна спена	текст	компарација	афирмативна компарација	дискредитација	компарација	афирмативна компарација	дискредитација	компарација	афирмативна компарација	дискредитација	
			Твоје тело је бело попут љиљана / у пољу, / сртом недодирнутих. / Твоје тело је бело / као снег / на брдима Јудеје.	Руже у вртну / краљиче Арабије / нису тако беле као твоје тело. / Ни руже / у вртну краљиче, / ни трагови сумрака / на лицију, / ни одежну месеца / на мору, / ништа на свету није тако бело / као твоје тело.	Твоје тело је одвратно, / оно је као тело / зубаца! / Оно је као окречен зид / по коме отровнице гизлажу, / као окречен зид / на коме се икортине лезу. / Оно је као окречен зид / гун одвратних ствари. / Оно је грозно, / твоје тело је грозно!	Твоја коса је као грозд, / као презрив црног грозда / на чокотила Едома. / Твоја коса је попут кедрова, / пут кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовама и зливоцима / сенку пружају.	Дусе, тамне ноћи / кад се месец скрива, / кад звезде стребе, / нису тако црне као коса твоја. (...) / Ништа на свету / није тако црно као твоја коса.	Твоја коса је одвратна, / пуна пратице и погати! / Као да су ти трново круну / на главу ставили! / Као испреплетене змије / око твог врата. / Ја не волим косу твоју...	Уста твоја су као скверна вртца / на кули од слоноваче. / Као нар, / средњим ножем препољњен...	Цветови нара у вртвома Тира, / сјидији од руже, нису тако црвени. / Црвене фантазе / које краљев долзак најваљу, / и од којих бућман орхиде, / нису тако црвене као уста твоја. / Твоја уста су руменији од носу / људи који грозде газе. / Црвенија су од носу голубова / по краљовима. / Твоја уста су као корална грана / на мору у сумрак, / као пурпур у рудницама Моаба, / пурпур краљева... / Ништа на свету / није тако црвено као твоја уста.	/
	тоналитет	Ха	Ха, Ге, Ес, Еф, Фис	Ха, in As, Дес (хроматизација, дисонанце, бикорди)	Дес, А, Дес	Це, А, Дес	in As, in B, Дес (хроматизација, дисонанце, бикорди)	Е, Ге	цис, Е, Це, цис, Дес, Ес, Е	/	
Монолот	текст	/	Ништа на свету / не бие тако бело као твоје тело	/	/	афирмативна компарација	дискредитација	компарација	афирмативна компарација	дискредитација	
	тоналитет										

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур“ и „мол“. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

*тело је грозно!* у 98/1–101/2; коса: *Твоја коса је одвратна, / пуна прашине и погани! / Као да су ти трнову круну / на главу ставили! / Као испреплетене змије / око твог врата. / Ја не волим косу твоју...*, у 110/4–112/6). Иако није тако изражена као код текстуалне компоненте, и тонално-акордску компоненту одликује градијација, односно постепено усложњавање тоналног и хармонског развоја како се драмски ток креће од *компарације* ка *дискредитацији*. Будући да су јој исти чиниоци Јоханаанове телесности у монологу доступни, Саломини искази су скраћено поновљени, без једноставних *компарација* и *дискредитације*. Тако њене *афирмативне компарације* о Јоханаановом телу, коси и устима овде следе непосредно једна за другом (*Ништа на свету / не беше тако бело као твоје тело. / Ништа на свету / не беше тако црно као твоја коса. / Ништа на свету / не беше тако црвено као твоје усне*, у 335/1–336/8) и уз максималну тонално-хармонску сведеност на један тоналитет – дијатонски Цис-дур.

Дакле, три боје у испољавању Јоханаанове телесности – бела, црна и црвена – у трећој сцени *Саломе* имају своју 'дисперзију' у мноштву тоналитета. У монологу, обрнуто, долази до својеврсне фузије истих боја: бело, црно и црвено се стапају у јединствену тоналну боју Цис-дура. Ово редуковање на Саломин Цис-дур у поновљеним исказима у монологу би требало да буде једна врста алегорије њеног тријумфовања. Међутим, тонална редукција на Цис-дур и, фигуративно, редукција три боје на једну чине лажну представу Саломине победе. Салома изворно и не жели ту врсту сопственог тријумфа – она побеђује у својој бици, бици да уђе у краљевство љубави, а цена тог уласка није само Јоханаанова, већ и њена смрт. Дакле, жеља установљена онда када је угледала Јоханаана се не реализује – чак и када се чини да је тако – у ликовану над мртвим Јоханааном, него у сједињењу с њим у „љубавној смрти”, што долази тек у завршници опере. На тај начин се формира тропа *комплементарне опозиције* између драмског и тоналног развоја у *Саломе*. Њено испољавање може бити двојако. С једне стране, образује се таква конфигурација у оквиру које најсложенији тонални ток не одговара експресивном нивоу драмског тока и узрокује опсену драмске интензификације (заљубљеност и обраћање живом Јоханаану носи неоспорно висок емоционални интензитет који се односи на нежне, љубавне емоције, али је тај интензитет компаративно значајно мањи од изражавања монструозности, као конфигурације која надилази љубавне емоције и која се још увек не догађа). С друге стране, свођење тоналног тока на један тоналитет није



усклађено са драмским климаксом и узрокује опсену драмске редукције (серенада одрубљеној глави која носи готово максимализован ниво монструозности).

Одбрана сопственог идентитета и поновни осећај моћи у литератури су небројено пута били окарактерисани као неки од главних мотива Саломине акције. Ипак, потпунијем разумевању покретачке снаге завршнице опере доприноси и оно што се у претходном току налазило испод површине или у подтексту. Иза свеопштег афирмисања опозиције између двоје главних протагониста, која проистиче из спољашње перцепције њихових супротстављених карактера, стоји једна лапидарна истородност која их повезује. Наиме, док су Јоханаанове најдубље емоције јасне и – упркос свим за њега неповољним спољшњим околностима или побожној мистичности из које се наслућују тајанственост и недокучивост – бивају представљене без остатка, дотле Салома, насупрот супериорности своје позиције, настоји да прикрије своје унутрашње биће. Оно што ми о њој знамо јесте само оно што је њена експлицитност, и то дата у мери у којој нам она сама то допушта. Али, иза таквог 'екстеријера', стоји једна сасвим друга, невидљива, недоступна и готово утамничена Салома: Салома пуна искрене човечанске љубави, Салома која је спремна за жртвовање због љубави и која се, парадоксално, разоткрива у моменту највећег ужаса – у монологу. У том смислу, њена позиција у, најшире гледано, позитивном прихватању Јоханаана далеко надилази позиције које су у вези с њим формиране код осталих протагониста, иако спољашње акције и, најзад, сам епилог драме, то никако не могу потврдити. Док Ирод и Наработ према њему осећају и страх и страхопоштовање, Јевреји сумњају у веродостојност његове светости и духовности, злобно тражећи да им падне шака, а Иродијада чак гаји нескривену мржњу, Салома га – све до тренутка у коме ће затражити његову смрт, па чак и упркос том захтеву – признаје као личност и као мушкарца. Ови аспекти односа Саломе и Јоханаана, осим што откривају дубљу димензију њене личности, чине и једну емотивну пролегомену, као веома важну претходницу за пуно разумевање завршног монолога.

На тај начин формирану тропу *Саломе другости*, најбоље потврђују чувене речи *А тајна љубави већа је / од тајне смрти* (пример 74), које она изговара непосредно пре него што пољуби усне обезглављеног Јоханаана. То је истински врхунац драме, а не сама Јоханаанова, па ни њена смрт. Сада постаје јасно да Салому све време покреће жеља за сједињењем у љубави са Јоханааном, онаквој каквом је она види, и зато је дубоко убеђена

у истинитост својих речи да је тајна љубави већа од тајне смрти. Штраусова интерпретација је психолошка интерпретација хероине растрзане између победе у материјалном и пораза у суштинском погледу. Отуда, њен унутрашњи конфликт чак и сада остаје неразрешен. Саломина текстуална алегорија да је тајна љубави већа од тајне смрти, стоји у антитези према хармонској алегорији: за разлику од певаног текста, хармонија говори да је смрт победила. Појава тоничног акорда це-мола, као хармоније која репрезентује тоналитет смрти на самом крају њене изјаве и која је симболички поверена басовским инструментима, представља хармонску алегорију: смрт, чак и пре завршног акорда це-мола, надвладава и тријумфује. Другим речима, хармонија не интерпретира текст, већ говори сама за себе, или прецизније, саопштава – потпуно, дакле, супротно од оног што је саопштила Салома – да је тајна смрти већа од тајне љубави. Салома је, међутим, већ увелико свесна да су и њој минути одбројани<sup>455</sup> и умире уверена у сопствене речи. Дисонантна интервенција на последњем слогу речи *срт* (*Todes*) је за Салому довољан зрачак светлости који ипак означава победу. У Саломином свету, смрт је – посредством дисонантног 'запрљавања' акорда смрти *це-ес-ге*, оствареног кроз његов бикордски спој са акордом *фис-а-це* – поништена, а она може умрети срећна не због своје, него због победе љубави. Пошто је, како је речено, то тренутак климакса, а не крај опере када и она сама умире, тонични акорд це-мола, који прати њену смрт, за Салому више нема никаквог значаја. У серији опсена у *Саломи* чини се да је ова највећа: ужас стварне слике краја опере је опсена иза које стоји срећан завршетак, срећан макар и само зато што га таквим види Салома.

У својој опасци о крају *Саломе*, Крејмер каже да је „смрт дисонанца која се разрешава у спокоју осамљености”.<sup>456</sup> За Салому, пак, смрт је олакшање, она је консонанца која, будући без потребе да се разреши, остаје у спокоју њеног коначног заједништва са Јоханааном.

---

<sup>455</sup> У том смислу је значајно указати на једну Саломину готово неприметну пролепсу. Наиме, непосредно пред Јоханааново погубљење, односно пред почетак монолога, њене наизглед чудне речи како *још нема довољно мртвих*, саопштене у тренутку када тражи само једну, Јоханаанову смрт, могу се објаснити једино тиме да она већ у том моменту, осим његове, види и сопствену смрт.

<sup>456</sup> Lawrence Kramer, *Decadence and Desire: The “Wilhelm Meister Songs” of Wolf and Schubert*, in: Joseph Kerman (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 120.

#### 1.8.4. Нико не иде тамо, ко љубав није спознао: Електрин либестод

За разлику од Саломиног *либестода*, који се дешава током завршног монолога, Електрин *либестод* се развија безмало током целе опере, имајући у виду да суспензија разлике између „нормалног” и „ненормалног” – која, по Крејмеру, изразито карактерише целокупан ток Штраусове *Електре* и која укључује и суспендовање разлике између „ероса и нагона смрти”<sup>457</sup> – не значи ништа друго него непрекинуто, стално развијајуће изједначавање љубави и смрти у Електрином микросвету. И Јулија Кристева, окарактерисавши Штраусову јунакињу као „пасионирано заљубљену у смрт свог оца”,<sup>458</sup> слично објашњава ову специфичну врсту Електриног креда. Дует Електре и Хрисотемиде након убиства Клитемнестре и Егиста, као сцену у којој Електрин *либестод* долази до свог врхунца, Хофманстал је дописао специјално за оперу. Ни оригинални позоришни комад, али ни три верзије античке *Електре* (Есхилова, Софоклова и Еурипидова), као ни многе друге обраде, не познају финални дует сестара, Електрин плес и њену смрт. По овоме се драматургија Штраусове *Електре* издваја у односу на све друге обраде овог античког мита.<sup>459</sup> Финале *Електре*, за који Брајан Гилијем с правом каже да је „свакако најмоћнији завршетак који је [Штраус – прим. М. А.] написао за било коју своју оперу”, толико је ефектан да је и сам Штраус сумњао да ли ће имати довољно креативне моћи да га сагледа у целини.<sup>460</sup>

Управо на мотиву убиства оца се успоставља једна значајна паралела између двеју Штраусових опера, која можда највише од свих одражава разлику између Саломине и Електрине личности. Док за Електру убиство Агамемнона представља догађај од највећег и безмало апсолутног значаја у њеном животу, за Салому убиство њеног оца Филипа, које су саучеснички извршили очух Ирод и мајка Иродијада, а зарад Иродовог доласка на престо, није чињеница од посебне животне важности, а још мање фигурира као

<sup>457</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 40–41.

<sup>458</sup> Julia Kristeva, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986), 152.

<sup>459</sup> Код Данила Киша, који за своју *Електру* узима Еурипидову драму као прототекст, завршне речи драме, *А ово за моје јаде*, које Електра изговара, киптећи у „адреналинској грозници гнева” (Наташа Глишић, *Електра као цитат*, 109), потврђују да драма завршава чином убиства Клитемнестре и Егиста. Извршењем освете је створена могућност за рестаурацију патријархалног поретка, а „преузимање власти” од стране Ореста и Електре, које би одмах потом уследило, једноставно се подразумевало и највероватније из тог разлога није ни стављено у драмски ток. И Карен Форсајт (Karen Forsyth) подсећа да „[Н]и код Есхила, ни код Еурипида, али ни код Софокла Електра и Орест не умиру” (Karen Forsyth, Hofmannsthal’s “Elektra”, 23), па утолико више ова три нова драмска момента дају печат јединствености Штраусовој *Електри*.

<sup>460</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss’s ‘Elektra’*, 66.

мотивациони или идејни фактор њеног деловања (о томе се може сазнати само посредно, из историјских и библијских извора, док сам Штраусов либрето, настао 'резовима' Вајлдовога текста, на ту тему не казује ништа). Смрт коју тражи Електра је крвна освета очуху и мајци, за њихов злочин над њеним оцем. Смрт коју тражи Салома је крвна освета 'љубавнику' за 'злочин' неузвраћене љубави; за њу, злочин очуха и мајке остаје по страни, као догађај који је ирелевантан и који не захтева казну. Зато и један и други *либестод* имају црту парадоксалности. Салома, первертирањем љубави, захтевањем Јоханаанове смрти и, најзад, безотпорним препуштањем сопственој смрти, сједињење у љубави са оним кога воли остварује у сопственом свету, који притом више није свет живих. У Електрином случају, постоји, како исправно уочава Форсајтова, „трагични парадокс” садржан у томе што се она „гнуша људске бестијалности”, док је у исто време „и сама доведена до очигледне бестијалности”,<sup>461</sup> парадокс који, додајемо, једино може да резултира изопаченом заљубљеношћу у освету. Упоређујући две Штраусове опере, Арнолд Витол констатује да је „*Електра* свакако другачија од *Саломе*, првенствено због тога што је релативно конвенционална конфронтација добра и зла, која је представљена у ранијој опери, замењена студијом чистог фанатизма, саме Електрине снаге која се конфронтира Хрисотемидиној и Клитемнестриној слабости и која проналази своје испуњење када победи Орестову неодлучност”.<sup>462</sup> Међутим, овде се мора додати да обе јунакиње, а не само Електру, детерминише фанатизам, али другачија врста фанатизма: док је код Електре, дакле, у питању осветнички фанатизам, који је неодвојив од смрти, у коме је смрт од почетка услов освете и који је, коначно, проистекао и из „Електриног комплекса”<sup>463</sup> – дотле је код Саломе реч о љубавном фанатизму у оквиру кога је смрт

---

<sup>461</sup> Karen Forsyth, Hofmannsthal's "Elektra", 21.

<sup>462</sup> Arnold Whittall, *Dramatic Structure and Tonal Organisation*, 55.

<sup>463</sup> Контроверза око оправданости или неоправданости матероубиства из освете због мајчиног злочина над оцем, контроверза која није до краја разрешена ни у грчкој трагедији, нити у њеним савременим обрадама, за Хофманстала изгледа не постоји. Из много пута цитираних његових речи да „брзи узлазни след догађаја у вези са Орестом и његовим делом води до победе и прочишћења” (*The Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, translated by Hans Hammelmann and Ewald Osers /Cambridge: Cambridge University Press, 1980/, 4; citirano према: Arnold Whittall, *Dramatic Structure and Tonal Organisation*, 55), може се закључити да освета над Клитемнестром и Егистом представља победу, а Електрина смрт – прочишћење. Електрин осветнички порив није непознат осталим актерима у драми, њега је као опасности посебно свестан владајући пар, због чега је она и заточена у унутрашњем двораштву краљевске палате у Микени. Осим тога, Електри је, како сугеришу многи митолошки и писани извори, заправо било забрањено да се уда, како би се избегла могућност да се роди нова генерација осветника (упор. Patricia E. Easterling, *Elektra's Story*, in: Derrick Puffett /ed./, *Richard Strauss: 'Elektra'*, 12), што представља још један битан разлог њеног заточеништва.

позвана као нежељени гост, као крајње средство за постизање циља, након што су сва друга средства из микросвета јунакиње исцрпљена.

Финални Електрин плес до смрти је тренутак апотеозе и разрешење 'дисонанце' која је настала још у сцени препознавања, пошто је њена симболичка и, надасве, патолошка заљубљеност у крвну освету доживела свој епилог. Тензија између речи и акције, постављена кроз целу оперу, кулминира у двоструком Електрином опонирању призору када, након извршене освете, узвикује *Ћутите и играјте!* Двоструком зато што, најпре, форсирањем свих да „ћуте и играју” Електра, поништава осећај туге, па чак и помисао на елементарно саосећање над двоје управо закланих људи, а онда и стога што, кроз сопствени плес – показујући да јој речи више нису потребне и, штавише, да је „гестовно надвладао дотада вербално”<sup>464</sup> – на најупечатљивији начин демонстрира своју заљубљеност у смрт из освете.

Оправдање да у завршној сцени пронађемо „љубавну смрт”, упркос чињеници да сцени, као и целој опери, објективно недостаје елемент љубави у правом смислу речи, донекле пружа Гилијемово мишљење о овом недостатку Хофмансталовог текста: „И бројне друге мане су биле примећене, нарочито чињеница да је либрету недостајао било какав емпатични карактер или љубавни елемент”.<sup>465</sup> Тај елемент, разумљиво, није ни могао да буде у пуној мери афирмисан, јер је за Електру, која је отеловљење лудила освете<sup>466</sup> и коју је сплет животних околности довео у ранг изопштеног и заробљеног отпадника, путена љубав на разне начине била недостижна. Али, с обзиром на снагу ирационалне тежње за осветом мајци и очуху, Електра успева да ту освету објективизује у мери да постаје могућно да се у њу и заљуби. Најзад, „љубавна смрт” Електре се може схватити и као израз њене наклоности према идејама непојмљивим и неостваривим у реалном свету, идејама које су животне само у некој вишој сфери, до које је једини пут – овоземаљска смрт.<sup>467</sup>

Драматуршки значајан тренутак у осмој, последњој сцени опере, који постепено уводи у Електрин плес, представља дует двеју сестара. У тоналном погледу, дует функционише као веома пролонгирано „дирекционо” кретање од почетног Це-дура до

---

<sup>464</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 219.

<sup>465</sup> Исто, 9.

<sup>466</sup> Упор. исто.

<sup>467</sup> Упор. Derrick Puffett, *The Music of "Elektra"*, 42.

завршног Е-дура, који, иначе, фигурирају као два фундаментална тоналитета ове сцене. Истовремено, током овом дуета постоји доследно, брзо и згуснуто тонално 'спуштање', организовано у две етапе. Континуирани силазни тонални покрет симболизује немогућност да Електра и њена сестра, чак и сада кад је освета извршена, побегну од канци смрти, у чијем 'загрљају' су толико дуго живеле. Овоме доприноси и могућност двоструког тумачења одговора на Хрисотемидино поновљено реторско питање *Ко нас је икад волео?* (пример 75, тактови 39–42 и 48–50), које је оба пута драмски додатно наглашено паузама пре и после питања. Пошто у читавом свом дискурсу говори о свом брату, са Хрисотемидине тачке гледишта одговор би био да је то Орест, док је за Електру то – смрт, имајући у виду да она, у паузи између поновљеног питања, спомиње речи *смрт* (*Tod*, такт 43) и *умире* (*vergehn*, тактови 45–46). Дакле, ако је смрт била та која је увек 'волела' Електру, онда и Електра може бити та која 'воли' смрт. Иако је прва етапа тоналног 'спуштања' организована по квартном кругу (у трајању од 10 тактова), ефекат спуштања је последица тога што дати тонални покрет у овом контексту много више делује као силазно кретање по квинтном кругу (Де-дур – Ге-дур – Це-дур – Еф-дур, тактови 15–24). Друга, сложенија етапа тоналног 'спуштања' се непосредно надовезује на прву и доноси вишеструко акумулирање тоналне тензије као последицу нагло увећане модуларне фреквенце. Тоналитети се сада нижу у скоро доследном силазном хроматском редоследу који је уоквирен са два фундаментална тоналитета сцене, у распону дециме (од прве појаве Е-дура, преко поновне појаве овог тоналитета, до Це-дура, тактови 25–65).

Развијеној тоналној прогресији, која постоји без обзира на значај два главна тоналитета, супротставља се, али је истовремено и наглашава, сразмерно поједностављен акордски фонд. Он се, у овој прилично дугој и отвореној презентацији двеју толико ишчекиваних и типски различитих радости, једне Електрине и друге Хрисотемидине, исцрпљује у кружном, секвентном понављању свега два карактеристична хармонска обрта. За оба обрта је заједничка афирмација тоналитета кроз доминантнизацију, а на рачун тонике која у оба случаја изостаје. У првом обрту, тоналитет је афирмисан кроз скретнични покрет из доминантног септакорда у умањени четворозвук на повишеном шестом ступњу, акорд који је – било као трострука узлазна задржица, било, као што је овде случај, у улози скретничне хармоније – изразито везан за четворозвук доминанте

(пример 75, тактови 17–18, Ге-дур; тактови 19–20, Це-дур; тактови 23–24, Еф-дур; тактови 33–34, Ес-дур; и, тактови 41–42, Ха-дур); понекад је, уместо доминанте, полазна тачка каденцирајући квартсекстакорд (тактови 11–12, Це-дур; тактови 15–16, Де-дур; тактови 25–26, Е-дур; и, тактови 36–37, Це-дур). Други, по својој суштини наполитански обрт,<sup>468</sup> доминантни септакорд ставља у – за хармонски језик ове опере значајан – поларни однос са другим акордом (такт 44, Ге-дур; такт 45, Еф-дур; такт 46, Ес-дур; и, тактови 47–49, Дес-дур).

*Електра*, коју иначе карактеришу две ефективно дисонантне хармонско-тоналне релације – акорди и/или тоналитети у хроматском терцном сродству и у тритонусном односу – притом у оба случаја са високим потенцијалом да музички ток доведу на ивицу тоналности, у последњој сцени улази у тонално и хармонски знатно смирењу, дијатонски ток. Дијатоника је директно стављена у службу представљања главне јунакиње као чисте и безгрешне: „Електрино иницијално мрачно расположење је племенито у својој аутентичности, а чиста, консонантна дијатоника подвлачи чињеницу да она тешко греша. Уз то, њена коначна јасноћа има херојску ауру која је тој јасноћи потребна ако не жели да изгледа тек само вулгарно. Напослетку, Електрин главни квалитет није то што је она 'добра', већ то што је у потпуности слободна од кривице”.<sup>469</sup> Дијатоника и, посебно, 'чист' Це-дур, представљен тоничним акордом у неуобичајено дугом трајању, овде, дакле, не служе само томе да оправдају Електру као страственог инспиратора и, самим тим, главног кривца за смрт Клитемнестре и Егиста, већ су стављени и у службу легитимизације крвне освете. Такву легитимизацију злочина Електра види у сопственој перцепцији да се, уз сестру и брата, приближила боговима (*Ми, који смо уз богове, ми одлучујемо*, пример 75, тактови 1–6) и, још више од тога, да су они, Агамемнонова деца, постали једнаки боговима (*Они иду, као оштрим мачевима, / на нас, богове*, тактови 8–12).<sup>470</sup> У чињеници да се Електра од објекта богова, од оне која себе сматра подразумеваним инструментом у њиховој служби и особом чија је дужност да освети очеву смрт, трансформише у субјекта одлуке, тако што себе, уз свог брата и сестру, одједном сматра божанском, огледа се још једна димензија односа између два фундаментална тоналитета финалне сцене, Це-дура и

<sup>468</sup> Упор. Dejan Despić, *Harmonska analiza* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987), 271.

<sup>469</sup> Arnold Whittall, *Dramatic Structure and Tonal Organisation*, 61.

<sup>470</sup> Овде долази до изражаја референца на мит о Електри, у коме се каже да је освета над Агамемноновим убицама директно у рукама бога Аполона.

Е-дура. Основни тоналитет сцене је Це-дур, док Е-дур представља њену секундарну тонику; у дуету Електре и Хрисотемиде, као средишњем одсеку сцене, однос између ова два тонална центра је дефинисан категоријом *дирекционог тоналитета*, будући да дует, како је раније напоменуто, започиње Це-дуром, а завршава Е-дуром. Према Гилијемовим речима, читава сцена је организована као „проширени конфликт” између ова два тонална центра, али и као њихово „интимно спајање”.<sup>471</sup> Из тога произлази и тензија између Ха-дура, као доминантног тоналитета за Е-дур, с једне, и Це-дура, односно це-мола, с друге стране. Ову тензију илуструје и покрет од Це-дура на крају друге сцене, као подлоге Електриним вапајима Агамемнону, према Ха-дуру на крају четврте сцене, када се саопштава вест о наводној Орестовој смрти. Истовремено, долази и до релаксације тоналне тензије са повратком на тонални центар *це*, како приликом појаве це-мола и Це-дура у шестој сцени, када је Орест својим повратком у дом Атрида уверио сестре да је ипак жив, тако у поновном појављивању це-мола на самом крају седме сцене, у тренутку у коме је извршена освета. Стога можемо рећи да Електру Ха-дур чини несрећном, док је сасвим супротан случај са Це-дуром и це-молем. Међутим, Гилијем није у праву када каже да је „најесенцијалнији хармонски покрет у опери полустепени покрет: спуштање на Ха у четвртој сцени и повратак на Це на крају”;<sup>472</sup> најесенцијалнијим се може сматрати управо тонални лук *це-е-це* који функционише како на макроформалном плану опере, тако на плану завршне сцене. Дакле, посредством једне врсте „интимног спајања” Це-дура и Е-дура, њихов проширени конфликт је постао пригушени конфликт, који рафинираним сплетом односа не само између тоничних, него и доминантних акорада ова два тоналитета, одражава и однос између једне наводне (Орест) и двеју стварних смрти (Клитемнестра и Егист).

Логика пригушеног конфликта, међутим, не односи се само на тонални план дуета. Сам дует, спој деоница Електре и Хрисотемиде, одражава пригушени конфликт сестара, о коме се закључује из експлицитног или имплицитног значења њихових међусобно различитих исказа: Електра, извршеном осветом трансцендирана у свет богова, интимно сматра да њен живот, остваривши своју сврху, више нема потребе за наставком; Хрисотемиде, пак, слави радост, али не због победе правде, него због краја њеног и

---

<sup>471</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 101–102.

<sup>472</sup> Исто, 104.



сестриног заробљеништва у дворишту палате у Микени, затим због предстојећег сусрета са братом у слободи и, надасве, због обећаног живота у срећи, за који верује да предстоји. Једино што их овде спаја јесте свет богова о коме певају, истина, свака на свој начин. Пригушени конфликт на специфичан начин рефлектују и каденце. Док оркестар и Електра доносе снажну аутентичну каденцу у Ес-дуру, Хрисотемида се ту не зауставља, већ наставља своју мелодијску фразу (пример 75, тактови 29–34). Непоклапање мелодијских каденци, али на обрнут начин, дешава се на крају дуета у Е-дуру – Хрисотемидина каденца се поклапа са оркестарском (такт 75), док се Електрина каденца појављује два такта раније. Зато је овде неопходно да допунимо Пафетов став да то што „снажне каденце као што је V-I у *Електри* немају јаку интерпункцијску улогу” није само због „сувише високог нивоа окружујућих дисонанци”,<sup>473</sup> него и зато што су такве каденце жртвоване мелодијској неподударности деоница вокалног дуета, неподударности која је одраз међусобне некомпатибилности Електрине и Хрисотемидине ’идеологије’, чак и онда када се све дешава у консонантном окружењу. У сваком случају, Електрина текстуална ’каденца’, уједно и својеврсна катарза, представљена у исказу да *Љубав убија, али нико не иде тамо, / ко љубав није спознао* (тактови 66–73), потврђује њено аутентично поимање *либестода*.

#### 1.8.4.1. Тропа самопоништења

У аналитичкој литератури је између Саломиног и Електриног плеса неретко повлачена паралела, имајући у виду чињеницу да оба представљају јединствену кореографску интерполацију у опери и уједно значајну структурну јединицу у укупној драматургији дела. Ипак, међу њима постоје и знатне разлике. Док је први солипсистичка и у основи еротска игра, позиционирана у средини драме као главни предуслов за злочин који предстоји, други, по истим параметрима, представља његову супротност; органски много више стопљен са структуром целине, Електрин плес је дитирамбска светковина у којој протагонисткиња позива и друге да јој се прикључе, он је игра која нема примеса еротизма и која се дешава на крају драме као тријумф због извршеног убиства из освете. Најзад, највећа диференцијација између два плеса се уочава у односу између саме игре и

---

<sup>473</sup> Derrick Puffett, *The Music of “Elektra”*, 39.

предстојеће смрти оне која плеше, јер Електрина смрт, за разлику од Саломине, директно проиходи из њеног плеса. Оба плеса карактерише снажно изражен дионизијски елемент, будући да садрже референце на дивљи плес Баханткиња. Међутим, и на том плану постоји разлика, која произлази из тога што је у каснијој Штраусовој опери плес „дионизијска победничка прослава која, на једном више психолошком нивоу, сигнализира Електрину дисолуцију Јаства”.<sup>474</sup> Ако је она и ушла међу богове као њима равна, како и сама каже, та божанска идентификација је трајала колико и вербална контемплација над још увек топлим телима Клитемнестре и Егиста, али не дуже од тога. Њено јаство се, уласком у плес те позивањем и свих дугих да играју, растаче, с обзиром на то да је престала потреба за њеним издвајањем из групе и стога она поново може да постане истински обичан смртник. Тај, како га назива Витол, „ужасни солипсизам” који покреће Електру све време, извршењем саме освете не може једноставно да ишчезне; он је толико срастао са њом да „може само да се трансформише у отеловљење победе играњем и умирањем”.<sup>475</sup> Другим речима, њена жудња за крвном осветом може постати победа само одласком – преко играња – у смрт. Крејмер и Пафет, сваки на свој начин, слажу се у ставу да је тек у завршној сцени, након извршених убистава, оркестар добио главну улогу, будући да је претходни ток опере обележен доминацијом гласова. Међутим, док Крејмер повећану улогу оркестра објашњава необично луцидном тезом да је „крајње оружје за убиство” саме Електре „музика те опере”, отеловљена на тај начин управо у завршном „валцеру који ’долази право из’ његове жртве”,<sup>476</sup> Пафет је мишљења да се тријумф оркестра десио зато што у том тренутку „речи не могу да изразе радост њених [*Електриних* – прим. М. А.] ликова” – Електрину и, у мањој мери, Орестову и Хрисотемидину – те да „’музика’ то мора да уради уместо њих”.<sup>477</sup>

Електрин плес је комбинација два типа плеса на која указује Гилијем, менадичног, солистичког, екстатичног дионизијског плеса, с једне, и кружног, групног плеса, с друге стране. Њен менадични плес је „плес трансценденције”, њене „личне екстазе”, плес који представља „примарно средство за њену катарзу”.<sup>478</sup> Групни плес, као „тријумфални кружни плес симболизује поново успостављену друштвену хармонију након што су

<sup>474</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 28.

<sup>475</sup> Arnold Whittall, *Dramatic Structure and Tonal Organisation*, 72.

<sup>476</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 203.

<sup>477</sup> Derrick Puffett, *The Music of "Elektra"*, 38.

<sup>478</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 226.

друштвено дисонантни елементи – Клитемнестра и Егист – били уклоњени. После убистава, усамљена Електра жели да се слободно придружи заједници. Њено поништење као индивидуе је достигнуто кроз друштвени гест кружног плеса”.<sup>479</sup> Будући да извршењем освете престаје смисао њеног постојања, Гилијем утврђује да у њеном финалном плесу можемо видети чак и „дисолуцију индивидуе”, јер „ништа друго није остало осим њене смрти”.<sup>480</sup> Међутим, како се Електра никад не придружује групи, она заправо плеше соло менадични плес, док о кружном плесу само говори, али га не спроводи у стварности, те се овај ритуал одиграва „само у њеној глави”.<sup>481</sup> Но, без обзира на то како су реализовани – у стварности или само у њеној машти – Штраус даје опис оба типа плеса, при чему је у једној скици за менадични плес одредио Е-дур, а за кружни – Це-дур.<sup>482</sup> На тај начин, Електрин плес се одвија у оквиру онога што аутор назива „интенционалним амбигвитетом”<sup>483</sup> између Е-дура, који одражава „баханалијски импулс катарзичне прославе”, с једне стране, и Це-дура, тоналитета који симболизује „победу и поновно успостављање поретка”,<sup>484</sup> с друге стране.

Из овога, дакле, произлази да Електра ’поништава’ саму себе у оној верзији плеса која се одвија само у њеној глави – у кружном плесу, у који позива све, али на који се у стварности нико други не одазива – чији тоналитет је Це-дур. Овај став донекле учвршћује и интерпретација према којој су се тек ’поништењем’ Електре у последњој сцени стекли услови да она, пошто је у претходном току опере једина од свих ликова остала ускраћена за сопствени *асоцијативни тоналитет*, добије свој тоналитет, Це-дур. Као што је већ речено, последњу сцену, самим тим и завршни плес, дефинише тензија између Е-дура и Це-дура. Због тога се у овој сцени може говорити о двострукој тоници,<sup>485</sup> а сам тонални дуалитет се манифестује и кроз упаде репрезентативних акорада једног тоналитета у главни ток другог тоналитета, који формирају типичан *лутајући тоналитет*. Дакле, приближавањем краја опере Це-дур односи превагу, притом доносећи и двоструку симболизацију: он је симбол Електрине победе над Клитемнестром и Егистом, самим тим, као што смо видели, и њене дисолуције; истовремено, кроз појаву тонике овог тоналитета

---

<sup>479</sup> Исто.

<sup>480</sup> Исто, 228.

<sup>481</sup> Исто, 227.

<sup>482</sup> Упор. исто, 227.

<sup>483</sup> Исто, 225, 228.

<sup>484</sup> Исто, 102.

<sup>485</sup> Упор. исто, 224.

у финалној каденти опере, у тренутку када Електра пада мртва, дата је могућност за „интерпретацију Електрине смрти на један позитивнији начин”,<sup>486</sup> у оквиру које је управо њена, а не Клитемнестрина и Егистова смрт, омогућила коначни и трајни повратак на стари, мајчиним и очуховим превратом привремено суспендовани поредак.<sup>487</sup>

Али, у позадини танга љубави и смрти којег у плесу ’играју’ Е-дур и Це-дур, иза симболичке рестаурације патријархалног поретка и потврде друштвено кодираног норматива да злочин краљеубиства не сме остати некажњен, иза рестаурације и потврде које чује само Електра и које истовремено значе њено самопоништење, крије се још једна, неоткривена дисолуција Електре. У средишњем делу плеса се уочава део музичког тока који својом хармонском прегнантношћу одудара од остатка плеса (пример 75, тактови 98–112) и који је у досадашњој аналитичкој литератури остао непримећен или скрајнут. У фабури овог кратког сегмента се јасно уочавају два, по више параметара различита и међусобно контрастирајућа слоја – компактни акорди у горњем регистру (флауте, обое, кларинети, хорне, виолине) и унисон басовских инструмената (баритон-обоа, басетхорн, бас-кларинет, виоле, виолончела и контрабаси) – који стоје и у једној врсти симетричног, инверзног односа. Оваква поларизација резултира немогућношћу успостављања јединствене тоналне структуре у вертикали, уместо чега се она може сагледати само у горњем, акордски профилисаном слоју. Тај слој, опет, представљају два типа хармонских обрта: с једне стране, силазни и узлазни хроматски низ умањених септакорада (тактови 99–101 и 103–104) и, с друге стране, развијенија силазна хроматска секвенца кроз дурске тоналитете краћих трајања (тактови 101–102: Ес-дур – Де-дур – Дес-дур), која се, такође, и сама више пута секвентно понавља (тактови 105–106: Фес-дур – Ес-дур – Де-дур; тактови 107–108: Гес-дур – Еф-дур – Фес-дур; и, тактови 109–112: Цес-дур – Бе-дур – А-дур – Ас-

---

<sup>486</sup> Исто, 234.

<sup>487</sup> Како је већ указано, стари поредак је заправо нови поредак, који је успоставио Електрин отац и Клитемнестрин муж, Агамемнон. Овенчан ореолом победника у Тројанском рату, он доводи Ксандру, заробљену кћер тројанског краља Пријама, која му постаје легална љубавница и на тај начин уствари урушава претходни и успоставља нови поредак. Клитемнестра не прихвата ову нову, значајно измењену врсту патријархата, у оквиру којег јој следује да буде тек једна у низу легитимних супруга свога мужа. Урушавање њеног статуса у браку новог поретка и, надамсе, Агамемнонова серија злочина – жртвовање Клитемнестри најдраже кћери Ифигеније (упор. Наташа Глишић, *Електра као цитат*, 104–105) и убиство Клитемнестриног првог мужа и деце из тог брака (упор. Stephen A. Black, “Mourning Becomes Electra” as a Greek Tragedy, 174) – чине изразито снажне мотиве за њену убилачку акцију против Агамемнона. Дакле, сукоб између Електре и њене мајке је заснован на другачијој перцепцији и другачијем вредносном односу према различитим видовима породичног поретка: оно што је за Електру стари, за Клитемнестру је нови поредак; и обрнуто, оно што за кћер представља успостављање новог и неприхватљивог система, за мајку је само повратак на традиционални, стари систем вредности.

дур – Ге-дур – Фис-дур – Еф-дур). Премда хроматика постоји у оба хармонска обрта, у другом од њих се може успоставити јасна функционална логика коју дефинише скретање из локалне дурске тонике у фригијски акорд (дато први пут у Ес-дуру, такт 101). Овај краткотрајни хармонски и тонални развој се окончава са поновном успоставом релативно стабилног Е-дура (такт 113). При сваком њиховом појављивању, оба типа хармонских обрта у горњем слоју су праћена мелодијом доњег слоја, која се креће у супротном смеру, па је резултат центрифугално или, нешто чешће, центрипетално кретање ова два слоја.

Хармонску слику, уз то, додатно компликују изоловане појаве компактних акорада који не само да прекидају у том тренутку успостављену двослојност, него и потпуно одударају од тоналне слике горњег слоја, репрезентујући независну тоналну прогресију. Реч је о дурским трозвучима на тоновима *це*, *дес* и *ес* (пример 75, тактови 99, 107 и 109) и малим дурским септакордима са локалном тоналном презентацијом, који се појављују као доминантни септакорди ге-мола (такт 98), Еф-дура (тактови 101 /доминантни септакорд је проширен на нонакорд/ и 103) и Цес-дура (такт 105). Дакле, у условима дисолуције тоналитета, смењивање двеју кинетика – центрифугалне и центрипеталне – одражавајући константан конфликт узлазног и силазног кретања, истовремено рефлектује и бројне видове конфликта који постоје унутар Електрине личности: између Електре као индивидуе и Електре која припада заједници, између Електре као кћерке своје мајке и Електре као инспиратора матероубиства, између Електре као персонификације рестаурисаног поретка и Електре-злочинца, и тако даље. Имајући у виду овакву *трону Електриног самопоништења* у плесу, са тонално-хармонском структуром која подржава њену, сада очигледну двоструку личност, луцидна и наизглед контрадикторна Хофмансталова опаска у једној белешци из 1905. године да „Електра више није Електра, због тога што се у потпуности посветила томе да буде само Електра”,<sup>488</sup> на овом месту може добити барем једно од својих објашњења. А двострука интерполација доминантног септакорда Еф-дура је све само не случајност. Упадом овог тоналитета који представља Егистов *асоцијативни тоналитет*, стиче се утисак да Штраус изриче неку врсту опомене својој јунакињи да је у свом осветничком чину претерала, да је, у односу на Клитемнестрину, Егистова смрт ипак више колатерална смрт, него што је заслужена казна.

---

<sup>488</sup> ‘Zwei bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen von Hugo von Hofmannsthal’, *Programmheft 2: Salome und Elektra* (Frankfurter Oper: 1974), 28; citirano prema: Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 232.

Уз ову својеврсну Егистову 'реинкарнацију' која опомиње, Електрино самопоништење је потпуно.

Завршетак плеса и целе опере је означен Електрином смрћу. Два акорда – тонике ес-мола и це-мола – дефинишу хармонски ток ове драматуршки напете каденце, када Електра, исцрпљена плесом, пада на земљу мртва (пример 75, тактови 173 – крај опере). Климакс у тренутку смрти, означен акордом тонике ес-мола, још увек није знак краја опере. Штраусова одлука да овом акорду супротстави тонику це-мола, тоналитета смрти, наводи на погрешан закључак да ће у овој, како је Тетис Карпендер назива, „бруталној јукстапозицији”<sup>489</sup> два тоналитета, један од њих, у згодном тренутку, однети превагу тиме што ће његов тонични акорд бити последњи акорд у опери. Међутим, крај *Електре* је маркиран брзом сменом из акорда *ес-гес-бе* у дурску тонику Це-дура. Тренутна метаморфоза, проистекла из тога што се уместо очекиваног це-мола појављује истоимени дур, представља само део система драмско-тоналне трансформације која се разоткрива на завршетку. Електрина смрт коинцидира са наглим наступом ес-мола, тоналитета који у овом тренутку означава трансформацију, односно истовремену хармонску и значењску мутацију животворног Ес-дура, тоналитета њене сестре Хрисотемиде.<sup>490</sup> Сличну кореспонденцију промене тонског рода и промене значења можемо пронаћи и у односу између Це-дура и це-мола. Це-дур је у плесу био тоналитет Електриног тријумфа (и самопоништења), самим тим и тоналитет тријумфа освете над Агамемноновим убицама и рестаурације старог поретка, те његова појава на крају опере мора означавати то исто. Це-мол, један од најважнијих чинилаца интертекстуалне повезаности Штраусове *Саломе* и *Електре*, носећи у обе опере асоцијативно значење тоналитета смрти, у потоњој опери фигурира више као подршка том значењу, него као његов стварни носилац (стварни носилац значења смрти је ес-мол). Тако це-мол у моменту Електрине смрти не означава ту смрт, али је снажно подржава због чињенице да појава мотива Агамемнона у овом тоналитету, непосредно за 'смртним' акордом тонике ес-мола, није ништа друго него још

---

<sup>489</sup> Tethys Carpenter, The musical language of “Elektra”, 103–105.

<sup>490</sup> Разлози за ову трансформацију су различити. Гилијем је сматра природном консеквенцом релације у којој између ес-мола једне *наводне смрти* (вест о Орестовој 'смрти' раније у опери) и Ес-дура једне снажне *жеље за животом* (Хрисотемиде), на крају поново мора доћи ес-мол, који ће тада значити *стварну смрт* (Електра; упор. Вријан Гилијам, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 231). За Крејмера, пак, обртање Хрисотемидиног Ес-дура у Електрин ес-мол у тренутку смрти је знак „кажњавања” Електре, мање због њеног инспирисања убиства Клитемнестре и Егиста, а више због њене жеље да у тај осветнички подухват увуче и своју сестру (упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 198).

једна, последња референца на одавно мртвог и сада освећеног краља. Зато је акорд *ce-e-ge*, као последњи акорд у опери, у већој мери знак трансформације тоналитета Агамемнонове смрти у тоналитет тријумфа, него што је акорд чији се значај исцрпљује у тој ефектној и брзој, „бруталној јукстапозицији”. Коначно, и однос два фундаментална тоналитета у завршници *Електре*, *ce-мола* и *ес-мола*, при чему су оба на један или други начин повезана са смрћу, одражава, како указује Карпентерова, „комплементарну опозицију” Електриној лајтхармонији: ова два молска тоналитета између којих се образује хроматски терцни однос, као „мрачна страна Електриног карактера и судбине”,<sup>491</sup> представљају контра-слику, преокретање тонског рода у истоветном терцном односу дурских тоналитета, *Дес-дура* и *Е-дура*, који су спојени унутар „Електриног акорда”.

Упоредјујући завршну сцену *Електре* са Изолдиним *либестодом*, Арнолд Витол индиректно признаје да Електрина смрт на крају опере није ништа друго него један *либестод*, истина, најмање истакнут од свих у дотадашњој историји опере. Држећи да је у време писања *Саломе* и *Електре* Штраусов музички језик уопште, а посебно тонални језик, био ’распет’ између потврђивања и алудирања, фиксираности и флексибилности, у смислу да онолико колико музички језик потврђује тоналитет, да исто толико – проширивањем и подривањем самог тоналитета – на њега и алудира, Витол каже да је композитор ипак био успешнији у потврђивању и фиксирању тоналитета. Ова стратегија коначно тријумфује управо у Електриној „љубавној смрти”, у „истински ужасном ’испуњењу’ са којим опера завршава, у дивљем јуришу према сећањима на апотеозе високог романтизма, првенствено на Изолдину”.<sup>492</sup> Жеља за осветом, која разара њено унутрашње биће, толико је јака да доводи до потпуног изједначавања живота и смрти, ако се има у виду да по завршетку чина освете више нема разлике између *Електре* која жели да живи и оне којој је свеједно да ли ће умрети. И зато њена смрт долази више као поетски, а мање као драматичан завршетак.<sup>493</sup> Речи њене сестре Хрисотемиде, изговорене раније у опери, да је *много боље бити мртав, него бити жив, а не живети*, сада добијају пуни смисао, јер су пролептички једним делом објасниле Електрину филозофију *либестода*.

---

<sup>491</sup> Tethys Carpenter, The musical language of “Elektra”, 105.

<sup>492</sup> Arnold Whittall, Dramatic Structure and Tonal Organisation, 56–57.

<sup>493</sup> Упор. Karen Forsyth, Hofmannsthal’s “Elektra”, 26.

У претходној анализи је указано на начине на које се тонални и хармонски аспекти испољавају у поступку интерпретације *либестода* као значајне драмске конфигурације у опери. У оквиру те интерпретације, ови начини врло често фигурирају као незаобилазна средства за потпуно разумевање *либестода* и међу најзначајнијим од њих издвојићемо следеће:

- један тоналитет се може испоставити као 'место' у коме се два оперска лика, мушкарац и жена, спајају у „љубавној смрти”. Важно је нагласити да тај тоналитет обично није истакнут у укупној тоналитетској констелацији која претходи *либестоду* и постаје релевантан тек у или од тренутка спајања животних дискурса двоје ликова у самом *либестоду*. Уз ово, и специфичан сплет односа између две 'локалне' лајтхармоније повезане са ликовима који су спојени путем љубави и смрти (као што су у *Сумраку богова* били мали дурски и полуумањени септакорд), сплет односа који укључује и учестало појављивање тих лајтхармонија у драматуршки значајним деловима исказа истих ликова, може учествовати у интерпретацији *либестода*.

- потпуније разумевање *либестода* се постиже помоћу специфичне и доследне опозиције између значења која формирају тоналитет и хармонија, с једне, и оних које формира драма, с друге стране. У том смислу, може се десити да тонално-хармонска конфигурација не 'прати' *либестод* на начин који би указивао да га та конфигурација одређеним својим поступцима симболизује, него га, уместо тога, интерпретира и то тако што доноси сасвим другачија хармонска средства од оних којима би била остварена симболизација или која би, још једноставније речено, била очекивана. *Тоналном либестоду* као интерпретативној стратегији оперског *либестода*, стога, постаје иманентна херменеутичка конфигурација у оквиру које развој на тоналном плану не одговара у потпуности развоју на драмском плану. Тако се може формирати тропа *комплементарне опозиције* између драмског и тоналног развоја, која функционише на два начина: висок интензитет тоналног развоја не одговара интензитету експресивности у драми и, обрнуто, низак интензитет тоналног развоја или чак свођење тоналног тока на један тоналитет не одговара високом интензитету драмског развоја. Таква опозиција се испоставља као главна интерпретативна стратегија у разумевању свих нивоа значења у *либестоду*.

- у потрази за разумевањем једне врсте *комплементарне* колизије љубави и смрти која постоји у *либестоду*, хармонија може саопштити да је смрт победила. То се остварује



најпре захваљујући таквој констелацији драмско-хармонских односа, у оквиру које смрт, за разлику од љубави, добија своју асоцијативну акордску компоненту, а онда и тиме што се такви акорди појављују значајно пре него што у драмском току наступи смрт одређеног оперског лика. Доносећи интерпретацију која је у значајном делу драмског тока у супротности са објективним развојем догађаја на сцени, хармонија, дакле, и на овај начин демонстрира своју аутономију у односу на текстуални и драмски план.

- тонални и хармонски чиниоци опере се испостављају као пресудни за уобличење и одржавање оне посебне перцепције једног оперског лика, која је у потпуној супротности са поимањем истог лика, какво је етаблирано у драмском току опере. Другим речима, посредством мреже интерпретација акордике и тоналитетских покрета се може другачије разумевање чак и злочина који је неки оперски лик починио 'у име љубави', чиме се отвара и простор за разумевање тог лика на позитивнији начин.

- однос између два тоналитета који стоје у хроматском терцном сродству може одражавати однос између значајних драмских конфигурација као што су наводне и стварне смрти у опери. У овој релацији, поред тоничних, могу учествовати и други истакнути акорди међу којима су доминантни трозвуци или четворозвуци тих тоналитета. Тренутак промене тонског рода у тоналитетима који формирају такав хроматски терцини однос, такође је повезан са *либестодом*, јер означава тренутак у коме се са одвојених категорија љубави и смрти прелази на конфигурацију „љубавне смрти” која означава њихову синтезу.

- тонална кинетика изражена кроз центрифугално и центрипетално модулативно кретање од једног утврђеног тоналитета који је референтан за дату оперску личност, подвлачи и двојство тог тоналитета. Овај дуалитет значења једног тоналитета постаје неопходни услов за афирмацију крајње необичног типа „љубавне смрти”, попут 'љубави' према крвној освети, која на крају и саму ту личност води у смрт. Захваљујући тоналном и хармонском развоју који може указати да се у таквој тежњи ка освети претерало, формира се *тропа самопоништења* оног лика који је инспиратор освете и који је у њу заљубљен. Таква тоналитетска центричност једне децентне драмске конфигурације каква је *либестод* указује на нераскидиву везу интерпретације и тонално-драмске компоненте у „љубавној смрти” у опери – искључивањем интерпретативне анализе тонално-хармонског развоја

није могуће у целини и значењски свеобухватно сагледати сву дубину повезаности смрти и љубави, односно различитих врста љубави у опери.

## 2 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

Друго поглавље другог дела дисертације биће посвећено анализи начина на које различити елементи тоналног и хармонског језика интерпретирају текстуална значења у немачкој опери и симфонијском лиду краја деветнаестог и почетка двадесетог века. То се остварује посредством стратегија које су у досадашњој литератури о херменеутичкој музичкој анализи већ биле афирмисане, али и оних које изворно припадају реторичким стратегијама. Тако, неке од музичких стратегија које су овде примењене – као што су маркираност, експресивна дуплирања или херменеутички прозори – могу бити виђене и као реторичке, док неке друге стратегије – попут метафоре, алегорије или анагнорезе – припадају чисто реторичким стратегијама. Одређени елементи тонално-хармонског језика стоје у корелацији, то јест, бивају стављени у службу директне подршке датој реторичкој стратегији и тада је степен њихове интерпретативности мање изражен. На пример, маркираност на текстуалном плану може имати свој контрапункт на тоналном и хармонском плану, па је, самим тим, и интерпретација која је настала на текстуалном плану добила потпору или је још више појачана интерпретацијом која настаје на музичком плану. Истовремено, ти елементи музичког језика могу да интерпретирају текстуални, а посредством њега и драмски садржај или да на аутономни начин донесу њихово другачије виђење, то јест, другачије разумевање, као што то чине различита тонална и хармонска средства, на пример, у процесу интерпретације анагнорезе. Захваљујући таквом разумевању улоге хармоније и тоналитета, анагнореза се може уочити чак и у оном делу опере, у коме на њено постојање није указано у текстуалном садржају.

У поступку примене теорије маркираности терци тонални односи и релација између истоимених трозвука постају маркиране музичке категорије, доприносе подршци маркираности која постоји у текстуалном значењу, формирајући синергију музичких и текстуалних маркираности, која омогућава боље, а често и потпуно ново разумевање поетског текста. Тонално-хармонска експанзија и редукција биће размотрени у контексту примене интерпретативне стратегије експресивног дуплирања, што ће кључно допринети бољем разумевању односа између ликова Саломе и Јоханаана у Штраусовој опери. То ће

показати анализа специфичне музичке и драматуршке динамике која је произашла из Саломине наизменичне афирмације и негације различитих чинилаца Јоханаанове телесности. Интерпретативна стратегија „херменеутичког прозора” омогућиће ново разумевање различитих врста сукоба или опозиција у текстуалном слоју, уз кључну потпору тонално-хармонских поступака као што су поларизација, интерполација и мутација и то тако што један хармонски поступак – који уједно постаје и посебна хармонска стратегија – може бити корелатив сагласја, али и супротности које постоје било унутар једног истог, било унутар два различита исказа. Такође, сагледаћемо начине на које музичка метафора добија способност да понесе већу изражајну снагу у односу на метафору која постоји у текстуалном садржају, захваљујући томе што један тоналитет добија различите улоге или значења у тоналном току, у зависности од тога да ли се појављује као подлога дискурсу једног, другог или неког трећег лика, али и у зависности од начина на који је у том контексту употребљен. Осим што доноси нове видове значења, таква интерпретација метафоре може допринети разоткривању нечијег намерно скривеног идентитета у драмском току опере или може бити кључна подршка оксиморонској структури певаног текста.

У овом поглављу ћемо размотрити начине на које се у хармонској и тоналној алегорији испољавају паралелни и/или хроматски терцни односи између тоналитета, као и специфичне акордске релације унутар каденце у молском тоналитету. Такве музичке алегорије имају могућност да пре, понекад и много пре текста, укажу на алегоријско значење које је формирано у поетском тексту. Интерпретативна стратегија анагнорезе биће сагледана како са аспекта текстуалне, тако са аспекта тонално-хармонске анализе. У ту сврху се користе различити акорди и тоналитети формирани увек на истим тоновима, затим, специфична функционална конфигурација као што је субдоминантација, а каткад и посебни акордски обрти или одређене каденце, чије значење бива сасвим другачије у зависности од тога који су од тих хармонских поступака и средстава употребљени и који драмски лик их ’употребљава’. И у овом поглављу наћиће се различити одломци из Вагнерових музичких драма *Валкира* и *Зигфрид*, као и Штраусових опера *Саломе* и *Електра*, а по први пут ће аналитичком корпусу бити придружени и одабрани сегменти Шенбергове кантате *Песме из Гуре*.

## 2.1. Маркираност у музичким и текстуалним релацијама у интерпретацији односа између Вотана и Бринхилде у завршници опере *Валкира*

Теорија маркираности Роберта Хатена може послужити као основа за утврђивање интерпретативне улоге елемената тоналне и хармонске маркираности у односу између музике и текста у одређеном сегменту музичке драме. Хатенов аналитички модел је формиран на основи асиметричних опозиција између немаркираног и маркираног појма или поља.<sup>494</sup> Притом се маркираност, односно немаркираност изводе према критеријуму одређеног значења, квалитета или вредности, какви се могу пронаћи и у музичком и у текстуалном слоју дела. Маркирана категорија је увек она категорија која се испоставља као супротстављена читавом контексту и по правилу је мањински ентитет у односу на доминантни садржај или значење у једном делу музичког тока. Из маркираних категорија које одступају од ширег контекста у оквиру којег се појављују, могу се формирати две семиотичке категорије – *типови* (који обухватају типична значења у оквиру датог стила) и *токени* (који укључују посебна и јединствена значења унутар датог стила).<sup>495</sup> Имајући то у виду, за интерпретативну анализу су неупоредиво значајнији маркирани ентитети због тога што се за њих везују различити и променљиви токени у посматраном делу.<sup>496</sup>

У овом потпоглављу видећемо како се маркираност испољава на тонално-хармонском и текстуалном плану и како се помоћу интерпретације маркираности омогућава истицање оних значења која су остала мање акцентована у укупној драматургији одређеног дела опере. Да би до таквог истицања могло да дође, потребно је сагледати како се у предстојећој анализи конституише и у чему се састоји немаркирани контекст. На акордском плану овај контекст фигурира као поље формирано на честим везама дурских и молских трозвука грађених на различитим основним тоновима. На тоналном плану овај контекст представљају веома честе тоналне релације које су базиране на различитим врстама терцних сродности – дијатонској, хроматској и привидној. Стога се и маркираност у овом погледу формира на два нивоа: (1) маркираност у оквиру односа између истоимених трозвука различитог тонског рода (само једна, одређена акордска веза овог типа постаје маркирана у односу на целокупни контекст дефинисан везама

---

<sup>494</sup> Упор. Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, 11.

<sup>495</sup> Упор. исто, 24.

<sup>496</sup> Упор. исто, 12.

истоимених трозвука) и (2) маркираност у оквиру терцних тоналних релација (само једна терцна тонална релација постаје маркирана у односу на целокупни контекст дефинисан терцним тоналним релацијама). На сличан начин се маркираност успоставља и на текстуалном плану. На овом плану контекст формирају доминантна значења која се односе на сукоб двоје главних протагониста, то јест, на истицање разочарења и освете који одређују један оперски лик у његовом односу према другом оперском лику у датом сегменту музичке драме. Тако се и маркираност у погледу текстуалног значења формира на два нивоа: (1) маркираност у оквиру значења о разочарењу и освети (мешање љубави и освете постаје маркирано у односу на разочарење и освету) и (2) маркираност у оквиру значења о сукобу двоје главних протагониста (најава и потом реализација сагласја између двоје протагониста постају маркирани у односу на њихов перманентни сукоб). Ови видови маркираности су комплементарни, па тако први тип маркираности у акордском домену постаје контрапункт првом типу маркираности у текстуалном домену, што важи и за други тип маркираности код оба домена.

У трећој сцени трећег чина Вагнерове *Валкире* Вотан и Бринхилда долазе у конфликт проистекао из Вотанове љутње на Бринхилду због тога што се ова није повиновала његовој наредби да Зигмунду у бици са Хундингом ускрати победу. Међутим, ова Вотанова наредба је изнуђена и на то га је присилила Ерда, тражећи да казни Зигмунда због родоскрвне везе са сопственом сестром Зиглиндом. Ово је важан моменат у драматургији сцене и карактерише га унутрашња тензија између одсуства изворне Вотанове жеље да науди јунаку какав је Зигмунд, с једне стране, и обећања Ерди да ће он у тој бици бити поражен, с друге стране. Како је у моралном поретку својственом њему као врховном Богу дата реч апсолутно надређена емоцијама, ма колико оне биле снажне, Вотан је сада принуђен да своју омиљену валкиру Бринхилду казни због непослушности у вези са исходом те битке. Свесна неизбежности судбине која јој следује, Бринхилда пружа извештај отпор који је репрезентован у њеној молби да та казна буде што блажа. На овај апел Вотан испрва не пристаје. Стога он и Бринхилда, неочекивано и без суштинске унутрашње мотивације било код једног или код другог, ступају у међусобни конфликт, из којег се рађа опозиција видљива како на текстуалном, тако на музичком плану.<sup>497</sup> Поред

---

<sup>497</sup> Џејмс Тредвел указује на противречну, биполарну Вотанову унутрашњу мотивацију, проистеклу из чињенице да он мора да роди хероину, али која неће делати по његовој вољи, већ ће по неком унутрашњем

тога, садржај Вотанових исказа одражава његову димензионалност; он је бесан на своју највољенију кћер, али је у исто време и нежан према њој, иако то не демонстрира отворено. Бринхилда се, са своје стране, испоставља као једнодимензионални лик, она се не одупире Вотану и свесна је кривице. На крају, у још једном својеврсном акту очинске љубави према својој божанској кћери, он пристаје чак и на њен предлог казне: *Бљесак пламена / гореће око стене; / са прождирућим терором / нек' престрави малодушне; / нека кукавице побегну / од Бринхилдине стене! / Јер само један ће освојити невесту, / онај слободнији и од мене, Бога!* (пример 76, тактови 109–126) Управо зато је и супротстављеност између њих двоје више спољашња него што је унутрашња или суштинска, више је последица изнудице због Вотанове дате речи, него његове стварне жеље да је на било који начин казни. Завршетак њиховог дијалога на самом крају опере доноси по два наступа обоје протагониста. Оба пута Бринхилда моли за то да, док по казни спава дугим сном, буде окружена ватром; кроз ту ватру пробиће се само један, најхрабрији јунак и једино тада ће моћи да устане из свог зачараног сна. Први пут молба је мање истакнута (*једно мораш ми дати / и у смиреном страху за то те молим! / Нек' мој сан штити / терор који плаши, / тако да ме само неустрашив, / необуздани јунак / овде на стени / може пронаћи!* тактови 1–15), док је други пут, који је уједно и њен последњи наступ и у сцени и у опери у целини, интонација њеног захтева драмски значајније наглашена (*По твојој заповести, / нека бљесне ватра; / око стене нек' се / разбукте пламенови; / нек' трепере његови језичци, / нек' прождеру његови зуби / сваку кукавицу која се брзоплето дрзне / да тој страшној стени приђе!* тактови 42–58). У обрнуто постављеној реакцији, Вотан се у првом од своја два наступа опире (*Много тражиш, / превелику услугу!* тактови 17–21), али други пут пристаје, претварајући овај свој дуг и оркестарским интерлудијумима испрекидан наступ у меланхолично-носталгичну епизоду у којој разоткрива сву дубину своје туге што је присиљен на такав поступак према Бринхилди (*Ако те морам одбацити, / и ако не смем поново вољено те / дочекати са својим поздравима, / ако више не смеш / јахати уз мене, / нити донети ми медовину, / ако морам да изгубим / тебе, коју сам волео, / ти, насмејана радости мојих очију: / онда ће*

---

императиву морати да буде „слободни стрелац”. Таква је управо Бринхилда, коју је он створио и коју воли, али која се оглушава о његове наредбе и дела према сопственом нахођењу (упор. James Treadwell, *The “Ring” and the Conditions of Interpretation*, 231).

*свадбена ватра / само за тебе горети, / к'о што никад ни за једну невесту није горела!*  
тактови 85–108).

Размотримо сада први ниво маркираности који се формира у хармонском и текстуалном домену (табела 9). У Вотановом и Бринхилдином дискурсу у неколико наврата се појављује истоветни хармонски обрт који је дефинисан брзом променом тонског рода у једном трозвуку, захваљујући чему се овај обрт испоставља као хармонски контекст у сцени. Ова промена је само делимично одраз свеукупне логике проширене тоналности у којој се мешају дурски и молски чиниоци истоимених тоналитета и којом се одликује не само ова сцена, већ и опера у целини. У већини појављивања овог обрта је реч о флексији из дурског у молски акорд (у оквиру Бринхилдиног дискурса: промена из *це-е-ге* у *ес-ге-це* /пример 76, такт 12/ и из *де-фис-а* у *де-еф-а* /тактови 52–53/; у оквиру Вотановог дискурса: промена из *ха-дис-фис* у *ха-де-фис* /такт 122/, из *де-еф-бе* у *дес-еф-бе* /такт 177/ и промена из *це-е-ге* у *це-ес-ге* /такт 178/). Међутим, овоме би требало додати и однос између акорада *е-ге-ха* и *е-гис-ха*, не само зато што он носи и сопствену тоналну компоненту (два акорда су тонике два тоналитета, е-мола и Е-дура), него и зато што фигурира само у Вотановом дискурсу. Ова два разнородна акорда на основном тону е, односно два истоимена тоналитета, маркирани су у односу на све друге појаве хармонских веза са истоименим акордима, превасходно зато што припадају Вотану, али не и Бринхилди (чији дискурс иначе одликује развијен *лутајући тоналитет*), истовремено се истичући као одступање из свеопште мутационе акордске логике у сцени. Такође, као маркирани у хармонији они истичу и маркираност у текстуалном значењу, будући да је оно што Вотан саопштава маркирано како у односу на Бринхилду, тако у односу на целокупни контекст којег формирају њих двоје заједно. Као што је речено, док је Бринхилда једнодимензионални, Вотан је дводимензионални лик и мера његове маркираности и дводимензионалности произлази из чињенице да он, док осуђује Бринхилду, у исто време показује да је и даље воли. Вотанови искази у којима су помешани његова љубав и осветнички порив према Бринхилди су маркирани у односу на контекст проистекао из његових исказа у којима доминира бес према Бринхилди. У формирању тог значења кључну улогу имају акорди *е-ге-ха* и *е-гис-ха*, односно тоналитети е-мол и Е-дур. Најпре се појављује е-мол у оквиру Вотановог опраштања од Бринхилде као његовог *најсветијег поноса* (пример 76, тактови 75–77); следе краткотрајни акорди



**Табела 9:** Маркираност у оквиру специфичних акордских односа (однос између истоимених трозвуча различитог тонског рода) и специфичног текстуалног значења (Вотаново разочарење у Бринхилду и освета њој) у трећој сцени трећег чина опере *Валкира* Рихарда Вагнера

Лик	Бринхилда	Бринхилда и Вотан	Вотан
<b>Тонални план</b>	Истоимени трозвучи различитог тонског рода на различитим основним тоновима	Истоимени трозвучи различитог тонског рода на различитим основним тоновима	Истоимени трозвучи различитог тонског рода на тону <i>e</i> ( <i>e-ge-xa</i> и <i>e-gis-xa</i> )
<b>Текстуални план</b>	Вотаново разочарење у Бринхилду и освета њој	Вотаново разочарење у Бринхилду и освета њој	Вотанова освета Бринхилди и љубав према њој су помешани
<b>Статус маркираности</b>	Немаркирано	Немаркирано	Маркирано

**Табела 10:** Маркираност у оквиру специфичних тоналних односа (терце тоналне релације) и специфичног текстуалног значења (сукоб Вотана и Бринхилде) у трећој сцени трећег чина опере *Валкира* Р. Вагнера

Лик	Бринхилда	Бринхилда и Вотан	Вотан
<b>Тонални план</b>	Одређена терцна тонална релација: Де-дур – Фис-дур/фис-мол	Разноврене терцне тоналне релације	Одређена терцна тонална релација: Де-дур – Фис-дур/фис-мол
<b>Текстуални план</b>	Изношење предлога казне за Бринхилду – потенцијално сагласје Вотана и Бринхилде	Сукоб Вотана и Бринхилде	Прихватање Бринхилдиног предлога казне за саму Бринхилду – стварно сагласје Вотана и Бринхилде
<b>Статус маркираности</b>	Маркирано	Немаркирано	Маркирано

*e-gis-xa* и *e-ge-xa* који носе носталгични импулс, јер Вотан жали што је не сме више, као некад, вољено дочекати (тактови 88–89), да би касније појављивање Е-дура, са развијеном дијатонском акордском прогресијом, добило значење још снажније носталгије (о љубави према Бринхилди Вотан говори у прошлом времену, тактови 99–105). Два тоналитета се, затим, појављују у оквиру Вотановог прихватања Бринхилдиног предлога казне (тактови 116–123 и 125–131), поновног наступа носталгичне сентименталности (тактови 150–156), реферисања на последњи, опроштајни очински пољубац (тактови 170–175) и, коначно, у опраштању од Бринхилде какву је до тада познавао (тактови 179–183). На тај начин, специфична веза акорада *e-ge-xa* и *e-gis-xa*, као маркирана унутар свог контекста дефинисаног бројним везама тог типа, постаје комплементарна значењу специфичне везе освете и љубави, маркираном унутар свог контекста у коме доминирају разочарење и освета. Дакле, тоналитети е-мол и Е-дур су маркирани у односу на целину сцене, али тек од тренутка када се промени значење у сцени. До тог тренутка и на том 'платоу', они су немаркирани. Осим тога, ова два тоналитета се кристалишу безмало као специфични *асоцијативни тоналитети* освете и љубави према Бринхилди.

Други ниво маркираности се може уочити у тоналном и текстуалном домену (табела 10). Целокупни контекст треће сцене трећег чина *Валкире* је у значајној мери дефинисан терцним тоналним релацијама. Бринхилдина молба љутом Вотану је дата на тоналној подлози це-мола који осцилује са паралелним Ес-дуром, али и са дијатонски терцно сродним тоналитетом, Ас-дуром (пример 76, тактови 1–15). У Вотановом дискурсу је поновљен тонални покрет из молског у паралелни дурски тоналитет, обухватајући овај пут тоналитете ге-мол и Бе-дур (тактови 16–19). Међутим, терцна тонална релација између Де-дура и де-мола, с једне, и Фис-дура и фис-мола, с друге стране, постаје маркирана у односу на све друге терцне тоналне релације због тога што представља адекватну подршку маркираности која постоји у оквиру текстуалног значења. Наиме, значењски контекст ове сцене је достизање врхунца у сукобу двоје главних протагониста, Вотана и Бринхилде, у сукобу који дефинише драмски ток целог трећег чина. У том контексту, најавна и потом реализација сагласја између ова два лика постају маркирани пошто представљају контраст у односу на њихов перманентни конфликт. Терцни тонални однос између Де-дура/де-мола и Фис-дура/фис-мола постаје музичка подлога дискурсима Бринхилде и Вотана, у којима се говори о казни за Бринхилду. Најпре Бринхилда, на

тоналној подлози споменута четири тоналитета, директно саопштава врсту казне коју, истина изнуђено, сматра примереном за себе: *По твојој заповести, / нека бљесне ватра; / око стене нек' се / разбукте пламенови; / нек' трепере његови језичци, / нек' прождеру његови зуби / сваку кукавицу која се брзоплето дрзне / да тој страшној стени приђе!* (тактови 42–58) У овом тренутку Вотан не жели ни да размотри Бринхилдин предлог, али ће га, зачудо, убрзо потом прихватити, 'преузимајући' са њим и базични тонални однос. Тако најпре наступа Вотаново одбијање предлога, са његовим речима *Збогом, ти одважно, / чудесно дете! / Ти, мога срца најсветији поносу!* (Де-дур – /ха-мол/ – фис-мол, тактови 67–75). На крају, после развијеног тоналног 'лутања', уследиће Вотаново прихватање ватре као казне, ватре каква *никад ни за једну невесту није горела*, у истој констелацији основних тонова *де* и *фис*, коју сада дефинишу Де-дур и Фис-дур (тактови 107–108).

Кажњавање Бринхилде није упитно и у извесном смислу такође представља контекст у сцени, али на питању истицања онога ко ће изрећи ту казну је омогућена видљивост маркираности: пошто је казна крајњи резултат сукоба оца и његове вољене кћери, обострана сагласност о казни, коју притом предлаже сам кажњеник (Бринхилда), постаје маркирана зато што је у датом контексту деловала прилично неочекивано. Терцна тонална релација Де-дур/де-мол–Фис-дур/фис-мол постаје маркирана у односу на друге терцне релације зато што и код Бринхилде и код Вотана прати маркирано текстуално значење, издвајајући га из општег оквира којим су дефинисани односи између ова два лика. Другим речима, комплементарност маркираности у тексту и музици се може пратити и кроз призму динамике опуштања и појачавања напетости: прво појављивање ове тоналне релације чини сагласност Вотана и Бринхилде само потенцијалном (пример 76, тактови 42–58), у њеној другој појави, са Вотановим одбијањем предлога, изнова је распламсан сукоб два лика (тактови 67–75), да би њена трећа и последња појава коначно означила стварно сагласје оца и кћерке, упркос околностима које такво сагласје чине немогућим (тактови 107–108). Дакле, захваљујући маркираности као интерпретативној стратегији, долази се до новог разумевања сукоба између Вотана и Бринхилде: ми знамо да Вотан никада до краја не може мрзети своју омиљену валкиру, али нам то не показује; уместо њега, на свој начин су то показали хармонски и тонални развој. За разлику од првог нивоа маркираности, у овом нивоу су делови дискурса и Вотана и Бринхилде

постали маркирани у односу на цео контекст, док у исто време ови делови њихових дискурса манифестују специфичну разлику између њихових ликова: оно што је у Бринхилдином наступу фигурирало као знак *потенцијалног* сагласја ње и Вотана, у његовом наступу постаје знак њиховог *стварног* сагласја.

Из претходно описаних тонално-хармонских и текстуалних односа у којима се формирају маркирана и немаркирана значења, може се сагледати стилистичка корелација са формирањем *типова*. Стилистички *типови* су везани за оне елементе општег хармонског језика Вагнерових музичких драма који су овде присутни, попут *лутајућег тоналитета* као начина испољавања тоналитета или терцних релација које, осим паралелних, укључују и медијантне, односно хроматске и привидне везе између акорада и тоналитета (пример 76, тактови 9–10). *Типови* су, дакле, могући само у музици те поред њиховог појединачног испољавања, подразумевају и њихово повремено укрштање. Предложеним *типовима* се прикључују и снажне, хармонски јасно детерминисане каденце. Постепена прогресија у наступу ових *типова* резултира музичким *токеном* једнакотерцне акордске везе између репрезентативних акорада два тоналитета међу којима је формирано хроматско терцно сродство. Ова хармонска веза је представљена кроз сукцесивни след тоничног акорда *це-мола*, *це-ес-ге* и доминантног септакорда *е-мола*, *ха-дис-фис-а*, које спаја заједничка терца *ес~дис* (тактови 178–179). У овој акордској прогресији долази до 'судара', условно речено, Бринхилдиног *це-мола/Це-дура*<sup>498</sup> и Вотановог *е-мола*, који и сами стоје у терцном односу. Формирању овог *токена* на самом крају Вотановог опраштања се придружује ослабљена варљива каденца у *Це-дуру*, која садржи акорд варијантног шестог ступња *ас-це-ес* (тактови 186–187). Захваљујући овом акорду коначно је затворен медијантни круг по великим терцама који сумира свеукупну терцну логику у акордским и тоналним односима у сцени, чину и опери: *е* (акорд *е-ге-ха*, односно *е-мол* као 'локални' Вотанов тоналитет) – *це* (акорди *це-ес-ге* и *це-е-ге*, односно *це-мол* и *Це-дур* као 'локални' Бринхилдини тоналитети) – *ас~гис* (акорд *ас-це-ес* као последњи акорд у завршној Вотановој каденци у овом сегменту сцене) – *е*.

За музички *токен* је везан текстуални *токен* који би могао бити назван као *неуништивост очинске љубави*, будући да Вотан, осуђујући Бринхилду, истовремено

---

<sup>498</sup> Ово се оправдава појавом истоимених акорада на тону *це*, као и постојањем каденци у *Це-дуру* и *це-молу* у оквиру Бринхилдиних исказа.

саопштава да је воли: *Јер тако / Бог одлази од тебе, / тако он љуби твоју божанску главу!* *Токен* који означава драматуршку срж краја *Валкире* је центриран око ватре као физички опипљивог ентитета у коме се додирују бог Вотан и његова кћи Бринхилда. Ватра која је казна, ватра која је симбол љубави, али истовремено и уништења, заправо је једина физичка манифестација не само њиховог тренутног сагласја, већ и суштински непомућене Вотанове родитељске љубави, и то у околностима које ни једном ни другом не дозвољавају било коју другу врсту материјалног демонстрирања дубоке и супстанцијалне везе која изворно постоји међу њима. Самим тим је и разлаз божанског оца и до овог тренутка божанске кћери дефинитиван исто онолико колико то и није. Ватра која у овом тренутку фигурира као казна за појединца, ипак није ватра која ће тог кажњеника коштати живота, али јесте варница оног пламена који ће у коначници запалити Валхалу и читав њихов свет. Зато постаје разумљиво што Вотан финалну фразу не доноси у е-молу, већ у Це-дуру/це-молу, завршавајући је интенционално неразрешеном, варљивом каденцом; ако је већ приморан да казни Бринхилду, Вотан је на другачији начин 'приморан' да каденцира у Бринхилдином Це-дуру/це-молу (ова каденца са истоветним акордским структурама фигурира подједнако у Це-дуру и у це-молу) и да јој на тај начин и баш 'ту' призна да је и даље, упркос свему, отац који је одано воли и да је она, премда званично то више није, за њега и даље божанско биће. У сада већ дугу листу прикривених тенденција Вагнеровог *Прстена* овиме је дописана још једна: као једини губитник на крају *Валкире* се испоставља Ерда, божанска мајка божанске Бринхилде, јер је једино њена воља – неизречена, али имплицитно пристуна у овом делу опере – та која ни у ком смислу није испуњена.

У овом потпоглављу смо указали да интерпретативна стратегија маркираности може подједнако добро функционисати како на музичком, тако на текстуалном нивоу. Маркираност на текстуалном нивоу има свој контрапункт, корелатив на тоналном и хармонском нивоу, који помаже у специфичном истицању текстуалног значења или омогућава да оно буде боље и потпуније схваћено. За успостављање овакве интерпретације је потребно најпре дефинисати контекст, било на текстуалном, било на тоналном и хармонском плану. Одређено текстуално значење се издваја из контекста и постаје маркирано, исто као што се из околине у којој доминирају одређене тоналне или акордске релације издвајају релације истог типа, али на тачно одређеним тонским

висинама, које, стичући 'локалну' асоцијативност, постају маркиране. У том погледу могу бити искоришћена разноврсна средства и поступци, попут терцних тоналних односа или релација између истоимених трозвука. Тако се сасвим одређена терцна тонална веза испоставља као маркирана у односу на контекст дефинисан разноврсним терцним тоналним релацијама, једнако као што се из контекста дефинисаног хармонским прогресијама из дурског у молски или из молског у дурски трозвук на истом основном тону издваја сасвим одређена и тонски прецизирана прогресија тог типа и постаје маркирана.

Још садржајнију и разноврсније обликовану комплементарност односа између хармоније и поетског текста омогућава нова стратегија, стратегија музичке метафоре. Ова стратегија, између осталог, обезбеђује да тоналитети буду не само средства, него и истински активне структуре у односу на текст, о чему ће бити речи у следећем потпоглављу.

## 2.2. Тонални језик у музичкој метафори: откривање идентитета луталице у текстуалним и тоналним дискурсима прерушеног Вотана и Ерде у *Зигфриду*

Незаобилазну стратегију у испитивању улоге хармоније у интерпретацији текста у опери представља метафора. У контексту предстојеће анализе она ће бити схваћена као сложен систем односа између текстуалне метафоре и метафоре која се испољава у музици. Роберт Хатен, код кога је метафора повезана са тропирањем, истиче три услова под којима тропирање може да постане метафора: (1) да је тропирање изведено из корелација, односно симболички повезаних и сродних значења, али између којих постоји контрадикција,<sup>499</sup> (2) да те корелације у контрадикцији буду здружене „у једну функционалну локацију или процес” и (3) да те корелације изазивају „излазну интерпретацију”.<sup>500</sup> Метафора, тако, није производ интерпретирања опозиције као такве и захтева интерпретацију која је изазвана квалитетом мотивисаних, изоморфичних контрадикција између датих корелација. Изоморфичне корелације у којима је тропирање

<sup>499</sup> Упор. Robert S. Hatten, *Metaphor in music*, 381, 388.

<sup>500</sup> Исто, 388.

слабо и у којима нема интерпретације образују *атрибуциони модел*. Насупрот њима стоје оне корелације у којима су изоморфизми и контрадикције још израженији, са снажнијим тропирањем и формираном интерпретацијом и које чине *спекулативни модел*.<sup>501</sup>

Интерпретација коју овде предлажемо се односи на то да је у оквиру музичког језика хармонија та која или *уместо* текста саопштава 'истину' или, онда када текст ту 'истину' саопшти посредством метафоре, то чини *пре* самог текста. С тим у вези, у овом потпоглављу ћемо доказати постепено и динамично формирање значења о једном тоналитету као метафори одређеног драмског лика у опери, при чему се таква метафора образује у дискурсима два различита лика и има импликације на различито разумевање, односно различиту презентацију истине код/од стране та два иста лика. Такође, видећемо и да поједини тоналитети могу постати активни или пасивни у односу на текст, што ће резултирати концептима *атрибуционог тоналног модела*, *спекулативног тоналитета* или *спекулативног тоналног односа*. Описану врсту дискурзивности у првој сцени трећег чина Вагнеровог *Зигфрида* потврђују, свако на свој начин, напоредни дискурси два лика, Ерде и Вотана. У разговору са луталицом који је уствари прерушени Вотан, Ерда почиње да сумња и *постепено* увиђа да то није особа којом се представља, али до краја сцене не спознаје, нити саопштава да је препознала да се ради о Вотану. Музиком је, пак, већ кроз прву појаву Ес-дура, као Вотановог 'локалног' *асоцијативног тоналитета* у сцени, разоткривена метафора, односно ко се заправо крије иза идентитета луталице. Формирани однос између музике и текста је такав да је у саопштавању 'истине' интерпретативни капацитет музике већи од истог капацитета текста, што је у најелементарнијем смислу потврђено тиме да, док музика у потпуности долази до истине, текст у томе успева само делимично. У оквирима луталичиног дискурса, онолико колико, услед његове свесне жеље да обмане Ерду, нема скривеног значења, толико је улога музике важнија и израженија. Ас-дур, осим што преузима улогу тоналитета којим се саопштава истина о тој његовој свесној намери, омогућава, још важније, значење несреће због које је он, уствари, срећан.

У дискурсу Ерде се уочава пет фаза у поступку њеног постепеног спознавања истине о непознатом луталици (табела 11). Њен први наступ у сцени, уједно и прва етапа у том спознавању, пропраћен је аугментираним „мотивом чаробног сна” и његовим

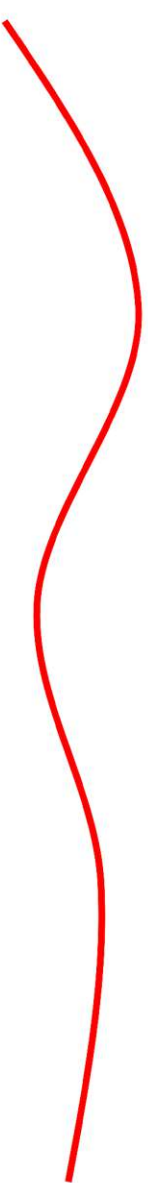
---

<sup>501</sup> Упор. исто, 373–391.

секвентним понављањем. Сам мотив карактерише хомофони звук компактних акорада, дефинисан двома хармонским стратегијама које су од генералног значаја за музички језик читавог *Прстена Нибелунга*: хроматско терцно сродство акорада и специфичан обрт N<sup>6</sup>-VII<sup>D</sup><sup>7</sup>-D. Свеопштем хроматском звуку доприноси и узлазни полустепени ход баса у потоњем хармонском обрту, који је контрабалансиран доследном силазном хроматском линијом дискантских инструмената у распону октаве током три сукцесивне појаве лајтмотива (пример 77). Акорд *ге-бе-ес*, управо због тога што се на њему завршава скраћено понављање овог лајтмотива, добија на значају и представља луталицу. Најпре у улози напoлитанског секстакорда де-мола, а онда и акорда од којег ће се отиснути снажно манифестовани Ес-молдур, ово хармонско средство у наредном појављивању прати Ердино питање *ко јој је разбио сан* и уједно даје одговор да је то луталица, односно Вотан. У другој фази Ердине прогресивне спознаје (пример 78), у стиховима *Моје спавање је сањарење, / моје сањарење размишљање, / моје размишљање надмоћ у мудрости*, Ес-дур је напуштен у корист Ас-дура чија се афирмација везује за релативно једноставна хармонска средства, попут тoничног или акорда прекомерне доминанте *ес-ге-ха*. Троструко једначење у тексту (*спавање се изједначава са сањарењем, сањарење са размишљањем, а размишљање, коначно, са надмоћи у мудрости*), али и у музици (три појаве акорда прекомерне доминанте), спроведено је интенционално, омогућујући интерпретацију да Ерда, и када спава, остаје мудра. Следствено томе, одабир тоналитетске оријентације сугерише да Ас-дур мора бити тоналитет путем којег се 'саопштава' мудрост, а која је, опет, сама истина. Међутим, истина о којој је реч, јесте само она истина која је наивној и помало нарцисоидној Ерди доступна, а то је истина о њеном апсолутном знању. Управо зато, Ас-дур се као тоналитет лажног идентитета испоставља и као тоналитет 'лажне' истине, односно рефлексивне истине Ердиног и само Ердиног универзума, али не и као тоналитет универзалне истине, па је природно да се неки други тоналитет – у овом случају Ес-дур – искристалисао као тоналитет 'истинске' истине. Иако није била пресудна, симболика Ес-дура као доминантног тоналитета за Ас-дур је само појачала овакав значењски однос између два тоналитета, на темељу различитих 'истина' двоје протагониста.



**Табела 11:** Постепено и динамично формирање значења о Ес-дуру као метафори Вотана у дискурсу Ерде у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Рихарда Вагнера

Фаза	1	2	3	4	5
<b>Тоналитет (акорд)</b>	Секстакорд <i>ge-be-es</i>	Ас-дур	<b>Ес-дур</b> Ас-дур	Квинтакорд <i>ce-e-ge</i> Доминација молске тоналне сфере	<b>Ес-дур</b>
<b>Значење</b>	<u>Делимично приближавање</u> спознавању истине о идентитету луталице	<u>Удаљавање од</u> спознавања истине о идентитету луталице	<u>Приближавање</u> спознавању истине о идентитету луталице	<u>Веома изражено удаљавање од</u> спознавања истине о идентитету луталице	<u>Достизање спознавања</u> истине о идентитету луталице
<b>Динамичка крива* у метафори</b>					

\* Успон и пад криве означавају приближавање, односно удаљавање од спознаје истине о правом идентитету луталице

У онеме што би се у наредној фази могло назвати класичним заплетом, Ерда признаје луталици – за којег, дакле, не зна да је Вотан – да је једном била насамарена од Вотана и да је тада са њим зачала Бринхилду. Полазна метафора о „магловитом уму”, из које следи спознавање властите немогућности да баш увек раздвоји добре од злих људских намера, утрла је пут значајнијој текстуалној конфигурацији у којој представљени однос између два издвојена тоналитета поново ступа на сцену. Иако, дакле, сам текст није, значење текста је оксиморонско, јер из чињенице да је, и поред свог свезнања, била преварена произлази да је мудрост коју поседује уствари ’немудра’ мудрост (пример 79). Одабир и начин испољавања тоналитета подржавају метафору у оквиру које Ес-дур бива схваћен као тоналитет праве, а Ас-дур као тоналитет ’лажне’ истине. Супремација праве истине је означена не само пуком појавом Ес-дура, нити само тиме што се такав Ес-дур појављује кроз безмало неприметну мутацију из истоименог ес-мола – захваљујући истоветним акордима Ес-молдура којима је овај вид истине и раније био афирмисан (молдурски II<sup>7</sup> и VII<sup>7</sup> су заједнички за Ес-дур и ес-мол) – него и доминацијом овог тоналитета у веома богатом тоналитетском окружењу овог дела Ердиног дискурса (генерално преовладавање молских, или пак, високих дурских тоналитета). Горе дефинисана улога Ас-дура, са значењем тоналитета ’лажне’ истине, добија одговарајућу снагу тоналне метафоре којом се на адекватан начин може објаснити скретнични квартсектакорд *ес-ас-це*, па и сам квинтакорд *ас-це-ес*, уз оквирима Ес-дура (пример 79, тактови 8, 10, 13 и 14): Ас-дур се оваквом несамосталном појавом недвосмислено подређује Ес-дуру, једнако као што се и ’лажна’ истина субординира оној правој, али поновљено и упорно осциловање овог акорда од тонике Ес-дура представља меру Ердиног отпора одрицању од своје и прихватању праве истине.

У четвртој фази Ердиног спознавања истине о луталици<sup>502</sup> долази до њеног признања да је збуњена, чиме отпочиње њена сумња у стварни идентитет тајанственог човека. „Мотив чаробног сна” је транспонован, почињући за полустепен ниже, од акорда *це-е-ге*, али и трансформисан проширењем модулационог амбитуса у правцу већег броја претежно молских пролазних тоналитета. Транспозиција и трансформација лајтмотива у тренутку у којем би могла отпочети Ердина спознаја истине о луталици, заједно са новом

---

<sup>502</sup> Видети у партитури: Richard Wagner, *Siegfried* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1876. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1983), страна 307 / такт 15 – 309/1.

тоналном констелацијом у којој су Ес-дур и Ас-дур скрајнути, наметнули су питање: да ли удаљење не само од Ас-дура, него и од Ес-дура, обезбеђује Ерди долазак до истине, односно да ли активност тоналног плана позиционираног изван сфере Ас-дур–Ес-дур у односу према самом тексту може довести до формирања новог значења које би омогућило Ерди да спозна ко је уствари луталица? Мора се имати у виду да је Ерда, паралелно са отпочињањем сумње, у овој фази направила први значајнији искорак, те се ситуација може разумети само на начин да доминација молске тоналне сфере потпомаже почетак спознаје, али не доводи до њеног краја, што ће већ познате чиниоце дурске тоналне сфере у наставку учинити још дивергентнијим – док је за Ерду Ас-дур средство за скретање са правог пута у потпуну странпутицу, њему близак Ес-дур је тоналитет који носи кључ правог разумевања. Ревитализација Ердине мудрости у наведеном смислу је, стога, немогућа без праве ревитализације Ес-дура као носиоца метафоре о 'истинској' истини.

У петој и последњој фази Ердине спознаје истине метафора је најснажније испољена. Ердина отворена сумња и постављено питање луталици о његовом идентитету доводе је до сазнања (пример 80, тактови 1–7), али потврда тога нису њене речи, већ само оно што сâм Вотан убрзо открива. Овај Ердин наступ је доследно у Ес-дуру, афирмисаном без тонике, али уз помоћ до сада већ више пута употребљених функционално карактеристичних дијатонских акорада (молдурски II<sup>7</sup>, те VII<sup>7</sup> и D<sup>7</sup>). Дакле, метафора у тексту или барем њен наговештај проистичу из тога што је у текстуалном значењу саопштено нешто ново, односно нешто што није експлицитно речено у Ердиним исказима: она је схватила, а да притом није изговорила да је схватила, ко је луталица. Метафора у музици одговара прогресивном порасту значења о Ес-дуру као Вотановом тоналитету: најснажније и у најдужем току до сада испољени Ес-дур – заједно са функционално карактеристичним акордима, посебно молдурске сфере – метафора је Вотана. Прецизније, метафора Вотана, али само за Ерду (осим тога, метафора је појачана и на тај начин што се хармонија у односу на саму себе понаша као метафора 'у малом' – она казује нешто ново, да је тоника Ес-дура ту, иако се не чује).

Дакле, у претходних пет фаза се могло видети постепено и динамично формирање значења о Ес-дуру као метафори Вотана у дискурсу Ерде у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид* (табела 11). Иако ће се у процесу откривања правог идентитета луталице испоставити да је и Ас-дур метафора Вотана, Ес-дур ће осигурати овај статус само у

дискурсу Ерде и управо се путем ове интерпретативне стратегије доказује да Ерда није до краја схватила ко је луталица. У том смислу, у сцени постоји константна и динамична дихотомија између Ес-дура и Ас-дура. Тако је у првој фази Ердине спознаје луталичиног идентитета Ес-дур присутан кроз акорд *ге-бе-ес*, који фигурира као наполитански секстакорд у де-молу, а затим и као тонични секстакорд у Ес-молдуру, премда апсолутна превласт правог Ес-дура још увек није постигнута. У другој фази долази до још већег удаљења од Ес-дура, јер се Ас-дур намеће као тоналитет истине о луталичином идентитету. Трећа фаза поново доноси – овог пута још израженије него у првој фази – приближавање Ес-дуру као метафори Вотана, али то приближавање још увек није потпуно, имајући у виду да се у овом сегменту појављује и Ас-дур који у дискурсу Ерде фигурира као тоналитет 'лажне' истине о идентитету луталице. У претпоследњој фази је активирана молска тонална сфера која доноси упадљив контраст дурској тоналној сфери проистеклој из доминације Ес-дура и Ас-дура, што има значење још израженијег удаљавања од спознавања истине о идентитету луталице. Коначно, са преласком у фазу у којој доминира Ес-дур и у којој су Ас-дур, као и молски тоналитети, скрајнути, долази се до формирања значења у Ердином дискурсу о томе ко се крије под маском луталице. Динамичност у постепеном снажењу Ес-дура је означила метафору у очима Ерде: луталица је неко други, али не и Вотан.

Дијалог луталице и Ерде се, подсетимо се, може посматрати и на начин одвојених токова који припадају симултаним дискурсима ова два лика. У оквиру музичког слоја везаног за његовог другог актера, луталицу, такође проналазимо метафору унутар тоналног развоја, при чему се у динамичном и прогресивном развоју те метафоре такође уочава пет етапа (табела 12). Прерушен у луталицу, Вотан на самом почетку сцене, уз повремена и неискрена ласкања, покушава да пробуди Ерду. Тонална подлога је ге-мол, прожет иступањима у наполитанску сферу. Овим је трасиран Ас-дур као један вид *лутајућег тоналитета*, испољен као тоналитет који повремено 'залута' у основни тонални ток у ге-молу. То потврђују учестале интерполације дијатонских акорада Ас-дура, функционализованих у оквиру ге-мола (пример 81), попут наполитанског квинтсекстакорда (тонични квинтсекстакорд у Ас-дуру /такт 4/), вантоналног септакорда доминанте или седмог ступња за наполитански акорд ( $D^7$ , односно  $VII^7$  у Ас-дуру /тактови 5, 6 и 8/), а посебно, хроматско осциловање акорада *а-цис-е* и *це-ес-ас* (фригијски трозвук

**Табела 12:** Постелено и динамично формирање значења о Ас-дур у дискурсу луталице (прерушеног Вотана) у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Р. Вагнера

Фаза	1	2	3	4	5
Тоналитет (акорд)	ге-мол: N <sup>6</sup> <sub>5</sub> ( <i>це-ес-зе-ас</i> )	Бе-дур: N <sup>6</sup> Ас-дур: N <sup>6</sup> Ге-дур: N <sup>6</sup>	Ес-дур	ге-мол: N <sup>6</sup> ( <i>це-ес-ас</i> )  ге-мол: VI <sup>6</sup> ( <i>зе-бе-ес</i> )	Ас-дур
Значење	Делимично приближавање презентацији истине о идентитету луталице	Приближавање презентацији истине о идентитету луталице	Веома изражено удаљавање од презентације истине о идентитету луталице	Делимично приближавање презентацији истине о идентитету луталице	Достизање презентације истине о идентитету луталице
Динамичка крива* у метафори					

\* Успон и пад криве означавају приближавање, односно удаљавање од презентације истине о правом идентитету луталице

и тонични секстакорд у Ас-дуру /тактови 18–23/), чије функционално објашњење изван контекста *лутајућег тоналитета* делује мање логично. Другим речима, музички ток у Вотановом дискурсу никад формално не модулира у Ас-дур и остаје везан за веома проширени ге-мол. На овај начин се ствара метафора у оквиру које се ге-мол испоставља као репрезентација или фигура, а Ас-дур као *спекулативни тоналитетски модел* Вотановог лика. Ас-дур, тако, 'саопштава' Вотанов прави идентитет, али такво 'саопштење' Ерди не значи много, јер она Вотана не препознаје на такав начин, односно кроз тај тоналитет. Овоме треба додати и то да учестале појаве акорда *ес-ге-бе*, као VI ступња у ге-молу, на почетку прве сцене трећег чина и уз Вотанове похвално интониране речи упућене Ерди, представљају још једно тоналитетско 'завођење' на погрешан траг, на Ес-дур као наводни Вотанов тоналитет, једнако као што су одломци у овом тоналитету у самом Ердином дискурсу деловали у истом правцу.

У другој фази развоја метафоре Вотан је наизглед још срдачнији према Ерди, убеђујући је да је она једина којој се може обратити у потрази за знањем. Тонална реторика задржава одређене сличности са првом фазом, што потврђује не само појава Ас-дура, већ и Ге-дура који би у овом контексту консеквентно требало схватити као истоимени тоналитет у односу на ге-мол из претходног сегмента (пример 82). Будући да је у првој фази развоја метафоре у дискурсу Ерде, која претходи овом делу Вотановог дискурса, такође етаблиран наполитански секстакорд, те да и сам Ас-дур у контингенцији са Ге-дуром представља наполитанску сферу овог другог, може се оправдати акумулација овог акорда и у другим тоналитетима, па и у самом Ас-дуру.<sup>503</sup> Трећа фаза у развоју ове метафоре, припремљена отвореном Ердином сумњом у његов представљени идентитет, достиже се у луталичиним завршним речима у сцени. Више него што ће тим речима навести на закључак о свом правом идентитету, он саопштава Ерди истинско стање свог унутрашњег бића, али свој став о њој (пример 80, тактови 7–18). Луталичине речи *Ти ниси она / за коју верујеш да јеси*, дате као реплика на коначну Ердину сумњу, настављају се у извесно пророчанске, али и откривајуће стихове о њему као врховном Богу: *Мудрост мајке земље / ближи се крају: / твоја мудрост / увенуће по мојој вољи*. Ове речи су дате у тонално јединственом оквиру Ес-дура, у коме се сумира комплетна хармонска стратегија

---

<sup>503</sup> Свеprisутност овог акорда употпуњује веза N<sup>6</sup>-D-T као модел силазне реалне секвенце (Бе-дур-Ас-дур), а исти обрт и секвенца ће се поновити и касније, пред последњом фазом у развоју метафоре у Ердином дискурсу.

сцене – акорд молдурског II ступња, наполитански сектакорд, као и привремена мутација (ес-мол). Улога Ес-дура као подршке метафори је двојака, у зависности од тога да ли је реч о Ердиној или о луталичиној тачки гледишта. Тако је Ерда своју најснажнију сумњу у идентитет луталице изнела у Ес-дуру који је, како је већ речено, 'лажни' тоналитет луталице (Вотана) и тиме овај тоналитет показује новину која се из текста не може сазнати: Ерда – било свесно или, више, несвесно – и даље не жели да поверује да пред њом није луталица. Када, пак, луталица, односно Вотан, каже да ће Ердина мудрост увенути по његовој вољи, прецизније, тиме што коинцидирају завршни тонични акорд у каденци (*ес-ге-бе*) и реч *воља* (*willen*, такт 15) он поручује да је свесно наводио Ерду на погрешан закључак, тиме што ју је 'убедио' да је његов тоналитет Ес-дур. У једном дубоко интерпретативном, па чак и поетском смислу Ерда је, парадоксално, све време била у праву када је, 'посредством' Ас-дура, кроз луталицу видела Вотана, али тога није била свесна.

Како се овде формира *спекулативни модел* који је импрегниран интерпретативним капацитетом Ес-дура, тако се у четвртој фази (пример 80, тактови 19–26), са повратком у ге-мол, проналази егземплар *атрибуционог модела* у оквиру којег овај тоналитет има улогу метафоре као ефекта: за луталицу, Ерда више није мудра, што потврђује његово симболичко прижељкивање да она поновно утоне у сан, из којег је на почетку сцене онако упорно будио (*Теби, немудра, / упућујем ове речи, / тако да безбрижно можеш заспати за навек!*). Дакле, ге-мол који представља подлогу овим речима, овде не казује ништа ново о тексту, будући да и сам луталица открива своје праве намере, али посредно реферише на ге-мол из првог наступа, у оквиру кога је та иста Ерда била приказана у сасвим другачијем светлу. Тако је, поред Ас-дура, ге-мол својом симетричном диспозицијом у луталичином дискурсу такође добио улогу тоналне метафоре, али која се разоткрива касније и посредно: луталица је од самог почетка лагала Ерду. Управо се помоћу ове интерпретације може објаснити интерполација два сектакорда – VI<sup>6</sup> и N<sup>6</sup> – у, иначе, идеалну, потпуну аутентичну каденцу у ге-молу (s–D<sup>7</sup>–t), с обзиром на то да они представљају тонике оба луталичина тоналитета, Ас-дура као његовог 'правог' и Ес-дура као његовог 'лажног' тоналитета. Поновном појавом ге-мола дистанца између музике и текста је суптилно увећана, али још увек није створила метафору; међутим, употребом акорада *ге-бе-ес* и *це-*

*es-ac* та дистанца је постала практично апсолутизована и метафора је могла бити остварена.

Пета и последња фаза у формирању метафоре у Вотановом дискурсу (пример 80, тактови 27–41) доноси коначну потврду разоткривања идентитета, репрезентујући *атрибуциони модел*. Ас-дур у овом делу сцене не само да је потврђен каденцом, него се у оквиру њега понавља тонични квинтсектакорд који је у почетном ге-молу фигурирао као наполитански квинтсектакорд. У луталичином односу према Ерди нема метафоре, будући да у овом делу његовог исказа нема скривених намера, па је Ас-дур сада позициониран као тонална подлога потпуном разоткривању. Међутим, Ас-дур ипак учествује у ономе што луталица дефинише као своју верзију 'несрећне среће', чиме је у тоналном слоју формиран један од типичних примера тоналне метафоре: *Страх о крају богова / не жалости ме, / пошто је то моја жеља сада! / Оно што сам једном разрешио у очају, / у бесној муци од раздора, / радо и весело / сад ћу слободно да изведем*. Дакле, Ас-дур је све време указивао на то ко је уствари луталица и тиме је означено његово учешће у једној метафори. Међутим, од тренутка када је та његова улога испуњена, овај тоналитет учествује у дефинисању друге метафоре у којој се напушта дословна референца: луталица, односно Вотан је срећан у својој несрећи, зато што је на њу принуђен и зато што нема другог избора. У текстуалном смислу, представљена ситуација одговара четвртој степену Хатеновог тропирања, где су изоморфизми и контрадикције, задовољство и незадовољство, толико изражени да доводе до њиховог помирења, а том помирењу доприноси управо Ас-дур са оваквим својим значењским капацитетима.

Етапе у Вотановом дискурсу, које су елабориране у претходним редовима, осликавају постепено и динамично формирање значења о Ас-дуру као метафори Вотана у дискурсу луталице (прерушеног Вотана) у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид*. Ово значење Ас-дура се испољава, дакле, само у Вотановом дискурсу, али не и у Ердином, па је стога у овом случају реч о презентацији истине о идентитету луталице, а не о спознању те истине од стране неког другог лика. У првој фази долази до делимичног приближавања презентацији истине о идентитету луталице, будући да је Ас-дур представљен посредством акорда *це-ес-ге-ас* који се појављује у оквиру ге-мола као његов наполитански акорд, али још увек не у оквиру самосталног Ас-дура. Друга фаза је донела још веће приближавање овој презентацији, али то приближавање није остварено



доминацијом Ас-дура, већ преовлађивањем функције наполитанског секстакорда, у којој је проминентни тоналитет, Ас-дур, био отеловљен у првој фази: ова специфична акордска функција се, осим у Ас-дуру, појављује још и у Бе-дуру и Ге-дуру. Преовлађивањем Ес-дура у трећој етапи формирања значења о Ас-дуру као метафори Вотана долази до веома израженог удаљавања од презентације истине о идентитету луталице у самом луталичином дискурсу. Повратак на ге-мол и наполитански акорд у њему означава и исту врсту приближавања Ас-дуру, које је било остварено и у првој фази. Најзад, кроз достизање превласти Ас-дура у тоналном току пете, последње фазе, у потпуности је достигнута презентација истине коју жели луталица: Вотан, прерушен у луталицу је, посредством Ас-дура, показао да стоји иза маске самог луталице.

Поред Ас-дура, Ес-дура и ге-мола на овом месту је потребно размотрити и улогу још једног тоналитета. Наиме, у сложеној мрежи тоналних односа који владају у првој сцени трећег чина *Зигфрида*, значајна улога припада и Е-дуру. Овај тоналитет је примењен на начин мање-више дословне референце и фигурира као *атрибуциони*, а не *спекулативни модел*. Оба актера, луталица и Ерда, 'помоћу' овог тоналитета желе да завајају једно друго: он, лажним ласкањем (пример 82), а она упућивањем луталице да се у својој „потрази за мудрошћу” обрати нормама (пример 78). Оваква улога Е-дура, репрезентованог посредством његовог тоничног акорда, долази до изражаја још у првој фази развоја метафоре у Ердином дискурсу (пример 77). Наиме, „мотив чаробног сна”, који се у овој фази појављује код Ерде, транспоновано се понавља: први наступ почиње од Цис-дура и води до де-мола, да би затим, уз спону од три такта такође испуњену овим лајтмотивом, био поновљен за велику терцу навише, стварајући однос Еф-дур–фис-мол. Ипак, кључна промена у понављању овог мотива се односи на хармонско варирање чији је главни актер управо акорд *е-гис-ха*. Овај акорд је једини међу свим осталим акордима лајтмотива који није доследно секвенциран, јер се уместо одговарајуће транспозиције појављује само секстакорд истог акорда, при чему секвентном поступку одговара једино позиција басовог тона *гис* (пример 77, у такту 2 је акорд *е-гис-ха*, а у такту 10, уместо акорда *гис-хис-дис/ас-це-ес/*, појављује се секстакорд *гис-ха-е*). Ово 'разбијање' дословности транспозиције је мотивисано текстуалним садржајем, будући да сам секстакорд долази тачно у тренутку појаве речи *мамац* (*reizt*), чиме је хармонија постала активна фигура у односу на текст либрета: Ерда саопштава Вотану да ће га касније, како је

већ објашњено, такође Е-дуром покушати да намами да мудрост, уместо од ње, затражи од норни. Увидом у дубљу симболику међутоналитетских односа, уочава се да Е-дур постаје сасвим адекватан члан квадријаде примарних тоналитета сцене, коју чине Ас-дур, ге-мол, Ес-дур и Е-дур. Имајући у виду да су две тоналне релације – фригијска/полустепена и хроматско терцно сродство – базичне за ову сцену, Е-дур у својим појавама носи обе контекстуализације: у односу на Ес-дур као 'лажни' тоналитет луталице, Е-дур је фригијски тоналитет; у односу на Ас-дур као прави тоналитет луталице, он је хроматски терцно сродни тоналитет.

Претходна анализа је указала на правце формирања музичке метафоре помоћу активности хармонског језика. Таква музичка метафора има могућност да понесе већу изражајну снагу у односу на метафору у текстуалном садржају. Постепено повећавање дистанце између музике и текста, које доводи и до њене апсолутизације, створило је својеврсни 'вакуум' погодан да буде испуњен, између осталог, и новим хармонско-тоналним значењима, омогућујући хармонији и тоналној стратегији да саопште нешто ново и до тада непознато о тексту, али и свету који је њиме посредован. У том погледу, испољавање активности тоналитета у методолошком смислу се може сумирати у четири правца:

- унутар система сложених тоналних односа у опери се може диференцирати један или ређе два тоналитета који се понашају као *истински активни* у односу на текст, при чему у исто време неки други тоналитет/тоналитети или наизглед преузимају ту функцију, или се испостављају као пасивна фигура у односу на текст (у извесној мери, ово може важити и за један, специфичан тоналитетски однос). Тада говоримо о *спекулативним тоналитетима*, каквим су се у првој сцени трећег чина *Зигфрида* испоставили Ас-дур и Ес-дур, или о *спекулативном тоналном односу*, какав је у истом сегменту дате опере била фригијска тонална релација, ге-мол–Ас-дур.

- посредством метафоре један тоналитет може имати два или више различитих значења, у зависности од тога који лик у опери га перципира и на који начин те да ли је тај лик у драмском току под утицајем неког другог лика или није. Ас-дур је у анализираној сцени од почетка до краја био тоналитет истине и са тог аспекта је фигурирао као *атрибуциони тонални модел*; али, његова *спекулативна* снага је постала део његовог укупног значења, захваљујући чињеници да у такво његово значење Ерда ипак није до

краја 'поверовала'. Овај тоналитет је Вотан свесно и на прави начин користио само 'за себе', а злоупотребио га је у случају Ерде, наводивши је да га 'препозна' у другом тоналитету, Ес-дуру.

- у вези са претходном тачком, а имајући у виду учесталост и експресивну моћ маскирања у опери као жанру, у тоналном језику је посредством метафоре могуће извршити демаскирање или откривање неког интенционално маскираног или неидентификованог лица.

- један тоналитет, обично исти онај који се показао као *спекулативни*, може бити подршка оксиморонској конфигурацији у текстуалном значењу (Вотан који је срећан због тога што заправо није срећан или Ерда која је овенчана немудром мудрошћу).

Различите појаве једног тоналитета у истом сегменту опере могу, како је приказала претходна анализа, имати различита значења. На исти начин и дословно или донекле измењено понављање једног текста у одређеној заокруженој целини у опери може, захваљујући деловању појединих хармонских средстава или појединих тоналитета, допринети формирању другачијег, експресивно снажнијег доживљаја и, самим тим, новог значења. Ова појава, дефинисана под категоријом експресивног дуплирања, подробније ће бити размотрена у наредном потпоглављу.

### 2.3. Експресивно дуплирање у тоналном и хармонском развоју као корелатив експресивног дуплирања у поетском тексту: тонално-хармонска експанзија и редукција у афирмацији и негацији телесности вољеног у опери *Салома*

Експресивно дуплирање, према дефиницији Лоренса Крејмера, у најопштијем смислу се односи на специфично понављање једног обрасца које доводи до кардиналне промене перспективе у музичком току.<sup>504</sup> Понављање у оквиру ове врсте структурне тропе мора бити превредновано на начин да донесе квалитативну реинтерпретацију садржаја датог у првом излагању тог обрасца. Тако се тензија или импулсивност који су дати у оригиналу превреднују у сублимисаност и контролисаност у понављању. Исто тако, у понављању се

---

<sup>504</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 22.

може задржати у основи иста врста експресије, попут конфликта или нестабилности, али тако да се оствари трансфер из нижег у виши појам дуплирања.<sup>505</sup> На пољу хармоније, оваква реинтерпретација у понављању доводи до психолошког интензивирања у оквиру којег, на пример, одређена дисонантна хармонија у дуплирању остаје „структурно дисонантна”, али бива схваћена као „трансцендентна консонанца”.<sup>506</sup> Крејмер разликује две врсте експресивног дуплирања у музичком садржају, које означава као *травестију*, односно као *трансфигурацију*. У првој од њих у понављању су задржани исти тоналитет или исти тонски род, али хармонски ток постаје нестабилнији, док у другој у оквиру дуплирања долази, рецимо, до мутације тонског рода, али се на хармонском плану остварује значајно смирење или, пак, статичност.<sup>507</sup>

Функционисање експресивног дуплирања у овом сегменту рада размотрићемо у оквиру дијалога Саломе и Јоханаана у трећој сцени Штраусове *Саломе*, и то кроз откривање и теоријско образложење улоге музике, односно тоналних и хармонских средстава као корелатива експресивног дуплирања етаблираног првенствено у певаном тексту. У том смислу, пошто ће понављање одређених исказа значењски допунити њихово прво излагање, сасвим је могуће говорити о експресивном дуплирању.<sup>508</sup> Зато је најпре потребно објаснити унутрашњу структуру експресивног дуплирања у самом поетском тексту.

Наиме, основа драмског и текстуалног слоја сцене је формирана као дијалошки комплекс између Саломе и Јоханаана, састављен из три дела: (1) Саломина *афирмација* једног чиниоца Јоханаанове телесности; тих чинилаца има укупно три – само тело, коса и уста – и сваки од њих, редом, представља тематску окосницу једног дијалошког комплекса. Афирмација редовно завршава императивом за телесним контактом: Салома захтева од Јоханаана да додирне његово тело и косу, односно да пољуби његова уста; (2) Јоханааново резолутно *одбијање* Саломиних речи и, посебно, њеног захтева; и (3) Саломина *негација* истог оног чиниоца Јоханаанове телесности о којем се претходно позитивно, афирмативно изјаснила. Оквирни делови овог троделног дијалошког комплекса су организовани, дакле, на начин да је друго Саломино обраћање, у форми

---

<sup>505</sup> Упор. исто, 31.

<sup>506</sup> Исто, 63.

<sup>507</sup> Упор. исто, 37.

<sup>508</sup> Упор. исто, 66.

одговора Јоханаану, уствари експресивно дуплирање поетског текста из њеног првог наступа. Уз то, први део комплекса, афирмација, садржи два веома важна момента који се односе на стилску фигуру компарације: једноставну компарацију (Саломе: *Твоје тело је попут љиљана / у пољу*) и негативну компарацију којом се још више наглашава дати чинилац телесности (*Ништа на свету није тако бело као / твоје тело*). На тај начин, посредством аутономних дискурса Саломе и Јоханаана, формира се својеврсна кохабитација у њиховом дијалогу: двоје протагониста су формално у дијалогу, али дискурс једног од њих се одвија готово потпуно независно од дискурса оног другог; прецизније, док Јоханаан одлучно, кратко, али и донекле симплификовано реагује на Саломине речи, она, како дискурс одмиче, у исказивању и интензивирању своје жеље као да свог саговорника више и не чује.

Међутим, у текстуалном делу сцене постоје укупно три врсте експресивног дуплирања које су у музичком слоју праћене тонално-хармонском техником експресивног дуплирања: (1) већ споменуто понављање Саломиног исказа о одређеном чиниоцу Јоханаанове телесности, (2) поновљена Јоханаанова одбијања Саломе, и (3) понављање самих дијалогских комплекса као већих јединстава.

### 2.3.1. Експресивно дуплирање у Саломином дискурсу

У Саломиним исказима у оквиру троделног дијалогског комплекса, експресивно дуплирање се остварује, како је већ указано, у Саломиној негацији оног истог чиниоца Јоханаанове телесности о коме се претходно афирмативно изјаснила (табела 13). Прва два дијалогска комплекса формално су идентична и грађена су као тродел. Међутим, грађа трећег дијалогског комплекса је значајније измењена: његова троделност нестаје у корист хипертрофије дијалога, нема негације актуелизованог чиниоца телесности (Јоханаанових устију), а долази и до вишеструких понављања Саломиних императива, што је већ експресивно дуплирање по себи. Оваквом експресивном дуплирању у Саломином дискурсу на специфичан начин значајно доприноси Јоханааново одбијање. Унутар прва два дијалогска комплекса одбијање је резултирало негацијом истог чиниоца Јоханаанове телесности од стране Саломе и прелажењем на нови чинилац његове телесности; међутим, у трећем дијалогском комплексу негативизација уступа место аналогном порасту интензи-

**Табела 13:** Експресивно дуплирање као интерпретативна стратегија (према Лоренсу Крејмеру) и негација и афирмација у трансценденцији субјекта као семиотичке стратегије (према Еру Тарастиију) посматране кроз однос текста и тонално-хармонског плана у дискуру Саломе у трећој сцени опере *Саломе* Рихарда Штрауса

Л. Крејмер		Излагање	Експресивно дуплирање
Е. Тарастии		Негација	Афирмација
Чинилац Јоханаанове телесности	Изражајно средство		
	Текст	<p>Афирмација:</p> <p><i>Заљубила сам се у твоје / тело, Јоханаане! / Твоје тело је бело попут љљњана / у пољу, / српном недодирнутих. / Твоје тело је бело / као снег / на брдима Јудеје. / Рууже у врту / краљице Арабије / нису тако беле као твоје тело. / Ни рууже / у врту краљице, / ни трагови сурака / на лишићу, / ни одејај месеца / на мору, / ништа на свету није тако бело као / твоје тело.</i></p> <p>Захтев:</p> <p><i>Дозволи ми да га додирнем.</i></p>	<p>Негација:</p> <p><i>Твоје тело је одератно, / оно је као тело / губавца! / Оно је као окречен зид / по коме отровнице гамијсу, / као окречен зид / на коме се икорпије легу. / Оно је као окречен зид / пун одератних ствари. / Оно је грозно, / твоје тело је грозно!</i></p>
Тело	Тонални план	<p>Експанзија:</p> <p><b>Ха, Ге, Ес, Еф, Фис, А</b> (Ха → А = велика секунда ↓)</p> <p>Умерена сложеност</p>	<p>Редукиција:</p> <p><b>Ха, ас, Дес</b> (Ха → Дес = велика секунда ↑)</p> <p>Експанзија</p>
	Хармонски план		
Коса	Текст	<p>Афирмација:</p> <p><i>У косу твоју сам се заљубила, / Јоханаане! / Твоја коса је као грозд, / као прегршит црног грозђа / на чокотима Едома. / Твоја коса је попут кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовима и зликовцима / сенку пружају. / Дуге, тамне ноћи / кад се месец скрије, / кад звезде стреле, / нису тако црне као коса твоја. / Муж ишме... / Ништа на свету / није тако црно као твоја коса.</i></p> <p>Захтев:</p> <p><i>Дозволи да додирнем косу твоју!</i></p>	<p>Негација:</p> <p><i>Твоја коса је одератна, / пуна прашице и погани! / Као да су ти трнову круну / на главу ставили! / Као / испрелетене змије / око твог врата. / Ја не волим косу твоју...</i></p>
	Тонални план	<p>Експанзија:</p> <p><b>Дес, А, Дес, Це, А, Дес, Ге</b> (Дес → Ге = тритонус)</p> <p>Умерена сложеност</p>	<p>Редукиција:</p> <p><b>Ас, Бе, Дес</b> (Ас → Дес = чиста кварта / чиста квинта.)</p> <p>Експанзија</p>
Хармонски план			

Табела 13, наставак

Л. Крејмер Е. Тарасти		Израгање	Експресивно дуплирање					
Чинилац Јоханаанове телесности		Негација	Афирмација					
Уста	Текст	<p>Уста твоја желим, Јоханаане. / Уста твоја желим, / уста твоја су као скерлетна врџа / на кули од слоноваче. / Као нар, / сребрним ножем преполовљен... / Цветови нара у вртовима / Тира, / сјајнији од руже, нису тако црвени. / Црвене франфаре / које краљев долазак најављују, / и од којих димман дрхће, / нису тако црвене као уста твоја. / Твоја уста су руменија од ногу / људи који гроже газе. / Црвенија су од ногу голубова / по храмовима. / Твоја уста су као корална грана / на мору у сумрак. / као пурпур у рудницима Моаба, / пурпур краљева... / Ништа на свету / није тако црвено као твоја уста.</p> <p>Захтев: Дозволи да пољубим уста твоја.</p>	<p>Понављање захтева: Хоћу уста твоја да љубим, / Јоханаане. Хоћу да их / љубим! (...) Хоћу уста твоја да љубим, Јоханаане. / Хоћу да их љубим. / Дозволи да ти уста пољубим, / Јоханаане. (...) Дозволи да ти уста пољубим, / Јоханаане! (...) Дозволи да ти уста љубим, / Јоханаане. (...) Дозволи да ти уста љубим, / Јоханаане.</p>	Дес	Де, це, Ес, Е	Ге	Це	Гес, Ге
	Тонални план	<p>Експанзија: Е, Ге, пис, Е, Це, пис, Де, Ес, Е, ЕФ (Е → ЕФ = мала секунда ↑)</p>	Умерена сложеност, доминантација, специфичан хармонски обрт (-VI<sup>7</sup>-D <sup>6&lt;/sup&gt;)</sup>					
	Хармонски план	Редукција, доминантација						

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона даогаг тоналитета, без назнаке „дур“ и „мол“. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

тета експресивног дуплирања код обоје протагониста: што је Јоханааново одбијање Саломе израженије, то је њена жеља интензивнија.

У првом дијалогском комплексу Салома говори о Јоханаановом телу. У оквиру првог, афирмативног дела комплекса, и поред релативно високе модуларне фреквенце, главну тоналну путању дефинише однос између оквирних тоналитета овог Саломиног наступа. Тако је у силазном целостепеном тоналном покрету од почетног Ха-дура до завршног А-дура садржана тонална симболизација са директним, неметафоричком референцом на то да Салома пристаје да се 'понижи' и 'сиђе' на Јоханаанов А-дур, тоналитет којим ће он започети свој одговор младој принцези. Истицању овог тоналног покрета са своје стране је допринео и специфично регулисан хармонски говор, имајући у виду да су оквирни делови представљени најједноставнијим, дијатонским хармонским обртима, док средишњи део контрастира појачањем хармонске тензије (на пример, појава двоструко умањеног септакорда у функцији VII<sub>II</sub>, као и меко умањеног четворозвука на повишеном II ступњу, оба такође и као акордска средства енхармонске модуларности). Саломин прелазак из афирмативног у императивни исказ је означен преласком из Фис-дура у А-дур, који је потврђен како мелодијском, тако хармонском, аутентичном каденцом (*Дозволи ми да додирнем твоје тело*, пример 83). Експресивно дуплирање у поетском тексту, које следи после Јоханаановог одбијања Саломе, има своју аналогију у експресивном дуплирању у оквирима тоналног и хармонског говора. Тонална редукција, која одговара и темпоралној редукцији, произашлој из готово двоструко краћег трајања овог сегмента Саломиног наступа, дејствује на формалистички начин и утисак усложњавања музичког тока дугује доследно сложенем хармонском језику у оквирима онога што представља Саломино негирање датог дела Јоханаановог тела (пример 84): појаве хроматски грађених акорада, затим бикорди са високим степеном тензије, који су проистекли из таквог принципа градње у коме су у истовременом споју акорд и његова вођична, односно хроматска фигуративна хармонија (ас-мол: бикордски спој акорда доминанте и септакорда VII<sub>D</sub>; Дес-дур: бикордски спој септакорда на повишеном II ступњу у горњем слоју и басовог тона разрешавајућег акорда, сектакорда тонике, који фигурира као педални тон) или два акорда који стоје у привидном терцном сродству (ас-мол: бикордски спој акорда тонике и субмедијанте супротног тонског рода), као и појаве комплексног акорда доминантне функције – нонакорда са додатом секстом – који ће се



испоставити као значајно средство експресивног дуплирања у хармонском слоју у дискурсима обоје протагониста. Све ово је можда најочљивије у компарацији са хармонском конфигурацијом Ха-дура који је у првом Саломином наступу неупоредиво једноставније конципиран (пример 85). Осим тога, тонална кривуља овог пута је постављена потпуно симетрично у односу на Саломин наступ у првом делу троделног дијалогског комплекса и сада је дефинисана узлазним целостепеним тоналним покретом од Ха-дура до Дес-дура.

Завршни део првог дијалогског комплекса је донео експресивно дуплирање у односу на први део, кроз интензификацију на два плана – симболичком и метафоричком (пример 84). Негација Јоханаановог тела, као експресивно дуплирање апотеозе његовог тела из првог дела овог комплекса, симболизована је како на хармонском, тако на тоналном плану. У хармонији се то остварује кроз константно сложен, хроматизован хармонски језик и упадљиво одсуство хармонске каденце, надомештене завршним, силазним скоком ноне у деоници Саломе, а у тоналном говору кроз 'успињање' од Ха-дура до Дес-дура, које је одраз тога да Салома, негирајући све оно што је претходно рекла о Јоханаановом телу, одустаје од сопственог понижења и 'пење' се до свог *асоцијативног тоналитета*, Цис-дура (енхармонски нотираним као Дес-дур). Метафора у музичком слоју, конфигурисана превасходно у тоналном подручју, саопштава, како је речено у претходном потпоглављу, нешто ново што се из самог текста не може сазнати те чини срж овог, првог експресивног дуплирања. Наиме, свеопшти тонални покрет као да не прати оно што се дешава у Саломиној реторици када она употреби различити вид говора о Јоханаановом телу. У фигуралном музичком говору би се очекивало да Саломине похвале Јоханаановом телу буду праћене узлазним тоналним покретом, аналогно фигури *anabasis*; и обрнуто, оно што се очекује је да пандан њеној управо супротној реторици, којом се нешто касније о том истом телу изражава на изразито негативан начин, на тоналном плану буде силазни тоналитетски покрет, који, опет, одговара реторичкој фигури *catabasis*, утолико више што се, како је речено, поједини елементи хармонског и тоналног говора у одређеним тренуцима понашају као музичке фигуре. Овде је, међутим, на делу обрнут процес: афирмацији у певаном тексту одговара тонални 'пад', а негацији у тексту – тонални 'успон', што је стављено у службу метафоре; Салома зна – иако то не саопштава и упркос томе што завршетак првог дијалогског комплекса не упућује на то – не само да ће

на крају додирнути Јоханааново тело, него и да ће пољубити његова уста. Као што „сви путеви воде у Рим”, тако сви тонални путеви у *Саломи* на крају воде у њен Цис-дур~Дес-дур, у коме она, коначно, може 'да ради' шта год пожели.

Други по реду дијалошки комплекс Саломе и Јоханаана по многим карактеристикама одговара првом. Афирмативни Саломин говор сада је усмерен према Јоханаановој коси: *У косу твоју сам се заљубила, / Јоханаане! / Твоја коса је као грозд, / као прегршт црног грозђа / на чокотима Едома. / Твоја коса је попут кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовима и зликовцима / сенку пружају. / Дуге, тамне ноћи / кад се месец скрије, / кад звезде стрепе, / нису тако црне као коса твоја. / Мук шуме... / Ништа на свету / није тако црно као твоја коса.* Овај исказ прати висока модулациона фреквенца, при чему је растојање између полазног и циљног тоналитета значајно повећано (тритонусни однос Дес-дура и Ге-дура, табела 13). На акордском плану реч је о логици хармонског крешенда и декрешенда, унутар које су споменути оквирни тоналитети дијатонски конципирани, док они средишњи обилују хроматским и дисонантним акордима; истовремено, убедљивој каденци у А-дуру из првог комплекса одговара хармонски идентична каденца у Ге-дуру, којом завршава овај, други комплекс (пример 86; такође, мелодијска каденца у деоници Саломе је веома слична њеној мелодијској каденци у А-дуру у првом комплексу). После Јоханаановог другог одбијања, Салома поново прибегава негирању, сада Јоханаанове косе. Као и у првом дијалошком комплексу и овај негациони део садржи три тоналитета, при чему се између оних оквирних афирмише покрет од Ас-дура до Дес-дура. И овде експресивно дуплирање у музичком слоју трећег дела дијалошког комплекса одговара промени Саломине реторике из афирмативне у негациону, постајући много очигледније у хармонском него у тоналном слоју, са готово истоветним арсеналом употребљених средстава: сложени акорди и истоветни бикордски спојеви, али овог пута уз изостављање комплексног доминантног петозвука са додатом секстом. И док и овај дијалошки комплекс карактеришу промена на хармонском плану из релативне стабилности унутар експозиције једне конфигурације у нестабилност унутар експресивног дуплирања, с једне стране, и интензивирање на тензионом плану, с друге стране, комплекс се, услед чињенице да на тоналном плану није дошло до интензификације (у ширем смислу је задржан исти тоналитет, Дес-дур, који тонално

заокружује комплекс), истовремено испоставља и као једини у коме се експресивно дуплирање испољава као *травестија*.

Последњи дијалогски комплекс задржава карактеристике прва два само у Саломином афирмативном наступу, усмереном овог пута према Јоханаановим устима. У тоналном говору се уочава нова врста односа оквирних тоналитета (Е-дур и Еф-дур), док је тензиони лук у хармонском току, организован кроз хармонски крешендо и декрешендо, слабије изражен (мање или више константно присуство алтерованих акорада дијатонског типа, једноставнијих вантоналних структура, варијантних и медијантних акорада) и супституисан је интенционалном доминантацијом акордског звука (појаве септакорада, нонакорада, тврдо умањених и малих прекомерних четворозвука на доминанти, и тако даље). Афирмативни, први Саломин наступ такође завршава преласком у императив, који је овог пута нешто ублажен (*Дозволи да пољубим уста твоја*) и потврђен убедљивом каденцом у Еф-дуру (пример 87). Кључна промена се дешава после Јоханаановог одбијања, јер Салома више не прибегава негацији, па се кроз убрзано смењивање стално понављајућег Саломиног императива и Јоханаановог одбијања долази до својеврсне хипертрофије дијалога. Кулминација у дијалогу наступа на самом крају сцене, Јоханаановим проклињањем Саломе. Тако ће Салома, уместо негације, чак пет пута поновити свој захтев Јоханаану да му дозволи да га пољуби. Насупрот свим претходним, Саломини императиви овде су краткотрајни, али се концентришу на хармонску конфигурацију која почива на раније промовисаним стратегијама.

Пошто је Саломин дискурс организован на оси афирмација-негација, природно је да на овом месту укључимо један део семиотичке анализе Ера Тарастиија, која је фундаментално заснована на концептима негације и афирмације. У овом моделу семиотичке анализе два концепта фигурирају као две врсте чинова помоћу којих субјект који живи у свету *Дазјна* (*Dasein*) „увиђа трансценденцију и тежи ка њој, пошто он или она доживљава свет пуког *Дазјна* као недовољан”.<sup>509</sup> Тарастиијев семиотички, али и филозофски поглед на трансценденцију<sup>510</sup> истиче њен темпорални аспект или сам чин субјектовог путовања<sup>511</sup> од претходног до новог, бољег стања његовог бића, то јест, до трансценденције. У анализи треће сцене у Штраусовој опери *Салома*, главна јунакиња

---

<sup>509</sup> Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, 19.

<sup>510</sup> Упор. исто, 22.

<sup>511</sup> Упор. исто, 18.

може бити сагледана као трансцендентни субјект – чак и пре њене 'праве' трансценденције до које долази у њеном завршном монологу – јер у исказима поновљеним на нов начин она достиже боље стање свог бића. Тиме је уједно окончано ово метафизичко 'путовање' њеног бића, након којег може да уследи ново разумевање оних чинилаца Јоханаанове телесности на које је реферисала пре почетка 'путовања'. Међутим, док је у Крејмеровом моделу експресивног дуплирања то било кретање од афирмације до негације, дотле у Тарастејевом моделу семиотичке анализе ова прогресија има значење управо супротног кретања, од негације до афирмације.<sup>512</sup> То значи да у исказима у којима похвално говори о Јоханаановом телу и коси и који завршавају изражавањем жеље за њиховим љубљењем, Салома у извесном смислу негира сопствено биће, будући да је јединствени контрапункт те емоције нематеријализована свест о чињеници да се та жеља никад неће остварити. Аналогно томе, искази у којима она потом негативно говори о Јоханаановом телу и коси, добијају афирмативни контрапункт отеловљен у исто тако скривеној нади да ће у некој догледној будућности и на један посебан начин ипак остварити то што жели. Другим речима, у интерпретацији ове семиотичке стратегије искрсава моменат парадоксалности – афирмација Јоханаанове телесности значи удаљење од афирмације Саломиног бића, односно негацију у свету њеног *Дазјана*, и обрнуто, негација Јоханаанове телесности значи удаљење од негације Саломиног јаства, односно афирмацију унутар њеног *Дазјана*. Услед експанзије у броју и разноврсности акордских средстава у понављању исказа, хармонски план постаје подршка Саломиној трансценденцији, много више него што то чини тонални план, који тада постаје видно редукован. Оваква констелација односа између афирмације и негације у Тарастејевом аналитичком моделу је, стога, управо обрнута од констелације односа између афирмације и негације у експресивном дуплирању у оквиру Крејмеровог модела анализе, зато што је у овом потоњем тонални план тај који, много више од хармонског плана, даје подршку афирмацији. Другим речима, оно што је у експресивном дуплирању афирмација, у Тарастејевом моделу трансценденције је негација, и обрнуто, што говори о специфичној комплементарности ове две аналитичке стратегије. Саломине похвалне речи о одређеним чиниоцима Јоханаанове телесности још увек се поимају као недовољни, непотпуни

---

<sup>512</sup> „Оно што је круцијално, у мом виђењу, јесте то да је таква трансцендентна идеја увек произлазила из чинова негације и афирмације (...). Негација и афирмација су семиотичке операције помоћу којих се остварује веза са трансценденцијом” (исто, 21).

чинови и зато се касније негативно изјашњавање о њима у семиотичком смислу доживљава као афирмација у којој се достиже нови ниво значења. Истовремено су разноврсна акордска средства у понављању исказа омогућила да се са *Дазјана* окренутог ка спољашњем свету пређе на унутрашњу трансценденцију *Дазјана*<sup>513</sup> као коначни и највиши циљ. Салома је, заправо, тек при 'повратку', при поновном реферисању на исте чиниоце Јоханаанове телесности, створила њој потребне знакове који ће јој касније показати пут ка физичком контакту са младим човеком у кога је заљубљена. Чињеница да тај човек – у досађаном тренутку у коме ће коначно искусити његову телесност – више неће бити жив, за Салому тада неће имати никаквог значаја.

Дакле, експресивно дуплирање у слоју поетског текста трећег дијалогског комплекса постоји, али је наместо негације уследила хипертрофија императивног говора. Тонално-хармонски аналогон оваквом експресивном дуплирању је двојак. С једне стране, то је Саломино фокусирање на комплексан доминантни акорд (нонакорд са додатом секстом) и, нарочито, на специфичан акордски обрт, такође усмерен ка доминантном четворозвуку. Овај обрт је оличен у вези умањеног септакорда на повишеном шестом ступњу и доминантног квинтсектакорда ( $-VI<^7-D^6_5$ ) и фигурира у Саломиним наступима који су прожети са Јоханаановим одбијањима. Појављује се у више различитих тоналитета – у дијахронијском следу који обухвата Дес-дур, Де-дур, Ес-дур, Ге-дур и, поново, Ес-дур – често и у сукцесивном понављању у оквиру једног тоналитета. Ова хармонска прогресија са својим троструким узлазним хроматским мелодијским покретом додатно трасира хроматизацију укупног звука. С друге стране, реч је о преузимању референтног, поларног тоналног односа с почетка другог дијалогског комплекса, оног између Ге-дура и Саломиног Дес-дура. Хармонска веза умањеног септакорда на повишеном шестом ступњу и доминантног четворозвука на тај начин постаје лајтхармонски обрт Саломиног императива за љубљењем Јоханаанових устију (пример 88; пример 89, тактови 16–19).<sup>514</sup> Тонични сектакорд поларног Ге-дура биће последњи Саломин акорд у овој сцени, помоћу којег се може увидети слична међуигра симболике и *живе метафоре*. Символички, види се да је Салома 'у' тако далеком тоналитету у односу на Дес-дур, чиме наизглед поручује да се предала и да од остварења њене жеље да пољуби Јоханаана неће

<sup>513</sup> Упор. исто, 30.

<sup>514</sup> Описани хармонски обрт се може појавити и са одговарајућим другим акордским облицима, као, на пример, у вези  $-VI<^6_5-D^4_3$ .

бити ништа; међутим, посматрана као метафора, оваква тонална конфигурација у Саломином дискурсу казује нешто што се не види, нешто што је управо супротна порука – не само да ће Салома успети у својој намери, већ и да она у овом тренутку то зна.

### 2.3.2. Експресивно дуплирање у Јоханаановом дискурсу

Друга врста експресивног дуплирања се налази у оквиру Јоханаанових исказа и његовог одбијања да се приклони Саломиним жељама. Ово експресивно дуплирање свакако је у другом плану у односу на Саломино, које је остварено у оквирима сваког дијалогског комплекса посебно и испоставља се као његов контрапункт. То је, између осталог, и стога што је Јоханаанова свеукупна драматуршка позиција у сцени, иако не у потпуности пасивна, засигурно секундарна у односу на Саломину; његови одговори Саломи, колико год били резолутни, ипак су само реакција на њене изјаве, док је Салома та која има иницијативу и 'руководи' акцијом. У сцени постоји седам Јоханаанових наступа: по један се налази у оквиру прва два дијалогска комплекса и њима су раздвојени Саломини дивергентни ставови о чиниоцима Јоханаанове телесности, а осталих пет је позиционирано у трећем комплексу. Сви наступи су у садржајном смислу врло сродни, сводећи се на Јоханааново одбијање Саломе, често проткано негативним, па и увредљивим изражавањем о њој. Међутим, због пораста тензионог нивоа у поетском тексту, сваки наредни Јоханаанов наступ представља експресивно дуплирање у односу на онај претходни (табела 14). Овај пораст тензије делом је узрокован Јоханаановим све одлучнијим одбијањима Саломиних све израженијих захтева за физичким контактом, а делом и постепеним повећањем специфичног дискредитационог тона усмереног према Саломи, а које се уочава у различитим и све негативнијим квалификацијама употребљеним у именовану Саломе. Наиме, он упорно избегава да је назове по имену, користећи се симболичким супституцијама које или изражавају његову намеру да оспори њен прави идентитет („кћер Иродијадина”), или, још снажније, указују на неморалне аспекте како саме Саломе („кћер Вавилона”, „кћер Содоме” и „блудна кћер”), тако њене мајке, прецизније, на Иродијадин неприродни брак са Иродом, братом њеног бившег супруга Филипа („кћер родоскрвне мајке”). Тек у последњем обраћању, када је по други пут и дефинитивно проклиње, Јоханаан Салому назива њеним правим именом. Дакле, интензивирање тензије у тексту, које омогућава прогресивно експресивно дуплирање,

**Табела 14:** Експресивно дуплирање као интерпретативна стратегија (према Л. Крејмеру) посматрана кроз однос текста и тонално-хармонског плана у дискурсу Јоханаана у трећој сцени опере *Салома* Р. Штрауса

Изражајно средство	Експресивно дуплирање					
	1	2	3	4	5	6
Текст	Одступи, кћери Вавилона! / Кроз жену / грех дође на свет. / Не говори ми, / нећу да те слушам! / Ја слушам само / глас Господа / Бога мога.	Никад, кћери Вавилона, / кћери Содоме... Никада!	Зар те није страх, / кћери Иродијадина?	Блудна кћери, / само један / те спаси можда. / Иди, потражи га. / Потражи га! / Он је у једном чамцу на / Галилејском језеру, / поучава своје ученике. / Клекли на обалу језера, / позови га, и зови га по имену. / Ако дође, / а он долази свакоме ко га позове, / приколи ми се до ногу, / не би ли ти грехове отпустио.	Проклета била, кћери / родохране мајке! / Проклета била!	Нећу да те гледам. / Ти си проклета, Салома! / Ти си проклета. Ти си проклета!
именовање Салома	„кћер Вавилона“	„кћер Вавилона“, „кћер Содоме“	„кћер Иродијадина“	„блудна кћер“	„кћер родохране мајке“	Салома
Тонални план	А, фис, Еф	псис, Ас Еф, Це	це, е	Ге, Ас, Е, Ес, ха, Бе, Де	Це, Гес	фис, Бе
Хармонски план	дијатоника, модалност, полукаденца	дијатоника, каденца	дијтоника, битоналност	дијатоника, доминантнизација, вантонални акорди	доминантнизација, вантонални акорди	дијатоника, доминантнизација, алтеровани акорд

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона даоог тоналитета, без назнаке „дур“ и „мол“. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

одвија се у следећој дијахронији: она је најпре једна уопштеније порочна жена, затим се, као део такве родоскрвне породице каква је њена, испоставља као много грешнија жена, да би на крају, у кулминацији дијалога, насупрот очекивању да буде именована потпуно обезвређујућим и максимално увредљивим именом, изненађујуће била названа њеним правим именом. Иако ово последње именовање Саломе упућује на закључак да је ту можда дошло до антиклимакса, метафора у Јоханаановом обраћању младој принцези разоткрива да је реч управо о врхунцу експресивног дуплирања: за њега, само име Салома је персонификација моралне трулежи.<sup>515</sup>

Хармонски и тонални план у дијахронији експресивног дуплирања у Јоханаановом дискурсу су формиран као претежно статичан слој, са извесним флукутирањем у различитим степенима дијатоничности која је у односу на Саломин дискурс израженија и проткана каденцирањима у почетним наступима (полукаденца у Еф-дуру у првом Јоханаановом одговору на Саломин захтев да додирне његово тело и прекинута каденца у Ас-дуру), као и са тек повременим битоналношћу. Дакле, експресивно дуплирање на тонално-хармонском плану не прати развој који се одвија на текстуалном плану, или бар не показује онакву систематичност каква је карактерисала однос између поетског текста и тонално-хармонског слоја у експресивном дуплирању у Саломином дискурсу. Уместо тога, на делу је друга стратегија, организована као делимични трансфер Саломиног хармонског говора у Јоханаанов. Тако се у улози хармонске подлоге и у његовим исказима појављује специфична веза умањеног четворозвука на повишеном шестом ступњу и доминантног септакорда, затим, поларни тоналитетски однос (Це-дур – Гес-дур, док је то код Саломе био Дес-дур – Ге-дур), али и главни акордски представник процеса доминантације – сложени доминантни акорд, овде представљен као нонакорд са основом секстсептакорда – који се појављује у истом тоналитету у коме се сложени доминантни акорд претходно појавио и у Саломином дискурсу (Це-дур, пример 89, тактови 2–9). Ово Јоханааново 'преузимање' специфичне хармонске реторике коју је претходно етаблирала Салома, стога, није у функцији адекватног контрапункта самом експресивном дуплирању у текстуалном слоју, нити формира какав специфичан, аутономни вид експресивног дуплирања у тонално-хармонском слоју, већ представља

---

<sup>515</sup> Уз ово, у Јоханаановом дискурсу значајно је истаћи и вишеструко дужи сегмент у односу на све друге Јоханаанове наступе у дијалогу, у коме он говори Саломи да потражи спасење из њеног греховног живота, упућујући је више пута на човека којег не именује, али иза којег стоји недвосмислена алузија на Исуса.



демонстрацију повезаности и, истовремено, подређености како, у ширем смислу, Јоханаановог дискурса Саломином, тако, у ужем смислу, његовог тонално-хармонског експресивног дуплирања оном које припада Саломи. Експресивно дуплирање у Јоханаановом дискурсу, премда секундарно у овом дијалогу, сугерише *трансфигурацију* као тип експресивног дуплирања, и то мање у равни текста (осим индиректно, алузијом на Христа, Јоханаан се у првом лицу не изјашњава о својој вери), а више у тонално-хармонској равни (кроз дијатонику и доминантнизацију као репрезенте релативне стабилности у хармонији, којима – као у сваком *трансфигурационом* експресивном дуплирању – завршава његов дискурс).

Разнородност у профилима наступа двоје протагониста који формирају овај 'немогући' дијалог на посебан начин је разрешена коегзистенцијом њихових експресивних дуплирања у музичком слоју. Другим речима, експресивно дуплирање у Јоханаановом дискурсу у исто време је и антиподно и комплементарно дуплирању у Саломином дискурсу: док код Саломе на хармонском плану у експресивном дуплирању долази до усложњавања, на тоналном се демонстрира сасвим супротна тенденција, редукција; код Јоханаана, реч је о делимично супротној конфигурацији – у експресивном дуплирању хармонски план је мање-више статичан, нема усложњавања нити редукције, али тонални план показује не превише интензивно, али ипак приметно усложњавање (посебно у претпоследњој фази експресивног дуплирања, у наративу о Христу). На ширем плану, у сфери односа музике и текста, комплементарност Саломиног и Јоханаановог дискурса постаје сложеније конципирана и наизглед неодржива, с обзиром на то да се специфичној равнотежи њихових музичких слојева – равнотежи произашлој из баланса различитости и сродности тих слојева – супротставља апсолутна неподударност токова у поетском тексту: Саломини искази у којима глорификује Јоханаанову телесност и изражава своју заљубљеност у њега су потпуно супротстављени његовом одбијању Саломиних речи датих у тим исказима (упоредити делове либрета дате у табелама 13 и 14). Дијалог се, захваљујући различитим текстуалним средствима, чини, па и намеће, као немогућ, али ће га у исто време, уз помоћ музичких, односно тоналних и хармонских средстава, Штраус учинити могућим, имајући у виду, пре свих, подударност у специфичним обртима и поларним односима.

Систем експресивних дуплирања у оквиру Саломиног, односно Јоханаановог дискурса је отворио могућност за још једну интерпретацију у овом смислу, дакле, за експресивно дуплирање које настаје између самих дијалошких комплекса, као већих целина: други дијалошки комплекс је експресивно дуплирање првог, а трећи експресивно дуплирање другог (али, такође, и првог) дијалошког комплекса. Дуплирање које постоји међу дијалошким комплексима као целинама вишег реда је израженије на текстуалном, него на тоналном и хармонском плану. У тексту другог дијалошког комплекса Саломина намера да додирне Јоханаанову косу свакако је интензивнија и више фокусирана у односу на њену интенцију из првог комплекса, јер се тактилни прерогатив жеље везане за цело тело 'сужава' и концентрише на само један његов део, косу; на исти начин је и прелазак на жељу да пољуби Јоханаанова уста у трећем комплексу експресивно дуплирање, будући да жеља за додиривањем уступа место жељи за љубљењем, као, свакако, интензивнијој емоцији. У тонално-хармонском слоју експресивно дуплирање на нивоу дијалошких комплекса се своди на дуплирање у одвојеним дијахронијским токовима Саломиног, односно Јоханаановог дискурса, које је, како је већ истакнуто, израженије код Саломе. Ипак, ни тада није осигуран праволинијски раст тензије јер, на пример, „експресивни” тоналитетски покрет од полазног Ха-дура до завршног Дес-дура у првом комплексу води у релаксацију, у тонално заокружење другог комплекса у Дес-дуру, и тако створен антиклимакс је контрабалансиран тек са трећим дијалошким комплексом и његовим „дирекционим” тоналним односом између почетног Е-дура и завршног Ге-дура. Зато се критеријум за формирање експресивног дуплирања на нивоу комплекса везује за темпорални аспект односа између афирмације и негације унутар Саломиних исказа, првенствено у релацији првог и другог дијалошког комплекса: временски однос између афирмације и негације у првом комплексу је приближно 2:1 (42 наспрам 22 такта у корист афирмације), док је у другом позитивни, афирмативни аспект значајно наглашенији, будући да је исти однос сада повећан на више од 6:1 (79 тактова афирмације у односу на 13 тактова негације). Овако створен парадокс да што је материјално даља од остварења своје жеље, Салома толико делује срећнија и говори афирмативнијим, прецизније, троструко афирмативнијим гласом, на свој начин разоткрива њено предзнање да ће своје намере, ако већ другачије није могуће, остварити над мртвим Јоханааном. Управо стога се процес експресивног дуплирања не завршава на овом месту. Специфичну надградњу и

финално, последње дуплирање овај троделни комплекс добија у завршном монологу Саломе, у оквиру којег Салома спроводи својеврсну ретроспективу свог наступа из треће сцене и реafirмише иста три чиниоца Јоханаанове телесности – тело, косу и уста (видети потпоглавље „Тонални *либестод*”).

Из анализе треће сцене Штраусове *Саломе* је могуће извести закључак о односу између две врсте експресивног дуплирања – оног у тексту и оног у тонално-хармонском језику – у оквирима једне целине или једног дела опере или музичке драме. Осим што експресивна дуплирања у ова два слоја могу бити одговарајућа једно другом – тако да дуплирање које постоји у тексту има свој пандан у аналогним средствима у дуплирању које постоји у тонално-хармонском језику – она могу бити и у мањем или већем степену неподударности једно према другом, прецизније, експресивно дуплирање у тонално-хармонском језику може показати одређени степен аутономије у односу на дуплирање спроведено у поетском тексту. Такође, и у оквиру самог музичког слоја, тонални и хармонски план не морају деловати синхронизовано. На примеру ове сцене из музичке драме *Саломе* је доказано да је хармонски план доносио усложњавање и експанзију, понашајући се као корелатив, као аналогон усложњавању у тексту, док је тонални план показивао амбиваленцију и био у исто време и корелатив – понашајући се симболички – и антипод – доносећи суштинску, квалитативну реинтерпретацију текстуалног значења посредством метафоре. Оно што је најважније, постаје могуће да се укрштањем експресивних дуплирања – онога у садржају поетског текста, с једне, и онога у тонално-хармонском слоју, с друге стране – дође до својеврсног експресивног циља одређеног сегмента музичке драме: музика, деридијански речено, казује оно што није саопштено у певаном тексту. У овом случају, музика је, без поетског текста, саопштила не само Саломину свесност да ће затражити Јоханаанову главу, него и њену увереност да ће то на крају и добити. Специфично ширење ове способности музике биће демонстрирано у наредном потпоглављу које ће покушати да докаже да музика не само да саопштава оно несаопштено у поетском тексту, већ да у сукобу будућности и прошлости потврђује једину могућу истину, ону која припада запостављеној садашњости. У ту сврху, хармонско-тонални систем је у стању да конституише и посебне стратегије.

## 2.4. „Херменеутички прозор” отворен према ’хармонији садашњости’: недостижна истина у укрштању прошлости и будућности у *Песмама из Гуре*

У сложенем систему односа између музике и текста, значења произведена тоналним и хармонским говором се могу испоставити као значења која доносе разрешење несклада или ’сукоба’ створеног између значења садржаних у дискурсима различитих ликова у једном музичко-драмском делу. У склопу свог модела интерпретативне анализе, Лоренс Крејмер предлаже да на музичком тексту буде отворен „херменеутички прозор, кроз кога би дискурс нашег разумевања могао да прође”.<sup>516</sup> Као једна од најважнијих стратегија у интерпретативној музичкој анализи, „херменеутички прозор” је усмерен ка споља, отварајући унутрашњи свет једног музичког дела ’спољашњој’ интерпретацији која дозвољава да њен тонални или хармонски садржај укажу на сасвим нове слојеве разумевања њеног текстуалног, па и шире, драмског оквира. Иако Крејмер разликује три врсте ових „прозора” – *текстуална укључивања, цитатна укључивања и структурне тропе*<sup>517</sup> – у овом потпоглављу ће дата интерпретативна стратегија бити сагледана управо као јединствени „херменеутички прозор”. Најбољим амбијентом у коме може бити отворен „херменеутички прозор” Крејмер сматра оне ситуације или сегменте музичких дела у којима се објект интерпретације појављује као „експлицитно проблематичан”.<sup>518</sup> Сходно томе, правила која су регулисана тим „прозорима” врло често су привремена, имплицитна, ненормативна и важе за само одређени, конкретни случај.<sup>519</sup>

Сусретање, али и укрштање прошлог и будућег времена, као поларизованих категорија у сложенем временском универзуму Шенбергове кантате *Песме из Гуре*, биће сагледано кроз интерпретативну стратегију „херменеутичког прозора”. У том процесу размотрићемо ново разумевање одређених стратегија хармонског и тоналног говора које потврђују разрешење ’сукоба’ тешке прошлости и немогуће будућности у једино могућој садашњости.

Краљ Валдемар, у очају због смрти своје љубавнице Тове, одлучује да своје страдале војнике позове да устану из мртвих и придруже му се у походу, не би ли тако

---

<sup>516</sup> Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 6.

<sup>517</sup> Упор. исто, 9–10.

<sup>518</sup> Исто, 12.

<sup>519</sup> Упор. исто, 14.

успео да своју љубљену врати из мртвих.<sup>520</sup> Значење произашло из текста који Валдемар изговара се супротставља значењу произашлом из текста којег певају његови војници:<sup>521</sup> они ће устати на позив свог краља, али ће истовремено кроз метафорички говор саопштити да је та мисија осуђена на неуспех. Хармонска и тоналитетска средства су у кореспонденцији са значењем текста којег певају краљеви војници, али не и са значењем у говору самог краља. Овим двама говорима је придружен и трећи, који припада сељаку и који посредује између њих. Међутим, сељаков исказ је само индиректна медијација те право помирење два суштински супротстављена исказа доноси музика, односно музичко значење. Сељаков говор, поред тога што рефлектује целокупан његов свет, представља и одраз његовог специфичног менталитета. Реинтерпретирајући народно предање, он најпре описује како изгледа буђење мртвих, или прецизније, како би то могло да изгледа, уз наглашавање високог степена ужаса и страха због самог овог чина, али и уз истовремено покретање његове одбране од ових нечастивих сила. Он страхује за породицу, дом и њиву и кроз неку врсту бајалице каже да ће, без обзира на устајање мртвих, оно што је њему најважније остати безбедно; као средству одбране, он ће се, традиционално, обратити својој хришћанској вери и отуда поновно враћање на мотив цркве, црквешта и црквених врата. Под црквеним сводом сељак, дакле, жели да се од злих сила заштити и духовно (молитва Христу) и материјално (гвожђем и камењем замандаљена врата), при чему је сцена ужаса умањена самим тим што он верује да се заштитио, независно од тога да ли је заиста у томе и успео. Међутим, и Валдемар своје мртве војнике шаље најпре у цркву и наређује им: *За своје слабине опасујте / своје зарђале мачеве, / донесите из цркве / своје прашњаве штитове, / сивим пругама ишаране*. Имајући у виду Јакобсенове стихове који стилски припадају натуралистичком покрету у поезији данског романтизма, полисемија у овом исказу долази сасвим очекивано и природно. Штавише, вокабулар се приближава типичном књижевном експресионизму, са адекватним придевима као што су „сиво”, „зарђало” или „прашњаво”, омогућујући и да се адекватно сагледа овај специфично обликовани музички романтизам. Тако се ова два исказа у тексту сусрећу на мотиву цркве,

---

<sup>520</sup> Краљ Валдемар је заљубљен у прелепу Тову, али сазнавши за то, љубоморна краљица је отровала Тову. Валдемар пада у жалост и очај и, у трећем чину, одлучује се да своје мртве војнике позове да устану из гробова, јер у свету реалитета не располаже начинима на које би оживео своју мртву Тову. Такође, то је један вид освете његовој законитој жени, али освете која 'пуца у празно', услед немогућности да се освети супрузи заштићеној специфичним краљевским имунитетом.

<sup>521</sup> У појединим издањима партитуре, војници су означени као Валдемарови људи, а хорови у које су они груписани немају само функцију тумача, већ и активних учесника радње.

али док је за сељака црква аутентично отелотворење вере и искрен савезник у борби против злих сила, за краља је она место у коме несметано може да испољи свој револт према Богу због смрти своје вољене Гове. Истовремено, исказе раздваја врста религијске идеје, па тако сељак демонстрира неокрњену хришћанску веру, а Валдемар, уз снажно нарушавање исте хришћанске парадигме, своју аутономну врсту религије чији је центар Това.

Кроз ова три исказа је демонстрирано и укрштање различитих временских констелација – садашњости, прошлости и будућности. Тако, краљева амбиција да се нешто из прошлости реактивира у будућности резултира апсолутизацијом садашњости, при чему је таква апсолутизација изражена значајно више у музичком, него у текстуалном значењу. Контемплација на тему времена дефинише не само овај чин, већ кантату у целини, па је Валдемаров говор о устајању мртвих у будућем времену, изнет још у првом чину (партитурни број 55–56), заправо говор о прошлости, док наратор у трећем чину (партитурни број 88 / такт 3) промишљање о тренутности садашњости потврђује речима *Сада и ово већ је прошлост*, којима Валдемарову војску смешта у прошло време. У тумачење времена се укључује и 'оживљена' војска са наизглед случајном текстуалном интерполацијом у којој саопштава да лов и бој, у које их позива њихов господар, трају тек *само делић времена*, доказујући тиме да је читава реалност њиховог 'оживљавања' сведена на један тренутак, на оних неколико секунди колико и траје (Валдемаров) сан.<sup>522</sup> Дакле, када краљ нареди буђење својих мртвих војника, он из прошлости жели да их пошаље не само у садашње време, него још више у будућност, али они остају тамо где једино и могу остати – у прошлости; када мртви војници, лојални своме краљу, прихвате да устану из гробова, они то чине у једном кратком делићу времена и остају свесни непроменљивости своје позиционираности у прошлости. 'Пресек' оваквог сукоба прошлости и будућности је

---

<sup>522</sup> Алан Лесем (Alan Lessem) указује на Шенбергово разумевање сна, као „вишег и бољег поретка” у односу на свет реалитета: „За већи део музике овог [двадесетог – прим. М. А.] века метафора сна и њене шире импликације би требало да буду темељито истражене. Психолози су дали допринос изванредној, халуцинаторној живописности слика сна, дошавши до дубоко похрањене 'синтаксе' која их ствара. Шенберг је довољно често наглашавао скривену, компулзивну логику која подупире деловање његове музичке фантазије. Као и његови савременици, веровао је да би повратак дубљим слојевима психе не само освежио изворе уметничке инспирације, већ би такође одвео од осећања до онога што је у писму Николасу Слонимском (Nicholas Slonimsky) назвао 'вишим и бољим поретком'” (Alan Lessem, *Schönberg and the Crisis of Expressionism, Music & Letters, Vol. 55, No. 4 /1974/, 435*). Тако је за Валдемара, баш као што је и за његовог 'створитеља', Шенберга, сан у својој изванредности толико живописан, да му се чини бољим светом од оног у коме физички обитава и у коме, очигледно, више не може пронаћи своју љубљену Тову.

садашњост, управо таква каква је, са краљем Валдемаром, који у њој мора носити бреме своје туге и са војском која, уз сва његова хтења, мора остати у својим гробовима.

Значења формирана на тоналном и хармонском плану показују немогућност оживљавања мртвих и супротстављају се значењу текста у Валдемаровом наступу, а нешто мање значењу текста у наступу његове војске, односно ступају у сагласје са пренесеним, метафоричким значењем текста у потоњем дискурсу. То се уочава већ на макротоналном плану, где *асоцијативни тоналитети* у три главна исказа – ес-мол у Валдемаровом, ха-мол у сељаковом и ге-мол у исказу мртвих војника – путем симболичке сатурације потврђују ову немогућност: *молски* тоналитети, поређани у *силазном* низу по великим терцама, својим основним тоновима формирају изразито дисонантан, *прекомерни* трозвук *ге-ха-(дис~)ес*. Међутим, на ужем тонално-хармонском плану долази до интензивирања ових значења, и то кроз три главне стратегије које сачињавају овај „херменеутички прозор”: поларизацију (тритонусне релације), интерполацију и мутацију.

#### 2.4.1. Хармонска поларизација као „херменеутички прозор”

Шенбергова кантата *Песме из Гуре* обилује бинарним опозицијама на музичком и текстуалном плану, из којих произлази читав след поларизација: између света мртвих и света живих, прошлости и будућности, између Валдемарових снажних хтења и немогућности њиховог остварења. Под хармонском поларизацијом се овде подразумева тритонусни однос, пре свега, између акорада, али и између тонова, који се у хармонско-теоријској литератури често назива поларним односом. Хармонска поларизација може фигурирати као симбол или као „херменеутички прозор”. Као симбол, она означава супротност између света мртвих и света живих, као и сукоб краљевих жеља и реалности, а као „херменеутички прозор”, она је репрезент ’филозофије’ читавог низа сукоба – прошлости и будућности, живих и мртвих, хришћанског и антихришћанског – која неминовно води ка свом ’филозофском’ решењу, отеловљеном у свету немртвих, у садашњости и у непатвореној религији чисте љубави мушкарца и жене. Оваква функција тритонуса карактерише читав ток трећег чина, што је видљиво већ на самом његовом почетку, кроз понављање тритонуса *гис-де*. Важно је истаћи да ови, као и било који други тонови или акорди у овом чину, који стоје у тритонусном односу, не симболизују парцијално ни свет живих, ни свет мртвих, већ само обједињени, као поларна веза,

репрезентују сâм однос ових светова.<sup>523</sup> На тај начин је на самом почетку осликано Валдемарово призивање несмирених душа његових војника који ће по ноћи, у дивљем походу јуришати, све док их, немртве, поново у гробове не врате први сунчеви зраци у праскозорје.

Ипак, према самим тонским висинама, поларне акордске релације се могу груписати у два фундаментална тритонусна пара – *це-фис* и *дес-ге* – који укључују дурске и/или молске трозвуке, као и доминантне септакорде који се формирају на овим тоновима. Због честих појављивања у вокалним, хорским партовима, као и у оркестру, хармонска веза молских квинтакорада на тоновима *це* и *фис* добија статус лајтхармонске структуре у трећем чину *Песам из Гуре*. Овај обрт се појављује као пратња стиховима *Овде стоји замак, још из давнина*, које певају Валдемарови војници (пример 90),<sup>524</sup> као и у каденци (пример 91) која се уочава недуго после Валдемаровог ламентирајућег вапаја *Тово, / Валдемар чезне за тобом* (34/9–35/5). Ове текстуалне фразе Валдемарове војске и самог Валдемара међусобно нису у директној вези, па, самим тим, не постоји ни супротстављеност значења; исто тако, ни унутар тих фраза не постоји колизија значења (замак није из новијег, већ уистину из неког старог времена, као што је аутентична и Валдемарова чежња за његовом вољеном Товом, један од основних мотива Јакобсенове поеме). Будући да истоветни хармонски обрт – тритонусна веза молских трозвука на тоновима *це* и *фис* – повезује две различите, али истинске тврдње, хармонска поларизација је употребљена као средство за афирмацију истине о немогућности да се жеље реализују у стварности: стари замак и његови војници неће оживети, као што ни Валдемар никад више неће видети Тову. Поларизација се овде удаљила од своје симболичке функције, у оквиру које фигурира као означитељ односа између поларизованих универзума, али још увек није довољно близу тога да буде музички арбитар између међусобно супротстављених текстуалних значења. Симболизација се исцрпљује само у присуству лежећег тона *ес* у делу оркестарског парта у оба примера, тона који представља не само фундамент и тонику у овом чину, него, што је најважније, и

---

<sup>523</sup> Грејем Фипс (Graham H. Phipps) наводи три начина на које Шенберг практично реализује концепт тритонусне еквиваленције: прво као „означавање важних тематских наступа са *vorimitation* техником на тритонусу”, друго „крз ’хармонизацију’ на тритонусном нивоу првих тонова тематског наступа” и треће, путем „комплетних исказа тематских материјала на тритонусним транспозиционим нивоима” (Graham H. Phipps, *The Tritone as an Equivalency: A Contextual Perspective for Approaching Schoenberg’s Music*, *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 1 /1985–1986/, 68).

<sup>524</sup> Превод текстуалног предлошка Шенбергове кантате *Песме из Гуре* је урадио аутор дисертације.



основни тон Валдемаровог *асоцијативног тоналитета*, са функцијом да укаже на подређеност војске њеном владару.

Међутим, интензивније дејство има поларни однос као корелатив сукоба унутар текстуалног значења. У стиховима које са глорификујућим жаром певају Валдемарови војници у завршници чина и целе кантате, у којима се поручује како Сунце *са истока поздрављају јутарњи снови*, стоји алегорија са значењем постизања коначног мира за несрећног краља, али и за саме војнике. Валдемаров сан једино је 'место' где његова војска може бити оживљена и сукоб унутар текстуалног значења је проистекао из самог парадокса да су управо јутарњи снови ти који поздрављају Сунце, не само као силу која их, подстичући буђење, по природи ствари окончава, него и као снагу која немртвима, али и ноћи, правом егзистенцијалном амбијенту Валдемарове војске, једина може донети крај. Ови стихови се поклапају са модулационим преокретом из Дес-дура у ге-мол (пример 92), при чему се поларизација своди само на однос тоналитета, али не и акорада: ге-мол је представљен тоником, а Дес-дур доминантним секстсептакордом *ас-це-еф-гес*, акордом који, због своје искључиве везаности за доминантну функцију, има потенцијал да недвосмислено укаже на тонику (*дес-еф-ас*), чак и када је она, као овде, одсутна. Дакле, ако је 'пукотина' у музичком смислу настала у преломном модулационом тренутку, на прелазу из Дес-дура у поларно удаљени ге-мол, ако је она у текстуалном слоју импрегнирана унутрашњим конфликтом у оквиру којег се поздравља онај ко (посредством ге-мола) уништава идилични свет снова (приказан Дес-дуром), онда и поларни тоналитетски однос може имати само значење потврде немогућности остварења Валдемарових визија.

У финалном сумирању ове интерпретације указаћемо да полустепено подизање поларне релације са *це-фис* на *дес-ге* у трећем чину *Песама из Гуре* означава интензивирање значења хармонске поларизације, јер се са поларне релације *це-фис*, као корелатива *сагласја* које постоји између *различитих исказа* (неостваривост оживљавања замка из давнина и Валдемарове жеље да поново види Тову), прешло на поларну релацију *дес-ге*, као корелатив *супротности* која постоји између текстуалних значења унутар *једног исказа* (јутарњи снови поздрављају Сунце које ће разбити те исте сневе у којима Валдемар износи своје жеље). Међутим, и поред таквог интензивирања, није дошло до промене, већ само до потврде основног значења ове поларизације као „херменеутичког

прозора”: краљ Валдемар не може оживети ни своје војнике, ни своју вољену Тову. Тритонус, тако, у овом чину атрибуира не само нешто чега још нема, већ и нешто чега уопште не може бити.

#### 2.4.2. Интерполација

Интерполација као хармонска стратегија представља убацивање неочекиваног акорда или акордског обрта у одређену утврђену или кодификовану хармонску прогресију. Идентификација тих обрта у Шенберговој кантати, као делу које је написано техником проширеног, али ипак функционалног тоналитета, има смисла како са аспекта музичке анализе, тако са аспекта односа музике и текста. У том погледу се у трећој сцени издвајају два тонално одређујућа обрта која су подвргнута поступку интерполације: каденца и – за само дело фундаментална хармонска веза – поларни обрт.

Заслепљен жељом да поново види Тову, Валдемар наређује мртвој војсци да уђе у цркву: *За своје слабине опасујте / своје зарђале мачеве, / донесите из цркве / своје праињаве штитове, / сивим пругама ишаране / и са пропалим фигурама* (пример 93, тактови 6–11). Наведени исказ добија одложено ’разређење’ у наполитанској каденци, која у овом контексту може да значи сасвим извесно поремећено стање његове психе. Једнако као што схвата, али не прихвата да Тове више нема, Валдемар се задовољава тиме да и своје војнике, ако већ не може уистину да оживи, макар учини немртвима. Опозиција између Валдемаровог реалног света, света живих, с једне стране, и нестварног света његове војске, света немртвих, с друге стране, у хармонији је, као што је речено и како се то вишеструко потврђује у сцени, најубедљивије приказана кроз опозицију која постоји унутар поларног акордског односа. Речи краља Валдемара упућене његовој војсци (*У град Гуру, наређујем вам, / данас излазе мртви.*) уклопљене су у наполитанску каденцу, F–D–T (тактови 18–24). У ову каденцу, која такође садржи поларни однос, интерполиран је карактеристичан дорски плагални обрт, оличен у хармонској вези трозвука дурске субдоминанте и молске тонике (S–t), што резултира проширеном каденцирајућом акордском прогресијом: F–S–t–D–T. Интерполација „црквене” (плагалне) каденце из староцрквене лествице (дорски модус) симболички појачава део исказа који се односи на мртве и показује да они неће оживети; каденца, самим тим, ’кочи’ спровођење друге наредбе да мртви војници изађу у град.

Верни своме краљу, Валдемарови војници прихватају позив. Комплетну фразу у овом наступу Валдемарове војске одликује контраст између, с једне стране, експресије борбености и спремности да, као и некада кад су били живи, изврше наредбу свог краља и, с друге стране, суштинске поруке изговореног текста, која такву одлучност оповргава: *Поздрављамо те, краљу, овде у Гури на мору! / Сад у лов нас пусти на овом острву, / хола! / Са одапетих лукова наше стреле нек полете, / са шупљим очима и рукама од костију / да прободемо сенку јелена, / тако да ливадска роса са ране може потећи* (16/10–19/7). Хармонска каденца која представља подлогу овом исказу у основи је грађена као потпуна аутентична каденца  $\Pi^7-D^9-T$ , у *асоцијативном тоналитету* Валдемарових војника, ге-молу, са мутацијом у Ге-дур на завршном акорду и простире се кроз значајан део исказа, захваљујући двострукој интерполацији хармонске везе  $\Pi^7-D^9$  (пример 94). Оваква хармонска интерполација у функцији продужења каденце се испоставља као одговарајуће средство потврђивања суштинске неостваривости Валдемарове наредбе. То потврђују стихови које певају војници, у којима постоји низ фигура и симболизација беживотности: *шупље очи и руке од костију* (са значењем да су одавно мртвим војницима још једино кости преостале и да због тога они не могу кренути ни у какав озбиљан поход), *лов на јеленову сенку* (тако немоћни војници нису у стању да убију правог јелена, већ само његову сенку) и *јутарња роса* (која ће, уместо крви, потећи из јеленове ране). У том смислу, хармонија је, упорним слабљењем кодификованог каденцирајућег обрасца, формирала значење које разрешава сукоб између два дискурса (Валдемаровог и дискурса његове војске), истовремено се стављајући на страну стварног значења које није саопштено, али до којег се долази из алегоријске поруке (војска).

Још једна, каснија Валдемарова референца на његове војнике открива нешто што је, само споља посматрано, истинит исказ. Из његове жеље да отплови са својим *дивљим ловцима / право у царство небеско* (пример 95) се закључује разумевање сопствене смрти као јединог начина на који ће несрећа у љубави са Товом моћи да буде трансцендирана. Том приликом поново је употребљен поларни акорд у ес-молу, као део непотпуног медијантног круга у силазном смеру, којег чине акорди *ес-гес-бе*, *це-е-ге*, *а-цис-е* и *фис-аис-цис*. У основи и ове акордске прогресије стоји двострука поларна веза – између акорада *це-е-ге* и *фис-аис-цис*, с једне, и између акорада *ес-гес-бе* и *а-цис-е*, с друге стране – која је и овде дефинисана као сукоб реалног и фиктивног, односно могућности и

немогућности да се жељено оствари. Посредством интерполације, медијантни акорди посредују у фундаменталној поларној релацији *це-фис*. Међутим, значење проистекло из хармоније овде надјачава значење проистекло из текста, управо услед чињенице да се ово прво везује за свет реалитета: текст саопштава једну у суштини неискрену интенцију, будући да је Валдемарова жеља за сопственом смрћу заправо опсена, или у најбољем случају другоразредна намера, јер оно што он стварно жели је оживљавање Тове, самим тим, и заједнички живот са њом. Из овога се може извести закључак о значајном својству поларних релација у завршном чину *Песама из Гуре*: директна поларна релација потврђује видљиву немогућност остварења Валдемарових хтења, а поларна релација обогаћена интерполацијом потврђује неискреним исказима маскирану немогућност остварења истих краљевих жеља.

### 2.4.3. Мутација

Мутација ће у овом контексту бити посматрана не само као прелазак у истоимени тоналитет, него и као промена тонског рода акорда на истом основном тону. Сукцесивна појава дурског и молског, или молског и дурског трозвука, изграђених на истом основном тону, као својеврсна игра светлости и сенке, тек је једна у низу карика у разгранатој мутационој структури трећег чина *Песама из Гуре*. Одсуство разрешења сукоба између исказа који репрезентује жељу да се нешто што припада прошлости пренесе у будућност, с једне стране, и оног који имплицитно саопштава немогућност да се то и оствари, с друге стране, надомештено је значењем које произлази из музике, односно из поступка мутације. Валдемарови војници величају Сунце које њима, немртвима, не може бити савезник, већ напротив, само непријатељ, будући да је њихово деловање везано искључиво за ноћ; једноставније речено, војници раде на подривању краљеве наредбе, али без тога да му се отворено супротстављају. Текстуални садржај у полифоно конципираном сегменту хора Валдемарове војске (пример 96) доноси референцу на Сунце, али у две различите текстуалне фразе – *светло обојено [на ободу неба]* (први и други сопран, алт и други тенор) и *Сунце погледајте!* (први тенор). Поклапање речи *светло* и *Сунце* са дурским трозвуком је класичан пример тонског сликања, али прелазак из дурског у молски трозвук на истом основном тону, које непосредно следи, нема директну текстуалну референцу и може се тумачити као потврда реалности. Другим речима, овакво

'затамњење' тамо где му није место, производи значење у дедуктивном следу: ако под сунчевом светлошћу нема васкрснућа мртвих, онда нема ни испуњења краљеве наредбе – мртви морају остати мртви.

Структурни значај мутационих релација у трећем чину је потврђен и кроз промену тонског рода у оквиру акорда који је традиционално грађен као дурски сектакорд. Наиме, наполитански сектакорд у ге-молу, *це-ес-ас*, крајње неочекивано добија у једном тренутку своју молску верзију, *цес-ес-ас* (пример 97), при чему је сам поступак поново могуће довести у везу са његовом улогом у објашњењу мање или више изражене колизије у текстуалном значењу. Због тога што се ово дешава непосредно пред првим наступом хора Валдемарових војника, којом приликом они поздрављају краља, хармонија антиципативно доказује непотпуну искреност тог поздрава. Мутациона логика се интензивира у наставку наступа хора Валдемарових војника, постајући безмало његово музичко обележје и шири се на изражајно подручје два од три *асоцијативна тоналитета*, ха-мола и ге-мола (пример 97; такође, пример 94, тактови 16–26). Задржавању мутационог смера из дура у мол одговара задржавање и проширивање улоге музичког значења које саопштава оно што није саопштено текстом. Исто тако, сукцесија из дурског у молски акорд је непосредна, што само додатно снажи ефекат мутације, уз упадљив временски дисбаланс проистекао из чињенице да покрет из *ха-дис-фис* у *ха-де-фис* траје четвороструко дуже него промена из акорда *еф-ге-ха-де* у *ге-бе-де* (у другом случају дурски трозвук је део малог дурског четворозвука, а сам обрт је, како је истакнуто, услед краћег трајања формално уклопљен у оквире ха-мола, као веза секундакорда доминанте за наполитански сектакорд и акорда ниске субмедијанте). Како двоструки мутациони покрет, постављен на ширем плану као подлога дужем исказу хора Валдемарове војске, нема директну текстуалну референцу, упорна хармонска супституција дура истоименим молу заправо попуњава 'пукотину', односно отвара „херменеутички прозор” који омогућава поглед на оне неоткривене слојеве значења текста: дивљи лов о коме страствено причају војници, само тобоже дели интензитет Валдемарових надања, па и на овај начин војска показује да неће испунити наредбу свога краља.

#### 2.4.4. Укрштање поларизације и мутације

Један од два главна тритонусна пара у овом делу кантате *Песме из Гуре, ге-дес*, подвргнут је процесу мутације у трозвучима формираним на ова два тона. У значењској сфери, наглашавање истине која је другачија и тужнија од оне која се приказује, иде упоредо са прогресивном трансформацијом поларитета од дурске ка молској грађи акорада. Најпре се појављује поларна веза два дурска акорда на овим тоновима, *ге-ха-де* и *дес-еф-ас* (пример 98а), а затим се, у троструком сукцесивном понављању овог обрта, оба акорда, у неуједначеним корацима, од дурске постепено крећу ка молској грађи (пример 98б): у првој појави оба трозвука су дурска, у другој је на тону *дес* молски трозвук, док су у трећој и последњој појави оба трозвука молска. Недуго потом, два акорда бивају спојена у бикорд (пример 98в): с обзиром на то да је овај део трећег чина у Ге-дуру, бикорд је могуће функционално објаснити као спој тонике *ге-ха-де* у доњем слоју и молског поларног акорда *дес-еф-ас* у горњем слоју. У све три ситуације са појавом поларитета *ге-дес* (примери 98а, 98б и 98в), које убрзано следе једна за другом, приметна је истоветна текстуална референца у оквиру које Валдемарови војници по први пут тако отворено говоре о сопственој смрти, супротстављајући се и наредби и визији свог господара: први пут посредством рефлексивног изјашњавања (*Наше време је завршено!*), а друга два пута кроз императив, који мање отворено (*Потони!*) или најдиректније (*У гроб!*) говори о њиховој свести да више никада не могу бити живи. Парцијално посматрани, поларни однос и мутација су саопштавали поруку о недостижности истине, недостижности коју једно текстуално значење није хтело експлицитно да призна (Валдемар) и коју је друго текстуално значење носило тек само као своју скривену поруку (војска). Међутим, мутација, и то у смеру од дура ка молу, када је укрштена са поларизацијом, не доноси значење које је остало скривено у сукобу самих текстуалних значења, већ је по први пут усаглашена са значењем које је отворено саопштено у исказу војника. У том смислу, ситуација са бикордом доноси најснажнију поруку, кроз однос између текста и музике који сада нису у сукобу, али се укрштају на специфичан начин: када војници сами себе императивно смештају тамо где и једино могу да буду (*У гроб!*), они су реалистични и негирају немогућу, од стране краља индуковану будућност; са своје стране и хармонија, кроз бикордски спој дурског и молског трозвука, међусобно поларно удаљених и

претходно подвргнутих мутационој трансформацији, потврђује исту поруку и у јединој могућој садашњости разрешен сукоб прошлог и будућег времена.

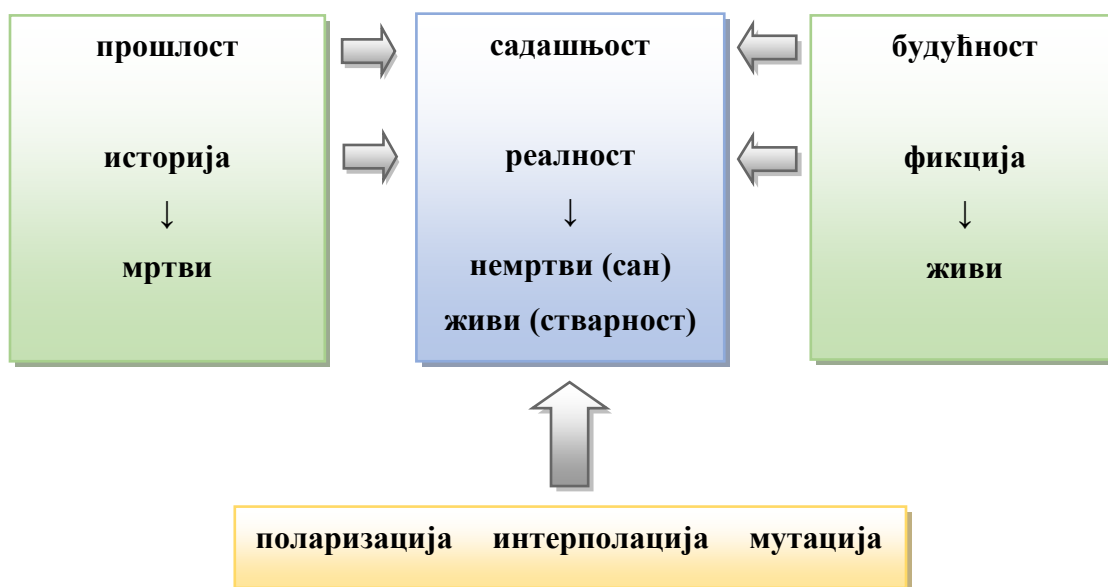
Дакле, текст, и када је 'загледан' у будућност, заправо 'гледа' у прошлост (графички приказ 3). Самим тим, сукоб у тексту између прошлости и будућности је разрешен у корист прошлости: мртви – не само војска, него и, пре свих, његова Това – које Валдемар толико жели да оживи, могу оживети, али само у прошлом времену. Музика, пак, говори само и једино у прилог трећем времену, говори о садашњости, и то о оној садашњости која толерише само сан и оних његових неколико секунди у којима мртви могу постати немртви, али не и поново живи. То у исто време подупиरे нашу суверену интерпретацију времена, јер, како каже Алина Фелд (Alina F. Feld), „време није супстанца која постоји или се одвија изван човекове свести, већ која постоји само унутар ње”.<sup>525</sup> Време које тече у Валдемаровој свести је аутономно време, а несрећног краља у реалност, парадоксално, враћају 'оживљени' мртви. Ако већ будућност није поуздана, ако, коначно, љубав, после свих Валдемарових стремљења, ипак није извесна, онда је тачна његова скривена порука да у садашњости може постојати само неизвесност. Александар Еткинд у свом раду о погрешном препознавању особа које се после дугог одсуства враћају у животе и окружење вољених, каже да се у „ситуацији у којој вољена особа нестане из разлога које нико не разуме, у ситуацији у којој она може бити жива и у којој се, потенцијално, чудесно може вратити” ствара специфична неизвесност, која је више „спољашња и реалистична, него што је унутрашња и патолошка”.<sup>526</sup> Зато је овде на делу Валдемарова унутрашња трансценденција и он губитак Тове не види више као губитак; то више није патологија, већ једноставно стање реалистичне, али спољашње неизвесности, са којом он може да се избори тако што ће за њега Това и даље бити жива. Текст који је 'опредељен' за прошлост и музика која је 'опредељена' за садашњост, нису, дакле, потврдили могућност Товиног повратка из мртвих, али су Валдемару, уместо туге и очаја, понудили алтернативу – подношљиву неизвесност, а са њом и остатке наде да поново може сусрести своју вољену.

---

<sup>525</sup> Alina F. Feld, *Melancholy and the Otherness of God: A Study of the Hermeneutics of Depression* (Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Lexington Books, 2011), 123.

<sup>526</sup> Alexander Etkind, *A Parable of Misrecognition*, 637.

**Графички приказ 3:** Улога хармонских стратегија у колизији значења произашлих из певаног текста у трећем ставу кантате *Песме из Гуре* Арнолда Шенберга



Сходно предложеној интерпретацији, свет мртвих и свет живих дубоко се прожимају са идејом времена – мртви, живи и међусфера између њих (немртви) нису једини фокус, нити једини дискурс, него и сâмо време у свом наративном смислу. Између мртвих којима припада прошлост и дискурс о историјској истини, с једне стране, и оних живих којима ће припасти будућност, са дискурсом који може бити фикционалан, зато што је неизвестан као и сама будућност, с друге стране, стоји неприкосновена реалност у садашњости, са својим живима из стварности или својим немртвима у сновиђењу. Више него текстом, садашњост је потврђена музичким, односно хармонским стратегијама поларизације, интерполације и мутације.

Свет живих, којег представља Валдемар, интерпретира свет мртвих, свет његове Тове и његових војника, тиме што ни она ни они за њега нису у потпуности мртви. Сан о његовој жељи у животу се претвара у спознање да је жеља неостварива и да је смрт једини излаз, и поентом коју извучи из сна Валдемар се веома приближава Хрисотемиди из Штраусове *Електре*, која каже: *Много је боље бити мртав, него бити жив, а не живети*. Исто тако, и свет мртвих интерпретира свет живих, тако што мртва војска скривеним, готово шифрованим порукама текста и хармоније поручује живима да је мисија због које су покренути из гробова унапред осуђена на неуспех. Љубав је, тако, репрезентовала једину верзију живота коју Валдемар сада може да приушти, онај живот који је



'недовољно жив', или који више није живот. И туга је на сличан начин одражавала смрт, опет, 'недовољно мртву', јер за њега Това никад неће бити у потпуности мртва. Излаз из ове наизглед безизлазне ситуације можда ће пружити метемпсихоза, специфичан трансфер Товине душе у голубицу, о чему ће више речи бити у последњем потпоглављу дисертације, „Тоналитет и хармонија у метемпсихози”.

У покушају да предложимо универзални модел интерпретативне анализе у којој се „херменеутичком прозору” придружују поједине истакнуте тоналне и хармонске стратегије, изложићемо неколико закључака. У интерпретацији „херменеутичког прозора” са кога се пружа 'поглед' на различите врсте сукоба, конфронтација или опозиција у текстуалном слоју, значења формирана на тоналном и хармонском плану фигурирају као корелативи основног или неког другог, секундарног и то најчешће потпуно супротног значења формираног у тексту. У претходној анализи таквом поимању „херменеутичког прозора” су потпомогле три стратегије у тоналном и хармонском развоју – поларизација, интерполација и мутација – чиме је омогућено да дођемо до иновативне надградње овог специфичног модела Крејмерове херменеутичке анализе. Хармонска поларизација која обухвата употребу трозвука и тоналитета који стоје у тритонусној, односно поларној релацији, као стратегија којом се интерпретира специфични „херменеутички прозор” са кога се види сукоб прошлости и садашњости, репрезентује ентитет или значење које је другачије – не нужно и супротно – од оног које постоји у тексту. Таква интерпретација коју пружа музика може указати на то да превагу односи само једна од ових категорија. Такође, дивергенција која постоји на два нивоа – у односу између два исказа или унутар једног исказа – може бити интерпретирана помоћу поларизације, па тако поларизација постаје корелатив било *сагласја* које постоји у значењима између *различитих исказа*, било *супротности* која постоји у значењима унутар *једног исказа*. Уколико се у одређеним утврђеним или кодификованим хармонским прогресијама (каденца, акордска поларизација и друге) може пронаћи њихова повезаност са тачно одређеним текстуалним значењем, интерполација неочекиваног акорда или акордског обрта у ту хармонску прогресију постаје средство помоћу којег се постиже боље или сасвим другачије разумевање тог оригиналног, примарног значења у тексту. На тај начин, у хармонији познати и готово традиционални поступак интерполације сада добија статус музичког средства за нову интерпретацију текстуалних значења. Исто тако, и мутација се може супротставити

основном текстуалном значењу тако што, уместо да функционише као симбол тог значења, представља његову интерпретацију (на пример, мутација из дурског у молски трозвук, која представља подлогу говору о светлости, указује да је право текстуално значење у супротности са оним које је саопштено те да се прича о светлости као прича о нечему позитивном превреднује у наратив о нечему негативном). Овакво дејство мутације је обрнуто пропорционално количини њене употребе – мутација је примењена само повремено, али редовно у деловима музичког тока у којима може изазвати интерпретацију текстуалног значења које није видљиво. Све три тонално-хармонске стратегије могу бити укључене и у релације на ширем драматуршком плану дела, потпомажући специфично разумевање односа између категорија прошлости, садашњости и будућности, у контексту у коме дело пред слушаоца поставља трилему која од тих категорија односи превагу. Ове три стратегије испољавају подршку како оној категорији која је драмски најистакнутија, тако оној категорији до чије се преваге може доћи само посредством интерпретације.

Својеврсне шифроване поруке које су се у релацијама између света живих и света мртвих, између прошлости, садашњости и будућности могле сусрести у значењском свету *Песама из Гуре*, каткад носе и импулс алегорије. Међутим, алегоријско значење у тексту може бити снажно изражено и у том случају одређени тонални и хармонски поступци постају средства алегорије дате у тексту, или још снажније, одређена текстуална алегорија добија свој контрапункт у специфичној тоналној или хармонској алегорији. Ове аспекте алегорије у односу између музике и текста расветлиће следеће аналитичко потпоглавље.

## 2.5. Тоналне и хармонске алегорије у функцији текстуалне алегорије у операма *Зигфрид* и *Валкира*

Интерпретативна анализа омогућава да алегорија као стилска фигура у књижевности и реторици, самим тим и у оквирима поетског текста у музичко-драмским делима, пронађе свој пандан како у ширем музичком слоју, тако у његовој тонално-хармонској димензији и на тај начин добије својство тоналне или хармонске алегорије. Алегорија се, можда више од свих других реторичких стратегија које су примењене у овом поглављу, испоставља као најпогоднија за интерпретативну анализу, о чему су говорили многи научници. Међу

теоретичарима књижевности ту је потребно истаћи Валтера Бењамина и Мортонa Блумфилда, а међу музичким научницима Манфреда Букофцера и Лоренса Крејмера. Споменуто погодност алегорије Бењамин оправдава тиме што уочава да алегорија најчешће поседује вишеструка значења,<sup>527</sup> а не само једно значење, док се за Блумфилда алегорија заправо изједначава са процесом интерпретације.<sup>528</sup> Букофцер овај однос алегорије и интерпретације сагледава на пољу музике и указује да је идеални оквир за музичку интерпретативну анализу створен тиме што музика никад не имитира отворено оно што је у поетском тексту већ алегоризовано.<sup>529</sup> Бењамин је такође истакао и близину богова као предуслов за алегорију,<sup>530</sup> у чему можемо наћи још чвршћу подлогу за дискурс о алегорији у опери у којој митска парадигма, присуство богова и наративи везани за њих фигурирају не само као предуслов, већ и као извор за разноврсне видове интерпретације алегорије. Крејмер и Ерик Чејф су, између осталих, у бављењу овом проблематиком отишли, чини се, веома далеко. Тако је Крејмер оперу видео као велику алегорију свеопштег културног поретка,<sup>531</sup> док у домену чисто музичког језика опере уводи појам алегоријске каденце.<sup>532</sup> Посебно значајним се испоставља дискурс о тоналној алегорији о којој говоре обојица аутора,<sup>533</sup> те ће о томе, као и о другим апсектима односа хармоније и алегорије бити више речи у наставку овог потпоглавља. Дакле, широки спектар књижевних или реторичких алегорија може, али и не мора да се одражава на ширину спектра тоналних или хармонских алегорија. Хармонија тако постаје аутономни интерпретатор алегорије у поетском тексту и тумачи је у оном значењу које јој је најдоступније.

У овом поглављу биће испитана хармонска и тонална алегорија као средства алегорије основног значења у поетском тексту, док ће у наредном поглављу бити размотрено испољавање хармонских и тоналних алегорија у функцији алегорије супротног значења у поетском тексту. У том смислу, не само да одређена хармонска конфигурација, независна од лајтхармонске технике, може постати средство алегорије у

---

<sup>527</sup> Упор. Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*, 138–139.

<sup>528</sup> Упор. Morton W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 301.

<sup>529</sup> Упор. Manfred Bukofzer, *Allegory in Baroque Music*, 9.

<sup>530</sup> Упор. Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*, 182.

<sup>531</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 22.

<sup>532</sup> Упор. исто, 154, 207.

<sup>533</sup> Упор. исто, 204; Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies*, 152; Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic*, 8, 35, 160.

тексту, него и одређени тип алегорије у поетском тексту може добити своју аналогију у посебном типу тоналне или хармонске алегорије.

Друга сцена другог чина Вагнерове музичке драме *Зигфрид* представља добар пример за испитивање начина на који хармонска средства учествују у поступку Зигфридовога 'дешифровања' алегоријског пева шумске птице. Према свом временском аспект, ова алегорија припада Блумфилдовом типу „хоризонталне алегорије”.<sup>534</sup> Она се не разоткрива одмах, већ у недалекој будућности, бивајући уклопљена у ретроспективни поглед главног јунака Зигфрида: до тренутка док је не открије, алегорија је мистерија, загонетка за све, а након што је открије она постаје 'само' тајна, али чију истину он зна. Због овакве димензије прогресивног разоткривања, она се може назвати и *алегоријом разумевања*, имајући у виду њено постепено развијање кроз три временске тачке; реч је о три момента у којима Зигфрид, главни актер алегорије, бива упућен на шумску птицу и њено певање: (1) *жеља* да разуме шумску птицу, (2) *покушај* да је разуме изградњом сопственог инструмента, и (3) *постизање* разумевања. Хармонска алегорија је потврђена тиме што сва три момента садрже исти хармонски обрт, конципиран као акордска тријада у оквирима минимално проширеног тоналитета: акорд тонике, септакорд вантоналне доминанте за други ступањ и акорд другог ступња, који се појављују над дугим лежећим педалним тоном доминанте. У првом од три момента прогресивног разоткривања алегорије (жеља за разумевањем), Зигфридове речи *Кад бих само разумео њену слатку песму! / Сигурно ми нешто говори* у музици су праћене споменутом акордском прогресијом у А-дуру (пример 99). У другом, након што је птици одсвирао мелодију на фрули, Зигфрид иде корак даље (покушај разумевања) и резигнирано каже како га је птица видела, али да „није могла да чује ништа”, а акордска прогресија је транспонована у Е-дур (пример 100). Коначно, на већем растојању, следи трећи и последњи моменат, у коме Зигфрид захваљује шумској птици на њеном *савету* (постизање разумевања), такође на тоналној подлози Е-дура, али са унеколико модификованом акордском прогресијом (пример 101): убацивањем доминантног нонакорда после акорда другог ступња и измештањем тоничног акорда са почетка обрта на његов крај, створен је лажни утисак да се хармонски обрт претворио у хармонску каденцу II-D<sup>9</sup>-T. Недвосмислена текстуална каденца, осведочена кроз Зигфридове завршне радосне речи *Радо следићу твој позив!*,

---

<sup>534</sup> Morton W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 307–308.

није добила своју истинску хармонску димензију како би била названа и хармонском каденцом (ове Зигфридове речи завршавају на акорду другог ступња), али је зато можемо крунисати појмом *алегоријске каденце*.<sup>535</sup> Може се, такође, рећи да је *алегоријска каденца* перформатив који, у надомештању формалне слабости хармонске каденце, спаја алегоријски хармонски обрт и текстуално 'каденцирање' у оквиру Зигфридовог коначног откривања алегоријске тајне.

Дакле, хармонска констелација са описаном тријадом акорада и педалом је не само подршка текстуалној алегорији, него је и она сама једна врста алегорије – *алегорија разумевања*. Од тренутка када га је попрскала Фафнерова крв, Зигфрид је био у стању да разуме птицу, али истина која ће му тад бити предочена до тог тренутка је била само алегоријска тајна нибелуншког блага и прстена: управо он је тај који сада стиче могућност да, уз помоћ Тарнхелма, а посебно, прстена, завлада светом. Другим речима, док је алегорија у тексту деловала на апстрактном нивоу (Зигфрид говори о тајанственом певу птице, али речи саме птице се не чују), хармонска алегорија, односно описана тријада још од првог наступа дејствује конкретније: ако му већ није одмах саопштила његову судбину као господара блага, онда му је макар дала знање о томе да ће у правом тренутку он сазнати истину. У сваком случају, значење проистекло из хармонске алегорије долази пре или много пре значења које проистиче из текстуалног откривања алегоријске тајне. То се остварује кроз пуко понављање критичног хармонског обрта, али и посредством чињенице да тај обрт коинцидира како са оним тренуцима када се Зигфрид чуди због тога што не може да разуме птицу, тако са оним моментима када ју је сасвим јасно схватио.

Значај ове *алегорије разумевања*, као комплекса драмско-текстуалне алегорије и хармонске алегорије у својству њеног контрапункта, посредно потврђују и други елементи драмског и музичког тока. Наиме, *алегорија разумевања* се одвија упоредо са централним драмским догађајем, крвопролићем у којем ће Зигфрид убити цина Фафнера, али се не испоставља као 'инфериорна' у односу на тај догађај. Друго, не само што описана акордска тријада својим хармонским редуccionизмом контрастира остатку сцене, већ се и

---

<sup>535</sup> Како је истакнуто у првом делу рада, Лоренс Крејмер је *алегоријском каденцом* назвао хармонску каденцу која представља алегорију одређеног догађаја или ситуације. Великотерци однос између два тоналитета који се појављује у тренутку смрти Клитемнестре и Егиста у Штраусовој *Електри*, при чему се хармонска каденца остварује у оном другом тоналитету, у драмском току добија значење алегорије смрти тих протагониста (упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 154, 207). Зато је категорију *алегоријске каденце* могуће укључити у интерпретативну анализу и других музичко-сценских дела, посебно Вагнерових музичких драма.

круцијални тоналитети те тријаде, А-дур и Е-дур, приметно избегавају у музичком току који не припада споменутим сегментима, чиме се такође доприноси истицању саме алегорије. Најзад, пре постизања коначног разумевања између Зигфрида и шумске птице, њих двоје се додирују 'у' Е-дуру, у окрњеној варијанти истог хармонског обрта, са осцилацијом другог ступња и тонике. Уопштено посматрајући, сегменти у којима се може уочити текстуална алегорија у погледу сложености свог хармонског говора су значајно редукованији, како би макар и посредно хармонска алегорија могла да дође до изражаја.

Први чин Вагнерове *Валкире* пружа пример употребе „хоризонталне алегорије” која, како је истакнуто, пројектујући своје значење у будућност, пуно разумевање постиже само кроз ретроспекцију. Пошто обухвата много шири план и простире се практично кроз цео први чин, може се назвати и алегоријом у прогресији. Први део такве алегорије, којег проналазимо у дијалогу Зигмунда и Зиглинде у првој сцени, проистиче из текстуалне алегорије са двоструком негацијом и добија свој хармонско-тонални еквивалент. Секвентно понављање четворотактне музичке фразе која је поверена Зигмунду (пример 102) одговара сличности текста у тим фразама: *Зла срећа прати ме, / где год да одем; / зла срећа ми прилази, / где год се зауставим*. Не баш сасвим типично за Вагнеров хармонски језик, обе фразе чине благи отклон од тоналног говора и уклапају се у скроман модални оквир, па је први пут Зигмундова фраза дата у еолском модусу *in A*, а њено секвенцирање резултира истим модусом *in C*. Имајући у виду различитост поруке која произлази из сличног текстуалног садржаја две фразе, чини се могућном њихова интерпретација на начин тоналне (модалне) алегорије: еолски *in A* постаје алегорија одласка, кретања, док еолски *in C* добија супротно значење, значење алегорије статичности и непроменљивости. Осим тога, ако се има у виду да ниједан од модуса није афирмисан сопственим тоничним акордом, отвара се могућност тумачења и посредством микро модалне алегорије – хармонска веза полуумањеног септакорда на другом ступњу и септакорда молске доминанте која имплицира молску, а не дурску тонику, отворила је могућност интерпретације у оквиру које је и само указивање на тонични акорд без његовог 'физичког' присуства својеврсна алегорија. После Зигмундових речи је уследио Зиглиндин одговор: *Онда остани овде! / Не можеш донети несрећу / кући која је већ несрећна!* (пример 102, тактови 18–24) Ова реплика Хундингове супруге је значајна утолико што се у оквиру њеног текстуалног значења формирају две врсте алегорије: по

принципу математичке релације да производ два негативна броја даје позитиван број, или, пак, лингвистичке двоструке негације из које произлази да би нешто што није нетачно могло бити и тачно, исказом о потенцијалном доношењу несреће већ ионако несрећној кући каква је Хундингова, фомирана је алегорија среће – родиће се Зигфрид. Међутим, то је у исто време и алегорија несреће, која је, као и сама срећа, у том моменту невидљива и нестварна: дете ће бити плод инцеста, јер Зигмунд и Зиглинда још увек не знају да су брат и сестра. У музици је, тако, Зиглиндина алегорија среће представљена у укрштању а-мола и Це-дура, до којег се дошло следећим поступком: двострука негација у тексту је добила контрапункт у претходном укрштању две молске модалне области, еолских модуса *in A* и *in C*, у оквиру Зигмундовога дискурса; зато је резултат, алегорија среће, контрапунктирана кроз појаву дурског тонског рода, односно кроз трансформацију једне од ових молских сфера у Це-дур, док је друга остала у свом оригиналном тонском роду и из модуса се претопила у молски тоналитет, а-мол. На тај начин се образује систем музичко-текстуалног значења у оквиру којег је остајање молске сфере *in A* (еолски модус *in A*, а затим и хармонски а-мол) *алегорија континуитета несреће*, а промена тонског рода на финалису *це*, и то у смеру из мола у дур, *алегорија новостворене среће* (из еолског модуса *in C*, као 'молског' модуса, у Це-дур); самим тим, и Це-дур мора бити алегорија Зигфрида, као оваплоћења те среће, чиме се алегоријска улога овог тоналитета спојила са његовом асоцијативном улогом – на многим местима у *Прстену* Зигфридов тоналитет је управо Це-дур.

У другој сцени првог чина тонално-хармонске алегорије су резултат посебне констелације односа између специфичног хармонског обрта, одређених типова каденци и група паралелних тоналитета. У разговору са Хундингом и Зиглиндом, после Хундинговог повратка кући, Зигмунд каже: „Вук”, *то је био мој отац; / као једно од двоје дошао сам на свет, / моја сестра близнакиња и ја*; у музици, овај исказ је праћен тоналитетским следом који разоткрива два пара паралелних тоналитета краћег трајања – Еф-дур/де-мол и Бе-дур/ге-мол (пример 103). Недуго потом, он поново спомиње вука као свог оца (*Ратоборан и снажан био је вук; / непријатеља стекао је обиље. / У лов / старац је кренуо са млађим од себе; / из туча и пљачки / једног дана дођосмо кући, / тамо стајаше вучја јазбина празна*), а у развијеном тоналном току (Ес-дур, еф-мол, Це-дур, це-мол, ге-мол и де-мол) на растојању се формира још један пар паралелних тоналитета, Ес-дур/це-

мол (табела 15). Пет од укупно осам различитих тоналитета у којима се спомиње вук, у једном или другом контексту ретроспективе прошлих времена, испуњено је истим хармонским обртом са пролазним терцквартакордом доминанте, који је окружен секстакордом и квинтакордом тонике (пример 103, такт 6 у Еф-дуру; такт 7 у де-молу; тактови 9–10 у ге-молу; такт 15 у Ес-дуру; и, такт 16 у еф-молу). Из овога следе две узрочно-последичне релације у процесу алегорезе: прво, како је вук у текстуалном значењу недвосмислено алегорија Вотана, онда се и ова акордска прогресија може схватити као хармонско средство те алегорије, будући да није реч о јасној симболизацији; друго, пошто се исти обрт понавља у де-молу и ге-молу када се говори о близанцима, то значи не само то да су и сами близанци – Зигмунд и Зиглинда – алегорија Вотана, него да и њима може припасти иста хармонска алегорија. При том, у овом Зигмундовом наступу постоје чак четири истоветне потпуне аутентичне, савршене каденце, и то три у ге-молу (тактови 1–5, 20–21 и 45–46) и једна у Бе-дуру (тактови 40–41), које су сваки пут мелодијски другачије конципиране. Преостале две каденце су варљиве, у ге-молу и де-

**Табела 15:** Диспозиција специфичног акордског обрта и каденци у паровима паралелних тоналитета у другој сцени првог чина опере *Валкира* Рихарда Вагнера

Пар паралелних Тоналитета		Специфичан хармонски обрт (T <sup>6</sup> /t <sup>6</sup> – D <sup>4</sup> <sub>3</sub> – T/t)	Каденца
I	Еф-дур	Постоји	-
	де-мол	Постоји	В
II	Бе-дур	Не постоји	ПА (С)
	ге-мол	Постоји	ПА (С), В, ПА (С), ПА (С)
III	Ес-дур	Постоји	-
	це-мол	Не постоји	-

Легенда скраћеница:

В – варљива каденца

ПА (С) – савршена потпуна аутентична каденца



молу (тактови 13–14 и 33–34). Пре Хундингове реплике, Зигмунд ће поновним реферисањем на вучји род заправо разрешити тајну првобитне алегорије: *Обесправљени побегосмо / старац и ја; / много година / проведох у мојој младости / са Вуком у дивљој шуми: / многе хајке / потегоше они за нама; / али, храбро се бранисмо / нас двојица вукова. / Један вучић прича ти ово, / и као „вучића” многи ме познају.* Ова алегорија ће своју тоналну компоненту употпунити поновним појављивањем пара паралелних тоналитета, овај пут Бе-дура и ге-мола, који су потврђени каденцама.

Дакле, према критеријуму постојања или непостојања специфичног хармонског обрта (тонични сектакорд – доминантни терцквартакорд – тоника у основном облику), с једне, и каденце, с друге стране, може се извести следећи закључак о улози паралелних тоналних релација као тоналних алегорија. Од формираних парова паралелних тоналитета у анализираном сегменту Зигмундовога наступа, најснажнији алегоријски капацитет има пар Бе-дур/ге-мол, јер садржи вишеструко поновљену савршену потпуну аутентичну каденцу, као и варљиву каденцу. Овоме доприноси и тонално заокружење Зигмундовога наступа у ге-молу, које овај тоналитет чини његовим *асоцијативним тоналитетом*. Бе-дур и ге-мол тако постају тонална алегорија не само Вотана и његовог порода, него и њиховог тужног краја. Потврду овакве тоналне алегорије је дала и њена хармонска компонента, кроз специфичну хармонско-текстуалну корелацију у првој и последњој каденци. Обе каденце су у ге-молу и хармонски идентичне, а присуство наполитанског сектакорда на позицији субдоминантног акорда добија алегоријску димензију, управо због чињенице да је помоћу овог акорда у првој каденци наглашена реч *тужан*, а у завршној – реч *вучић*; дакле, када би се, снагом њихових истоветних каденци, ове две речи спојиле у имагинарној сукцесији, добила би се синтагма *тужан вучић*, која, као текстуална алегорија, има значење његове несрећне судбине, која га заиста и чека. Применом истог интерпретативног критеријума, пар паралелних тоналитета Еф-дур/де-мол такође може, захваљујући специфичном хармонском обрту, бити алегорија чланова „вучјег рода” – Вотана, Зигмунда и Зиглинде – али, због непостојања савршене потпуне аутентичне каденце и постојања само једне, варљиве каденце, не може извесно бити и алегорија њиховог несрећног краја. Најслабију карику у паровима паралелних тоналитета чини пар Ес-дур/це-мол, јер ниједан од њих није потврђен каденцом, а само Ес-дур доноси

специфичан обрт. У сваком случају, тонална алегорија са паралелним тоналитетима, започета раније у сцени, на овом месту је добила свој адекватни наставак и продубљење.

Нова алегорија се формира у наставку чина, у трећој сцени, која се такође одвија у Хундинговој кући (пример 104). Скривеним значењима ионако већ богат Зигмундов говор, прелази на нови ниво алегоријског значења: *Ноћна тмина / склопила ми је очи; / а онда се бљесак из њеног погледа / сручио на мене: / угрејох се и угледах дан. / Попут благослова / обасјало ме је Сунце; / глава ми беше окружена / његовим дивним сијањем – / све док није иза брегова зашло*. Основни пунктови ове фразе формирају значењски тродел 'заокружен' тмином, ноћ-дан-ноћ, при чему њихови тонални еквиваленти имају претежно симболичку функцију, где ноћи 'припада' молски тонски род (ге-мол), дану дурски (Ге-дур), а повратку на ноћ поново молски тоналитет (ха-мол). На тај начин дејствује и хармонска конфигурација синтагме *Ноћна тмина*, праћена флексијом из дурске субдоминанте у молску тонику, која је овде више знак 'затамњења' из Ге-дура (овом тоналитету је иманентан дурски акорд на субдоминанти) у ге-мол (молска тоника која непосредно следи), него дурске модалности. У фрази *Попут благослова / обасјало ме је Сунце* се налази текстуална алегорија, јер је Сунце алегорија његове сестре и будуће невесте Зиглинде, али таква алегорија није добила свој музички корелатив, задржавајући се само на тоналитетској симболизацији у кретању из ге-мола у Ге-дур, које реферише на излаз из ноћи на светлост дана. Залазак Сунца поново доноси молски тоналитет, али уместо повратка у ге-мол, појављује се сразмерно далеки и 'хладни' ха-мол, који је, уз то, уведен осетним поступком енхармонске модулације (контекст је проширени тоналитет, али са јасном функционалношћу и овај енхармонизам може остварити своју пуну експресивну манифестацију). Поновно реферисање на ноћ, које уместо ге-мола доноси нови молски тоналитет, ха-мол, више није симболизација, већ тонална алегорија. Како је Сунце алегорија Зиглинде, самим тим, и залазак Сунца, који има тоналну подлогу у ха-молу уместо у ге-молу, није толико тонална алегорија Зиглиндине смрти, колико је тонална алегорија краја Валхале, односно свршетка целокупне нибелуншке цивилизације, који ће доћи тек на крају *Сумрака богова*.

Још изразитију текстуалну алегорију Зигмунд доноси у наставку: *Још једном, након што је зашло, / обасјао ме је увече његов сјај; / чак и старо јасеново дрво / сија златним сјајем: / а онда је нестао цвет, / и светло се угасило; / ноћна тмина / склапа ми*

*очи: / дубоко у недрима планине / гори невидљива ватра* (пример 104, тактови 20–41). Ово је праћено сличним терцним односом тоналитета, али су овог пута, уместо тоналних центара *ge* и *xa*, у питању тонални центри *ce* и *e*. Међутим, док је први пут мутација следила непосредно, у контингенцији (ге-мол/Ге-дуру), а одлазак у тоналитет трећег ступња био циљ тоналног кретања, овај пут терцна тонална релација карактерише унутрашњи ток, а тонални циљ у фрази је *ce*-мол, истоимени тоналитет у односу на почетак у *Це*-дуру. Зигмундов говор очигледно симболизује смрт која га ускоро чека, али у исто време представља још једну текстуалну алегорију пропасти света богова. И на овом месту постаје очигледна разлика између симбола и алегорије, произашла из разлике између непосредног дејства симбола, односно његовог деловања 'на близину', и одложеног дејства алегорије, односно њеног деловања 'на даљину'. Наведене Зигмундове речи садрже још једну, 'унутрашњу' алегорију, у стиховима са почетка ове фразе, који само наизглед имају упитни смисао: *након што је зашло, / обасјао ме је увече његов сјај*. Како сунчев сјај никог и ништа не може да обасјава током вечери, пренесено значење упућује, с једне стране, на симболизацију Зиглиндне љубави која га греје стално, па и током вечери, а с друге стране, на алегорију Валхале која ће горети (и) ноћу. Једном речју, кретање из дура у мол, и то у блиски молски тоналитет у дијатонском терцном сродству, представља *тоналну алегорију смрти* која овде прати текстуалну алегорију будућих смрти свих актера.

Алегоријски говор Зигмунд наставља и у свом даљем обраћању Зиглинди (пример 105). Две фразе које садрже отворене изјаве радости и љубави, тонално и хармонски релативно стабилне, а међусобно раздвојене контрастирајућим сегментом којег карактеришу дисонанце и тонална лабилност, крију алегорију њиховог нерођеног сина Зигфрида. Прва од њих је у *e*-молу (пример 105, тактови 1–5), тоналитету који је потврђен аутентичном каденцом. Исказ упућује на Зигфрида који је у утроби Зиглиндиној и који ће се тек родити: *Све за чим сам чезнуо, / видим у теби; / у теби пронађох / све што ми је недостајало!* Друга фраза је у Ге-дуру (тактови 14–22) и садржи специфичну каденцу која је почела да се формира као потпуна аутентична каденца, али је прекинута неочекиваном појавом умањеног четворозвука уместо акорда тонике. Овај исказ разоткрива алегорију откуцаја Зигфридовога срца у утроби његове мајке Зиглинде: *На глас смејем се / због свете радости, / када држим те у загрљају своје, / осећам откуцаје твога срца!* Ове две

Зигмундове фразе су дате на подлози тоналитетског пара који образују паралелни тоналитети Ге-дур и е-мол, исти тоналитети који су се налазили у претходним двома фразама са терцним тоналним релацијама. Ипак, каденца у е-молу је спроведена до краја, док она у Ге-дуру из наведених разлога делује као прекинута каденца. Овај сегмент, посредством даљег развоја система терцних тоналних веза и каденци, чвршће је повезан са системом паралелних тоналитета и каденци из друге сцене овог чина, него са тоналном алегоријом паралелних тоналитета у овој, трећој сцени. Из тако успостављене везе између двеју сцена се могу извести два закључка релевантна за тоналну алегорију у првом чину *Валкире*: прво, не само да су паралелни тоналитети и, уопште, терцна тонална релација ти који носе тоналну алегорију, него више није неопходно да сегменти који имају капацитет за успостављање такве алегорије буду у додиривању; друго, унутар односа паралелних тоналитета је наглашен молски тонски род, јер је молски тоналитет увек тај који има јачу каденцу. На тај начин се на нивоу целог чина успоставља једна дужа и континуирана тонална алегорија, односно – како је раније објашњено – тонална алегорија у прогресији. Овај континуитет и прогресија најбоље су демонстрирани чињеницом да терцни однос тоналитета и, посебно, паралелни тонални однос у оквиру те релације, најпре представљају тоналну алегорију Зиглинде и Зигмунда као Зигфридових родитеља, да би на крају постали и тонална алегорија самог Зигфрида. Као што се на темељу оваквог односа друге и треће сцене формира алегорија у прогресији, тако се у оквирима треће сцене образује специфична прогресивна алегорија 'у малом', која се односи на Зигфрида – од алегорије Зигфрида као детета, до алегорије Зигфрида као одраслог мушкарца и снажног јунака.

Преласком у Цес-дур у одговору на Зиглиндино питање, Зигмунд даје још снажнију алегорију на свог нерођеног сина: *Нико није изашао – / али неко је ушао: / види, пролеће / смеши нам се у соби!* (пример 105, тактови 26–33) Дакле, ако нико не излази, а при том још једна особа улази у собу, то значи повећање броја присутних, што је овде алегорија увећања породице (Зигфрид). Пролеће, појачано метафором о пролећу које се „смеши”, јасна је алегорија насмејаног детета, новог живота, опет, у соби која очигледно упућује на дечју собу са колевком. Музичка алегорија је формирана на два начина. С једне стране, Цес-дур, овде схваћен енхармонски као Ха-дур, представља мутацију у односу на ха-мол, означавајући просветљење и победу наде над истим оним ха-молем који је био

тонална алегорија краја света богова у другој сцени; тај Цес-дур коначно добија значење тоналне алегорије Зигфрида као јунака и носиоца наде за спасење света богова. С друге стране, овај тоналитет, због свог сразмерно богатог акордског фонда,<sup>536</sup> у исто време је и хармонска алегорија несрећне судбине како Зигфрида, тако Валхале.

Пролеће о коме Зигмунд све време говори је, како је истакнуто, алегорија њиховог сина, која напредује током времена, представљајући испрва дете Зигфрида, да би касније постала алегорија одраслог младића Зигфрида који креће у свет.<sup>537</sup> Пре него што са оваквог говора о њиховом будућем детету пређе на нешто директније изјаве љубави својој изабраници, али и сестри Зиглинди, он каже: *својој сестри / оно полете овде; / љубав намамила је пролеће; / у нашим срцима / скривено је оно дубоко; / а сада смеје се радосно на светлости* (пример 106). У поенти да је љубав та која је измамила пролеће, Зигмунд поново прибегава алегоријском говору да ће љубав изродити Зигфрида. Сасвим је очекивано да ће се онда и у тоналној алегорији Зигфрида овде поново активирати терцне тоналне релације, али које се сада, уместо за паралелне, везују за однос дурског тоналитета и паралеле доминантног тоналитета: најпре је то тонални пар Еф-дур/а-мол, а онда и пар Це-дур/е-мол.

Прогресија текстуалне алегорије у Зигмундовом исказу приближавањем краја чина добија на снази. Зигмундова директна изјава љубави Зиглинди (*О, најслађа блажености, / најблагословенија жено!*)<sup>538</sup> у исто време је алегорија Зигфридове изјаве љубави Бринхилди, којој ће се Зигфрид у будућности обратити на готово истоветан начин (опера *Зигфрид*). Међутим, онолико колико је ту реч о интензивирању текстуалне алегорије, не само због тога што је та алегорија теже уочљива – услед максималне редукције скривених значења у тако отвореном обраћању сестри и невести – него и стога што Зигмунд упућује на свог сина онаквог каквог га види у даљој будућности (Зигфрид још увек није рођен, а у текстуалној алегорији се на њега упућује као на сексуално биће), толико је истовремено и

---

<sup>536</sup> По први пут у овом чину се дешава да је тоналитет који је 'носилац' тоналне алегорије испуњен нестабилним хармонским садржајем: читав сегмент је базиран на доминантним и умањеним четворозвучима, а започета каденца после каденцирајућег квартсектакорда не бива довршена, јер доминантни септакорд којим фраза завршава остаје неразрешен и, енхармонски презначен, води у Бе-дур.

<sup>537</sup> Зигфрид ће као младић својим шармом уистину освојити свет, али ће у исто време бити неустрашив и одважан те оваква својства приписана пролећу, уз очито претеривање, хиперболу, више бивају иманентна човеку, мушкарцу и јунаку попут њега, него годишњем добу о коме је реч.

<sup>538</sup> Видети у партитури: Richard Wagner, *Die Walküre* (Leipzig: C. F. Peters, ca. 1910. Reprinted: New York: Dover Publications, 1978), страна 122 / тактови 1–4.

реч о слабљењу тоналне алегорије: терцне и паралелне тоналне релације су нестале, а хармонски језик је још више поједностављен у односу на претходне сегменте, свдећи се на крајње симплификовану аутентичну каденцу у Ге-дуру, тоналитету који у процесу тоналне алегорезе до сада ниједном није био искоришћен.

Финале алегорије у прогресији долази са приближавањем краја првог чина, при чему је разумевање двеју главних, а овде и коинцидирајућих алегорија – Зигфрида и смрти – омогућено једино путем тоналне алегорије и тоналне *алегоријске каденце* (пример 107). У нечему што се може схватити као парадигма узајамне анагнорезе, њих двоје се, у својеврсној легитимизацији инцестуозне љубави, препознају и по имену, као Зигмунд и Зиглинда, односно свесно препознају једно друго као брата и сестру (на Зиглиндине речи *Јеси ли ти Зигмунд, / којег овде видим – / Зиглинда сам ја, / која за тобом је чезнула: / своју сестру / освојио си једнако као и мач!*, следи Зигмундов одговор *Супруга и сестра / бићеш своје брату – / нека цвета онда велзуншка крв!*). Зигфрид је већ зачет и у утроби је Зиглиндиној, али нема момента кајања за прекршене моралне норме. Љубав је јача и отуда поновна алегорија о детету: будући да су обоје велзуншке крви, „цветање крви” је знак њиховог спајања и, истовремено, алегорија Зигфрида. Известан вид симетрије у тоналној организованости која постоји између два дискурса оправдава издвајање једног стабилног и неколико нестабилних и пролазних тоналитета: у Зиглиндиној фрази основни тоналитет је Ге-дур, а ха-мол и е-мол су секундарни и краткотрајно испољени тоналитети; у Зигмундовом случају, основни е-мол се напушта помоћу краткотрајних захватања Де-дура, а-мола и Ге-дура. Тоналну алегорију на овом месту првенствено осигурава поново успостављени бином паралелних тоналитета Ге-дура и е-мола. И док је Зиглиндина каденца прекинута преусмерењем у Де-дур тачно у тренутку очекиване појаве акорда тонике, каденца у е-молу која припада Зигмунду, као ’саопштаваоцу’ тоналне алегорије у првом чину *Валкире*, убедљивија је и спроведена је до краја. Ипак, тонална алегорија Зигфрида добија своју субалегоријску компоненту која произлази из мелодијске сличности између деонице виолончела и контрабаса у овој каденци у е-молу (пример 107, тактови 19–22), с једне стране, и Зигфридове деонице у каденци његовог ранијег исказа у це-молу (пример 104, тактови 37–41), с друге стране. Споменута мелодијска сличност је заснована на узлазном тоничном пентахорду и скоку из петог у први ступањ дате лествице. Основно значење тог ранијег Зигмундовога исказа (*дубоко у недрима планине /*

гори невидљива ватра, пример 104) се односило на пламен Зиглиндине љубави, док је његово алегоријско значење упућивало на пламен који ће уништити Валхалу. Зато мелодија у виолончелима и контрабасима, која прати текст *нека цвета онда велзуника крв*, није само алегорија Зигфрида, него је и алегорија смрти. Истовремено, на делу је поклапање трију врста каденци: текстуалне (Зигмундов убедљив поклич у коме је његов син алегоријски представљен као *велзуника крв*), хармонске (савршена аутентична каденца у е-молу) и мелодијске (убедљив мелодијски завршетак споменуте фразе). Овакав каденцијални сплет индукује и четврту, *алегоријску каденцу*, али она, за разлику од саме текстуалне алегорије, није везана ни *само* за Зигфрида, нити *само* за смрт, већ за 'обоје': једина *алегоријска каденца* која се овде појављује је *алегоријска каденца* Зигфридове смрти, Зигфрида као трагичног јунака, али не и Зигфрида као хероја неке обећане среће. Овиме се профилише и срж односа између тоналних и хармонских алегорија као ширих јединстава, с једне, и *алегоријске каденце* као њихове субструктуре, с друге стране: док се тонална или хармонска алегорија могу везати за најшири спектар текстуалних алегорија, дотле се *алегоријска каденца*, баш као и у Крејмеровој анализи *Електре*, искључиво везује за текстуалну алегорију смрти.

Из претходне интерпретативне анализе се закључује да тонална и хармонска алегорија могу бити одговарајући контрапункт текстуалној алегорији. Тонална алегорија каква је показана анализом је била дефинисана паралелним и/или хроматским терцним односом тоналитета. Хармонска алегорија, са своје стране, била је у директној вези са каденцом у молском тоналитету, као јачом каденцом у пару паралелних тоналитета или је, пак, била у кореспонденцији са понављањем карактеристичног акордског обрта, односно са специфичном диспозицијом наполитанског секстакорда у раздвојеним каденцама у музичком току. У оквиру таквог система музичко-текстуалних алегорија, могуће је формирати низ алегоријских значења, од којих је само једно *тонална алегорија смрти*, која као контрапункт аналогне текстуалне алегорије увек бива везана за покрет из дурског у дијатонски терцно сродни молски тоналитет. Било да је реч о тоналној или хармонској алегорији, важно је истаћи да оне заједно са текстуалном алегоријом могу бити дијахронијски распоређене у дужем току, формирајући „хоризонталну алегорију”. Оваква „хоризонтална алегорија” у музици, пак, има компаративну предност у односу на њен текстуални корелатив, оличену у томе што и тонална и хармонска алегорија имају

могућност да пре, па чак и много пре текстуалне алегорије укажу на значење које носи укупна алегореза одређеног сегмента драмског тока. Самим тим, и елемент ретроспективе, који је мање или више неопходан текстуалној алегорији, у многим случајевима није потребан тоналној или хармонској. Међутим, без обзира на овакву предност тоналне или хармонске алегорије у односу на текстуалну, у ситуацијама у којима долази до интензивирања текстуалне алегорије, њени музички корелативи, парадоксално, не бивају сразмерно снажнији и 'авангарднији', већ се, напротив, њихово дејство смањује те, укупно гледајући, ове две врсте алегорије – тонално-хармонска и текстуална – заправо формирају колико неправилну, толико савршену симбиозу. Зато је могуће и да се формира аутономна *алегоријска каденца* која, надовезујући се на Крејмерову анализу, може, али и не мора да се временски поклопи са 'текстуалном' каденцом, а строго формално, ни са хармонском каденцом. Што је степен такве коинциденције мањи, утолико је већа снага такве *алегоријске каденце*.

У претходним редовима је указано на комплекс алегорија које се стварају у сцени дијалога Зигмунда и Зиглинде и тада је алегорија једним делом била повезана и са концептом анагнорезе, односно препознавања, као важним и конститутивним драмским елементом тог дела опере. Уопштено говорећи, анагнореза, као изузетно значајан изражајни елемент у музичко-сценском делу, имплицира и улогу тонално-хармонске компоненте у њеном укупном изразу и управо ће ово питање бити размотрено у наредном сегменту рада.

## 2.6. Хармонија анагнорезе

Анагнореза или препознавање је последња од неколико реторичких стратегија које су у овом поглављу примењене у поступку испитивања улоге хармоније у интерпретативним односима на пољу текстуалног значења у оквиру опере и симфонијског лида. Она се односи на препознавање једног члана породице од стране неког другог члана или других чланова те исте породице и то након што из различитих разлога и обично после значајно дугог времена прави идентитет тог члана породице није могао бити препознат. Како је анагнореза, дакле, реторичка стратегија, концепту анагнорезе у опери је неопходна



потпора књижевног концепта анагнорезе, посебно и из разлога што препознавање у књижевности укључује и повратак неког претходно изгубљеног знања о некоме, али и о нечему и то ново знање постаје релевантна категорија у укупној драмској структури.<sup>539</sup> Препозната лица у античкој трагедији су предодређена за срећу или несрећу,<sup>540</sup> што је концепт који се преноси и на новија књижевна дела или опере чија је драмска срж ослоњена на концепт анагнорезе. Према Аристотелу, анагнореза је један од три кључна елемента који дефинишу причу у трагедији и епици<sup>541</sup> и захваљујући њој се драмски заплет из једноставног претвара у сложен. Како он указује, најбоља анагнореза је она која се испоставља као природна последица самих догађаја у радњи и која је често климакс приче, после којег у драми ништа више не може бити исто. У том смислу, анагнореза је необично важна у питањима идентитета и алтеритета у опери и у овим питањима тонални и хармонски оквир имају изузетно значајну улогу – онолико колико у препознавању учествују реторичка средства, толико са своје стране и на своје специфичне начине у томе учествује тонално-хармонски језик. У предстојећој анализи ослонићемо се на типове анагнорезе које је дефинисао Пол Рикер, као што су препознавање другог, самопрепознавање и узајамно препознавање.<sup>542</sup> Осим тога, применићемо и друге концепте у оквиру стратегије анагнорезе, попут препознавања заснованог на *закључивању*,<sup>543</sup> препознавања посредством „размене речи”, препознавања Другог као Бога<sup>544</sup> те шокантности и „тишине” препознавања.<sup>545</sup> На крају, због митске парадигме, фундаментално инкорпориране у значењску сферу двеју опера које ће бити анализирани у овом делу рада – Вагнеровом *Зигфриду* и Штраусовој *Електри* – музичко ’дешифровање’ анагнорезе постаје задатак од прворазредног значаја у интерпретацији укупне драмске структуре ових опера: кога заправо препознајемо након што смо открили нечији, до тог тренутка скривени идентитет?

---

<sup>539</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 87 (1452a/30–35).

<sup>540</sup> Упор. Нагаша Глишић, *Електри као цитат*, 82.

<sup>541</sup> Упор. исто, 82.

<sup>542</sup> Упор. Paul Ricoeur, *The Course of Recognition [Parcours de la Reconnaissance]*.

<sup>543</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 89, 91 (1454b/20–1455a/22).

<sup>544</sup> Упор. Piero Boitani, *Something divine in Recognition*, 5.

<sup>545</sup> Упор. Teresa G. Russo (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge*, xxvii.

### 2.6.1. Стратегије тоналног и хармонског језика у Зигфридовом самопрепознавању

Први сегмент потпоглавља о анагнореси посветићемо сагледавању спектра музичких средстава – који укључује појединачни тон, акорд, каденцу, тонски род, тоналитет, као и посебну хармонску конфигурацију попут субдоминантације – у процесу самопрепознавања, препознавања другости у себи, али и у отпору самопрепознавању које долази од стране неког другог лика у опери. У основи Зигфридове потраге за сопственим идентитетом и у неодвојивости те потраге од његовог односа са Мимеом, леже две базичне премисе својствене анагнореси у античкој трагедији – препознавање самог себе и препознавање чланова сопствене породице (Миме до тог тренутка фигурира као Зигфридов отац, иако у биолошком смислу он то није). У првој сцени првог чина Вагнеровог *Зигфрида* тоналитет Ес-дур, акорд *ес-ге-бе*, али и сам тон *ес* су модалитети аутоанагноресе главног јунака. Зигфридово самопрепознавање је остварено посредством откривања истине о његовим родитељима и одбацивања дотадашњег веровања да му је Миме био отац. На тај начин, *ес* у све три варијанте (тоналитет, акорд и тон) фигурира као асоцијативни супстрат драмског садржаја овог дела сцене, независно од његове улоге у хармонско-функционалном контексту у датом тренутку; рецимо, акорд *ес-ге-бе* се испољава у овом, асоцијативном смислу у било којој хармонској функцији да се нађе. Тако, кад год се говори о Зигфридовој мајци и оцу, прецизније, када год се реферише на истину о његовим родитељима, на овај или онај начин је присутан *ес* (тоналитет, акорд и тон): реч *мајка* је у Зигфридовом питању Мимеу *Да ли си заиста / без мајке ме створио?* 'хармонизована' акордом *ес-еф-а-це* у а-молу (пример 108, такт 31), али је 'локална' хармонска функција овог акорда у датом тоналитету подређена појави тона *ес* у басу, који се издваја као посебна асоцијативна тонска категорија (енхармонски нотиран као *дис-еф-а-це*, овај акорд представља двоструко умањени четворозвук VII<sub>D</sub>); следи Мимеов одговор у ге-молу, којим обавештава Зигфрида да је он њему и отац и мајка у исто време, али је акордска подлога у обема речима наглашена дурским трозвучима који контрастирају молском и дисонантном хармонском окружењу: на речи *отац* се појављује секстакорд *це-ес-ас*, а на речи *мајка* – трозвук *ес-ге-бе* (тактови 35–36); најзад, постепено снажење Зигфридове одлучности да сазна ко су му родитељи поново доводи до Ес-дура и још интензивнијег потенцирања значењске везе између породичних односа, с једне, и каденце у овом тоналитету, с друге стране: акорд *бе-ес-ге*, као каденцирајући квартсекстакорд,

представља хармонску подлогу речи *отац*, док реч *мајка* долази на доминантни септакорд *бе-де-еф-ас* (тактови 92–93). Међутим, текст у коме се спомиње родитељски пар у Зигфридовом наступу бива 'хармонизован' и сасвим другачијим, чак наглашено супротним средствима – молским акордима (када Зигфрид упита *Па, где ти је сада, Миме, / твоја вољена жена, / коју могу мајком назвати?* реч *мајка* долази на молски сектакорд *ге-ха-е*, такт 13) или, пак, у молском тоналитету (Зигфридова реченица из *мајчиног загрљаја / младунце никад нисам узео* у целини је у е-молу, тактови 1–5; такође, последње у низу Зигфридових питања, *Ко су ми отац и мајка?*, после којег следи коначно Мимеово признање, има подлогу у потпуној аутентичној каденци ге-мола, тактови 128–129). Дакле, прича о Зигфридовим родитељима се дистрибуира у обе врсте тонског рода, у дур или мол, како у Зигфридовом, тако у Мимеовом исказу, али са јасно подељеним улогама у погледу истинитости исказа у функцији анагнорезе. Дур је, тако, модалитет истине о Зигфридовим родитељима једино онда када о њима говори сам Зигфрид; уједно, овај тонски род јунака води ка његовом истинском самопрепознавању. Међутим, када у дуру говор о његовим родитељима има Миме, то онда значи да га Миме свесно заводи, не жели да му открије истину о њима и води га у погрешно самопрепознавање. Обрнуто, мол је модалитет неистине о Зигфридовим родитељима, прецизније, покушаја навођења на неистину о њима, али је тај тонски род, само наизглед парадоксално, поверен Зигфриду, а не Мимеу. Како је, пак, немогуће да Зигфрид пуким питањима о својим родитељима, које упућује Мимеу, сам себе доводи у заблуду, то онда објашњава следећу музичко-драмску конфигурацију у којој тонално-хармонски систем стоји надмоћно над текстом: молски тоналитет и молски акорди, а не текст, објашњавају да Зигфрид, после ових питања, у Мимеовом одговору може да очекује само лаж. Једноставније речено, Мимеово навођење Зигфрида на погрешно самопрепознавање је постигнуто захваљујући тоналним и хармонским средствима, и то како оним унутар Мимеовог дискурса у коме се о том навођењу говори директно, тако оним унутар Зигфридових питања која, антиципирајући лаж у Мимеовим одговорима, на то упућују посредно.

Однос музике и текста у овом делу прве сцене првог чина *Зигфрида* је могуће сагледати и из угла постепеног формирања музичког значења у специфичној врсти дискурса коме припадају кључна Зигфридова питања упућена Мимеу: *Па, где ти је сада, Миме, / твоја вољена жена, / коју могу мајком назвати?* (пример 108, тактови 9–14); *Да*

ли си заиста / без мајке ме створио? (тактови 29–32); и, *Ко су ми отац и мајка?* (тактови 127–129). Сва три исказа припадају типу *интерогативног дискурса*, према типологији дискурса коју даје Умберто Еко (Umberto Eco, 1932–2016).<sup>546</sup> У текстуалној и хармонској компоненти ових исказа се уочава специфични ’крешендо’. Субјект или главни ’актер’ прва два исказа је Зигфридова мајка, док су то у последњем – оба његова родитеља. Хармонска подлога речи „мајка” у прва два исказа је акорд у обртају (*ge-xa-e*), односно дисонантни акорд (*дис-еф-а-це*), док је у последњем исказу хармонска подлога речи „мајка” и „отац” – аутентична каденца (у ге-молу). Дакле, у мери у којој *интерогативни дискурси* сами по себи не дају одговоре, музика која их прати нуди те одговоре: покрету од дисонанце до консонанце одговара кретање од центрираности на једном ка центрираности на оба родитеља, односно ка поенти самих исказа. Музика на тај начин интерпретира текстуално значење, указујући Зигфриду да је он син не само своје мајке, већ и свог оца, а пошто су они истовремено сестра и брат, музика поручује Зигфриду да се, из тог разлога, не може надати добром. Онда када себе буде препознао као плод инцеста Зигфрид ће, другим речима, препознати своју судбину.

У процесу Зигфридове анагнорезе постоје три стадијума, сасвим блиска етапама на које је указала Роза Мућињат.<sup>547</sup> Појављују се конфузија и криза, али се уместо последње етапе, изолације и контемплирања да се коначно дође до самопрепознавања, јавља борба и зато Зигфрид упорно захтева од Мимеа да му каже ко су му родитељи. Борбу за самопрепознавање, која надомешта „ограничење унутар једне ћелије”<sup>548</sup> – какво, уосталом, није ни својствено јунаку попут њега – Зигфрид, пак, не води сам са собом, већ са Мимеом и та борба је представљена увек истим императивним говором код обојице актера, било да Миме убеђује Зигфрида да му мора веровати (пример 108, тактови 32–34), било да Зигфрид каже Мимеу како га мора присилити не би ли му овај рекао ко су му родитељи (тактови 101–104 и 111–114). Сличностима између наредбодавних исказа, односно између *дискурса акције*<sup>549</sup> којима се обраћају један другоме одговарају сличности између музичких средстава која прате те дискурсе. Та музичка средства су сведена на везу алтерованог акорда хроматског типа и каденцирајућег квартсектакорда, дакле, на

<sup>546</sup> Упор. Umberto Eco, *Le signe*. Adapté de l’italien par Jean-Marie Klinkenberg (Bruxelles: Labor, 1988), 91.

<sup>547</sup> Упор. Rosa Mucignat, *The Home, the Palace, the Cell*, 219, 232, 237.

<sup>548</sup> Назив који Мућињатова такође користи за трећи и кључни стадијум који у књижевном делу постоји на јунаковом путу до самопрепознавања (исто, 232).

<sup>549</sup> Упор. Umberto Eco, *Le signe*, 91.

хармонски обрт у коме је истакнут покрет из прекомерне сексте у октаву. Корелацију текстуалног садржаја и ове врсте хармонске реторике наглашава и чињеница да су то једине акордске структуре хроматског типа у овом делу сцене.

Истовремено се Мимеово опструисање Зигфридове аутоанагнорезе, поред горе образложеног третмана дура и мола, може сагледати и као двоетапни процес. Тако најпре наступа негирање Зигфридове сумње у Мимеово очинство, а затим – пошто је увидео да Зигфрида не може обманути и саопштио му име мајке – следи тежња ка изазивању гриже савести, сажаљења и захвалности код Зигфрида за бригу коју му је пружио. Експресивно снажнију другу етапу формирају два кључна Мимеова стиха – *али, ипак, мени дугујеш све!* и *Што ли сам, будала, очекивао захвалност?* – који се везују за две каденце са адекватним значењем (пример 108, тактови 145–147 и 153–155). Мера Мимеовог отпора Зигфридовој аутоанагнорези управо су каденце у молском тонском роду, најпре у ге-молу, а затим у це-молу, као видно супротстављене дурском тонском роду примарно постављеног Ес-дура. Међутим, овај пут су Мимеови молски каденцирајући сегменти искрени, јер када на овај начин изражава противљење Зигфридовој аутоанагнорези, он то заиста мисли.

Каденце у молским тоналитетима, као моменти у којима је Зигфридов говор у музичком слоју готово подударан са Мимеовим, такође су интенционално стављене у службу приказивања Зигфридове конфузије као прве етапе на путу ка самопрепознавању: Зигфрид музички демонстрира своју, још увек постојећу, 'припадност' Мимеу као оцу, али две групе поступака то негирају. Једна од њих је везана за текст и обухвата две метафоре и компарацију: метафору кроз коју Зигфрид прозива Мимеа за мањак етичности у чину његовог одгоја (*из мајчиног загрљаја / младунце никад нисам узео*, пример 108, тактови 1–5), затим, метафору из које проистиче закључак о немогућности да му Миме буде отац (*али, не потече ни једна риба од крастаче*, тактови 72–75) и компарацију његовог и Мимеовог физичког изгледа (*Угледах тамо [у потоку – прим. М. А.] и свој сопствени лик; / потпуно супротан теби*, тактови 61–68). Све три реторичке фигуре упућују на Зигфридову другост у односу на Мимеа. Дакле, ова конфузија је означила Зигфридов улазак у кризу самопрепознавања, која се изједначава са анагнорезом другости – он препознаје другост у Мимеу, из чега сасвим лако закључује да овај не може бити његов отац. Друга група поступака којима се негира Мимеово очинство обухвата хармонске обрте који фигурирају као подлога овим стиховима. Будући да су у молу, ови

обрти изразито подсећају на оне у Мимеовом дискурсу. Међутим, док у том дискурсу ови обрти редовно завршавају на тоничном акорду, два од три обрта који представљају подлогу Зигфридовим исказима завршавају на акорду шестог ступња, чиме је омогућена следећа интерпретација: док Миме, захваљујући завршетку хармонског обрта на тоници у његовом исказу, покушава да убеди Зигфрида у његово виђење истине, дотле Зигфрид, захваљујући завршетку сличног обрта на акорду шестог ступња у његовом исказу, саопштава да за њега то није коначан и задовољавајући одговор, што имплицира да до правог самопрепознавања тек треба да дође. А када се као хармонска подлога и у Мимеовом исказу појави варљива каденца, на текст *Почуј сада зашто ти мене мрзиш!* (тактови 139–141), то показује да мишљење које је исказао не одражава истину (јер би у супротном каденца завршила тоником, а реч *мрзиш* управо коинцидира са акордом шестог ступња). Другим речима, Миме зна шта Зигфрид жели, али истицањем свог наводног поимања Зигфридовога става покушава да код овог изазове сажаљење или чак промену мишљења.

Поред тога, кроз поступак својеврсне субдоминантације током Зигфридове конфузије, када он почиње да сумња у оно што је до тад сматрао истином, реферише се не само на Зигфридову аутоанагнорезу, него и на његове праве родитеље (пример 108, тактови 43–59). Ова субдоминантација се огледа у узастопном смењивању акорада тонике и субдоминанте Ес-дура у једној лирској, пасторалној епизоди, имајући у виду да и сам текст одговара пасторали (дрвеће и звери који се огледају у води); варирано-секвентно понављање истог хармонског обрта у Де-дуру, које одмах потом следи, представља подлогу сличном текстуалном садржају: *Сунце и облаци, / баш онакви какви су, / појавише се у одразу светлуцаве бујице*. Дакле, хармонска секвенца се подудара са смисаоном секвенцом у тексту, односно истоветност плагално обојених тоналитета Ес-дура и Де-дура у потпуности кореспондира са смисаоном истоветношћу текстуалних сегмената: као што у одразу воде биљни и животињски свет изгледају непромењено, тако се небески или космички елементи рефлектују у свој потпуно истоветан одраз. Ово је кључни елемент који ће трасирати Зигфридов закључак да он, будући да не личи на оног за кога је до тада веровао да му је отац, мора имати неког другог, њему у том тренутку непознатог, родитеља. Иако овде није реч о узајамном препознавању, Зигфридов однос према Мимеу у поступку самопрепознавања је заправо прави пример *реципроцитета анагнорезе* на који

указује Хери Фокс (Harry Fox), реципроцитета који се на овом месту испоставља и као услов Зигфридовога самопрепознавања: једино кроз право препознавање оног другог, у овом случају Мимеа, Зигфриду је омогућено да препозна самог себе.<sup>550</sup>

Два овде супротстављена експресивна садржаја – један, који Мимеово изазивање емоција код Зигфрида, као и ламентирање због неуспеха да Зигфрида наведе на лажно самопрепознавање, повезује са молским тоналитетима, и други, који, образујући истинску анагнорезу, Зигфрида и његове праве родитеље спаја са дурским тоналитетима и субдоминантацијом – сасвим успело су измешана у наступајућем Мимеовом исказу: *Почуј сада зашто ти мене мрзиш! / Нисам ја ни твој отац, нити било ко твој, / али, ипак, мени дугујеш све!* (пример 108, тактови 140–147) Ову измешаност у текстуалном домену доказује чињеница да у истом исказу фигурирају коначно признање истине о Зигфридовим родитељима и тежња за изазивањем гриже савести код младог јунака, док је у тонално-хармонском слоју потврђују две молске каденце (варљива у це-молу и потпуна аутентична у ге-молу) које уоквирују дурску акордску боју у трострукој субдоминантној прогресији, односно у следу дурских трозвука поређаних по узлазној квати: *ас-це-ес, дес-еф-ас* и *гес-бе-дес* (тактови 141–143).

## 2.6.2. *Це/е/ге* као тонско, акордско и тоналитетско средство интерпретације комплекса анагнорезâ између Зигфрида и Бринхилде

Овај сегмент потпоглавља о анагнорезу показује како, пре свих, тоналитети и акорди формиран на тоновима *це*, *е* и *ге* те одређени акордски обрт добијају кључну улогу у интерпретацији не само узајамног препознавања између два лика у опери, већ и у интерпретацији различитих етапа у том процесу. Крајњи резултат ове интерпретације биће формулисање једног акорда као музичког знака на основу којег можемо разумети уобичајени, али и сасвим нови вид препознавања једног лика од стране неког другог лика. На другом крају музичке драме *Зигфрид*, у трећој сцени трећег чина, у односу између Зигфрида и Бринхилде се формира читав сплет анагнорезâ. Он обухвата три врсте Зигфридове анагнорезе, поређане у еволуцији: Зигфрид препознаје мушкарца на стени (погрешна анагнореза Бринхилде), потом схвата да то није мушкарац, већ непозната жена (делимично права анагнореза) и, коначно, препознаје ту жену као Бринхилду (права

<sup>550</sup> Упор. Harry Fox, *Biblical Recognition*, 85.

анагнореза). Осим тога, појављују се и две врсте анагнорезе које се одвијају у синхронији са овом последњом – Бринхилда препознаје Зигфрида, али и сам Зигфрид доживљава (у односу на почетак опере) друго, овог пута потпуно самопрепознавање. Тоналитети Е-дур, односно е-мол и Це-дур слободно могу бити названи тоналитетима анагнорезе, имајући у виду не само њихову повезаност са већином набројаних врста препознавања, већ и њихово упадљиво изостављање из остатка овог дела сцене. Исто тако се и функционално јасно конципирана хармонска прогресија, састављена од три акорда –  $DD^7-D^7-s^6$  – може сматрати специфичним хармонским обртом анагнорезе, будући да фигурира у деловима хармонског тока значајних за анагнорезу.

Први стадијум у прогресивном Зигфридовом препознавању Бринхилде само условно се може назвати анагнорезом, јер млади јунак, приближавајући се стени, препознаје непознатог мушкарца; међутим, како ће касније постати јасно, одређени елементи хармонске реторике антиципативно указују да се иза непознатог мушкарца уствари крије Бринхилда: иза тренутно *погрешне анагнорезе* стоји пролепса праве анагнорезе, која ће тек уследити (пример 109, тактови 1–67). Како се Зигфрид приближава стени на којој зачараним сном спава Бринхилда у оклопу, тако се мења његов утисак о ономе што види и, пре него што уопште спозна да се ради о људском бићу, његова прва импресија је да је на стени уснули коњ. Зато је овде потребно указати на важан детаљ у драматургији овог дела сцене. Наиме, супституција животињског бића људским бићем је интенционално употребљена карика у ланцу догађаја и потпуно одговара супституцији једне Бринхилде другом Бринхилдом: харизматична, враголаста, неустрашива, и у вери у своје идеале готово непоколебљива, Бринхилда – каква влада претходним драмским током *Прстена Нибелунга* – замењена је уснулом Бринхилдом; тиме је уједно омогућено да улога јединог покретача драме сразмерно дуже време припадне Зигфриду. И једној и другој супституцији заједнички именоватељ је сан. Тиме се може објаснити чињеница да управо после изговорене речи *сан* (такт 23), на крају Зигфридове прве констатације о томе шта претпоставља да види на стени, започиње учестала примена специфичног хармонског обрта састављеног од прогресије три акорда ( $DD^7-D^7-s^6$ ). Овај хармонски обрт се испоставља као дистинктивни и полисемички елемент драмског и тоналног тока сцене. С једне стране, значај ове прогресије за драмски ток се огледа у њеној функцији контрапункта постепеној градацији у Зигфридовом долажењу до истине, у оквиру овог



стадијума анагнорезе (тактови 21–55): Зигфридову знатижељу најпре изазива чудно пресијавање оклопа на сунцу (е-мол), потом следи констатација да је под тим оклопом човек (Це-дур), да би у следећем солилоквијумском кораку, уз поетизацију у његовом говору која антиципира праву анагнорезу, уследила најава намере да ће покушати да скине тај оклоп (Е-дур, уз неравномерну аугментацију свих акорада споменутог хармонског обрта). С друге стране, ова прогресија је у тоналном погледу вишезначна: одвијањем у оквирима две кључне тоналитетске области анагнорестичког система сцене – Е-дура/е-мола и Це-дура – она дате сегменте упадљиво издваја, готово маркира, у односу на остале делове сцене, лишене ових тоналитета; затим, поседује снажан тонално-индикативни потенцијал, указујући на одређени тоналитет и без појаве његовог тоничног акорда; коначно, ова прогресија у себи спаја два од неколико основних хармонских обрта, не само овог чина и ове опере, већ читавог *Прстена*: елипсу ( $DD^7-D^7$ ), која садржи једну од фундаменталних акордских структура у циклусу – мали дурски септакорд – и варљиви застанак ( $D^7-s^6$ ).

Следећа фаза у поступку Зигфридове анагнорезе Бринхилде, која се може назвати *делимично правом анагнорезом*, односи се на његово схватање да није реч о мушкарцу, већ о жени, али коју још увек не препознаје као Бринхилду. Унутрашња драмска логика ове фазе такође је постављена градационо: полазећи овај пут од момента анагнорезе жене и прелазећи преко Зигфридове унутрашње борбе да коначно спозна и победи страх, она завршава љубљењем Бринхилдиних усана; уз то, борба да се победи страх иде напоредо са реферисањем на његову мајку, формирајући један сасвим нови и синхрони, паралелни дискурс, о коме ће бити речи касније. Тријадична хармонска прогресија из претходне фазе није у потпуности напуштена, али је на специфичан начин хипертрофирана и сведена на преовлађујући звук доминантног септакорда, који је аналогон Зигфридове борбе са сопственим страхом. Тако је први корак у ослобађању од страха, а који се заправо односи на признавање и суочавање са страхом (*Чаролија која пече / пробија ми срце; / огњена зебња / испуњава ми очи: / чула су ми узбуркана и хвата ме несвестица*, пример 109, тактови 74–80), дат на подлози доминантних септакорада три тоналитета, Фис-дура, Гис-дура и, условно, Ха-дура. Доминантизација хармонског тока, остварена кроз појаву чак пет различитих доминантних септакорада у релативно кратком временском растојању (*а-цис-е-ге, е-гис-ха-де, фис-аис-цис-е, цис-еис-гис-ха* и *ха-дис-фис-а*, неки од њих и у

понављању), уз одсуство отворене афирмације било ког тоналитета, односно одсуство појаве било ког тоничног акорда, карактерише и низ сумњи и питања које Зигфрид поставља себи на следећем кораку своје борбе са страхом (*Како да пробудим девицу / и да ми она своје очи отвори? / Да ми своје очи отвори? / Хоће ли ме заслепети тај поглед? / Је л' довољна моја храброст за то? / Могу ли поднети њихову бистрину?*, тактови 100–109). Сродан музички садржај, такође испуњен доминантним четворозвучима, у наставку се појављује у Ас-дуру и прати даљу прогресију Зигфридове унутрашње психолошке борбе (*Болна чежња / спржила ми је чула; / на том срцу које куца / дрхти моја рука!*, тактови 116–122). Најзад, пред врхунцем ове фазе, са приближавањем тренутка у коме ће својим пољупцем пробудити уснулу валкиру (*Слатко трепере / њене румене усне. / Како њихово нежно дрхтање / умирује мој страх! / Ах! Њеног даха / диван топао мирис!*, тактови 153–171), следи још један, најразвијенији блок доминантних септакорада (*а-цис-е-ге-ха/* и *де-фис-а-це*, као  $D^7/D^9/$  и  $DS^7$  Де-дура, односно *це-е-ге-бе* и *ге-ха-де-еф*, као  $D^7$  и  $DD^7$  Еф-дура, те акорди *ес-ге-бе-дес* и *бе-де-еф-ас* као  $Ds^7$  и  $D^7$  ес-мола, од којих се неки и понављају).

У овој фази се уочавају два климакса који су позиционирани на њеним крајњим тачкама. Први од њих (пример 109, такт 70) истиче се негативним, уместо афирмативним препознавањем (*Па то није мушкарац!*), те је чињеница да је Зигфрид саопштио само оно што није, али не и што је стварно видео, омогућила један кратак тренутак појачања тензије. Други климакс (тактови 172–176) садржи емфатичан позив Бринхилди да се пробуди (*Пробуди се! Пробуди се! Чудесна жено!*) и има хармонску подлогу у карактеристичним акордима оба фундаментална тоналитета, Е-дура и Це-дура. Једино се на овај начин, кроз заједничку акцију тоналне и текстуалне компоненте у изградњи локалног врхунца, може објаснити јукстапонирање, иначе, несродних акорада – доминантног секундакорда Е-дура (такт 172) и каденцирајућег квартсекстакорда Це-дура (тактови 173–174), на који се надовезује и мутација овог другог акорда (тактови 175–176).

Следи Бринхилдино буђење, уједно и завршна тачка у Зигфридовом постепеном долажењу до њеног препознавања. Реч је, дакле, о *правој анагнорези* валкире Бринхилде, одвојеној од претходне анагнорестичке фазе својеврсним оркестарским интерлудијумом. Овај 'интерлудијум', лишен вокалних партова, није ништа друго него Кјеркегорова<sup>551</sup> или

<sup>551</sup> Упор. Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling. The Book on Adler [Frygt og Bæven. Bogen om Adler]*, 72–79.

Џонстонова „тишина” анагнорезе,<sup>552</sup> само што је постављена у обрнутој дијахронији у наступима двоје протагониста: моменат филозофске контемплације је неопходан Зигфриду како би *на крају* свог анагнорестичког пута добио додатно време да схвати сву силину препознавања које доживљава, али је неопходан и Бринхилди како би, обрнуто, *на почетку* своје анагнорезе Зигфрида, пре него што ишта саопшти, постала свесна и њега, али и свега другог што препознаје након дугог сна. У истицању овог момента тишине као претходнице, па донекле и као услова праве, али и узајамне анагнорезе, Вагнер поново посеже за провереним елементима тонално-хармонске реторике, употребивши не само два фундаментална тоналитета, него и њихове, испоставиће се, најзначајније акорде. Како у ’интерлудијуму’, тако у завршној фази анагнорезе, е-мол и Це-дур потпуно маргинализују ретке и краткотрајне појаве осталих тоналитета, чиме се додатно, уједно и коначно и најснажније, афирмише њихов примат у целој сцени, крунисан честим појављивањима њихових тоничних акорада.

Међутим, Бринхилдино буђење, које доноси приметну редукцију и дијатонизацију хармонског говора, садржи пропорционално сублимисанији, али тиме снажнији ’реторички арсенал’ похвала различитим природним феноменима. Ове похвале су у дискурсу Бринхилде организоване у две одвојене групе од по три члана: Бринхилда, посредством стилске фигуре анафоре, најпре поздравља сунце, светлост и славни дан, да би се, пошто угледа Зигфрида и сазна да је он тај који ју је пробудио, иста музичко-текстуална констелација варирано поновила у поздрављању богова, света и земље. У првој тријади Бринхилдиних поздравних реченица (пример 110) сва три поздрава почињу од тонике е-мола, да би потом обавезно завршили у Це-дуру, али увек на различитом акорду.<sup>553</sup> Другим речима, док поздрав увек креће од трозвука *e-ge-ha*, именица у вокативу се правилно поклапа са појавом увек новог акорда Це-дура: кад тек пробуђена Бринхилда каже *Поздрав теби, Сунце!*, реч *Сунце* долази на акорд тонике *ce-e-ge*; у наредној похвали, *Поздрав теби, светлости!*, реч *светлост* је праћена акордом другог ступња *de-ef-a*; најзад, када се реченицом *Поздрав теби, славни дану!*, захвали тренутку у коме је коначно

---

<sup>552</sup> Упор. Henry W. Johnstone, Jr., Truth, “Anagnorisis”, and Argument, 2, 7–9.

<sup>553</sup> Иако је, у хармонској анализи у нотном примеру, акорд *e-ge-ha* као тоника е-мола у сва три случаја формално означен као трећи ступањ Це-дура, због аналитички лакшег тумачења модулације перцепција овог акорда у оквирима Це-дура се потпуно подређује његовој улози као тонике е-мола, имајући у виду да се само на тај начин може схватити суштина јукстапозиције фундаменталних тоналних области сцене, Е-дура/е-мола и Це-дура.

изашла из дугог сна, реч *дан* наступа истовремено са доминантним нонакордом *ge-xa-de-ef-a*. Друга тријада Бринхилдиних поздрава (пример 111, тактови 1–7) такође је дата у анафори, али је везана за друге физичке и метафизичке феномене. Лирски паралелизам између двеју тријада је у функцији реторичке градације, са којом упоредо иде и музичка градација. Наиме, док је свака именица која је дата у вокативу и овде добила подлогу у новом акорду, тонални однос е-мол–Це-дур је сачуван само у основи, јер је стално осциловање између два тоналитета овде замењено само једном модулацијом. Реч *богови* из прве поздравне реченице долази на акорд субдоминанте Е-дура, док се преостала два поздрава одвијају у потпуности у Це-дуру, са следећом хармонском подлогом: *свету* 'припада' полуумањени септакорд *фис-а-це-е*, а *земљи* – поново доминантни нонакорд *ge-xa-de-ef-a*. Сродност између две тријаде Бринхилдиних поздрава проистиче из њиховог завршетка, реализованог оба пута на доминантном нонакорду Це-дура, који, осим што још једном афирмише мали дурски септакорд као готово лајтхармонију сцене, снажно потенцира (због велике ноне *a*) и своје резрешење, тонични акорд *це-е-ге*. Овај акорд уследиће нешто касније, а до краја сцене ће се испоставити као круцијални акорд у Бринхилдиној анагнорези Зигфрида.

Важно је на овом месту истаћи да се у нешто раније датим Зигфридовим стиховима (*Ах, како је лепо! / Светлуцави облаци / скупљају се у таласима / на небескоме мору од сјаја; / зрачећега Сунца / насмејано лице / сија кроз заталасане облаке!*, пример 109, тактови 42–49) открива значајно текстуално подударење са претходно анализираним Бринхилдиним речима.<sup>554</sup> Овај говор, иако сразмерно кратак, богат је оптимизмом и обилује афирмативним епитетима и тиме снажно контрастира главном току Зигфридовог наступа у сцени, који је, обрнуто, препун сумњичавости. Сунце, чије се насмејано лице пробија чак и кроз облаке, јесте метафора Зигфрида, из чега се може закључити да он, иако тога није свестан, најављује Бринхилдино буђење, али – захваљујући таквој подударности стихова у њиховим исказима – и своју анагнорезу Бринхилде. На тај начин успостављена реторичка веза између Зигфридових речи у првој фази анагнорезе и

<sup>554</sup> Тако се поједине речи из Зигфридовог дискурса понављају у Бринхилдином, као што су *Сунце (Sonne)* или *светлост* (од ове речи изведен придев *светлуцави /Schimmernde/* се појављује код Зигфрида, а сама именица *светлост /Licht/* код Бринхилде); овом другом се у Зигфридовом дискурсу може прикључити и именица *сјај (hellen)* и из ње изведен глагол *сијати (strahlt)*, а 'Зигфридово' *небеско море од сјаја (den hellen Himmels-See)* није ништа друго него метафора Бринхилдиног света *богова (Götter)*, све заједно указујући да сличност између ових удаљених говора не само да постоји, већ и да је интенционална.

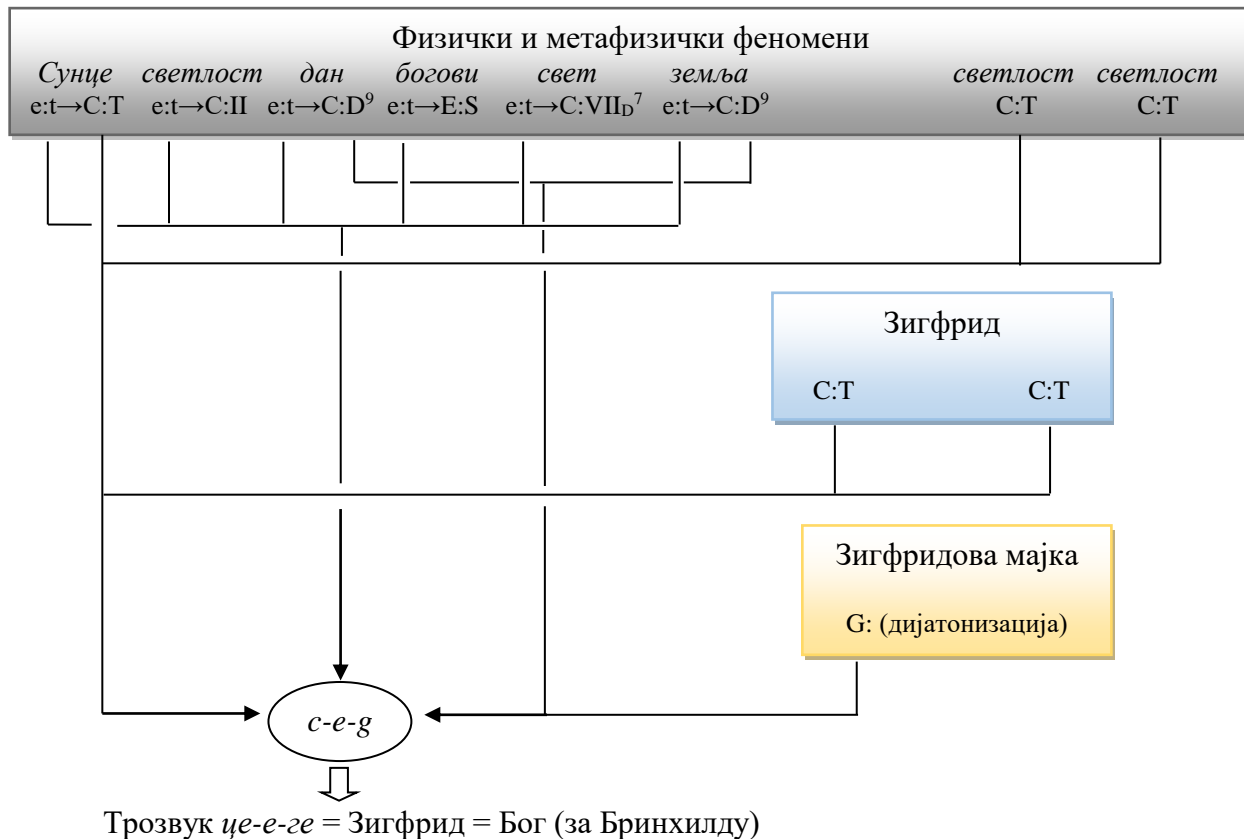
Бринхилдиних речи у овом делу сцене, не само да објашњава у том тренутку, чини се, бесмислене, и у Зигфридов дискурс наизглед неоправдано интерполиране, стихове, не само да додељује нову вредност Бринхилдиним речима (јер, сада постаје јасно да су, онда кад их је изговорио Зигфрид, оне имале и пролептичку димензију), већ добија, у сложеном систему музичко-текстуалних интерпретација, свој пандан у тоналном говору: два сегмента повезује тоналитет формиран на основном тону *e*, први пут, у Зигфридовом наступу, реализован као Е-дур (пример 109, тактови 42–50), а други пут, код Бринхилде, као е-мол и Е-дур (примери 110 и 111). У оба исказа тоналитети су сведени углавном на базичне дијатонске акорде.

Поред овог, у Зигфридовом поступном кретању од лажне, преко делимично праве, до праве анагнорезе Бринхилде, постоји још један паралелни драмски слој. Овај слој формира један готово самостални дискурс и садржи поновљене Зигфридове, а на крају и Бринхилдине референце на његову мајку, Зиглинду. Зигфрид призива мајку од оног тренутка када спознаје страх, односно од момента делимично праве анагнорезе, кад схвата да није реч о мушкарцу већ о жени; ово суочавање са непознатом женом истовремено отвара процес његове борбе против страха, борбе која га на крају доводи до победе над тим и, симболички, сваким другим страхом, што му омогућава да постане истински херој. Дискурс је структурисан у три дијахрона, али неконтингентна сегмента сцене, у којима се реферише на Зиглинду, коју ни Зигфрид ни Бринхилда не наводе по имену, већ само као његову мајку. У прва два сегмента, веза између Зигфридовог страха и позива мајци је апсолутизована (*Кога да позовем / да ми помогне? / Мајко! Мајко! / Мисли на мене!* / пример 109, тактови 85–92/; *О, мајко! Мајко! / Ово је твоје јуначко дете! / Уснула лежи једна жена / и она страху га је научила! / Како да победим страх? / Како да стекнем храброст? / Да бих и себе пробудио, / морам девицу пробудити* / тактови 129–148/); у последњем сегменту његова референца на страх нестаје, а њих двоје, Зигфрид и Бринхилда, после узајамне анагнорезе и, самим тим, Зигфридове победе над страхом, заједно поздрављају његову мајку (Зигфрид: *Поздрав мајци / која ме је носила!* Бринхилда: *О, поздрав мајци / која те је носила!* / пример 111, тактови 16–19/). Потребно је истаћи да Бринхилдин поздрав Зигфридовој мајци успоставља везу са сличном реториком из претходне две тријаде њених поздрава, представљајући њихов својеврсни наставак (графички приказ 4). Такође, прва два сегмента, осим по текстуалном садржају, повезана

су и тонално, одвијајући се апсолутно или претежно у Е-дуру, док последњи сегмент у овом погледу напушта 'двојац' *e/ce* и одвија се у изразито дијатонском Ге-дуру. Имајући у виду чињеницу да је у том сегменту Ге-дур описан најелементарнијим обртом  $T-P^7-D^7-T$ , што је у односу на претходна два сегмента са евоцирањем Зигфридове мајке максимална редукција тоналног и хармонског говора, постаје очигледна унутрашња логика драмско-тоналног развоја кроз ова три сегмента: што је порука јаснија (Зигфрид и Бринхилда директно поздрављају његову мајку), то је изразитија дијатонизација. Другим речима, код Вагнера, без обзира на сву комплексност хармонског језика генерално, поентирање текстуалног смисла често не значи додатно снажење те комплексности, већ сасвим обрнуто, изједначава се са њеном редукцијом. Међутим, чак и у чисто хармонском погледу, припадност овог сегмента истом дискурсу се огледа у специфичној релацији коју успоставља са првим сегментом у Е-дуру. Наиме, четири сукцесивна акорда у средишњем делу првог сегмента, потекла из молдурске и варијантне сфере Е-дура, могу се у исто време протумачити као припадајућа Ге-дуру (видети двоструку шифру у примеру 109, тактови 90–93), чиме је осовина *e/ce* 'бочно' проширена везом са још једним тоналитетом, Ге-дуром.

Значај Зигфридових речи *Да бих и себе пробудио, / морам девицу пробудити*, огледа се у томе што се управо кроз њих открива сва суштина сложеног система анагнорезе у сцени. Прво, кондиционал у коме је услов његовог буђења то да он претходно пробуди Бринхилду и у коме је буђење метафора за препознавање, отвара могућност узајамној анагнорези између њега и Бринхилде. Друго, и директније, пошто се буђење идентификује са анагнорезом, онда је јасно да његова потреба да пробуди самог себе може значити да он тиме уједно тежи самопрепознавању. Уз то, буђењем Бринхилде он спознаје страх, чиме му је омогућено не само да употпуни суштину свог бића, већ и да се у пуном капацитету оствари као јунак. Другим речима, после самопрепознавања са почетка опере, које сада можемо означити као непотпуно или једнодимензионално самопрепознавање, Зигфрид кроз анагнорезу Бринхилде истовремено доживљава друго, овај пут потпуно самопрепознавање: први пут, схвативши да не може бити Мимеов син, он је спознао шта он *није*, а сада коначно може да препозна сам себе као оно што он *јесте*.

**Графички приказ 4:** Специфична тоналитетска диспозиција трозвука *ce-e-ge* и његових саставних тонова у интерпретацији препознавања Зигфрида као Бога у три делимично синхрона Бринхилдина исказа (поздрави физичким и метафизичким феноменима, као и поздрави Зигфриду и Зигфридовој мајци) у трећој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Рихарда Вагнера



Напомена: хармонска шифра у приказу је дата симплификовано, означавајући тоналитете и само референтне хармонске функције. Тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, при чему велико латинично почетно слово означава дурски, а мало латинично почетно слово – молски тоналитет. Хармонске функције су такође представљене на традиционални шифарски начин.

Такође, права анагнореза којој овде сведочимо је снажнија од претходне две и због своје неодвојивости од обрнутог смера препознавања, с обзиром на то да је сада и Бринхилда та која је субјект анагнорезе и која Зигфрида као објекта анагнорезе, осим што препознаје, парадоксално, истовремено и упознаје. Са Бринхилдиног становишта, дакле, анагнореза Зигфрида постаје маркирана, будући да је онолико колико је реч о Бринхилдином *уознавању* Зигфрида – јер га објективно до сада није видела – толико и

реч о њеном *препознавању* Зигфрида – јер она има фикционално, неискуствено, али ипак довољно поуздано предзнање о његовом рођењу и животу; штавише, њена казна, из које је, опет парадоксално, избавља управо Зигфрид, мера је како њене наклоности према Зигфридовим родитељима, тако њеног покрића за њихову инцестуозну љубав и из такве љубави рођеног Зигфрида. Стога, узајамна анагнореза Бринхилде и Зигфрида мора бити схваћена као неопходност, због потребе да се тако створена тензија релаксира на једини прихватљив начин, који би омогућио да се, сада већ сасвим извесно створена 'анагнорестичка драма', заврши: нерођени Зигфрид, као 'последница' њеног греха и један од узрока њене казне, обртом судбине постаје исти овај Зигфрид који је из те казне избавља. Тој сврси служи и директна веза између трозвука *це-е-ге* као тонике Це-дура и Зигфрида. Споменути акорд се у Бринхилдином наступу појављује на три различита, али кључна места, реферишући на *Сунце* (пример 110, такт 2), *светлост* (у два наврата, пример 111, тактови 24 и 41) и *Зигфрида* (такође у два наврата, најпре директно, тако што изговара име Зигфрид, /пример 111, такт 13/, а потом и индиректно, тиме што у фрази *пробудити ме можеш само ти*, реч *ти* долази на акорд *це-е-ге*, /такт 28/). Из овога произлази да је Зигфрид за њу светлост, дакле, метафорички – живот, а музика то потврђује јасним и 'неупрљаним' трозвуком Це-дура. Такође, овај трозвук је описан и посредством основних тонова три тоналитета (Це-дура, е-мола/Е-дура и Ге-дура) који унакрсно владају трима делимично синхроним Бринхилдиним исказима, па је препознавање Зигфрида као Бога у музици нашло свој корелатив не само у једном акорду, него и у ширем сплету тоналитетских и функционалних хармонских односа проистеклих из тог акорда.

Пример *препознавања романсе*, какав је Џејмс Керни видео у препознавању Одисеја,<sup>555</sup> сасвим оправдано може важити и у случају Зигфридовога препознавања Бринхилде. То потврђује постепени пораст тензије у откривању непознатог – започет његовим препознавањем најпре незнаног мушкарца, а настављен са препознавањем непознате жене – који окончава анагнорезом Бринхилде, анагнорезом која се може разумети и као *препознавање романсе*. Штавише, због чињенице да ју је пољубио и услед емоционалног интензитета у њиховом сусрету, однос ово двоје људи који су се међусобно

---

<sup>555</sup> Упор. James Kearney, "This is Above All Strangeness", 456.



препознали не може бити ништа друго осим љубави, односно романсе.<sup>556</sup> Коначно, љубав, од стране обоје тек спозната и схваћена, али још непроживљена, моментално је трансцендирана и постаје нешто више од ње саме – постаје Бог: формално поништење Бринхилдиног божанског статуса од стране Вотана сада више нема значаја, а препознати Зигфрид, номинално смртно биће, за донедавно божанску Бринхилду постаје Бог. Дакле, захваљујући оваквој интерпретацији омогућено нам је да схватимо да је њихова тек створена љубав људска димензија, али да је узајамно препознавање и од саме те љубави већа, божанска димензија, баш као што је и за Еурипидову Хелену, како је већ истакнуто, „волети људски, а препознати божански”.<sup>557</sup>

### 2.6.3. Терцне акордске релације и нова тоналитетска асоцијативност у комплексу анагнорезâ и узајамних анагнорезâ Електре и Ореста

У последњем сегменту овог потпоглавља размотрићемо начине на које музика омогућава разумевање препознавања између сестре и брата, Електре и Ореста у Штраусовој опери *Електра*. За то су употребљени различити видови испољавања и трансформација терцних акордских релација, затим, тоналитетска асоцијативност која се на нов начин испољава у опери те интерпретација фундаменталне акордске формуле „доминанта–тоника” као хармонског обрта који одражава однос између Електре и метафизичког ентитета који за њу има значење Бога. Узајамно препознавање између двоје ликова је најистакнутија драматуршка одлика шесте сцене у овој опери, у којој је приказан Орестов повратак из вишегодишњег прогонства. Овај део опере у литератури је веома често и означаван као сцена анагнорезе, много више него што му је додељивано какво друго име на макроформалном плану.<sup>558</sup> Сегмент у оквиру шесте сцене, у коме се одвија анагнореза,

---

<sup>556</sup> Сандра Корс (Sandra Corse) каже да се у случају *Прстена* види да је узајамно препознавање у љубави кључни елемент у хегеловском идеалу друштва (упор. Sandra Corse, *Wagner and the New Consciousness: Language and Love in the 'Ring'* /London: Associated University Presses, 1990/, 32–33).

<sup>557</sup> Piero Vitani, *Something divine*, 3. Значајно је и да је сам Вагнер често истицао сличност између грчког мита и античке трагедије, с једне, и германских и хришћанских легенди, с друге стране. Међутим, Дитер Борхмајер, у свом виђењу Вагнерове поетике, истиче да је у његовим операма „германски мит супериоран у односу на грчки у мери у којој су јунаци овде (другим речима, истинска људска бића) све више замењивали богове” (Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre [Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung]*, 303).

<sup>558</sup> Како је већ истакнуто у потпоглављу „Дирекциони тоналитет у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери *Прстен Нибелунга* и Штраусовим операма *Саломе* и *Електра*” подела Штраусове опере *Електра* на осам сцена је утемељена на радовима Марџери Еникс (упор. Margery Enix, *A Reassessment of Elektra*, 33) и Мишела Вејуа (упор. Michel Veilleux, *La Structure Dramatique d'Elektra*, 5).

заузима њен први и најдужи део у укупном трајању од 280 тактова и може се, сходно потреби приказа улоге тоналне и хармонске компоненте у самом препознавању, поделити на шест етапа неједнаке дужине (табела 16): (1) обострана, али погрешна анагнореза између Електре и Ореста (партитурни број 121а/такт1–136а/1), (2) право Орестово препознавање Електре (136а/2–142а/3), (3) прва „анагнорестичка тишина”, односно оркестарски „интерлудијум” (142а/4–143а/3), (4) право Електрино препознавање Ореста (143а/4–144а/2), (5) друга „анагнорестичка тишина”, односно оркестарски „интерлудијум” (144а/3–147а/12) и (6) Електрина екстаза, или интерпретација анагнорезе (148а/1–154а/8).

Прва анагнорестичка фаза, *узајамна погрешна анагнореза* између Електре и Ореста, спољашњом драмском интервенцијом, то јест, несразмерно дужим трајањем у односу на оба тренутка праве анагнорезе, само наизглед је добила на већем значају. Оваква темпорална диспропорција две врсте анагнорезе је обрнуто сразмерна њиховим експресивним интензитетима: иако прва врста анагнорезе заузима највећи простор, она је – захваљујући одржавању потребне, али не превелике тензије дугим фокусирањем на то да они једно у другом не виде брата, односно сестру – ипак мање израженија од момената двеју правих анагнореза, који се везују за два кратка, али експресивно снажна тренутка. Погрешна анагнореза је потврђена и реторички, пошто Електра свог брата назива „странцем” (121а/3), а Орест своју сестру „слушкињом” у родитељској кући (пример 112, такт 9). Ореста у овој анагнорестичкој етапи дефинише хармонски обрт грађен као силазни терцни низ три трозвука – *д-еф-а*, *бе-де-еф* и *гес-бе-дес* – објашњив у оквирима де-мола, са медијантном функцијом последњег акорда. С обзиром на асоцијативно значење два од три акорда, асоцијативна веза између овог хармонског обрта и Ореста је такође веома снажна, како у погледу његовог идентитета (први акорд је тоника де-мола, Орестовог *асоцијативног тоналитета*), тако у смислу његове мисије да изврши освету над својом мајком и очухом (трећи акорд, енхармонски замењен, представља тонику Фисдура, Клитемнестриног *асоцијативног тоналитета*). Ова хармонска прогресија има чак три појаве (тактови 1–4, 16–18 и у измењеном виду у тактовима 24–26) и не само што обележава Орестову појаву, него се испоставља и као специфичан модус његове реторике, појављујући се увек на почетку одговора на Електрина питања. Подударност хармонија у

---

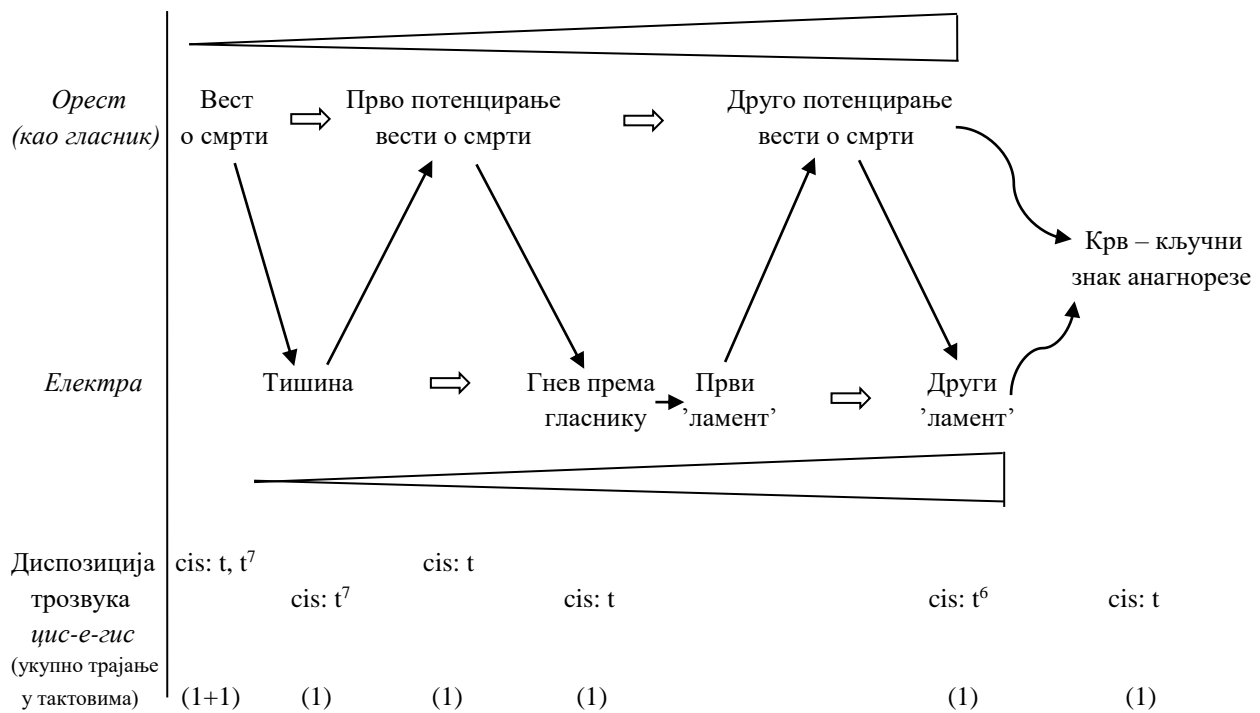
Шеста сцена *Електре* обухвата део опере од такта 1 у партитурном броју 120а до такта 15 у партитурном броју 186а.

прве две појаве овог обрта одговара истоветном садржају певаног текста, јер Орест каже Електри *морам да сачекам овде*, најављујући у тим речима своју наводну мисију да оде на двор и, представљајући се лажно као Орестов слуга, саопшти вест о сопственој смрти. Треће појављивање терцног акордског обрта је донекле измењено подизањем другог и трећег акорда за полустепен, чиме други акорд добија улогу хроматске медијанте (*ха-де-фис*), а медијанта са позиције трећег акорда постаје акорд лествичне субдоминанте (*ге-бе-де*). Ово појављивање је означило почетак првог отвореног исказа о смислу његове наводне мисије: *Ја и још један / који је са мном, имамо наређење да се јавимо / господарци. / К њој смо послати, / јер можемо посведочити да је њихов син / Орест умро пред нашим очима, / пошто су га његови коњи убили*. На тај начин, музичко симболизовање истинитости и неистинитости Орестових речи се везује за пажљиво изнијансирану трансформацију врсте терцних веза у Орестовој трозвучној тријади: рекавши два пута како мора да сачека у дворишту, он је оба пута говорио истину, што је било праћено истим хармонским обртом; трећи пут, пак, то је био увод у исказ који је неистинит и дошло је до споменуте трансформације. Електра, после Орестових првих речи, зачуђена одговара противпитањем – *Да сачекаш?* (такт 4) – при чему је овај значајан тренутак Електрине неверице праћен изненадном појавом трозвука *ес-гес-бе*, иначе изузетно ретког акорда у читавом процесу анагнорезе у овој опери. Исто тако су и Електрини одговори на Орестова питања у основи утемељени на терцној акордској и тоналитетској релацији (изненадне појаве ге-мола, односно Е-дура на почецима њених одговора /тактови 10–14, односно 19–20/), указујући на везу најближих сродника који се још увек не препознају.

Најважнији драмски догађај у првој фази анагнорезе између Електре и Ореста формирају два паралелна исказа, од којих се један односи на изношење информације о Орестовој смрти, коју саопштава сам Орест у функцији лажног гласника, а други на Електрину реакцију на ту вест (графички приказ 5). Оба исказа су вођена тако да је сваки са своје стране праћен порастом тензије. Орест помало хладно и безосећајно саопштава вест о наводној сопственој смрти (*К њој смо послати, / јер можемо посведочити да је њихов син / Орест умро пред нашим очима, / пошто су га његови коњи убили* /126а/1–8/), потом постаје нешто уверљивији, истичући елементе идентификације између себе и лажног себе (*Био сам стар као и он и његов сапутник / дан и ноћ* /127а/3–6/) и на крају

прибегава продубљенијем емоционалном говору у коме се мешају кратка носталгија за Орестовом некадашњом срећом и истицање неминовности његове трагедије због замерања боговима (*Мир Оресту. Био је срећан / због свог живота. Богови са висина / не толеришу толику буку / од човечје радости. Зато је морао умрети* /130a/1–131a/2/; видети одломак у тактовима 22–29 у примеру 113). Сви ови стихови су одреда употребљени с циљем да саопштавање вести која ће се испоставити као неистинита буде што уверљивије и стога представљају прави пример комбинације две врсте дискурса на које указује Еко – *асертивног*, односно *дискурса информације* (кратак осврт на Орестов живот и потврда

**Графички приказ 5:** Постепено формирање асоцијативног значења трозвука *цис-е-гис* (тонике цис-мола) као акорда/тоналитета краљевске крви, у процесу узајамног препознавања између Електре и Ореста у шестој сцени опере *Електра* Рихарда Штрауса



Напомена: тоналитет цис-мол је наведен скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона тоналитета малим латиничним словима (cis), а функција референтног акорда и његови одговарајући акордски облици су представљени на традиционални шифарски начин (t = тонични квинтакорд, t<sup>6</sup> = тонични сектакорд, t<sup>7</sup> = тонични септакорд).

његове смрти) и *дискурса акције*<sup>559</sup> (поентирање да је због противљења боговима *морао умрети*) – а са циљем да снажно делују на Електру. Ипак, исказу недостаје елемент емпатије, јер Орест у функцији лажног гласника не испољава готово никакво саосећање. Он не теши Електру због ризика да би се могао одати, што је знак који буди сумњу у њега као лажног гласника и, самим тим, знак који потенцира коначну анагнорезу. Уместо очекиване импулсивне реакције, Електра, после првих речи о Орестовој смрти, у тренутку краткотрајног престанка дијалога прибегава тишини, тишини која је много више њена него што је Орестова, јер она је сада у шоку и контемплира над ужасним сазнањем (127a/1–3). Тишину прекида друга Орестова потврда информације, да би тек онда уследила Електрина реакција. Ова реакција још увек не одражава тугу, већ гнев који она усмерава на самога гласника (*Морам ли још увек / да те гледам? Зашто се вучеш овде, / у мом тужном кутку, / гласниче несреће?! Зар не можеш своју поруку / да разгласиш тамо где јој се радују?! /* пример 113, тактови 1–10/). Следе два сегмента која се могу назвати 'ламентима' за Ореста. Први, који се надовезује на њене изливе љутње према гласнику, истиче њену тугу за мртвим братом у исказу који наглашава контраст између Ореста и гласника (*Твоје очи гледају у мене, а његове се у прах распадају. / Твоје усне отварају се и затварају, а његове / земља покрива. / Ти живиш, а он, који је био бољи од тебе, / који је био племенитији хиљаду пута и хиљаду пута / је било важније да је остао жив, њега нема! /* тактови 10–22/). Други 'ламент', након још једне Орестове интервенције, такође је постављен контрастно, али су у њему супротстављени сада више не мртав, већ жив и заробљен Орест, с једне, и Електра, с друге стране (*Али, ја! Али, ја! Да лежим овде и / да знам да се дете никада неће вратити, / никада неће вратити. Да се дете крије / доле у оковима ужаса, / да тамо живи и ради, / да у том леглу, у њиховој пећини живи / и једе и пије и спава, а ја живим овде, / као и свака звер из шуме, усамљена / и страшна, ја овде живим сама! /* 131a/2–134a/5/). Ова два напоредна исказа, Орестов и Електрин, спајају се у јединствени исказ (135a/1–136a/1) и убрзано воде у Орестову анагнорезу Електре (пример 114, тактови 1–2). То је омогућено управо уз помоћ Електриних 'ламената', посебно овог другог, након којег Орест почиње да схвата ко је та чудновата слушкиња с којом разговара.

---

<sup>559</sup> Упор. Umberto Eco, *Le signe*, 91.

Хипертрофија тоналног језика у овом делу *Електре* је везана за појаву која је већ описана као *лутајући тоналитет*. Тонални оквир једним делом је афирмисан обртом D–t, тек понегде и нешто дужим акордским прогресијама у једном тоналитету, а сасвим изузетно се наилази на каденцирајуће комплексе, као што је онај којим се окончава Електрин први 'ламент' за Ореста (у де-молу). Осим тога, међу акордима у овом делу опере преовладава мали дурски септакорд грађен на различитим основним тоновима, стварајући, као што је био случај и у значајном делу *Прстена Нибелунга*, доминантацију хармонског тока.<sup>560</sup> Сродност између два лика, без обзира на то што се још увек међусобно не препознају као брат и сестра, представљена је не само силазним хроматским акордским следовима који се појављују у Електрином (пример 113, тактови 18–19), а потом, у варираном виду, и у Орестовом дискурсу (тактови 24–28), већ и учесталим појавама терцних акордских релација као својеврсних асоцијативних хармонских обрта који се везују за ово двоје протагониста. Ипак, у овој фази анагнорезе већина акордских парова који стоје у терцном односу се тиче акорада формираних на тону *де* и тоновима узлазне мале, односно велике терце од овог тона – *еф* и *фис~гес*. Значење проистекло из ове врсте хармонске везе се односи не само на следове акорада у сукцесији, већ и на акорде који су међусобно удаљени на одређеном растојању. Тако, тонични акорд на крају Електрине каденце у де-молу и прва два акорда на почетку Орестовог наступа који непосредно следи (тактови 22–23) формирају двоструки хроматски терцни однос (*де-еф-а* – *еф-ас-це* – *де-еф-а*). Слично се дешава и у Електрином исказу у коме су контрастно постављене њене референце на живог гласника и наводно мртвог Ореста. У подлози овог исказа се налазе два акорда у привидној терцној сродности – *еф-ас-це* и *а-де-фис* – који заправо фигурирају као музички симболи живота и смрти, без обзира на то што оба указују на исту, и то живу особу, Ореста (такт 16). Још једна привидна терцна веза, она између акорада *де-еф-а* и *фис-аис-цис*, такође у Електрином наступу, са сличном симболичком референцом, испоставља се као можда најзначајнија терцна релација у овом делу опере: у покушају да га отера, Електра Ореста назива „гласником несреће”, при чему реч „несрећа” долази на акорд *де-еф-а* (такт 6); убрзо потом, она му у свом растројству од туге иронично поручује да ту злехуду вест однесе у кућу где би јој се Клитемнестра и

---

<sup>560</sup> Уз горе побројане, доминантација је још једна значајна хармонска стратегија у *Електри*, а не мали број тоналитета је сасвим условно репрезентован само малим дурским септакордом који, захваљујући томе што претежно добија функцију доминантног септакорда, посредно указује на одговарајућу тонику и тоналитет.

Егист обрадовали, те је реч „радост” хармонизована акордом *фис-аис-цис* (такт 10). Посматрани, дакле, као полови, тон *де*, с једне, и тонови *еф* и *фис*, с друге стране, рефлектују Електрин микросвет односа живота и смрти: без обзира на тонски род, акорди формиран на тону *де* (*де-еф-а* и *де-фис-а*) се везују за смрт, а они који су формиран на горњој терци (*еф-ас-це* и *фис-аис-цис*), са додатном симболиком произашлом из самог интервалског смера – за живот. На овом месту је потребно присетити се да су два споменута акорда, *де-еф-а* и *гес-бе-дес-фис-аис-цис*, били чиниоци медијантне акордске тријаде на почетку Орестовог наступа.

У Електриној нетрпељивости према гласнику, највидљивије манифестованој у њеној тежњи да из дворишта палате истера тог нежељеног странца, хармонску подлогу представља секвенца двоструке енхармонске трансформације умањеног четворозвука (пример 113, тактови 1–5). Две појаве акорда *ге-бе-цис-е* имају два различита разрешења: први пут тај акорд је схваћен као *ге-бе-дес-е*, те се као квинтсектакорд VII ступња креће у тонични акорд еф-мола, док други пут бива енхармонски протумачен као *ге-аис-цис-е* и као секундакорд VII ступња својим разрешењем у *ха-де-фис* афирмише ха-мол. У наступајућем секвентном понављању за велику секунду навише, умањени терцквартакорд *а-це-дис-фис* најпре води у ге-мол, а потом у цис-мол. На тај начин су у кратком временском интервалу фиксиране четири различите тонике, а тиме и четири краткотрајно испољена тоналитета, чиме је достигнут врло висок степен тоналне динамике. Јукстапонирање различитог разрешења једног истог акорда је музичко средство директно стављено у службу анагнорезе, јер су помоћу тог средства приказана два лица Електре: видљиво, спољашње лице, које Ореста, како указују и њени поступци, тера од ње, и невидљиво, унутрашње лице, којег није ни свесна, а које је одраз њене најинтимније суштине или, пак, одраз метафизичке силе као регулатора њене судбине и које, супротно, Ореста привлачи к њој (у овом контексту свеједно је који умањени четворозвук репрезентује привлачење, јер онај други увек ће представљати одбијање).

Међутим, без обзира на сву сложеност терцних акордских релација, доминантацију комплетног тоналног и хармонског спектра или значењску вишестраност енхармонских трансформација умањеног септакорда, једно сразмерно једноставно хармонско средство постаје гравитациона тачка ове фазе 'анагнорестичке драме'. Наиме, специфичном јединству представљених напоредних дискурса Ореста и Електре можда

највише доприноси тонално заокружење, односно фокусираност почетка и краја процеса анагнорезе на исти акорд – тонику цис-мола. Иако се овај акорд унутар овог процеса појављује још неколико пута, претежно као акордска подлога у Електрином дискурсу, његово повремено искрсавање је до сада било схватано пре као ствар одржавања континуитета у реферисању на једну важну хармонију свеукупног тоналног језика *Електре*, него као резултат његове асоцијативне везаности неког или нешто (графички приказ 5). Ипак, на крају, у одговору на Орестово питање да ли је она у крвном сродству са Агамемноном и 'умрлим' Орестом, питање које је по себи први силогистички знак који Ореста води ка препознавању сестре, Електрине одлучне речи *Па ја сам та крв!* долазе на акорд *цис-е-гис* (пример 114, такт 2). Тако ће крв, која у овом контексту мора бити схваћена као заједничка крв Ореста и Електре, односно као Агамемнонова краљевска крв, до краја процеса анагнорезе бити нераскидиво повезана са тоником цис-мола. На тај начин, не само трозвук *цис-е-гис*, него у ширем смислу и цис-мол, коме у сложенем систему тоналне асоцијативности у опери до сада није била додељена та врста референцијалног значења, постају део тог система као акорд и тоналитет краљевске крви – Агамемнонове, Орестове и Електрине крви.

Друга етапа у анагностичком систему опере, односно права Орестова анагнореза његове сестре Електре, омогућена је, како је већ указано, низом закључивања проистеклих из Електриних речи (врста жалости за Орестом која не приличи слушкињи каквом ју је испрва сматрао, затим, сумња на крвно сродство са Клитемнестром, Агамемноном и Орестом и, најзад, потврда тог сродства од стране саме Електре). За овим следи коначна анагнореза, тренутак Орестове епифаније, настао одмах по сестрином саопштењу њеног имена. Иако Орест испрва негира да пред њим стоји његова сестра, његовој подвести је већ у том тренутку сасвим јасно да је то истина. Од тог тренутка се Орест њој обраћа као Електри и поставља јој питања на која одреда не добија одговоре.<sup>561</sup> То је отуда што га

---

<sup>561</sup> Иако су либрета *Електре* и *Саломе* настала из текстова двојице писаца, Хофманстала, односно Вајлда, интересантна је паралела која се управо у вези са сценом анагнорезе може повући са старијом опером. Наиме, као и у *Саломе*, Штраус је и овде инспирисан сличним 'троуглом' феномена: као што Саломе, физички заљубљена у Јоханаана, хвали његово тело, косу и уста (видети потпоглавље „Експресивно дуплирање у тоналном и хармонском развоју као корелатив експресивног дуплирања у поетском тексту: тонално-хармонска експанзија и редукција у афирмацији и негацији телесности вољеног у опери *Саломе*”), тако Орест, у једном краћем, значењски другачијем и драматуршки ипак мање значајном исказу, запрепашћеност физичком оронулошћу своје сестре вербализује реферисањем на Електрине ноћи, очи и образе (*Шта су то урадили са твојим ноћима? / Грозне су твоје очи, / шупљи су твоји образи*), у сва три



Електра не слуша и следи ток својих размишљања и закључака, још увек у Оресту видећи непознатог гласника: његове речи најпре сматра подругљивим (*Он сумња у то. / Руга ми се и негира моје име. /136а/6–8/*), потом реферише на свој јад због трагичне судбине својих вољених (*Зато што немам оца, / ни брата, / исмевају ми се момци! /137а/1–4/*), да би на крају гласника, као што је то био случај и у претходној етапи, терала од себе, и то испрва директно (*Не дирај ми одоре! Не плаши их својим очима. /138а/3–4/*, *Остави ме! /139а/3/*; *Не желим да знам ко си, / не желим никога да видим! /140а/3–5/*), а одмах затим и посредно, цинично га упућујући да своју 'насртљивост' задовољи код Хрисотемиде (*Иди у кућу, / тамо имам сестру, која се чува / за веселе забаве! /139а/5–140а/1/*). Због приближавања тренутка освете, Орест је принуђен да постане директнији, али и да у исто време, зато што се сећа хировитости своје сестре, остане опрезан и као гласник саопштава да је Орест жив, што доводи до новог климакса анагнорезе. Паралелни, али одвојени токови Електриног и Орестовог дискурса се приближавају тачки у којој ће се, услед обостраног препознавања, значењски интегрисати. Делује изненађујуће да Електра – сада пошто зна да је Орест жив, али још увек не и то да је пред њом управо он, а не гласник – не улази у екстазу од радости, већ одмах прелази на конкретизацију чињенице о живом брату, молећи гласника да спаси Ореста, *пре него што га* [Клитемнестра и Егист – прим. М. А.] / *задаве*.

Исказом *По тело свог оца дошао сам овде* Орест постепено наводи Електру на закључак о правом идентитету непознатог гласника. У овој реченици изгледа да је Хофманстал сумирао оно што је код античких трагичара главно место у сцени анагнорезе – сусрет на Агамемноновом гробу – које је потпуно изостављено у његовој *Електри*. Сличан је случај и са главним токенима<sup>562</sup> узајамне анагнорезе између Електре и Ореста – праменом косе, отиском стопала на гробу и ткањем – који су пристуни у *Хоефорама* и код тројице грчких трагичара, али не налазе примену код Хофманстала и Штрауса. После ових речи Електра почиње да сумња, па чак и да схвата, поставивши Оресту исто питање које је малочас и он поставио њој: *Ко си, онда, ти?* Будући да је сада отворен пут за Електрино препознавање Ореста, Штраус прибегава кратком оркестарском 'интерлудијуму' који у

---

случаја са силазним мелодијским скоком у његовој деоници. Исто тако, Јоханаану који остаје потпуно недирнут Саломиним похвалама сасвим 'одговара' Електра која као да не чује речи свог брата.

<sup>562</sup> „Најједноставнији тип анагнорезе о коме расправља Аристотел је препознавање по оживљима, белезима или токенима, као у причи о Одисеју” (Teresa G. Russo /ed./, *Recognition and Modes of Knowledge*, xiv).

драматургији сцене има функцију „анагнорестичке тишине”, друкчије од ’тишине’ која се десила непосредно после Електриног сазнања о Орестовој наводној смрти. Прва од укупно две ’тишине’ ове врсте има функцију својеврсног предуслова за препознавање и дата је као један вид одморишта за предстојећу унутрашњу борбу да се прихвати сва шокантност сазнања. Овај кратки, али неопходни тренутак у анагнорестичкој трајекторији је означен са текстуалне стране тиме што је омеђен поновљеним питањем Оресту о његовом идентитету, док је са музичке стране истакнут наглим редуковањем претходно изразито напетог и развијеног тонално-хармонског тока на дијатонски грађен Ас-дур. Овај тоналитет добиће улогу тоналитета финалне апотеозе препознатом брату Оресту, којим ће се касније заокружити цео процес анагнорезе.

Уз ослањање на препознавање засновано на закључивању, о коме говори Аристотел,<sup>563</sup> пажљиво одабрани Хофмансталови стихови су у оперско ткиво уклопљени тако да осигуравају брз, али ефектан драмски климакс који доводи до праве Електрине анагнорезе Ореста. После поновљеног Електриног питања незаном гласнику о његовом идентитету и Орестове реплике *Пси у дворшиту ме препознају, / а моја сестра не?*,<sup>564</sup> следи коначно Електрино препознавање брата, са ускликом који одражава одушевљење – *Оресте!* Тренутак епифаније је означен транспонованим „Електриним акордом” чији драмски значај на овом месту стоји у обрнутој сразмери са његовим изузетно ретким појавама у процесу анагнорезе (пример 115). Уз то, чињеница да је прво изговарање његовог имена у овом тренутку одушевљења праћено једином ефективном Електрином лајтхармонијом у опери, а не, рецимо, Орестовим *асоцијативним тоналитетом*, демолом, стоји као чврсти доказ да Електра у препознатом брату препознаје и саму себе: појава њеног акорда у тренутку када препознаје брата показује да је препознавање Ореста као другости нераздвојиво од препознавања ње као јаства, јер Орест није само њен брат,

---

<sup>563</sup> Упор. Aristotle, *Poetics*, 89, 91 (1454b/20–1455a/22).

<sup>564</sup> И поред тога што Џесика Волдоф указује да је једна од главних поенти Кејвове (Terence Cave) књиге *Recognitions: A Study in 'Poetics'* та да се концепт препознавања, онакав какав дефинише Аристотел, не може ни на који начин механички применити у анализи сцена анагнорезе у уметничком делу (упор. Jessica Waldoff, *The Music of Recognition*, 218), јасно је да овде може бити речи и о препознавању по инстинкту. Овај вид препознавања је сасвим одговарајући, рецимо, препознавању Одисеја од стране његових паса, али је у случају *Електре* примењен рефлексивно, тако што нам на препознавање указује онај ко је објект анагнорезе, сам Орест. Код Еурипида, иако се ефекат анагнорезе потенцира сразмерно великим размаком од чак 350 стихова – колико их има између тренутка сусрета брата и сестре и тренутка њиховог препознавања – Орест, како каже Наташа Глишић, никада није чак ни покушао да обелодани ко је. „Он је препознат и демаскиран од стране трећег лица: Старца. Ово је најпознатије удаљавање од друге двојице драматичара” (Наташа Глишић, *Електра као цитат*, 87).

'њена крв', он је много више од тога – он је она сама. То, наравно, не умањује значај препознавања Ореста као осветника, али је оно другоразредно у контексту препознавања брата и самопрепознавања Електре.

Бикордска констелација „Електриног акорда”, која овде спаја трозвуке *a-cis/~des/-e* у горњем и *ce-e-ge* у доњем слоју, додатно је 'запрљана' тоном *es* (пример 115). Дисонирање овог тона према оба акорда успоставља не само ретроактивну значењску релацију са почетком сцене анагнорезе, где је потпуно неочекивани акорд *es-ges-be* био корелатив првог знака Електрине заинтересованости за непознатог странца (пример 112, такт 4), него и проспективни значењски однос са асоцијативном употребом *es*-мола, која ће тек на крају опере бити употпуњена. У систему *асоцијативних тоналитета* опере, *es*-мол има, како смо раније указали, значење тоналитета Орестове наводне смрти и Електрине стварне смрти:<sup>565</sup> пошто је сада јасно да је Орестова смрт била лажна, тон *es*, инкорпориран у „Електрин акорд”, сасвим недвосмислено је пролепса Електрине смрти која ће наступити на завршетку опере. Следи тренутак друге и значајније „анагнорестичке тишине”, који сада има смисао онога што Роза Мућињат назива „тренутком изолације”,<sup>566</sup> овог пута са истицањем поларног односа *ef-xa*.

После узајамне анагнорезе и оркестарског 'интерлудијума' као „анагнорестичке тишине”, наступа комплетна Електрина интерпретација препознавања Ореста, сегмент чији значај, између осталог, произлази из чињенице да у обрнутом случају – у претходном Орестовом препознавању Електре – адекватне братовљеве интерпретације није било. Издвојеност ове етапе као апотеозе брату са изливима нежности или, пак, као „лирског речитатива”,<sup>567</sup> само једним делом је последица њене заокружености. Електрино троструко узвикивање Орестовог имена на почетку (пример 116, тактови 2–8) и на крају етапе (тактови 51–59) издваја ову етапу из остатка сцене и маркира је чак и у односу на наставак, јер иако се Електра и после тога обраћа брату, до тад устоличена својеврсна ода Оресту престаје, а исказ се претвара у нешто сасвим друго. Од укупно шест усклика, мелодијски конципираних одреда као узлазни интервалски скок кварте или терце, чак пет завршава на тону *es*. Ова етапа анагнорезе је у стабилном и претежно дијатонском *Ас-дуру*, са тек једним краткотрајним каденцијалним иступањем у доминантни тоналитет,

<sup>565</sup> Упор. Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 159, 212.

<sup>566</sup> Упор. Rosa Mucignat, *The Home, the Palace, the Cell*, 221, 232, 236.

<sup>567</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 72.

што неодољиво реферише на хармонски језик ранијих епоха (видети тонални план у примеру 116). Ас-дур на овом месту не само да је припремљен првим моментом „анагнорестичке тишине”, који је био дат у подједнако дијатонски профилисаном Ас-дуру, нити се само испоставља као пуки модалитет Електрине радости што након свих изгубљених нада поново види брата, већ потврђује свој асоцијативни значај у опери као тоналитет носталгије за прошлим, срећнијим временима. Отуда се Електрина апотеоза Оресту, формално видљива као ода живом брату, у завршници анагнорезе заправо своди на апотеозу Орестовом лицу: *О, пусти твоје очи / да ме гледају, слико из снова, мени даривана / слико из снова, лепша од свих снова. / Свето, неописиво, узвишено лице, / остани са мном! Немој нестати / у ваздуху, немој ми нестати* (тактови 14–31). Тако је персонификација слике Ореста, која је у том тренутку њене супстантивне среће спојила одбијање да се растане од брата са одбијањем да се растане од представе о њему, у директној кореспонденцији са одломком из друге сцене, у коме се њено обраћање мртвом оцу на начин обраћања као да је жив, такође одвија у Ас-дуру (видети пример 19 у потпоглављу „Асоцијативни тоналитет у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Салом* и *Електра*”). На тај начин, овај тоналитет није само тоналитет носталгије, већ асоцијативна тонална област Електриног паралелног универзума, континуираног и никад прекинутог њеног и само њеног паралелног времена у прошлости, у коме – иако се осведочила у постојање стварног Ореста – и даље живи онај Орест којег замишља и у коме исто тако још увек живи њихов отац Агамемнон.

Џорџ Стејнер (George Steiner, 1929–2020) у својој књизи *Смрт трагедије* каже: „Отуда постоји у завршним тренуцима велике трагедије – грчке, шекспирске или неокласичке – спој патње и радости, тужбалице над падом човјека и весеља због ускрснућа његова духа”.<sup>568</sup> Ас-дур се, стога, може сматрати музичким еквивалентом тог споја у *Електри*, јер су Електрина патња за оцем и пад њеног духа спојени са радошћу због братовог доласка и поновним васкрснућем њеног духа: дошло је време за освету. Њен дубоко емоционални и проживљен „лирски речитатив” посвећен Оресту и слици Ореста, поред тога што је одраз њеног унутрашњег света, изванредан је, како су то приметили многи научници, и као покушај презентације једне сасвим другачије Електре, осећајне,

---

<sup>568</sup> George Steiner, *Smrt tragedije [The Death of Tragedy]*. Preveo Giga Gračan (Zagreb: Prolog – Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1979 [1961]), 17.

нежне и крхке, какву до тада нисмо имали прилике да видимо. Лиризам овог Електриног Ас-дура се, како је истакнуто, може тумачити као доста добар покушај Штраусове музике да укроти једну такву трагичну јунакињу као што је Електра,<sup>569</sup> да представи двојство њене личности, али и да као особит квалитет опере истакне изазивање амбивалентних очекивања у вези са Електриним даљим психолошким развојем.<sup>570</sup> Вероватно је ове разлоге Брајан Гилијем имао на уму када је последњу етапу анагнорезе назвао „модерном интерпретацијом” једне исто тако модерне анагнорезе, коју је видео већ у самом чину њеног препознавања брата.<sup>571</sup> Сва вишеслојност анагнорестичког поступка разоткрива ново, паралелно препознавање: певајући оду брату, Електра доживљава још једно, истина краткотрајно, самопрепознавање другобивства – приказане тог другог кога види у себи самој, приказане добре Електре која не жели освету, трајало је само онолико колико и тренутак анагнорезе и њен солилоквијум.

На крају, овако сложен и развијен систем препознавања у овој сцени *Електре* ипак изискује сумирање (табела 16). Електра и Орест, свако са своје стране, најпре пролазе кроз узајамно погрешно препознавање. Права узајамна анагнореза, у дијахронији постављена тако да најпре Орест препознаје Електру, а онда и обрнуто, открива своју унутрашњу, дубинску организацију са аспекта односа како јаства и другости, тако препознавања и самопрепознавања: (а) Електра је од стране Ореста препозната као другост (као сестра); (б) Орест је од стране Електре препознат као другост (као њен брат и Агамемнонов син); (в) Електра доживљава самопрепознавање и то на два начина, тако што саму себе види у Оресту (препознавање јаства) и у идиличној, али илузорној слици осећајне жене ослобођене мржње (препознавање другости); (г) Орест такође доживљава двоструко самопрепознавање, али најпре као другости (као Електрин брат и Агамемнонов син), а потом и као правог јаства. Прву врсту Орестовог самопрепознавања, препознавања самог себе као другости, оправдава чињеница да се до тог тренутка он бори са изазовом сопственог идентитета, али је заправо индукује сама Електра, која у Оресту, како с правом констатује Наташа Глишић, поздравља не само брата, већ и оца и свог краља.<sup>572</sup> Тек онда, након спознаје другости у себи, Орест може да пређе на самопрепознавање сопства,

---

<sup>569</sup> Упор. Anastasia Vakogianni, *The Taming of a Tragic Heroine*, 21.

<sup>570</sup> Упор. Arnold Whittall, *Dramatic structure and tonal organisation*, 55–56.

<sup>571</sup> Bryan Gilliam, *Richard Strauss's 'Elektra'*, 42.

<sup>572</sup> Упор. Наташа Глишић, *Електра као цитат*, 39.

односно на то да себе препозна као оног ко он заиста јесте: Орест, осветник и миљеник богова. Као и код Еурипидове Хелене или код Зигфрида и Бринхилде у Вагнеровом *Зигфриду*, и овде се у примарном препознавању у сцени – Електрином препознавању Ореста – анагнореза испоставља као сфера и као јединство које је више и веће и од саме

**Табела 16:** Систем анагнореза код Електре и Ореста и улога фундаменталних тоналитета цис-мола и Ас-дура са трансфером њиховог значења у процесу анагнорезе у шестој сцени опере *Електра* Р. Штрауса<sup>573</sup>

Етапа анагнорезе	I	II	III	IV	V	VI
Статус анагнорезе	Погрешно препознавање <i>Електра</i> ⇕ <i>Орест</i>	Право препознавање <i>Орест</i> ↓ <i>Електра</i>  Самопрепознавање <i>Орест</i> ↓ <i>Орест</i> (другост)	„Анагнорестичка тишина”	Право препознавање <i>Електра</i> ↓ <i>Орест</i>  Самопрепознавање <i>Електра</i> ↓ <i>Електра</i> (јаство)	„Анагнорестичка тишина”	Самопрепознавање <i>Електра</i> ↓ <i>Електра</i> (другост)  Самопрепознавање <i>Орест</i> ↓ <i>Орест</i> (јаство)
Партитурни број/тактови	121a/1–136a/1	136a/2–142a/3	142a/4 – 143a/3	143a/4–144a/2	144a/3 – 147a/12	148a/1–154a/8
Трајање (број тактова)	121	45	9	9	35	61
Појаве фундамент. тоналитета	цис	Цис	Ас	/	/	Ас
Трансфер значења	Ас : цис = D : t = Електра : Орест (Бог)					

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур” и „мол”. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

<sup>573</sup> У разматрање је узет сегмент шесте сцене од такта 1 у партитурном броју 121a до такта 8 у партитурном броју 154a.

љубави: Електрина породична љубав је задовољена анагнорезом брата којег неизмерно воли; међутим, како је, да се поново вратимо Боитанију, волети ипак само људски, а препознати много више божански, онда Електра у Оресту препознаје и Бога самог, Бога који у свој аутономији њеног духовног света има само једно име – освета. Другим речима, Електра Ореста као брата воли, а Ореста као осветника обожава као и самог Бога. Оваква интерпретација Електрине анагноресе Ореста је додатно утврђена чињеницом да представља једну врсту супституције за оно што је било обавезно код све тројице грчких трагичара, али и код Данила Киша,<sup>574</sup> а што је код Хофманстала и Штрауса изостављено – за директно реферисање на Ореста-осветника као извршиоца не своје, већ воље богова.

И поред тога што је са аспекта односа двоје главних протагониста прва фаза анагноресе означена обостраним погрешним препознавањем, у оквиру ње долази до још једног значајног препознавања: Орест, иако у том тренутку Електру још увек не види као сестру, препознаје нешто друго – крв, заједничку крв која означава припадност истој породици, тачније краљу Агамемнону. Заједничка крв, чије се препознавање испоставило као кључ за разумевање и услов свих следећих анагнореза, представљена је тоничним акордом цис-мола. Опет, Електрино препознавање брата је везано за Ас-дур, како у самом „лирском речитативу”, тако у ’филозофској тишини’ која ово главно препознавање и припрема. На тај начин, свако препознавање са своје стране се везује за једну акордску/тоналну сферу, позиционирану на крајњим тачкама процеса анагноресе. С једне стране, трозвук *цис-е-гис* је маркиран повременим, али у драматургији прве етапе анагноресе значајним наступима, имајући као свог носиоца Ореста, означеног као доминантно лице почетка процеса анагноресе. С друге стране, Електра у завршној тачки процеса анагноресе ’присваја’ Ас-дур, независно од његове асоцијативне везаности за свет носталгије. Електра у Оресту више него брата види осветника, дакле, Бога, који је представљен цис-молем. Електра, која је у том тренутку репрезентована Ас-дуром, своје биће, суштину, целу себе подређује таквом Богу. Тек сада када су се међусобно препознали, када су тим препознавањима омогућили и сопствена самопрепознавања, и нама је омогућено да откријемо још један разјашњавајући однос, нуклеус тонално-хармонске димензије анагноресе. Електра, античка смртница, препознаје себе као, дакле, подређену сопственом ’божанству’, Оресту, доказујући то средством које тешко да је

---

<sup>574</sup> Danilo Kiš, *Pesme, Elektra* (Beograd: Prosveta, 2007).

могло бити једноставније: *ас-це-ес* (Ас-дур), енхармонски нотиран као *гис-хис-дис* (Гис-дур), представља доминанту за главни, тонични акорд *цис-е-гис* (цис-мол).

У Вагнеровој и Штраусовој опери, дијастемични појам анагнорезе – самопрепознавање и препознавање другобивства – не само да је нераздвојив од тонално-хармонског језика, него се управо помоћу различитих средстава тоналног и хармонског говора и начина њихове примене формирају нова значења која нису пружена посредством самог текста. Претходна анализа је показала да одређени тон, а посебно одређени акорд и тоналитет могу бити средства, односно модалитети анагнорезе (главног) јунака. Ово генерално својство је могуће проширити и на тонски род, при чему врста рода у самопрепознавању зависи од тога који га лик и 'употребљава'. Дур, тако, може бити модалитет истине, који јунака води правом, истинском самопрепознавању, али једино под условом да је 'употребљен' од стране самог тог јунака; ако, пак, тај исти дур 'користи' неки други лик, онда овај тонски род води главног јунака у погрешно самопрепознавање. Обрнуто, молски тонски род је модалитет неистине, односно навођења на погрешно самопрепознавање, али на такав начин овај род делује увек, независно од тога да ли га 'употребљава' јунак који је и сам објект самопрепознавања или неки други лик. Између двоје ликова може бити развијен и комплекс анагнореза, који ствара услове да не само један, него и више акорада и тоналитета постану средства интерпретације таквих комплекса препознавања (Зигфрид и Бринхилда у *Зигфриду*), уз могућност да се, паралелно са постепеним снажењем улоге акорада и тоналитета у процесу анагнорезе, прогредира од лажне, преко делимично праве, до праве анагнорезе (Електра и Орест у *Електри*).

Осим тоналитета или појединачног акорада, и специфични акордски обрт, а понегде и каденца, могу бити музичка средства за формирање свеукупног семантичког поља анагнорезе, посебно у ситуацијама у којима је драмска тензија створена сукобом између жеље за препознавањем и отпора том истом препознавању. У том смислу, у процесу формирања значења у оквиру анагнорезе у опери поједине акордске функције бивају наглашеније од других (субдоминантација, примењена у најширем смислу као истицање акорада субдоминантне функције, употребљава се у поступку погрешног самопрепознавања). Штавише, хармонија се испоставља као музичко изражајно средство у чијем је семантичком пољу формирано ново значење које или није било доступно тексту



или сам текст није ни имао намеру да га формира: хармонија је показала и доказала да Зигфрид за Бринхилду није само јунак и мушкарац, као што и Орест за Електру није само вољени и дуго ишчекивани брат и осветник, него обојица заправо, у свету своје валкире, односно сестре, представљају једну врсту Бога. Осим што хармонија партиципира као средство анагнорезе, и сама анагнореза у текстуалном слоју омогућава ново разумевање хармонских односа, па је управо захваљујући њој омогућено да се комплекс хроматских и привидних терцних веза у коначном исходу разреши у однос доминанта-тоника. Хармонија анагнорезе и њом директно и индиректно подстакнута нова тоналитетска асоцијативност заједно формирају ново значење којим је омогућено да један лик (Електра) посредством датог тоналитета живи, обитава у свом паралелном и само том лику видљивом универзуму, у свету који тек посредством интерпретативне анализе анагнорезе бива откривен слушаоцу и аналитичару.

### 3 ИНТЕРПРЕТАТИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У СПЕЦИФИЧНИМ РЕЛАЦИЈАМА МУЗИЧКИХ И ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

У овом поглављу размотрићемо улогу различитих елемената тоналног и хармонског језика у интерпретацији специфичних релација музичких и текстуалних значења у Вагнеровим и Штраусовим операма и симфонијском лиду Малера и Шенберга. Специфичне релације између тонално-хармонског језика и поетског текста ових дела се могу сажети у две основне категорије: значења која су формирана у тонално-хармонском језику и она која су формирана у тексту могу бити или потпуно другачија једно од другог или супротстављена једно другом. Разумевање ове дискрепанције као специфичног квалитета музике немачких композитора на прелазу из деветнаестог у двадесети век на најбољи начин се постиже помоћу интерпретативне анализе. У ту сврху биће употребљене неке од реторичких стратегија које смо већ елаборирали у претходним поглављима, попут алегорије. Такође, поново ће бити укључене стратегије *немогућих објеката* и *немогућих идеала*, као и „неотпеваних гласова” опере, али ће оне сада бити сагледане у светлу њихове улоге унутар ових двеју релација у којима се укрштају музичка и текстуална значења. То ће резултирати, између осталог, формирањем нових алегоријских значења и стратегија у односима музике и текста. Применићемо и неке нове стратегије интерпретативне анализе које су од круцијалне важности за овај вид односа две врсте значења, као што су тацитна” значења музике и текста или метемпсихоза. У склопу ове друге биће анализирана улога хармоније у решавању одређених енигматских ситуација у драмском и текстуалном слоју музичко-сценског дела. Акордска средства преко којих се најбоље рефлектује ово укрштање су прекомерни терцквартакорд, доминантни секстсептакорд и наполитански секстакорд, а међу акордским обртима су то ресемантизоване и на нови начин интерпретиране традиционалне каденце. Овим ће бити обухваћени и многобројни аспекти испољавања тритонусних релација, укључујући поларне тоналне односе и разноврсне видове тритонусних односа између акорада који су и сами грађени од тритонуса. Формирање ’аритметичке средине’ тоналитета као посебан вид укрштања музичких значења, у којој се у подједнакој мери укрштају и текстуална значења, такође ће се

кристализовати као нова значајна интерпретативна аналитичка метода. Нова значења настала у испољавањима *дирекционог, експресивног и асоцијативног тоналитета* на видело ће изнети све оно што није могло бити познато или што је остало скривено у текстуалном слоју опере. „Дијалогски тоналитетски наратив” и „двотонични комплекс” као део драмско-тоналне категорије *дирекционог тоналитета* продукују нова значења када се укресте са другачијим токовима који фигурирају у сфери текстуалних значења. Циљ овако организоване интерпретативне анализе укрштања музичког и текстуалног значења је садржан у томе да захваљујући овим стратегијама све оно што је у опери или симфонијском лиду потенцијално, што није било могуће, што је било негативно, може бити виђено у свој својој супротности – као немогуће, као могуће или као позитивно. Такође, захваљујући тонално-хармонском језику који интерпретира оваква укрштања се разоткривају посебна знања о неком оперском лику или специфични и до тада невиђени односи између ликова или ситуација.

### 3.1. Прекомерни терцквартакорд и поларни тонални однос као „немогући објект” и „немогући идеал” у специфичним релацијама текстуалних и музичких значења: Зигмунд, Вотан и Бринхилда на раскршћу кривице и љубави

Елементи теорије о *немогућем објекту* Лоренса Крејмера и теорије о *немогућем идеалу* Џејмса Тредвела отварају простор за њихову примену на пољу хармонских и тоналних значења у другом чину Вагнерове музичке драме *Валкира*. У Крејмеровој теорији опозиција између „тела”, као парадигме нормалности и поретка, с једне стране, и „замене за тело”, као његове екстремне супротности, с друге стране, на изванредан начин се разрешава у *немогућем објекту*, као месту идеалног, али истовремено утопијског помирења тих опозиција.<sup>575</sup> Из Тредвелове теорије у овом сегменту рада је преузет *немогући идеал* који, како је истакнуто у првом поглављу, није место сусрета супротстављених значења, већ представља материјализацију оног неухватљивог, али

---

<sup>575</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 85.

чистог, и због тога савршеног и битног значења.<sup>576</sup> „Тело” и „замена за тело” се појављују у текстуалном значењу, док се *немогући идеал* појављује у музичком значењу. У предстојећој анализи ће *немогући идеал* у исто време бити посматран као аналитички модел који интегрише и Крејмеров *немогући објект*. Важност примене ове врсте интерпретативне анализе у раду произлази из чињенице да се посредством ње отвара могућност да одређени акорд постане кључно средство којим се доказује да они ликови у опери између којих на формалном нивоу постоји антагонизам, заправо формирају један снажан, али исто тако неухватљив и неостварив идеал у коме се огледа њихова припадност истом идејном јединству, истој духовној и моралној вертикали, једном речју, припадност истом свету. Пошто интензитет недостижности и неостваривости *немогућег идеала* изискује врло специфична средства која би могла да добију статус таквог „идеала”, постаје очигледно да у сфери музичког значења ова улога може припасти само оном акорду који се по својим специфичностима издваја из околине. *Немогући идеал* представљања љубави као неприступачног, недостижног идеала – важне идеје у Вагнеровој опери, на коју указује Тредвел<sup>577</sup> – моћи ће да добије своју музичку, односно хармонску ’материјализацију’ и послужиће у доказивању да и јунак који мора бити осуђен, па чак и онај који фигурира као антихерој, може, било од стране слушалаца, било од стране других ликова у опери, да буде вољена, можда чак и највољенија особа.

Посредством интерпретативне анализе размотрићемо улогу специфичне и функционално карактеристичне акордске структуре прекомерног терцквартакорда као *немогућег идеала* у коме се укрштају текстуално и музичко значење. У другом чину Вагнерове *Валкире*, Бринхилдин, а посебно Вотанов вредносни систем и унутрашње биће, у овом чину су располућени између две тежње које, због своје снаге и међусобне супротстављености, могу бити посматране кроз призму дијалектике „тело”/„замена за тело”: изнуђена смртна пресуда за Зигмунда због његове брачне везе са рођеном сестром Зиглиндом представља одраз моралне вертикале света богова и може се сматрати „телом”, а Бринхилдина и Вотанова изворна жеља да Зигмунд у предстојећој бици са Хундингом однесе победу и ипак не буде кажњен смрћу може бити схваћена као одступање од такве нормe или очекиваности и, сходно томе, као „замена за тело”. Формирање прекомерног

---

<sup>576</sup> Упор. James Treadwell, The “Ring” and the Conditions of Interpretation, 222.

<sup>577</sup> Упор. исто, 221–222.

терцквартакорда као *немогућег идеала* налази своје погодно тле, између осталог, и у поларним тоналним односима којима обилује овај чин, али и опера у целини. Разлог томе лежи, наравно, у интервалу тритонуса који фигурира и као растојање између поларно удаљених тоналитета и као суштински градивни елемент прекомерног терцквартакорда, акорда састављеног од два укрштена тритонуса (на пример, прекомерни терцквартакорд *ас-це-де-фис* у свом саставу садржи два тритонуса, *ас-де* и *це-фис*). У том смислу, најпре ће бити размотрен поларни однос тоналитета у другом чину *Валкире*, са аспекта интерпретативне анализе односа између онога што је у делу „тело” и онога што је његова „замена”. Хармонска поларизација о којој је било речи у потпоглављу „Херменеутички прозор ‘хармоније садашњости’: недостижна истина у укрштању прошлости и будућности” у оквиру трећег поглавља, послужила је као „херменеутички прозор” који показује немогућност остварења одређених стремљења главних јунака. У овом делу рада свеопшта акумулација тритонуса има мултипликовано значење на пољу где се укрштају музичко и текстуално значење.

Од многобројних тритонусних, односно поларних односа између тоналитета, у овом дискурсу издвојићемо три. Први од њих је поларни тоналитетски однос заснован на тритонусу *ас-де*, који се истиче као тонална подлога истом типу исказа датом у два сразмерно удаљена сегмента у чину. Без обзира на то што том приликом долази до реципрочне промене тонског рода (први пут реч је о тоналитетском односу *ас-мол – Де-дур*, а други пут о односу *Ас-дур – де-мол*), потврђена је истински дубока веза између музичког и текстуалног слоја опере. У првој сцени другог чина Фрика оптужује Вотана за непоштовање сопствене дате речи (видети пример 28 /потпоглавље „Прикривене тенденције хармоније: Вотан, Фрика и Салома као ствараоци својих хармонија”/): *Одбацујеш све / што си некада ценио, / покидао си везе / које си сам направио, / дозвољаваш да се подсмеваш / својој владавини над небесима*. Опозиција се успоставља између две кључне поруке Фрикиног исказа, једне о Вотановој примораности да наступи по договору, као „тела”, и друге о његовој жељи да поступи емотивно и заштити прељубника Зигмунда, као „замене за тело”. Ова опозиција има своју тоналну аналогију, у оквиру које *ас-мол*, као тонална подлога Фрикиног афирмативног говора о некадашњем поштовању божјих и моралних норми, добија улогу „тела”, док *Де-дур*, као пратња њеном приговарању Вотану да се својим садашњим понашањем подсмева себи као богу, стиче

статус „замене за тело”. Изузимајући кратку интерполацију А-дура, на растојању се формира поларни однос између два тоналитета, ас-мола и Де-дура. Касније, у другој сцени другог чина (пример 117), у оквиру другачијег исказа који сада припада Вотану, поново је на делу тонални однос заснован на тритонусу *ас-де*. Обртање редоследа тонских родова резултира тоналитетском прогресијом од Ас-дура до де-мола, али је притом задржан статус тоналних центара у предметној опозицији: тонални центар *ас* поново добија улогу „тела”, а тонални центар *де* – улогу „замене за тело”. У једном од експресивних платоа ове сцене, али и целе опере – Вотановом јадању Бринхилди, у коме он изговора чувене речи како жели да свему дође крај (видети пример 32 /потпоглавље „Прикривене тенденције хармоније: Вотан, Фрика и Салома као ствараоци својих хармонија”/) – Вотан износи и своје разочарење у судбину још увек нерођеног Зигфрида (*невољено створење*), али и у судбину његовог оца (јер, ни Зигмунд ни Зигфрид не могу бити слободни јунаци): *чудо је задесило / невољено створење; / али, ја, који сам се љубављу удварао, / свога слободног човека не могу родити*. „Тело” и „замена” постоје паралелно у сфери оба значења, текстуалног и музичког. Пошто је дете од стране богова невољено, консеквенца је да се мора поступати по бољој вољи – и дете и отац, свако на свој начин, морају бити кажњени – те ова порука и Ас-дур, којим је она праћена, представљају „тело”. Супротност овоме представља други део реченице иза којег се препознаје Вотанова скривена тежња да својим изабраницима додели улогу потпуно слободних јунака; иако је ово само наговештај одступања од бољег закона, овај текстуални исказ и тоналитет де-мол, којим је праћен исказ, добили су значење „замене за тело”.

Сукоб две верзије „тела” – право и „замене” – затим, поларно удаљених тоналитета као њихових корелација – е-мола и бе-мола – и, коначно, два супротстављена исказа – овде, Зигмундовога и Бринхилдинога – интензивира се у даљем току овог чина и у четвртој сцени достиже врхунац, захваљујући специфичној активности хармоније (пример 118). Супротстављеност ова два ентитета је појачана самом чињеницом да двоје актера не износе два различита исказа, већ вариране верзије једног истог. У њима се реферише на Зигмундов мач, али се и најављују различити исходи борбе у којој ће тај мач бити употребљен. На Зигмундов исказ *Онај који ми га је направио, / обећао ми је победу*, следи Бринхилдина реплика: *Тај који ти га је направио, / одлучио се за твоју смрт*. Премда се оба исказа највећим делом одвијају у е-молу, кључни тренутак промене у овом понављању

је модулација у тритонусно удаљени бе-мол, у тренутку појаве речи *смрт* (овде је реч и о видљивој, 'физичкој' промени тоналитета кроз промену сталних предзнака, пример 118, такт 8). Тиме је опозиција између „тела” и „замене” још наглашенија: победа преступника какав је Зигмунд са аспекта воље богова није прихватљива и стога његов исказ о победи и е-мол којим је праћен представљају „замену за тело”; Зигмундова смрт, најављена од стране Бринхилде, као воља богова и бе-мол као тонална подлога том исказу јесу „тело”. Међутим, хармонска структура оба тоналитета показује да је „замена” истовремено и једна могућа варијанта „тела”, а не само његова пука супротност. „Замена за тело” и е-мол као 'слабија' страна садрже, између осталих акорада, тонику и доминанту, док су „тело” и поларно удаљени бе-мол репрезентовани само акордом ослабљене, молске доминанте (тонике, као другог, кључног акорда, нема). Захваљујући укрштању тонално-хармонског и текстуалног значења, бе-мол као носилац 'снажнијег' текстуалног значења је минимално, али довољно ослабљен, како би било откривено шта Вотану значи одлука коју је донео: Зигмундова смрт, иако не може бити спречена, последица је наметнуте, а не стварне воље врховног бога Вотана.

У овом аналитичком моделу „тело” и „замена за тело” су, дакле, одреднице које се додељују супротним значењима, из чега се закључује да у ширем смислу значење које је супротно, антиподно, може бити подједнако прихватљиво као и основно значење. Чињеница да „замена” стоји у супротности са „телом”, али да притом није названа „антителом”, како би наизглед било логично, чини изванредно интригантним овај вид интерпретативне анализе, намећући питање какве импликације по анализу има то што је суштинска опозиција названа заменом. Одговор произлази из паралелног интерпретативног универзума у коме постаје могуће да „замена за тело”, дакле, не само као алтернатива, већ као супротност „телу”, буде важнија од самог „тела”: оно што је преступ или сразмерно велика девијација у односу на основну поруку или главни догађај, не само да неће бити одбачено, већ може да се појави и да дејствује уместо те поруке или тог догађаја. Разлог за то највероватније лежи у великом експресивном капацитету такве „замене”. Из тога, наравно, извиру скривени потенцијали и снага ове анализе примењене на други чин *Валкире* – преступ је догађај који је важнији и снажнији од поштовања закона и који, можда баш зато што је преступ, носи у себи чак неку скривену, необјашњиву лепоту, а, по свему судећи, и онај ко је извршилац таквог прекршаја обичаја

и закона (без обзира на то да ли је реч о преступнику Хундингу, о Вотану, као оном ко из потаје и у дубини свог срца навија за преступника, или чак о нерођеном Зигфриду) јесте, парадоксално, на правој страни. „Замена за тело” која легитимише алтернативну, потенцијалну судбину неког јунака, отвара врата једном новом, паралелном и све више могућем универзуму, у коме ће, као овде, Зигмунд остати жив, а воља богова бити прекршена. Музика, односно тонална и хармонска средства, покушавају да представе тај свет као прихватљиву или све прихватљивију варијанту већ постојећег, нормативног и видљивог света. Захваљујући на тај начин створеном 'савршенству антипода', овај модел интерпретативне анализе превазилази домете које су и сами његови аутори – Крејмер и Тредвел – предвидели.

Створена тензија између „тела” и „замене”, у музичком смислу симболизована тритонусним тоналним односом, изискује разрешење. Оно није у правом смислу разрешење, већ је представљено кроз специфично укрштање тритонусних релација, које се из тоналне сфере, премештају у нешто ужу сферу акордских, па и интервалских односа. У том смислу треба посматрати прекомерни терцквартакорд који се и са музичког и са текстуалног аспекта испоставља као погодан место сусрета различитих опозиција: с једне стране, у њему се, како је већ споменуто, укрштају два тритонуса, а, с друге стране, услед такве својеврсне презасићености поларитетима, овај акорд представља погодан оквир за сусретање и укрштање два опозитна, опет, поларно удаљена текстуална значења – „тела” и „замене за тело”. Још прецизније, прекомерни терцквартакорд биће посматран као симбол снажног конфликта унутар Вотановог бића, конфликта насталог између датости да може да чини шта му је воља и немогућности да једну од својих великих жеља, због спољашњих околности, спроведе у дело. Могућност овакве интерпретације прекомерног терцквартакорда је посредно појачана најпре чињеницом да у другом чину *Валкире* има, уопште, веома мало одломака у којима партиципира овај акорд, а затим и једнообразношћу његове појаве, будући да у овом чину има увек исту функцију (-DD) и готово увек исто разрешење (D, односно D<sup>7</sup>). Без обзира на то што је овај акорд енхармонски идентичан сопственом основном облику (тврдо умањеном септакорду), важно је нагласити да је овде реч управо о прекомерном терцквартакорду, који се тако и нотира у партитури. Интерпретативна анализа овог акорда као *немогућег идеала* послужиће у сврху разумевања сложених односа између протагониста у другом чину



*Валкире*. С тим у вези, могу се профилисати две различите аналитичке ситуације: (1) употреба прекомерног терцквартакорда на истој тонској висини за разумевање односа између различитих парова протагониста и (2) употреба прекомерног терцквартакорда на различитим тонским висинама за разумевање Зигмундовог пркоса у његовом дијалогу са Бринхилдом и Хундингом.

Прву аналитичку ситуацију представљају три сегмента у другом чину *Валкире*, у којима се различитости унутар парова међусобно супротстављених протагониста (Вотан и Фрика, Вотан и Бринхилда, Бринхилда и Зигмунд) преламају преко прекомерног терцквартакорда *ас-це-де-фис* (који је, уз то, увек дат у це-молу, односно Це-дуру, у функцији -DD). Када је овај прекомерни терцквартакорд дат у це-молу који није потврђен каденцом, онда је то једнозначни *немогући идеал* у коме се само сусрећу на један или други начин супротстављене тежње два актера; када је, пак, исти акорд дат у Це-дуру и када је тај тоналитет потврђен каденцом, онда не само да дата порука постаје најважнија од свега што је саопштено, већ се кристалише и једна нова, али несаопштена, порука, чије потпуно разумевање следи у будућности. У првом од три споменута сегмента, у првој сцени (пример 119), овај акорд се појављује у це-молу у Фрикином исказу и коинцидира са речју *брачни* (*bräutlich*), која реферише на брачни сношај између сестре и брата, Зиглинде и Зигмунда. Са Фрикине тачке гледишта, свет нормалности који санкционише такву родоскрвну везу представља „тело” и сукобљава се са светом ненормалности који ту везу дозвољава и који се изједначава са „заменом за тело”. Прекомерни терцквартакорд симболизује немогућност да се на истом терену нађу Вотан и Фрика, будући да у том тренутку није изгледно да до краја могу бити спроведени ни Фрикин напад, ни Вотанова одбрана Зигмунда. Исти хармонски обрт, у истом тоналитету и са истом функционалном констелацијом, прати и једну од највећих кулминација у другом чину *Валкире*. У другој сцени, Вотанова крајња растрзаност између тога да ли да Зигмунда осуди или не осуди на смрт, достиже врхунац у реторичком питању које поставља Бринхилди, али и себи: *Од какве је користи моја сопствена воља? / Једног слободног човека пожелети не могу* (пример 120). Овај исказ одражава опозицију између „тела” и „замене за тело”, још изразитије него у претходном Фрикином исказу. Вотан и Бринхилда, иако суштински на истој страни, сада постају супротстављени једно другом, јер је он принуђен да против своје воље науди Зигмунду, док она још увек пружа отпор таквој одлуци. Ипак, опозиција

између „тела” и „замене за тело” је највидљивија у сукобу унутар Вотановог унутрашњег бића и одражава се као опозиција између, с једне стране, снажне жеље да дела по *сопственој вољи*, како би заштитио Зигмунда и обезбедио му победу („тело”) и, с друге стране, немогућности да ту жељу оствари услед обавеза које му налажу да заштити поредак и казни Зигмунда као преступника, тако што ће допустити да буде убијен („замена за тело”). Упоређујући ову и претходну ситуацију (примери 119 и 120), уочава се да се на основи истоветне тоналне и функционалне констелације (це-мол: -DD–D) укрштају Вотанова и Фрикина перцепција установљене опозиције – оно што је за Вотана „тело”, као нормалност, за Фрику је „замена за тело”, као одступање (још прецизније, престапање) од те нормалности, и обрнуто.

Трећа појава прекомерног терцквартакорда *ас-це-де-фис* у овом драмском развоју унутар другог чина *Валкире*, уместо у це-молу, одвија се у Це-дуру. У четвртој сцени овај акорд представља *немогући идеал* у коме се сусрећу супротстављена стремљења трећег ’опозиционог’ пара, Бринхилде и Зигмунда. Појава овог акорда се поклапа са исказивањем поенте у Бринхилдином дискурсу, на последњим речима њеног претећег исказа *Док год си жив, / натерати те не може ништа: / али, натераће те, лудаче, смрт* (пример 121, тактови 23–29). Тоналитет у коме се ’објављује’ смрт је дурски и потврђен је најубедљивијом хармонском, али и мелодијском каденцом у Це-дуру (тактови 28–33), истом тоналитету који ће касније, у музичкој драми *Зигфрид*, постати својеврсни *асоцијативни тоналитет* Бринхилдине љубави према Зигфриду, Зигмундовом и Зиглиндином сину. На тај начин је прекомерни терцквартакорд добио своју ширу драмско-тоналну надградњу. Наиме, два нивоа музичких значења, тонално и хармонско, укрштају се са три неједнако експонирана текстуална значења: Бринхилдине речи упућене Зигмунду да га чека смрт су дате у Це-дуру (први, експлицитни ниво текстуалног значења); упркос томе, кроз појаву истог тоналитета се истовремено препознаје њена суштинска и непрекинута наклоност према Зигмунду (други, мање експлицитни ниво текстуалног значења); коначно, трансфером ове тренутне тоналне асоцијације са оца Зигмунда, на сина Зигфрида, Це-дур најављује и Бринхилдин будући однос према овом потоњем (трећи, тацитни ниво текстуалног значења). Посредством, пак, прекомерног терцквартакорда *ас-це-де-фис* је унапред загарантована немогућност да се било шта од онога што није најексплицитније речено на крају и оствари: нити ће Зигмунд преживети

предстојећи двобој са Хундингом, нити ће на овом свету Бринхилда и Зигмундов син Зигфрид бити сједињени у љубави.

Уопштено говорећи, појаве прекомерног терцквартакорда у другом чину *Валкире* су концентрисане углавном у четвртој сцени што је, између осталог, последица честог појављивања два лајтмотива – „мотива смрти” и „мотива најаве смрти” – који садрже овај акорд („мотив смрти” увек садржи овај акорд, док га „мотив најаве смрти”, чију срж чини веза VII<sup>2</sup>–D<sup>7</sup>, садржи само када је спојен са „мотивом смрти”).<sup>578</sup> У овој, као и у завршној, петој сцени чина је могуће пратити употребу прекомерног терцквартакорда доминантине доминанте у различитим тоналитетима као музичке фигуре која означава Зигмундов пркос. Подлога за испољавање овог значења акорда је поново дијалогска, било да је реч о дијалогу Зигмунда и Бринхилде, или, пак, о оном између Зигмунда и Хундинга. Чињеница да је у поновљеном реферисању на брак сестре и брата у четвртој сцени придев *брачни* (*bräutlich*) такође праћен прекомерним терцквартакордом (овог пута у Зигмундовом исказу, у ха-молу, пример 122) не само да утврђује овај акорд као лајтхармонију те проскрибоване брачне везе, већ још више потврђује његово значење као *немогућег идеала* у дихотомији Фрикиног и Вотановог исказа, односно Зигмундовог и Бринхилдиног исказа (четврти такт примера 122; упоредити са трећим тактом примера 119). Овакав Зигмундов пркос понекад добија облик правога отпора Бринхилди, или прецизније, отпора помирењу са смртном пресудом, са увек наглашеном негацијом у његовом исказу. Прекомерни терцквартакорд прати делове његовог обраћања Бринхилди, у оквиру којих јој каже да је *неће пратити* до Валхале где обитавају богови и мртви јунаци (пример 121, такт 4, прекомерни терцквартакорд је у А-дуру/а-молу), односно да *није пребледео* пред њеним моћним погледом, који у том контексту значи само смрт (тактови 19 и 20, прекомерни терцквартакорд се појављује у ха-молу и одмах затим у секвентном понављању, у цис-молу). Важно је притом истаћи и Бринхилдину референцу на моћ њеног погледа, праћену истим акордом и истим хармонским обртом (такт 11, прекомерни терцквартакорд је у ха-молу). Дакле, имајући у виду ситуацију у којој обоје, Зигмунд и Бринхилда, говоре о моћи њеног погледа и да је оба пута тај говор праћен прекомерним терцквартакордом, постаје могућа следећа интерпретација: пошто се Зигмунд не плаши њеног погледа, онда су и

---

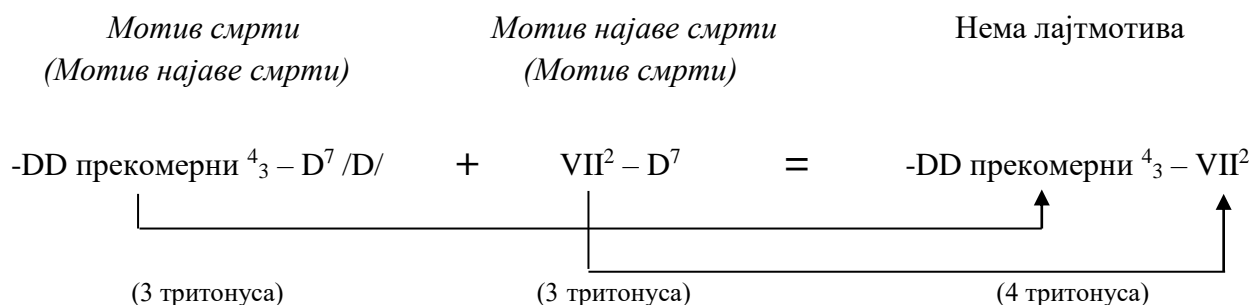
<sup>578</sup> „Мотив најаве смрти” је лајтмотив који је настао издвајањем завршних тонова из „мотива смрти” и до краја *Валкире* све више замењује овај мотив.

Бринхилдине речи о моћи тог истог, њеног погледа, у најмању руку неубедљиве, у приличној мери неискрене и заправо прећутно понављају Зигмундову поенту. Уместо да буде акорд који служи као средство којим је представљен конфликт између њих двоје и који се на тај начин испоставља као *немогући објект* њиховог сагласја, прекомерни терцквартакорд постаје много више од тога: он постаје симбол њиховог савеза, у коме се укрштају музичко и текстуално значење на начин да представљена тензија – између неопходности да Зигмунд буде убијен („тело”) и његовог отпора томе („замена за тело”) – бива разрешена тако што не само Зигмунд и Бринхилда, већ и Вотан, стоје на „истој страни”, без обзира на све што је изречено и посебно без обзира на крајњи исход, Зигмундову смрт.

У петој, последњој сцени другог чина *Валкире*, двобој у који Зигмунд улази са Хундингом, Зиглиндиним законитим супругом, окончаће се Зигмундовом смрћу. Пред сам крај сцене, односно чина, прекомерни терцквартакорд *бе-де-е-гис* постаје мера Зигмундовога отпора Хундингу, пратећи његове речи упућене супарнику: *И даље мислиш да сам ненаоружан, / кукавички момче?* (пример 123) Притом, Зигмундов исказ остаје репрезент „замене за тело”, насупрот „телу” које овог пута није представљено кроз Фрикине или Бринхилдине исказе, већ кроз исказе и акције Хундинга као извршитеља воље богова и правде о моралном поретку. На овом месту је потребно издвојити два битна момента. Наиме, у последњој појави прекомерног терцквартакорда као *немогућег идеала* по први пут у току овог чина није уследило разрешење у акорд доминанте, већ у четворозвук VII ступња; друго, интонациона висина овог прекомерног терцквартакорда је највиша, јер се одвија у де-молу као највишем тоналитету у односу на све претходне у којима се појављивао овај акорд (А-дур/а-мол, ха-мол, Це-дур/це-мол и цис-мол). Замена разрешавајућег акорда доминанте секундакордом седмог ступња се може објаснити развојем лајтмотивске технике у овом делу другог чина. У четвртој сцени се „мотив смрти” веома често прожима са „мотивом најаве смрти”, што је довело и до прожимања њихова два хармонска обрта који завршавају на доминанти. Хармонија је кључна компонента у диференцирању „мотива смрти” и „мотива најаве смрти”, јер у првом од њих доминанти најчешће претходи прекомерни терцквартакорд DD, а у другом – секундакорд умањеног четворозвука VII ступња. Ово прожимање резултира тиме што оба лајтмотива у својим каденцама могу садржати било један, било други хармонски обрт

(графички приказ 6). Међутим, у споменутом одломку у петој сцени ови акорди и акордски обрти су се појавили изван контекста тих лајтмотива и формирали су нови хармонски обрт, настао специфичном фузијом описане две хармонске везе, тако да су из обе везе задржани акорди са највећим бројем тритонуса у свом саставу: прекомерни терцквартакорд доминантине доминанте (-DD) и умањени секундакорд VII ступња.

**Графички приказ 6:** Формирање специфичног хармонског обрта са прекомерним терцквартакордом и секундакордом умањеног четворозвука путем спајања каденцирајућих образаца „мотива смрти” и „мотива најаве смрти”, у другом чину опере *Валкира* Рихарда Вагнера



Свим описаним обртима заједнички именилац је тритонус, имајући у виду да су све три акордске структуре састављене од најмање једног тритонуса (доминантни септакорд као мали дурски четворозвук садржи један тритонус, а прекомерни терцквартакорд доминантине доминанте и секундакорд седмог ступња по два). Прва два хармонска обрта, који припадају двама лајтмотивима, садрже по три тритонуса, док њихов описани 'спој' у последњем акордском обрту, без лајтмотивске садржине (веза прекомерног терцквартакорда и секундакорда умањеног четворозвука), доноси повећање броја тритонуса на четири. То значи да лајтмотив, схваћен у ужем, мелодијском смислу, на завршетку другог чина више није неопходан и бива замењен снажнијим и експресивнијим хармонским елементом који је, стапањем кључних акордских обрта из оба лајтмотива, заслужан за профилисање једне од поенти сцене: уз акумулацију тритонуса и смештање прекомерног терцквартакорда на 'највишу' тоналну позицију, „идеал” о Зигмундовој кривици изгледа да није могуће достићи.

Будући да је и сам састављен укрштањем два тритонуса, прекомерни терцквартакорд се испоставља као специфичан спој не само поларно, тритонусно

удаљених тоналитета, који повремено искрсавају у другом чину *Валкире*, него још више 'поларно' удаљених, дакле, крајње супротстављених текстуалних значења. Међутим, нису сви ликови у подједнакој мери жртве таквих 'поларно' супротстављених емоција на које указује текст. Свест о томе да су растрзани супротстављеним тежњама – шта желе, с једне, и шта морају да ураде, с друге стране – показују Вотан и Бринхилда, а срж те њихове располућености, како је већ указано, своди се на питање живота или смрти за Зигмунда (табела 17).

**Табела 17:** Хармонски обрт са прекомерним терцквартакордом и његовим разрешењем као *немогући идеал* у дихотомији „тела” и „замене за тело” у дискурсима „дводимензионалних” ликова, Вотана и Бринхилде, у другом чину опере *Валкира* Р. Вагнера

Лик	Вотан	Бринхилда	Бринхилда
	(це-мол:)	(ха-мол:)	(Це-дур:)
<b>Немогући идеал</b>	-DD прекомерни $^4_3 - D$ ↓            ↓	-DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓            ↓	-DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓            ↓
<b>Број тритонуса</b>	2            0	2            1	2            1
<b>„Тело”</b>	Поступање према моралним/божанским начелима	Бринхилдин поглед као претња	Смрт као реална претња Зигмунду
<b>„Замена за тело”</b>	Поступање према слободној вољи	Бринхилдин поглед који није претња	Смрт као нереална претња Зигмунду
<b>Страна/ тактови<sup>579</sup></b>	281/3	345/2	348/2

Фрика и Зигмунд, пак, иако свесни оваквог избора између екстремних опција, опозиције која је фактички наметнута у исказима и комплетној драматургији чина, парадоксално, нису тим избором постали 'располућене' личности (табела 18): онолико колико је Фрика одлучна да Зигмунд буде кажњен, најпре због његове кривице за

<sup>579</sup> Коришћена партитура: Richard Wagner: *Die Walküre* (Leipzig: C. F. Peters, ca. 1910; reprinted: New York: Dover publications, 1978).

растурање Зиглиндиног и Хундинговог брака, а потом и због његовог инцестуозног брака са сестром, толико је Зигмунд убеђен у сопствену победу, не дозвољавајући себи чак ни да помисли о могућности да може бити убијен. Но, у оба случаја опозитна значења постоје, било да су експлицитна (Вотан и Бринхилда), било да су минимализована или, чак, тацитна (Фрика и Зигмунд). На тај начин, створена је још једна опозиција између пара 'дводимензионалних', односно по овом критеријуму, 'подељених' ликова (Вотан и Бринхилда) и 'једнодимензионалних', односно по истом критеријуму, 'неподељених' ликова (Фрика и Зигмунд).

Из перспективе оваквог типа интерпретативне анализе, потребно је још једном указати да је у следу ових сегмената у другом чину *Валкире* формирана широка опозиција између „тела” и „замене за тело”. Притом је у „тело” интегрисан читав сет значења проистеклих из поретка иманентног људском роду и боговима (фаворизовање нормалног братско-сестринског односа Зигмунда и Зиглинде и, после прекршаја тог кода, консеквентно пледирање за Зигмундову казну, кроз ускраћивање победе у бици са Хундингом и његову смрт), док су у „замену за тело”, опет, уграђена сва она значења проистекла из отпора таквом поретку (фаворизација прељубе, а потом и инцестуозног брака, жеља за победом у бици, оптирање за живот и непрестајање на смртну казну). Тензија унутар такве дихотомије у датом тренутку је толико велика да њено 'класично' разрешење у оквирима другог чина није могуће, па је зато, у тренуцима када сукоб између „тела” и „замене за тело” постаје најизраженији, дошло до појаве прекомерног терцквартакорда. Будући да нема победника између опозитних значења, прекомерни терцквартакорд постаје *немогући идеал*, он одлаже – али само привремено – коначно решење (које је у том тренутку још увек неизвесно) те, кроз свеопшту импрегнираност тритонусима, симболички и стварно указује на располућеност структуре. Како је такво стање ипак неодрживо, тај акорд се све више истиче као *немогући идеал*: немогућ, не само за оне који виде само једну истину (Фрика/смрт и Зигмунд/живот), него и за оне који су свесни постојања двеју истина (Вотан/живот и смрт и Бринхилда/живот и смрт). Из тоналитетске позадине ових појављивања прекомерног терцквартакорда се изводи закључак о следећем парадоксу: што је овај акорд концентрисанији на тоналитете између којих се формира мањи тонални амбитус, то је значење 'располућености', односно унутра-

**Табела 18:** Хармонски обрт са прекомерним терцквартакордом и његовим разрешењем као „немогући идеал” у диxотомији „тела” и „замене за тело” у дискурсима „једнодимензионалних” ликова, Фрике и Зигмунда, у другом чину опере *Валкира* Р. Вагнера

Лик	Фрика	Зигмунд	Зигмунд	Зигмунд	Зигмунд	Зигмунд	Зигмунд
„Немогући идеал”	це-мол: -DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓	Ха-дур/ха-мол: -DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓	ха-мол: -DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓	А-дур/а-мол: -DD прек. $^4_3 - D$ ↓ ↓ ↓	ха-мол: -DD пр. $^4_3 - D^7$   -DD пр. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓	цис-мол: -DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓	де-мол: -DD прек. $^4_3 - D^7$ ↓ ↓ ↓
Број тритонуса	2 1	2 1	2 1	2 0	2 1 2 1	2 1 2 1	2 2
„Тело”	Нормалан однос сестре и брата	Бринхилда као весник смрти	Нормалан однос сестре и брата	Пристајање на смрт	Страх од Бринхилдиног погледа	Немогућност победе у бици	
„Замена за тело”	Брак сестре и брата	Бринхилда као весник наде о добром исходу	Брак сестре и брата	Непристајање на смрт	Одсуство страха од Бринхилдиног погледа	Могућност победе у бици	
Страна/тактови	197/9	331/8	340/13	343/6	346/3-4	394/4	



шњег сукоба у ликовима веће (Бринхилда и Вотан = це-мол – ха-мол – Це-дур = тонални амбитус мале секунде, *ха-це*; табела 17); што је, пак, тај тонални амбитус у коме фигурира прекомерни терцквартакорд већи, сукоб је само спољашњи, али га нема у унутрашњем бићу ликова (Зигмунд и Фрика = а-мол/А-дур – ха-мол/Ха-дур – це-мол – цис-мол – де-мол = тонални амбитус чисте кварте, *а-де*; табела 18).

Прекомерни терцквартакорд са описаним значењем је у стању да створи „илузију бесконачне резонанце”<sup>580</sup> коју Керолин Абате проналази у Вагнеровој опери, а према којој је уистину могуће бесконачно ’одзвањање’ једног тако формираног значења, илузорног, неопипљивог, али опет, толико снажног значења које је способно да непрестано ’звучи’ у интерпретативном универзуму. Зигмундови поступци су лишени моралне чистоте, али је љубав према њему чиста. Та љубав је у својој чистоти неостварива и зато резултат мора бити смрт и Зигмунд мора да страда. Дакле, *немогући идеал* није само прекомерни терцквартакорд као место сусрета неспојивих универзума, већ и Вотанова и Бринхилдина љубав према Зигмунду, таква каква је, снажна, па макар и бесперспективна. Романтични субјект какав је Зигмунд је оличење оне дијалектичке енергије између „тела” и „замене”, о којој говори Крејмер<sup>581</sup> и која може бити ослобођена једино кроз *немогући идеал* представљен специфичном структуром каква је прекомерни терцквартакорд.

За овакву интерпретацију прекомерног терцквартакорда је било потребно да буду задовољена два основна услова: (1) постојање дивергентних тенденција и значења у тексту или општем драмском току – што су продубљенији и израженији, утолико боље; и (2) присуство прекомерног терцквартакорда у кључним моментима драмског развоја и важним деловима певаног текста. Јасно је да акорд који би добио такав статус у интерпретативној анализи мора бити специфичан по неким својим техничким особинама, односно да се по својој дисонантности или особеној звучности издваја из тоналног контекста позадине (осим прекомерног терцквартакорда, могла би доћи у обзир и нека друга акордска структура, попут нонакорда или ундецимакорда, двоструко умањеног септакорда, квартног или квинтног акорда, и тако даље). Из представљене интерпретације акорда као *немогућег идеала* се могу извести следећи закључци:

---

<sup>580</sup> Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, 31.

<sup>581</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 100.

- акорд или тоналитет проглашен „заменом за тело” омогућава да потенцијална судбина неког оперског јунака или неки алтернативни и до тада негативни дискурс постану прихватљиви, па и да антијунак буде виђен као прави херој, али и обрнуто, обезбеђује да позитивни херој или дискурс буду виђени у својој супротности; предуслов је да такве алтернативне верзије судбине, дискурса или јунака у својој снажној изражености буду 'савршене';

- специфичан акорд који стиче улогу *немогућег објекта* симболизује немогућност да се на истом терену нађу било која два супротстављена лика или ситуације, чије противречности могу бити вишедимензионалне;

- исти или неки други специфичан акорд може трансцендирати улогу *немогућег објекта* и постати *немогући идеал* и тада означава специфичну повезаност двоје или више ликова односно суштинску сродност између ситуација које – у оба случаја – видљивим манифестацијама стоје у супротности; и

- значење одабраног акорда као 'споја' супротности може бити праћено активношћу тоналне компоненте у супротном смеру: што је мањи број различитих тоналитета у којима се овај акорд појављује, то је сукоб израженији, и обрнуто.

Примена Крејмерових и Тредвелових интерпретативних стратегија у претходној анализи одломака из Вагнерове *Валкире*, примена која је показала да одређена акордска средства и одређени типови односа између тоналитета могу да функционишу као *немогући објекти* и *немогући идеали*, истовремено је омогућила и суштински ново разумевање разних врста односа у драматургији опере. То ће посебно доћи до изражаја у наредном потпоглављу у коме ће интерпретативна анализа бити заснована на укрштању значења проистеклих из трију драмско-тоналних категорија – *експресивног, дирекционог и асоцијативног тоналитета* – и текстуалних значења.

### 3.2. Дирекциони, експресивни и асоцијативни тоналитет у укрштању музичког и текстуалног значења

У овом потпоглављу *дирекциони* и *експресивни тоналитет* биће представљени као основна средства преко којих се рефлектује укрштање музичког и текстуалног значења.

*Дирекциони тоналитет* подразумева постојање два различита тоналитета на почетку и на крају једне одређене музичке целине, са акцентом на кретању, усмерености, па и на свој променљивости тоналног тока од једног полазног до другог завршног тоналитета. Као не само тонална, већ у првом реду драмско-тонална категорија, *дирекциони тоналитет* се везује првенствено за оперу, односно музичку драму. У том погледу, формална јединица између чијих се крајњих тачака формира „дирекциона” тонална веза се односи како на музичку драму или оперу у целини, тако на њихове делове као што су чиновни или сцене. У овој драмско-тоналној категорији је примарно само кретање и оно је надређено формалној категоризацији два тоналитета као полазног или завршног. Као што је речено у потпоглављу „*Дирекциони тоналитет* у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери *Прстен Нибелунга* и Штраусовим операма *Салома* и *Електра*” у првом поглављу другог дела рада, у оквиру ове драмско-тоналне категорије се могу диференцирати два основна и један изведени тип: (1) почетак и завршетак једног сегмента или целине у различитим тоналитетима се поклапа са променом значења у драмском току и/или текстуалном слоју; (2) почетак једног сегмента или целине у једном, а завршетак у неком другом тоналитету добија значење почетка и завршетка у једном истом тоналитету, услед одсуства промене значења у драмском току и/или текстуалном слоју; и, (3) почетак и завршетак једног сегмента или целине у истом тоналитету се интерпретира као почетак и крај у два различита тоналитета услед осетне промене значења у драмском и/или текстуалном слоју.<sup>582</sup> Као и у споменутом потпоглављу и овде ће бити речи о другој и трећој врсти *дирекционог тоналитета*, које су најрелевантније за интерпретативну анализу односа музике и текста у музичко-сценским делима. Оне се сада укрштају са другом значајном драмско-тоналном категоријом, *експресивним тоналитетом*, а једним делом и са „двотоничним комплексом” као специфичном компонентом *дирекционог тоналитета*.

*Експресивни тоналитет* се односи на „експресивно интензивирање” остварено узлазним полустепеним или, ређе, целостепеним тоналним покретом, односно на „експресивну релаксацију” постигнуту кроз силазни полустепени, ређе целостепени

---

<sup>582</sup> Упор. William E. Benjamin, *Tonal Dualism in Bruckner's Eighth Symphony*, 238; Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, 205.

тонални покрет (према дефиницији Ернста Курта<sup>583</sup> и Роберта Бејлија<sup>584</sup>). У *експресивни тоналитет* могу бити укључена и узлазна или силазна терцна тоналитетска кретања (овакво виђење ове категорије дају Метју Брибицер-Стал,<sup>585</sup> али такође и Бејли<sup>586</sup>). Од изузетне важности је то да *експресивни тоналитет* постаје централни елемент тоналне праксе позног деветнаестог века само онда када је, како је истакнуто у првом поглављу, повезан са широм драмском и поетском идејом.<sup>587</sup> Без обзира на то да ли је реч о секундним или терцним односима, *експресивни тоналитет* дејствује са подједнаким интензитетом како у тоналитетском јукстапонирању, тако у тоналитетским односима на растојању. Као део система *дирекционог тоналитета* „двотонични комплекс”, како је већ указано, представља специфичну осцилацију, али и систем односа између тоничних (као и доминантних) акорада два различита тоналитета. Тај систем односа почива на текстуалним значењима која се везују за ове акорде и надилази усмереност или трансформацију од једног полазног до другог завршног тоналитета као базичну одлику *дирекционог тоналитета*.<sup>588</sup> Примена *дирекционог тоналитета* као аналитичког модела омогућава појаву две тоналне стратегије које ће у односу на текстуална значења бити посебно сагледане у овом потпоглављу: „тензионог тумачења дирекционости”<sup>589</sup> на које упућује Вилијем Киндерман и „дијалошког тоналитетског наратива” на који је указао Кевин Корсин.<sup>590</sup> Структурна тензија између два тоналитета, која је код Киндермана сагледана на чисто музичком плану а код Корсина добила драмско објашњење, у овом делу рада ће бити сагледана кроз сложјену мрежу њихове улоге у текстуалним значењима.

У том смислу биће сагледана два вида „дирекционости” унутар две различите сцене из две музичке драме у Вагнеровом *Прстену*. Фокус ће најпре бити на другом типу *дирекционог тоналитета* (кретање од једног полазног до другог завршног тоналитета у сцени, са смислом останка у истом, полазном тоналитету) који се прожима са активношћу *експресивног тоналитета*. Затим ће бити размотрена и проблематизација трећег типа *дирекционог тоналитета* (постојање тонално заокружене сцене, али са смислом и

---

<sup>583</sup> Упор. Ernst Kurth, *Ernst Kurth: Selected Writings*, 111, 120, 136.

<sup>584</sup> Упор. Robert Bailey, *The Structure of the “Ring”*, 51.

<sup>585</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, *The A flat–C–E Complex*, 167–190.

<sup>586</sup> Упор. Robert Bailey, *The Structure of the “Ring”*, 55–56.

<sup>587</sup> Упор. Patrick McCreless, *An Evolutionary Perspective*, 93.

<sup>588</sup> Упор. Matthew Bribitzer-Stull, *The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings*, 322, 324.

<sup>589</sup> William Kinderman, *Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing*, 186.

<sup>590</sup> Kevin Korsyn, *Directional Tonality and Intertextuality*, 60.

значењем њеног завршетка у новом тоналитету) који се прожима са активношћу „двотоничног комплекса”.

### 3.2.1. Вотан, Бринхилда и валкире између беса, љубави и казне: укрштање дирекционог, експресивног и асоцијативног тоналитета у коегзистенцији тоналне динамике и драмске статике

Прву од горе описаних ситуација егземплификује друга сцена трећег чина Вагнерове музичке драме *Валкира*, где усмереност од једног полазног до другог циљног тоналитета има значење тоналног заокружења.<sup>591</sup> Оквирни тоналитети сцене, Е-дур и дис-мол, омогућавају њену перцепцију као места где се вишезначно испољавају драмско-тоналне категорије *дирекционог* и *експресивног тоналитета*. Потребно је одмах рећи да се овај тонални покрет дешава у претпоследњој сцени опере и да је донекле амортизован завршетком трећег чина и целе опере у Е-дуру који убрзо следи. У кретању од једног полазног (пример 124) до новог завршног тоналитета сцене (пример 125) се поред *дирекционог* парадигматски манифестује и *експресивни тоналитет* у његовој варијанти опуштања тензије, услед тоналног покрета за силазни полустепен. У сваком случају, чињеница да од укупно једанаест сцена у три чина ове музичке драме само ова сцена садржи „дирекциони” тоналитетски покрет за силазни полустепен, истиче њен значај у општем тоналном оквиру *Валкире*.

У погледу на ликове који учествују у њој, сцена је формирана у 'троуглу' између Вотана, Бринхилде и групе валкира.<sup>592</sup> Текстурално значење и укупни интензитет драматуршке напетости у Вотановим и Бринхилдиним исказима су, уз тек спорадична нијансирања, углавном статични. Основну изражајну компоненту сцене представља Вотанов наступ, испуњен екстатичним бесом према његовој миљеници, али истовремено и највећој загонетки међу свим индивидуама његовог универзума, Бринхилди. У формалном смислу овај наступ је организован као репризни тродел: Вотан се најпре обраћа валкирама, затим Бринхилди и на крају поново својим кћерима и Бринхилдиним сестрама.

---

<sup>591</sup> Ова сцена репрезентује само један део сложеног система тоналне „дирекционости” који се уочава у *Валкири* (видети табелу 4 у потпоглављу „Дирекциони тоналитет у интерпретацији тоналних и драмских релација у Вагнеровој опери *Прстен Нибелунга* и Штраусовим операма *Саломе* и *Електра*” у првом поглављу другог дела рада).

<sup>592</sup> У већини наступа ову групу сачињава свих осам валкира, Бринхилдиних сестара: Хелмвига, Герхилда, Ортлинда, Валтројта, Зигруна, Росвајза, Гримгерда и Швертлајта.

Прво обраћање валкирама почиње од његове јаросне потраге за Бринхилдом и развија се у његову грдњу (*Загирите од ње, / заувек она је одбачена, /.../ Е па, требало је да знате, плачљивице, / шта је она скривила, / за ким то дрхтите / и сузе проливате*). Завршетак овог Вотановог емфатичног наступа је означен детаљним образложењем Бринхилдине кривице, у којем се најпре уочава носталгично присећање на лепу прошлост (*Нико сем ње / није знао моје најдубље мисли; / нико сем ње / није знао одакле извиру моје намере! / Она сама била је / мојих жеља плодна материца*), а онда и осврт на сурову садашњост (*А сада, она је раскинула / тај свети савез, / непослушно је / мојој вољи пркосила, / мојим се наредбама / ругала отворено, / и против мене оружја се латила, / иако су јој само моје жеље дале живот!*).

У наставку се Вотан обраћа Бринхилди износећи оптужбе: *Чујеш ли, Бринхилда? / Тебе, твој грудни оклоп, / шлем и оружје, / твоју срећу и част, / име и живот, ја сам ти пружио*. Пошто му она одговори да ће прихватити казну, у Вотановом исказу се појављују лирски паралелизми који на свој начин разоткривају све израженији конфликт између њега и Бринхилде. Паралелизам је заснован на стилској фигури антитезе произашле из оптуживања Бринхилде да је исте начине и средства помоћу којих ју је он претходно учинио највољенијом од свих валкира, она потом употребила против њега. Први исказ – *Само мојом вољом / ти постојиш: / а против мене си хтела поћи* – представља образац строфе од три стиха, односно терцине која се формира око антитезе као главне стилске фигуре. У наставку Вотановог исказа следи низ антитеза груписаних у терцине: *Једино си моје наредбе / извршавала: / против мене, међутим, ти си их давала; // мојих жеља извршиоцем / начинио сам те: / против мене, међутим, биле су твоје жеље. // Мога штита носиоцем / начинио сам те: / против мене, пак, подигла си тај штит, // располагаоцем судбина / начинио сам те: / против мене, међутим, распоредила си судбину; // инспирацијом за јунаке / начинио сам те: / против мене, пак, инспирисала си јунаке*. Овде се могла уочити још и стилска фигура градиције, проистекла из појачавања значења у свакој наредној строфи, односно из варираног понављања обрасца, при чему Вотан спочитава Бринхилди све значајнији разлог њиховог сукоба: од обичних наредби, преко његових жеља, до људских судбина и – што у његовом свету очигледно представља нешто важније и од судбина људи – инспирације за његове ратнике. Такође, стилска фигура лирског паралелизма подупире и стилску фигуру анафоре и готово да се

артикулише као рефрен (углавном дословна понављања другог стиха */начинио сам те/* и почетка трећег стиха у терцини */против мене, међутим / против мене, пак/*). Овај сукоб између погледа на некадашњу Бринхилду коју је волео и погледа на садашњу Бринхилду која га је изневерила Вотан сумира у исказу у којем од Бринхилде тражи да призна њену издају: *Шта некада си била, / рекао ти је Вотан: / оно што сада јеси, / реци сама себи! / Извршилац мојих жеља ти ниси више; / валкиром бити за тебе је завршено*. Одмах затим следи други круг лирских паралелизама. Ови паралелизми, у којима се Вотанова љутња поново меша са носталгијом за 'некадашњом' Бринхилдом, преламају се преко нове анафоре (стално понављање фразе *никад више*), а градиција је слабије изражена него у претходном случају: *Никад те више нећу слати из Валхале; / никад те више поучавати / да идеш по јунаке из ратова; / никад више нећеш доводити победнике / у мој хол: / на свечаним банкетима богова / никад ми више рог са пићем / нећеш грациозно уручивати; / никад више нећу пољубити / мога детета усне*. Следи изрицање моралне казне (*Из друштва богова / ти си искључена, / прогнана си / из дружине бесмртних: / сломљен је наш савез, / из мога видокруга ти си протерана*) и, коначно, материјалне казне Бринхилди (*Овде, на планину, / притварам те; / у беспомоћан сан / закључавам те: / а онда ће човек ухватити девојку, / коју ће наћи на путу и пробудити је*).

У својеврсном реторичком заокружењу сцене Вотан се на њеном крају поново обраћа валкирама, након што су га оне, ужаснуте казном коју је добила Бринхилда, преклињале да је поштеди. Он најпре утврђује казну (*Из ваше дружине / ваша је неверна сестра прогнана*), а онда их у једнако оштром тону упозорава да их чека иста судбина уколико крену Бринхилдиним путем или ако се чак усуде да јој пруже утеху (*Престрашује ли вас њена судбина? / Онда летите даље од ове изгубљене душе! / Зазирите / и држите се подаље од ње! / Ако се иједна од вас / усуди да дангуби уз њу, / ако ми иједна од вас / буде непослушна / и буде се држала ње у њеној тузи, / та луда поделиће њену судбину*).

Иако представља објект Вотановог беса, Бринхилда се појављује у свега три краткотрајна наступа у овој сцени. Свесна је да више не може избећи казну и са готово зачуђујућим миром не само да је прихвата, него и је захтева од њега: *Ево ме, оче: / изреци казну!* Нешто касније, она изјављује: *Хоћеш ли узети од мене све оно / што једном си дао?* У исказима валкира се уочава релативна динамизација напетости, па од чуђења Вотановом бесу и молби да обузда своју љутњу (*Ради наше уплашене сестре / молимо те сада / да*

своју првобитну љутњу мало примириши!), валкире долазе до тога да преклињу Вотана да не кажњава Бринхилду (*Ох, оче, стани! / Заустави своју клетву! / Поштеди је ове жалосне срамоте!*); међутим, пошто је Вотан запретио и њима, оне се повлаче и, уз вапај очаја као последњи изказ у сцени (*Авај!*), препуштају своју одметнуту сестру казни која јој је одређена. Тиме се и њихов исказ на крају своди на исти, експресивно статичан ниво, какав одликује и друга два дискурса, ако се има у виду да Бринхилдино безотпорно прихватање казне и Вотанов бес, упркос градацији у његовим исказима, остају непромењени током читаве сцене.

Осим што се *дирекциони тоналитет* може посматрати на нивоу сцене као целине, тоналне карактеристике у дискурсима свих ликова и група ликова – Вотана, Бринхилде и валкира – могу се такође сагледати са аспекта функционисања ове тонално-драмске категорије. У Вотановим наступима као основна тонална стратегија фигурира *лутајући тоналитет*, са сталном модулаторношћу, иако у овом потпоглављу разматрање те тоналне категорије није од кључног значаја. Ипак, музички ток се у тим моментима у првом делу сцене центрира око де-мола, посебно у прва два наступа који су готово у потпуности засновани на овом тоналитету (други Вотанов наступ у сцени је дат у примеру 126). У другом делу сцене тежиште се са де-мола помера на ес-мол (што је свакако усклађено са „дирекционим” кретањем целе сцене ка дис-молу~ес-молу), да би последњи тоналитет у Вотановом појављивању био ха-мол, што показује за „дирекционост” такође релевантан терцни тонални покрет од полазног де-мола. Три кратка Бринхилдина наступа су у потпуности у еф-молу, на основу чега је овај тоналитет добио статус готово ’локалног’ *асоцијативног тоналитета* Вотанове омиљене валкире (пример 127). Логика тоналног развоја у наступима валкира је у извесном смислу заснована на комбинаторици Вотановог де-мола и Бринхилдиног еф-мола, која на симболичком плану највише одговара помирителској, арбитарској улози валкира у сукобу двоје главних протагониста сцене. Њихово прво појављивање у почетном делу сцене, које долази одмах после Вотановог наступа, у потпуности је у де-молу, да би са успостављањем разговора Вотана и Бринхилде валкире одмах ’преузеле’<sup>593</sup> Бринхилдин еф-мол. Између ова два њихова наступа појављује се још један у коме, поред де-мола, окосницу представља и Еф-дур.

---

<sup>593</sup> У претходним потпоглављима је већ указано на овај, сразмерно чест поступак, не само у *Прстену Нибелунга*, него и у Штраусовој *Електри*.



Потребно је приметити да се сродност која постоји између Еф-дура и два базична тоналитета сцене – де-мола као његовог паралелног тоналитета, односно еф-мола као његовог варијантног, истоименог тоналитета – може тумачити као симболизација сродничке везе која постоји између валкира (Еф-дур) и њихове сестре Бринхилде (еф-мол), с једне стране, и валкира (Еф-дур) и њиховог (и Бринхилдиног) оца, Вотана (де-мол), с друге стране.<sup>594</sup> Ипак, климакс у тоналном развоју у дискурсу валкира, који се поклапа са потврдом њиховог неуспелог напора да од Вотана издејствују милост за Бринхилду, означен је њиховим последњим наступом у коме конзистентна тонална подлога у потпуности нестаје (пример 128). То је постигнуто захваљујући појави, пре свега, микстурног, хроматског паралелизма дурских секстакорада у брзом темпу, али и функционално вишесмисленог прекомерног трозвука на тону *бе*, односно *де* (пример 128, тактови 1 и 3 /прекомерни трозвуци на овим тоновима звуче енхармонски идентично, па су оба пута представљени истом хармонском шифром/).

Анализом ових одлика текстуалног и тоналног плана се може закључити да се за ова три лика, односно групе ликова везују три различите врсте односа текстуалног и тоналног значења (табела 19): (1) код Бринхилде је на делу апсолутна кореспонденција текстуалног и тоналног значења у смислу њихове *статичности* (мирно прихватање казне, а сви искази су у еф-молу); другим речима, у њеном наступу одсуство *дирекционог тоналитета* одговара одсуству промене на текстуалном (и драматуршком) плану; (2) код валкира је такође на делу апсолутна кореспонденција текстуалног и тоналног значења, али у смислу њихове *динамичности* (прогресија од покушаја да убеди Вотана да не кажњава Бринхилду до прихватања да у томе нису успеле је праћена тоналном „дирекционошћу” од почетног де-мола до тонално лабилног момента са афункционалним паралелизмима дурских трозвука у последњем наступу); другим речима, у њиховом наступу *дирекциони*

---

<sup>594</sup> Повезивање три тоналитета посредством двеју релација – односа између истоимених и односа између паралелних тоналитета – води порекло из хармонске праксе композитора раног романтизма, посебно Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1928). У њиховом хармонском језику се веза између дурских тоналитета у малотерцном растојању често остваривала путем следеће линеарне прогресије: из дурског тоналитета (на пример, Це-дура) се одлази мутацијом у истоимени мол (це-мол), да би се из достигнутог тоналитета извршио покрет у његов паралелни дурски тоналитет (Ес-дур). Поступком овакве специфичне „модулације помоћу мутације”, у којој су за повезивање два сразмерно удаљена тоналитета која стоје у хроматском терцном односу употребљене две мање осетне и историјски већ ’освојене’ релације, значајно је бивала ублажавана ’оштрина’ њиховог директног повезивања. Вагнер је овај поступак додатно продубио и развио те код њега ова три тоналитета, уместо описане једносмерне прогресије (дур – истоимени мол – паралела истоименог мола), формирају, како ће се видети у даљем тексту, много развијенији и разноврснији систем међусобних односа.

*тоналитет* одговара усмерености ка нечем новом и другачијем, која се огледа на текстуалном (и драматуршком) плану; и, (3) код Вотана *статичност* у текстуалном значењу није у кореспонденцији са *динамичношћу* у тоналном значењу (интензитет његове љутње према Бринхилди, као основне и готово једине поруке његовог наступа у сцени, остаје константан током целе сцене, а на тоналном плану, осим „дирекционог” тоналног кретања од почетног де-мола, до завршног ха-мола, постоји и врло развијен *лутајући тоналитет*); другим речима, у његовом наступу *дирекциони тоналитет* не одговара одсуству промене на текстуалном (и драматуршком) плану.

**Табела 19:** Однос текстуалног и тоналног плана у наступима Вотана, Бринхилде и валкира у другој сцени трећег чина опере *Валкира* Рихарда Вагнера

Бринхилда	Текстуални план	прихватање казне	→	прихватање казне
	Тонални план	еф-мол	→	еф-мол
Валкире	Текстуални план	преклињање Вотана	→	неуспех у преклињању Вотана
	Тонални план	де-мол	→	прекомерни $^5_3$ + мп* дурских $^6_3$
Вотан	Текстуални план	љутња на Бринхилду	→	љутња на Бринхилду
	Тонални план	де-мол	→	ха-мол

Легенда скраћеница:

мп\* – микстурни паралелизам

Међутим, да би се унутрашња логика *дирекционог тоналитета* у овој сцени боље разумела, потребно је односе између главних парова тоналитета у сцени сагледати на начин да ти тоналитети формирају „дијалошки тоналитетски наратив”, према моделу који је предложио Кевин Корсин. Овај „дијалошки наратив” се формира између Е-дура и дис-мола, као оквирних тоналитета сцене и главних чинилаца њене „тонално дирекционе” конфигурације те између де-мола и еф-мола као Вотановог, односно Бринхилдиног

*асоцијативног тоналитета* у сцени. Истовремено, и на ширем плану – између парова тоналитета – могуће је пратити ову врсту дијалога. Када је реч о првом тоналитетском пару у сцени, „дијалошки наратив” је формиран на тензији између Е-дура којим сцена почиње и дис-мола у коме она завршава, као и на конфликту диференцираних значења везаних за ове тоналитете у Вотановом наступу.<sup>595</sup> Тако се Е-дур, осим на почетку сцене, појављује и у климаксу Вотанове приче о заслугама ’некадашње’ Бринхилде, као тоналитет носталгије (када Вотан каже да ју је управо он учинио *инспирацијом за јунаке*, Е-дур је представљен једноставном хармонизацијом са тоничним трозвуком и доминантним нонакордом). Дис-мол, у енхармонској нотацији као ес-мол, фигурира у три краткотрајна сегмента у последњем Вотановом појављивању у сцени и постаје тоналитет претње, имајући у виду да је управо у тим одломцима на делу Вотаново упозорење валкирама да ће им, ако крену путем Бринхилдиног одметништва, следовати иста казна коју је и њој одредио.<sup>596</sup> У сваком случају, „дијалошки тоналитетски наратив” између Е-дура и ес-мола у другој сцени трећег чина *Валкире* не само да представља тонални еквивалент ’дијалога’ између Вотановог носталгичног присећања на срећу и његове претње суморном будућношћу, него одражава и ’дијалог’ између трајно располућених делова његове личности и његовог духа.

С друге стране, „дијалошки наратив” између де-мола и еф-мола је последица њихове учестале смене у оквиру разговора Вотана и Бринхилде, где два тоналитета, како је истакнуто, фигурирају као њихови тренутни *асоцијативни тоналитети*. „Дијалошки тоналитетски наратив” је додатно подржан Вотановим ’присвајањем’ Бринхилдиног еф-мола, имајући у виду да у овом тоналитету почињу и завршавају се два Вотанова исказа у првом делу сцене. На сличан начин се може интерпретирати и улога ових тоналитета у наступу валкира. Наиме, управо се захваљујући „дијалошком тоналитетском наративу” може извести интерпретација по којој свих осам валкира, упркос њиховој већ споменутој

---

<sup>595</sup> Није занемарљива ни улога ових тоналитета на ширем тоналном плану: Е-дур је тоналитет којим завршава музичка драма *Валкира*, ес-мол је тоналитет којим почиње *Сумрак богова*, док Ес-дуром, његовим истоименим тоналитетом, започиње Тетралогија, са дугим разлагањем тоничног акорда на почетку *Рајнског злата*.

<sup>596</sup> Акордски садржај два тоналитета се може интерпретирати као још једна у низу симболизација у музичко-текстуалним релацијама у сцени. Наиме, за разлику од ’позитивног’, носталгичног Е-дура који је представљен са два главна акорда – стабилном тоницом и нестабилном доминантом – ес-мол, који добија негативну конотацију, репрезентован је само нестабилним доминантним акордом. То је у складу и са представљањем другог тоналитета (нотираног као дис-мол) на самом крају сцене, у којем, и поред чињенице да је употребљен много богатији акордски фонд, такође недостаје тонични акорд (пример 125).

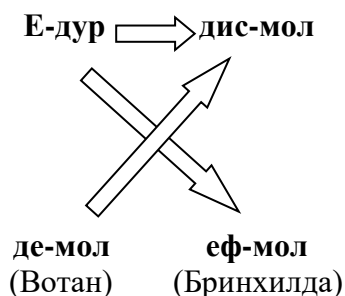
посредничкој улози у сукобу између Вотана и Бринхилде, постају 'тонална' жртва тог сукоба: почетни тоналитети њихових наступа су или Вотанов де-мол или Бринхилдин еф-мол, при чему већа учесталост овог првог у односу на други само утврђује њихову немоћ и, још прецизније, њихов страх од Вотана.

Пошто је за *експресивни тоналитет* карактеристично полустепено кретање, јасно је да се у односу између Е-дура и дис-мола, као полазног и завршног тоналитета сцене, осим „дирекционог”, манифестује и „експресивно” тонално кретање. Но, ни ова „експресивна” компонента није могла утицати на промену интензитета основне драмске експресивности, имајући у виду непроменљивост степена како Вотанове љутње, тако Бринхилдине пасивности у прихватању казне. Међутим, непроменљивост драмске напетости у Бринхилдиним исказима не значи и њен пораз и таква интерпретација је омогућена захваљујући значењској компоненти скривених „експресивних” тоналних релација у сцени. Дакле, *експресивни тоналитет* постаје унутрашња, мање видљива покретачка сила сложеног тоналног система у сцени ако се посматра као „дијалошки тоналитетски наратив” формиран од два тоналитетска пара, Е-дура и дис-мола, с једне, и, де-мола и еф-мола, с друге стране. Резултат таквог начина сагледавања је да се, поред примарне „дирекционе” релације (од Е-дура до дис-мола, у којој је већ садржан полустепени, „експресивни” тоналитетски покрет), формирају још два, секундарна „дирекциона” тонална односа – између де-мола и дис-мола те између Е-дура и еф-мола – који носе слична, међусобно неконфликтна значења (графички приказ 7): узлазном полустепеном покрету од Вотановог де-мола до завршног дис-мола, који означава његов успех у кажњавању Бринхилде, одговара узлазни полустепени покрет од полазног Е-дура до Бринхилдиног еф-мола, који означава и њен успех да је из сукоба са Вотаном, без обзира на то што је кажњена, изашла непоражена. Овако схваћен *експресивни тоналитет* са анабазичним, узлазним покретом показује да су Вотан и Бринхилда изједначени у успешности свог подухвата, упркос перцепцији да би се то могло приписати само Вотану.

Успостављање „дирекционе” тоналитетске везе између де-мола који се профилисао као Вотанов *асоцијативни тоналитет* у сцени и дис-мола као завршног тоналитета сцене, условило је успостављање исте везе између еф-мола као Бринхилдиног *асоцијативног тоналитета* и завршног дис-мола. Будући да овај силазни целостепени ход (еф-мол – дис-мол~ес-мол) такође одговара „експресивном” тоналном покрету са значењем опуштања

или релаксације напетости, у овом контексту он може имати смисао Бринхилдине спознаје и помирења с неумитношћу таквог коначног исхода. Исто тако, овај покрет може имати и значење Бринхилдиног пораза, по аналогији са интерпретацијом обрнутог, узлазног покрета од де-мола до дис-мола, који је у Вотановом случају означавао његову победу. Међутим, мрежа односа између четири главна тоналитета – де-мола, дис-мола, Е-дура и еф-мола – показује да су међусобно супротстављене позиције Бринхилде и Вотана заправо комплементарне. Наиме, Вотанов де-мол је најниже позиционирани тоналитет у овој тоналитетској квадриједи и као такав може постати носилац значења о Вотановој инфериорности у односу на Бринхилду; међутим, како покрет од де-мола ка било ком од преостала три тоналитета подразумева кретање у узлазном смеру, добија се значење о Вотановој предодређености да изађе као победник, односно да успе у намери да казни своју вољену кћер. У Бринхилдином случају је ствар, наравно, обрнута, јер је њен еф-мол позициониран као највиши у овој хроматској тоналитетској квадриједи и као такав производи значење о њеној супериорности у односу на Вотана; опет, било какав покрет ка преосталим тоналним центрима би неминовно био силазан, што би резултирало значењем о Бринхилдиној предодређености да из конфликта изађе као губитник.

**Графички приказ 7:** Укрштање *дирекционог тоналитета*, „дијалошког тоналитетског наратива” и *експресивног тоналитета* у другој сцени трећег чина опере *Валкира* Р. Вагнера



Дакле, *дирекциони, експресивни и асоцијативни тоналитет*, као и „дијалошки тоналитетски наратив” у овој сцени у *Валкири* су профилисани као њен изразито динамички фактор и укрштају се са текстуалним значењима која остају непромењена и која као таква стичу улогу статичног фактора сцене. Из овога можемо извући две генералне интерпретације односа тоналног и текстуалног значења. Према првој,

текстуално значење доминира над тоналним због тога што на текстуалном плану није дошло до промене; другим речима, шта год да се догоди на тоналном плану постаје мање важно у односу на оно што је учвршћено на текстуалном. Према другој интерпретацији, тонално значење доминира над текстуалним, будући да је захваљујући посебно организованој вези између тоналитета створено ново разумевање односа двоје главних ликова, до каквог се из самог поетског текста није могло доћи. У оквиру тог односа, на површину, уместо Вотанове супериорности, излази до тада невидљив еквилибријум: пошто Бринхилда није онакав губитник каквим се испрва чинила, ни Вотан не може бити онакав победник каквим га на први поглед видимо. Другим речима, из обе интерпретације се сазнаје оно што до сада није било познато о ова два лика. Немогућност да текстуално значење однесе превагу над тоналним или, обрнуто, да се тонално значење испостави као доминантно над текстуалним значењем говори само о дубокој међузависности ових значења у музичкој драми. На тај начин искрсава још један еквилибријум, садржан у закључку да је текст супериоран над музиком исто онолико колико је и музика супериорна над текстом, што ову врсту интерпретативне анализе чини незамењивом на подручју опере и музичке драме.

### 3.2.2. Од Зигфрида као наде и живота до Зигфрида као разочарења и смрти:

тонално заокружење у укрштању са осетном драматском променом у сцени

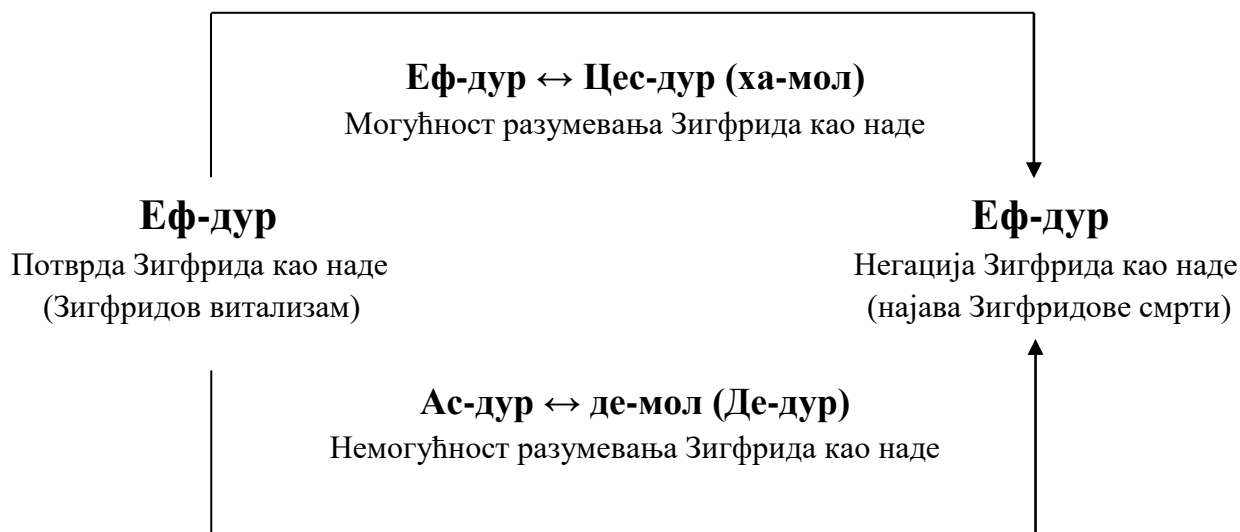
У овом сегменту рада биће испитана тонално-текстуална конфигурација супротна од оне која је размотрена у претходном делу потпоглавља: непоклапање тоналног заокружења сцене и промене која се одвија у текстуалном значењу и интензитету драмске напетости. Аналитички узорак у коме је на најбољи начин демонстрирана ова релација је прва сцена трећег чина Вагнерове музичке драме *Сумрак богова*.

Како би успеле да поново дођу до свог прстена, три рајнске кћери – Воглинда, Велгунда и Флосхилда – моле Сунце да им пошаље јунака који ће се прихватити тог задатка. Тај јунак ће бити Зигфрид који, залутавши у лову, долази у шуму покрај Рајне и сусреће се са рајнским кћерима. Он, међутим, одбија њихову молбу да буде тај који ће им вратити прстен и рајнске кћери, разочаране, одлазе од њега, предвиђајући му смрт. Сцена почиње и завршава се у Еф-дуру, који се тиме испоставља и као основни тоналитет сцене, али се укупно значење у сцени битно мења. Наде које су рајнске кћери од почетка

полагале у Зигфрида као јунака који ће им вратити рајнско злато до краја сцене ће се у потпуности распршити, што узрокује и трансформацију у појавности његовог лика. То даље значи да уместо тоналне „дирекционости” од почетне до завршне тачке сцене стоји специфична ’текстуална дирекционост’, манифестована у промени начина на који је Зигфрид представљен речима рајнских кћери – од јунака чији је витализам на почетку сцене неупитан до јунака чија је скоро смрт извесна. Зигфридова смрт је најављена и на крају претходног чина исте опере, постајући један од кључних мотива преко кога се огледа драматуршки развој у овом делу *Сумрака богова*. Слика Зигфрида као наде у очима рајнских кћери долази тачно између два момента у којима му је пророкована смрт. На исти начин на који наглашава Зигфрида каквог више никада нећемо видети, та слика истиче и Еф-дур који ће још само тада бити симбол животворности. Тако схваћена, сцена представља покушај својеврсне преурађене рехабилитације већ сада осуђеног Зигфрида, чему је требало да послужи и тонално заокружење на макроформалном плану. Међутим, пошто он до краја сцене одбија да буде јунак каквим га виде рајнске кћери, ни Еф-дур којим завршава сцена више нема значење које је имао на почетку.

Дакле, оваква промена у значењу Еф-дура је омогућена захваљујући промени у текстуалном значењу, односно захваљујући промени у укупној драмској структури. У одсуству *дирекционог тоналитета* на макроформалном плану сцене два тоналитетска комплекса не могу, у овом контексту, бити његови продукти, већ су резултат „дијалогског наратива” формираног унутар два пара поларно удаљених тоналитета. Први „дијалогски наратив” образују Еф-дур и Цес-дур, односно истоимени ха-мол, а други – Ас-дур и де-мол, односно истоимени Де-дур. Два тоналитетска пара ступају у специфичан однос тако што активности на текстуалном плану које се дешавају за време појављивања тих тоналитета утичу на постепену промену значења Еф-дура до краја сцене (графички приказ 8).

**Графички приказ 8:** Промена значења основног тоналитета сцене у оквиру „дијалогског тоналитетског наратива” између два тонална пара (Еф-дур – Цес-дур /ха-мол/ и Ас-дур – де-мол /Де-дур/) као аналогон промене у перцепцији Зигфрида у првој сцени трећег чина опере *Сумрак богова* Р. Вагнера



Осим што фигурира као њен почетни и завршни тоналитет, Еф-дур је и најзаступљенији тоналитет у сцени који је, за разлику од већине других тоналитета, углавном представљен једноставним, често и доследно дијатонским акордским садржајем. Управо овакав статус омогућава његово разумевање као подручја у којем се најбоље огледају све промене у текстуалном значењу и, шире, у драмском развоју. У првом делу сцене Еф-дур је тоналитет који прати низ исказа рајнских кћери, везаних за украдено злато из дубина Рајне: молбу Сунцу да им пошаље јунака који ће им вратити злато (*сунчеви зраци* који допиру до речних дубина су метафора Зигфрида), носталгично присећање на његов некадашњи сјај (пример 129) и, коначно, обраћање Зигфриду након што су управо у њему препознале тог јунака (пример 130). У овом последњем је сумирано двоструко значење Еф-дура, као тоналитета витализма и животности, јер повратак злата значи рестаурацију нарушеног поретка, и као тоналитета који означава слику Зигфрида као наде и спаситеља у очима рајнских кћери. Други тоналитет у овом тоналитетском пару представља поларно удаљени Цес-дур у коме се потпуно неочекивано појављује до сада најснажнија каденца у сцени (каденцирајући квартсекстакорд – доминантни септакорд – тоника, пример 131). „Дијалогски тоналитетски наратив” успостављен између ова два тоналитета се оправдава специфичном релацијом базираном на међусобној



комплементарности: каденцу коју је требало да донесе Еф-дур, донео је Цес-дур. Међутим, пошто се ова каденца појављује у другој половини сцене, где је слика Зигфрида као наде већ урушена, она прати његов исказ о мачу Нотунгу којим је пресечен *вечни конопац исконскога закона*. Овим је само учвршћено проклетство које је већ претходно потврдио *diabolus in musica*, представљен у виду тритонусног односа између Еф-дура и Цес-дура. На тај начин, дијатонски стабилан Цес-дур је супротстављен текстуалном значењу које носи.

У другом тоналитетском пару којег формирају Ас-дур и Де-дур, односно де-мол, Ас-дур је несразмерно активнији тоналитет, што је у складу са чињеницом да је на тоналном плану сцене то други најзаступљенији тоналитет, после основног Еф-дура. Као носилац постепене трансформације текстуалног значења – од полагања великих нада у Зигфрида до великог разочарења у њега – Ас-дур је тоналитет којим се потврђује да је оптимизам рајнских кћери по питању Зигфрида неоснован и захваљујући којем је дошло до промене значења Еф-дура. То, такође, потврђује и улогу Ас-дура у укупној драматургији сцене у оквиру које тонално заокружење није контрапунктирано драмским заокружењем. Интеракција ова два тоналитета је на најбољи начин приказана у њиховом споју при првом Зигфридовом наступу у сцени, у коме он открива своју суштинску заинтересованост – потрагу за Мимеом и благом: *Један патуљак завео ме је, / да сам свој пут изгубио. / Хеј, ниткове! У коју планину / си изненада скрио мој плен?* Два тоналитета су спојена на специфичан битоналан начин којем је Вагнер изузетно ретко прибегавао у целокупном музичком језику *Прстена*: после хармонског тока у де-молу, при преласку на Зигфридово обраћање одсутном Мимеу, следи модулација у Ас-дур, али се у најнижим деоницама наставља педални тон доминанте де-мола, *a* (пример 132). Одржавањем ове дисонанце у којој су спојена дисонантна акордска прогресија у Ас-дуру и крајње несродни педални тон, постигнут је изузетно висок степен хармонске тензије, потребан за потврђивање једнообразног, истосмерног деловања оба тоналитета, како у правцу приказивања распршене илузије коју су о Зигфриду гајиле рајнске девице, тако у правцу максималног поткопавања везе између Зигфрида и Еф-дура. Тонални однос заснован на тритонусу *ас-де*, у коме је де-мол замењен истоименим Де-дуром, одабран је за приказ повећања дистанце између Зигфрида и рајнских кћери. Уместо Зигфридове приче о благу, сада се преко односа Ас-дура и Де-дура прелама негативна промена у његовој перцепцији

рајнских девица: онда када су оне за њега *веселе девојке* (пример 133) исказ је дат у Де-дуру, а када, нешто касније, постану *препредене жене* тај, приметно оштрије интонирани исказ, дат је у Ас-дуру (пример 134, тактови 10–12). Дакле, „дијалошки тоналитетски наратив” између Ас-дура и де-мола/Де-дура је усмерен ка подржавању промене у једном смеру, без обзира на то да ли се та промена манифестује као кретање ка ономе што је дисквалификујуће (*весело у препредено*), што је старије (*девојке у жене*) или, пак, ка ономе што је негативно (од првобитне позитивне представе о Зигфриду до слике реалног Зигфрида, ’неупотребљивог’ за рајнске кћери).

Како би се промена значења основног Еф-дура од почетка до краја сцене још боље разумела потребно је размотрити прожимање односа два тоналитетска пара преко односа главних тоналитета у оба пара, Еф-дура и Ас-дура. У почетном делу сцене се уочава сличност између два исказа рајнских кћери, која се темељи на обраћању или говору о *Госпи Сунце*: у првом, рајнске кћери говоре како она безуспешно *шаље зраке светлости у Рајну јер се ноћ разлегла у њеним дубинама* (пример 129), што на симболичком плану подупире тугу за отетим благом које би, захваљујући његовим чаробним моћима, сијало и ноћу; у другом исказу, пак, рајнске кћери умољавају *Госпу Сунце* да им *пошаље јунака који ће им вратити злато* (пример 135). Пошто се у другом исказу алудира на Зигфрида као јунака кога ритуално дозивају, разоткрива се да и у првом исказу постоји још једно, метафоричко значење, у оквиру којег се, како је раније указано, светлост заправо односи на Зигфрида.<sup>597</sup> Овај специфично обликовани лирски паралелизам са стилском фигуром анафоре (*Госпа Сунце шаље зраке светлости доле; ноћ се разлеже у дубинама: једном оне су светлеле* /пример 129/; *Госпо Сунце, пошаљи нам јунака, који злато ће нам вратити!* /пример 135/) је снажно подржан својеврсним тонално-хармонским паралелизмом, с обзиром да оба исказа започињу у Еф-дуру, а завршавају у Ас-дуру те да оба тоналитета одликује редукован, доследно дијатонски хармонски садржај. У том контексту посебан значај има понављање хармонске прогресије  $T^6-S-D^7-(+D^7)$  у Ас-дуру (упоредити тактове 6–9 у примеру 129 и тактове 6–9 у примеру 135) која – захваљујући доследној појави дурских акорада сва три главна ступња и, посебно, пролазног малог дурског септакорда у функцији прекомерне доминанте, као акорда чије је постојање везано само за дурски

<sup>597</sup> Како је већ указано у претходном делу рада, Зигфрид и светлост су такође већ повезани, у опери *Зигфрид*, у Бринхилдином исказу, али је тада тонални контрапункт ове значењске корелације био Це-дур, а не Еф-дур или Ас-дур.

тоналитет – на посебан начин потврђује дурску боју овог сегмента. Кључна промена текстуалног значења се реализује посредством споменуте акордске прогресије у Ас-дуру. Наиме, док је у првом исказу овом тоналитету дата негативна конотација, јер прати нагли преокрет из приче о *Сунцу и светлости* у казивање о *ноћи* која се *разлеже у дубинама*, у другом исказу исти тоналитет фигурира као подлога једног дела наизглед афирмативног исказа о повратку украденог злата. Међутим, 'стечена' улога Ас-дура као тоналитета који означава мрачну, злослутну страну у двобоју између могућности и немогућности повратка отетог злата, а тиме и двобоју између могућности и немогућности рестаурације дубоко нарушеног поретка, указује да Зигфрид, иако је испрва виђен у тој улози, не може бити јунак који ће Рајни и њеним кћерима вратити оно што им је отето.

У дијалогу између Зигфрида и рајнских кћери у средишњем делу сцене тонални план је, уместо осциловања између Еф-дура и Ас-дура, заснован само на Еф-дуру (пример 130). Сложен хармонски језик убичајен за Вагнеров *Прстен* и овог пута уступа место значајно редукованом, доследно дијатонском акордском фонду на којем је изграђен Еф-дур: Зигфридов исказ је на доминантном нонакорду, док се искази рајнских кћери, премда завршавају на доминантном септакорду, претежно одвијају у тоничном окружењу (акорди шестог ступња и тонике, као и тонични педал). Крај њиховог исказа у којем је Зигфрид означен као *циција* се поклапа са доминантним септакордом Еф-дура и управо у том тренутку почиње трансформација Еф-дура од тоналитета којим су означене велике наде у Зигфрида у тоналитет који означава разочарење у њега. У том смислу, у примеру је демонстриран судар два 'вида' једног истог тоналитета који можемо назвати специфично обликованом хармонском антитезом: посредством Еф-дура који припада Зигфриду је приказано његово одбијање да врати прстен рајнским кћерима, уједно и немогућност да он буде јунак који ће вратити целокупно рајнско злато; посредством Еф-дура који, пак, припада рајнским кћерима је означена њихова тежња да га пригрле себи, која је подржана и специфичном мотивском и текстуалном имитацијом (три сестре упућују Зигфриду три различита комплимента – Флосхилда: *Тако леп!*, Велгунда: *Тако јак!*, Воглинда: *Тако пожељан!* – у строгој, а затим слободној имитацији истог мотива; пример 130, тактови 7–10). Тиме је омогућено разумевање Еф-дура као тоналитета 'разапетог' противречним унутрашњим значењима, што би могло представљати још једну, нову категорију у низу

драмско-тоналних категорија, попут *асоцијативног*, *дирекционог* или *експресивног тоналитета*, вишеструко и на разноврсне начине испољених у Вагнеровој тетралогiji.

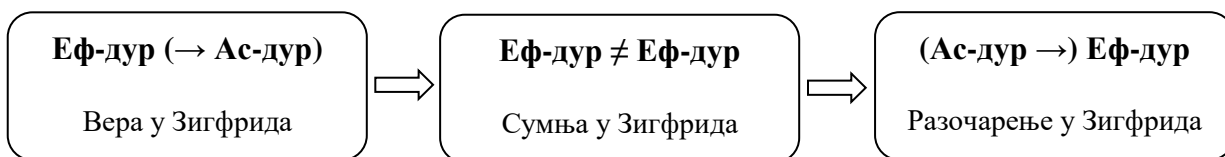
„Дијалошки тоналитетски наратив” између Еф-дура и Ас-дура је све интензивнији, постепено се профилишући као однос у коме Ас-дур ’утиче’ на промену значења Еф-дура. Врхунац тог „дијалога” се достиже пред крај сцене, доносећи инверзију тоналног редоследа, у оквиру које се прво појављује Ас-дур, па тек онда Еф-дур (пример 136). У речима које рајнске кћери упућују Зигфриду како ће *једна поносна жена / наследити данас* његово *благо* те да ће им та иста жена *дати да се боље чују* (иако је не спомињу именом, јасно је да оне притом мисле на Бринхилду), садржана је нова метафора: „чути се с неким” овде мора бити схваћено као „разумети се” или „споразумети се са неким”, а то, опет, у даљем преношењу значења подразумева да ће уместо Зигфриду, са којим се, дакле, нису могле „чути”, улога спасиоца рајнског злата припасти Бринхилди. После Ас-дура следи нагла модулација у Еф-дур у којем је сумиран врхунац напетости, где свака од три рајнске кћери разновремено изговара поклич који се односи на Бринхилду – *к њој!* Сличност која постоји у музичкој и поетској концепцији овог и сегмента из средине сцене (пример 130)<sup>598</sup> испоставља се као идеална основа преко које се рефлектује фундаментална промена значења: први пут је у питању било ’удварање’ Зигфриду, а сада је реч о промени дискурса и односа према њему; самим тим, значење које је Еф-дуру припадало први пут не може бити исто као и оно које му припада сада. И заиста, Бринхилда ће у завршници опере, пре него што се на ломачи придружи мртвом Зигфриду, скинути прстен са његове руке и ставити га на своју, при том заветујући рајнске кћери да по њеној смрти скину прстен са њене руке. Ватром прочишћен, тај прстен ће коначно бити ослобођен клетве. Сагледавањем ова четири сегмента – у дијахронији у којој се, раздвојени, појављују у сцени – уочава се симетрично постављена тонална прогресија која јасно презентује промену значења основног тоналитета сцене, Еф-дура, у дискурсу рајнских кћери (графички приказ 9): у првом делу сцене Еф-дур, за којим следи Ас-дур, у два наврата је означавао потврђивање слике Зигфрида као жељеног јунака у очима рајнских кћери (примери 129 и 135); затим, у средишњем делу сцене појава овог тоналитета у сукцесивним, али супротстављеним исказима Зигфрида и рајнских кћери,

---

<sup>598</sup> Упоредити одломке из примера 130 (тактови 7–10) и примера 136 (тактови 5–6) између којих се уочава сродност у поетској и мотивској имитацији и иста реперкусија деоница (најпре Флосхилда, потом Велгунда и на крају Воглинда).

означава и супротстављеност његовог Еф-дура њиховом Еф-дуру, као и најаву промене начина на који оне виде младог јунака (пример 130); коначно, Еф-дур у завршном делу сцене, којем претходи Ас-дур, означавао је дефинитивни нестанак слике Зигфрида као жељеног хероја у очима рајнских кћери, на чије место долази Бринхилда (пример 136).

**Графички приказ 9:** Промена у перцепцији Зигфрида од стране рајнских кћери у кореспонденцији са променом у значењу Еф-дура у првој сцени трећег чина опере *Сумрак богова* Р. Вагнера



Осим наглашено дијатонског акордског фонда, по којем се издвајају од свих осталих тоналитета заступљених у овој сцени *Сумрака богова*, Еф-дур и Ас-дур спаја и чињеница да већина Зигфридових и исказа рајнских кћери који су праћени овим тоналитетима завршава на акорду доминанте (најчешће, на доминантном септакорду). Појаве оваквих специфичних полукаденци у којима су за истицање поенте датог исказа одабрана два акорда доминантне функције – *це-е-ге(-бе)* и *ес-ге-бе(-дес)* као доминантни акорди Еф-дура, односно Ас-дура – омогућиле су интерпретацију по којој се „дијалошки тоналитетски наратив” може посматрати и као последица „дводоминантног комплекса” којег ћемо успоставити на овом месту. Овај „комплекс” не служи само као пука супституција за овде скрајнути „двотонични комплекс”, нити само као приказ мере односа два споменута тоналитета, већ и као акордска стратегија која истиче поенту текстуалног значења. Овим се уједно потврђује да „дводоминантни комплекс” не мора да буде везан за испољавање *дирекционог тоналитета*, на шта су указали поједини теоретичари ове драмско-тоналне категорије.

На крају је потребно размотрити и питање односа између истоимених тоналитета у првој сцени трећег чина *Сумрака богова*. Поред анализираних релације између де-мола и Де-дура, за систем музичко-текстуалних релација у сцени је од значаја разматрање односа између истоимених тоналитета унутар тоналитетског пара Еф-дур/Цес-дур. У контексту

сразмерно симплификованог хармонског развоја, мутација из Еф-дура у еф-мол у другом делу сцене је истакнута као осетан тонални покрет, али истовремено постаје и носилац значења везног за поетски текст. После дужег музичког тока у Еф-дуру, преокрет у истоимени мол, тачно у тренутку изношења поенте да ће воде Рајне спрати проклетство са прстена, изједначава се са преокретом у значењу исказа, јер отклањање проклетства до кога ће у будућности доћи неће значити и потпуну рестаурацију старог поретка (пример 134, тактови 1–9). Улога еф-мола постаје још јаснија ако се посматра у склопу односа између Еф-дура и Ас-дура. Иако ова два тоналитета не представљају у правом смислу *асоцијативне тоналитете*, у сцени су ипак формиране одређене значењске релације у том погледу, о чему је већ било речи. У том смислу, појава еф-мола се може посматрати и као додатна подршка рушењу вере рајнских кћери у Зигфрида. На основу постојања двоструке повезаности ових тоналитета сцене (Еф-дура, Ас-дура и еф-мола) – оне која произлази из њихове супстанцијалне музичке сродности базиране на укрштању паралелних (Ас-дур и еф-мол) и истоимених тоналитета (еф-мол и Еф-дур), с једне стране, и оне која је резултат сродних значења проистеклих из поетског текста, с друге стране – може се успоставити паралела између две сцене анализираних у овом потпоглављу: као што је у другој сцени трећег чина *Валкире* Еф-дур био место 'спајања' Вотановог де-мола (као паралелног тоналитета за Еф-дур) и Бринхилдиног еф-мола (као истоименог тоналитета за Еф-дур), тако је у првој сцени трећег чина *Сумрака богова* еф-мол место на коме се 'сусрећу' Еф-дур (као истоимени тоналитет за еф-мол) и Ас-дур (као паралелни тоналитет за еф-мол).

Други тоналитет у овом тоналитетском пару, Цес-дур, формира још значајнији однос са истоименим тоналитетом, ха-мол. У три различита сегмента у другом делу сцене ова два тоналитета формирају лучну мутациону структуру – ха-мол, Цес-дур, ха-мол – са јасном поларизацијом значења: исказ у коме рајнске кћери предсказују Зигфриду његову смрт се одвија на тоналној подлози ха-мола (пример 137);<sup>599</sup> недуго затим, његов оптимизам и негирање злехуде судбине су дати у Цес-дуру (пример 131, тактови 4–5);

---

<sup>599</sup> Веза између ха-мола и смрти на овом месту је необично снажна, јер се у исказу који је у потпуности у овом тоналитету на три места указује на смрт. То се најпре уочава у речима све три рајнске кћери да је *осуђен на смрт / свако ко буде носио* прстен, а потом још снажније и у упозорењима Зигфриду у којима се спомињу две смрти – једна, која се већ десила и друга, која ће се убрзо десити (пример 137): *Како си ти змаја убио, (Флосхилда) / тако ћеш и ти бити убијен, (Велгунда и Флосхилда) и то колико још данас* (све три рајнске кћери).

коначно, на самом крају сцене, потврда његове неизбежне и врло скоре смрти је везана такође за музички ток у ха-молу, у коме се по први и једини пут у сцени појављује Хаген, Зигфридов убица (пример 138). Значајно је и то да све појаве истоимених тоналитета у овом тоналитетском пару укључују фригијски акорд (акорд *це-е-ге* у ха-молу, у примерима 137 /тактови 3–4/ и 138 /тактови 1–4/ и акорд *гес-бе-дес* у еф-молу, у примеру 134 /такт 5/), чиме се само утврђује да мутација у истоимени мол увек има исто значење, значење зле судбине и/или смрти.

Трансформацију значења Еф-дура, која је музички пандан великој промени у начину перципирања Зигфрида – од онога у кога су полагане велике наде, ко је идентификован са животношћу и ко је обасипан комплиментима, до онога ко је постао објект разочарења и по кога смрт само што није дошла – можда на најбољи начин осликава завршница сцене (пример 138). Поларни однос, осим што је манифестован кроз тритонусну релацију између ха-мола и Еф-дура који по први пут у сцени следе непосредно један за другим, испољен је и унутар бикорда првог тоналитета, грађеног од трозвука доминанте (*фис-аис-цис*) у доњем и фригијског акорда (*це-е-ге*) у горњем акордском слоју. Значај овог бикорда на крају сцене произлази из тога што се у њему на специфичан начин огледају ова два тоналитета (схематски приказ 1): оно што је у ха-молу акорд доминанте, у Еф-дуру има функцију фригијског акорда (*фис-аис-цис~гес-бе-дес*), и обрнуто, оно што је у Еф-дуру акорд доминанте, у ха-молу представља фригијски акорд (*це-е-ге*).

**Схематски приказ 1:** Обрнута симетрија поларно удаљених акорада (доминанте и фригијског акорда) у поларно удаљеним тоналитетима (ха-мол и Еф-дур)

<b>ха-мол</b>		<b>Еф-дур</b>
F	=	D
—		—
D	=	F

„Дводоминантни комплекс”, који је, како је претходно указано, формиран између Еф-дура и Ас-дура, сада се може схватити и као део система односа између Еф-дура и ха-мола. Такође, захваљујући обрнутој симетрији парова поларно удаљених акорада, насталој у односу између ова два тоналитета, омогућено је формирање још једног, новог

међуакордског система односа који може бити слободно назван „двофригијским комплексом”. Као тоналитет који је везиван за смрт, ха-мол постаје ’извртута слика’ Еф-дур са почетка сцене, који је тада означавао наду и живот. Другим речима, следом догађаја и посредством укрштања мреже тоналних односа са мрежом текстуалних значења, смрт се испоставља као инверзија живота, али исто тако и живот бива схваћен као преокренута верзија смрти. Следствено томе, није само „дијалошки тоналитетски наратив” унутар другог тоналитетског пара Ас-дур/де-мол, него је и ха-мол, као део првог тоналног пара, заслужан за то што Еф-дур на крају сцене, ма како био једноставно представљен, више не може имати исти смисао који је имао на њеном почетку. Еф-дур, тако, постаје ’гласник’, преносилац нове, круцијалне поруке богова: Зигфрид је пропустио и другу шансу за живот и, стога, мора умрети.

У претходној анализи је укрштање музичких и текстуалних значења довело до нових видова интерпретације поетског текста у оквиру једне, мање или веће, заокружене целине у два музичким драмама из Вагнеровог циклуса *Прстен Нибелунга*. Надградња концепта *дирекционог тоналитета* у његовом укрштању са текстуалним значењем даје две главне и међусобно антиподне стратегије које функционишу у таквој заокруженој целини:

- почетак и завршетак целине у различитим тоналитетима услед одсуства промене у текстуалном значењу има смисао тоналног заокружења;

- тонално заокружење целине услед постојања промене у текстуалном значењу има смисао постојања почетка и завршетка целине у различитим тоналитетима.

Такође су приказани нови видови примене постојећих аналитичких механизма у доласку до нових интерпретација текстуалних значења у делу:

- могуће је укрштање *дирекционог тоналитета* у оквиру одређених исказа, с једне стране, и „експресивног” секундног тоналног покрета у оквиру неких других исказа, с друге стране. Овоме се могу придружити и појаве ’локалних’ *асоцијативних тоналитета* одређених ликова који не представљају њихове праве *асоцијативне тоналитете*, већ се везују за њих само у тој заокруженој целини;

- „дијалошки тоналитетски наратив” функционише као специфичан „дијалог” не само између два појединачна тоналитета, него и између два пара тоналитета који прате одређене исказе;



- по аналогiji са постојањем „двотоничног комплекса” се формирају „дводоминантни” и „двофригијски комплекс”, као систем односа између доминантних, односно фригијских акорада у двама различитим тоналитетима, који се везују за одређене исказе и који су позиционирани у различитим деловима једне заокружене целине. Предуслов за формирање овог комплекса је постојање тоналитета са јасно израженим хармонским функцијама.

Осим ових, нове значењске релације у сложеном односу музичких и текстуалних значења могу бити формиране посредством интерпретативне анализе која укључује нове видове тонално-хармонске алегорије. О томе, али и о могућности да посредством такве интерпретације један лик у опери буде виђен на сасвим нови начин, биће речи у наредном потпоглављу.

### 3.3. Рађање „нове” Клитемнестре: конфликт хармонске и текстуалне алегорије у представљању Клитемнестре као алегорије њене супротности

Како је већ указано у претходном делу рада, вишеслојно значењско поље опере и музичке драме представља изванредно погодно подручје за испољавање алегорије, ако се има на уму основна улога ове стилске фигуре да посредством директног изношења неке приче саопшти неку другу причу која не може да буде дата директно.<sup>600</sup> За разлику од метафоре која замењује један појам, алегорија, као тотална структура, представља стилску фигуру која замењује читав један дискурс, што је чини посебно важном за интерпретативну анализу односа музике и текста у опери. У потпоглављу „Тоналне и хармонске алегорије у функцији текстуалне алегорије у операма *Зигфрид* и *Валкира*” у оквиру другог поглавља овог дела рада је било размотрено становиште Лоренса Крејмера по коме се алегорија као тотална структура у опери формира на специфичној разлици између опере као облика и опере као значења. Ова разлика даље води до разумевања по коме се о алегорији у овом контексту може говорити на два нивоа – на нивоу алегорије у опери и нивоу опере као алегорије. Та разлика, према овом аутору, даље ствара својеврсну значењску „пукотину”

---

<sup>600</sup> Упор. Morton W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 290.

испуњену музиком,<sup>601</sup> која отвара простор за формирање и музичке алегорије. Констелација односа између музике и драме у *Прстену Нибелунга* омогућава и специфичну *алегорију модерности* у којој, како сликовито објашњава Крејмер, „Вотан вара”, а „музика за то плаћа цех”.<sup>602</sup> У споменутом потпоглављу *хармонска и тонална алегорија* су биле сагледане као средства алегорије основног значења у поетском тексту захваљујући чињеници да хармонија поседује могућност тумачења тог значења. Том приликом је показана амбивалентност алегоријског амбијента којег заједно формирају текстуална алегорија, с једне стране, и *хармонска и тонална алегорија* као музичке алегорије, с друге стране. У одређеном сегменту драмског тока, музика често може да укаже на алегоријско значење пре него што то учини текст, али се исто тако неретко и повлачи пред поетским текстом уколико је текстуална алегорија значајно изражена или интензивирани, постајући секундарна категорија у том алегоријском амбијенту.

У овом потпоглављу биће речи о хармонској алегорији која доноси потпуно супротно значење од оног које доноси текстуална алегорија. Теза Бајнара Кауена, теоретичара алегорије у књижевности, да смрт може постати алегорија своје супротности<sup>603</sup> послужиће као теоријско упориште предстојеће анализе, на основу ког је могуће поставити следећу хипотезу: омогућавањем тумачења да смрт постаје алегорија живота као супротности смрти, омогућава се и интерпретација према којој је алегорија једне ствари не само другачија, већ и потпуно супротна од те исте ствари. На терену опере то, даље, може довести до закључивања да алегорију негативних аспеката одређеног оперског лика представљају њихове супротности, односно позитивни аспекти тог истог лика. Како у либрету опере таква интерпретација није могућа, музици је остављено да донесе ову, другачију врсту алегорије, што још једном потврђује истакнуту и за овај дискурс референтну дискрепанцију између текстуалног и музичког значења.

Изражајна средства помоћу којих ће бити доказан овакав однос текстуалне и *тоналне/хармонске алегорије* су унутаракордски и међуакордски односи засновани на тритонусу, као и мутација. Улога ових средстава у интерпретативним односима музичког и текстуалног значења је једним делом елаборирана у претходном делу рада. Подсетимо се, у потпоглављу „’Херменеутички прозор’ отворен према ’хармонији садашњости’:

---

<sup>601</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 22.

<sup>602</sup> Исто, 112.

<sup>603</sup> Упор. Bainard Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, 118.

недостижна истина у укрштању прошлости и будућности у *Песмама из Гуре*” је преламање односа прошлог и будућег времена сагледано преко поларних, тритонусних хармонских односа, док је упорна супституција дура истоименим моллом омогућавала поглед на одређене, мање транспарентне слојеве текстуалног значења. У првом потпоглављу овог поглавља, под називом „Прекомерни терцквартакорд и поларни тонални однос као ’немогући објект’ и ’немогући идеал’ у специфичним релацијама текстуалних и музичких значења: Зигмунд, Вотан и Бринхилда на раскршћу кривице и љубави”, анализирана је улога функционално карактеристичног акорда, прекомерног терцквартакорда, али и поларних тоналитетских односа као *немогућих идеала* у којима се ’спајају’ супротстављени ликови и/или ситуације. Улога наведених хармонских и тоналних средстава у контексту дијалектичког односа текстуалне и музичке алегорије ће додатно потврдити универзалност тих средстава у ширим оквирима интерпретативне анализе односа музике и текста. У том погледу постоје два типа односа текстуалне и хармонске алегорије: (1) текстуална алегорија је скривена, односно остављена је као интенционално тајновита и у њеном разумевању кључна улога припада хармонији; (2) текстуална алегорија није скривена, али хармонија доказује алегорију која је потпуна супротност текстуалној алегорији. За означавање првог типа послужићемо се термином *херметичка алегорија* Мортона Блумфилда, којим је он означио „намерно тајновиту” алегорију која „оперише мистичним или полумистичним доктринама”.<sup>604</sup> Други тип односа између текстуалне и хармонске алегорије назваћемо *алегоријом супротности*. Дијалог Клитемнестре и Електре у четвртој сцени Штраусове опере *Електра* послужиће као аналитички узорак за разматрање ове две врсте односа.

Може се слободно рећи да је читава сцена концентрисана на Електрин алегоријски говор о њеној мајци. Електра, наиме, сматра да Клитемнестра мора бити убијена у знак освете за Агамемноново убиство којег је ова починила заједно са својим љубавником Егистом. Међутим, Електра о томе говори алегоријски, као о крвној жртви која мора бити поднета како би се њена мајка коначно ослободила ноћних мора насталих као резултат подсвесног страха од освете, али и гриже савести за почињени злочин. Другим речима, за обе јунакиње ови искази представљају алегорију, али док је за Електру то ’транспарентна’ алегорија која јасно указује да је крвна жртва Клитемнестра, за ову другу је то типична

---

<sup>604</sup> Morton W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 305.

*херметичка алегорија*, имајући у виду њену увереност да Електра заправо говори о жртвовању какве посвећене животиње. Овај део дијалога је готово шаблонски организован као варирано понављање обрасца у коме за одређеним Електриним питањем или констатацијом следи Клитемнестрин одговор или реакција. Читав Електрин дискурс је суштински усмерен на навођење Клитемнестре да схвати да ће управо она бити та крвна жртва, али узастопни неуспеси у одгонетању те кћеркине 'загонетке' постепено појачавају алегоријски капацитет тог дискурса и, уопште, овог дела сцене. Чињеница да се оваквој схематизацији у дијалогу придружује упадљив и јединствен хармонски поступак који доноси смену дурских и молских трозвука – упадљив утолико што је крајње поједностављен у односу на сразмерно веома разноврстан и готово максимално хипертрофиран тонални језик опере, а јединствен стога што се појављује само у тим сегментима у четвртој сцени – на свој начин потврђује везу текстуалне и хармонске алегорије. Прилично широк спектар алегоријских представа Клитемнестре у Електриним исказима истовремено служи и као средство 'легитимизације' њене огромне мржње према мајци.

Започињући са својим 'загонеткама', Електра најпре потврђује претходну констатацију своје мајке да ће их *сваки демон оставити* на миру (Клитемнестра интенционално говори у множини, јер жели да се притисак који осећа расподели и на остале актере, или макар само још на Електру /199/1–200/7/), али *само ако је / права крв спремна да се пролије* (пример 139). Нешто касније, у покушају да мајку приближи 'решењу' своје алегорије, Електра прибегава синтагми о „правој крви” коју је претходно изнела Клитемнестра: *Када права / крв жртвованогa под секиром потече, тада ти сањати / више нећеш!* (203/3–204/2; пример 140, тактови 1–2). Следи интензивирање алегоријске реторике кроз разговор о *посвећеној звери*, вођен у сврху Електриног новог покушаја да наведе Клитемнестру да спозна о коме је заправо реч (пример 140, тактови 3–14). Коначно, Електрина загонетка долази до врхунца са питањем мајци које безмало наводи на одговор: *Не можеш да разумеш мој савет?* Но, Клитемнестра ипак не схвата на кога њена кћер мисли и пристојно одговара: *Не, зато и питам* (пример 141). Да је звер алегорија Клитемнестре, а тиме и да је жртвовање те звери алегорија Клитемнестриног убиства, музички је објашњено сплетом мутационих хармонских релација на различитим основним тоновима. У овим сегментима четврте сцене се најпре појављује поновљени

след трозвука *це-ес-ге* и *це-е-ге* (пример 139),<sup>605</sup> а затим следи низ мутационих односа, али са обрнутим редоследом тонских родова који започиње дурским трозвуком: *бе-де-еф* и *бе-дес-еф* (пример 140, тактови 1–3), *ге-ха-де* и *ге-бе-де* (тактови 9–10), *ас-це-ес* и *ас-цес-ес* (тактови 13–15) те *де-фис-а* и *де-еф-а* (пример 141, тактови 1–2). На крају, Клитемнестрин одговор на Електрино питање доноси реafirмацију мутационе релације мол-дур, кроз след трозвука *де-еф-а* и *де-фис-а* (пример 141, такт 3). Специфично заокружење ове мутационе игре, проистекло из тога што однос мол-дур постоји само на њеном почетку (тонични трозвуци *це-мола* и *Це-дура*) и крају (тонични трозвуци *де-мола* и *Де-дура*), али не и у развоју између те две тачке, добиће кључну улогу у интерпретацији алегорије о Клитемнестриној смрти (табела 20).

**Табела 20:** Мутација као средство објашњења текстуалне алегорије о Клитемнестриној смрти у четвртој сцени опере *Електра* Рихарда Штрауса

Редослед у мутацији	мол-дур	дур-мол	мол-дур
<b>Хармонија</b>	<i>це-ес-ге/це-е-ге</i>	<i>бе-де-еф/бе-дес-еф,</i> <i>ге-ха-де/ге-бе-де,</i> <i>ас-це-ес/ас-цес-ес,</i> <i>де-фис-а/де-еф-а</i>	<i>де-еф-а/де-фис-а</i>
<b>Статус алегорије</b>	Предлог	Развијање	потврда

*Херметичка алегорија* се тиче само тога како Клитемнестра интерпретира дијалог и потврђена је кроз чињеницу да она, одговоривши кћерци да није разумела њен савет, заправо није 'дешифровала' право значење њених речи. Публика као интерпретатор се, пак, налази, 'на другој страни', те посредством поновног активирања основне прогресије мол-дур (потврда алегорије), прогресије којом је инициран Електрин загонетни говор (предлог алегорије), спознаје да је Клитемнестра та звер која ће бити жртвована. Будући да је за 'одгонетање' ове алегорије, осим одређене временске прогресије, била потребна и

<sup>605</sup> У примерима 139–141 дурска и молска тоника су означене великим, односно малим словом, док је тоналитет означен једнозначно, или као дурски или као молски, у зависности од тога који од њих преовладава у остатку претходног и/или наступајућег музичког тока. Мутација се у овом контексту, дакле, односи само на директну осцилацију различитих тонских родова само једног, тоничног акорда.

ретроспекција која је обезбеђена, пре свега, повратком на првобитну мутациону констелацију мол-дур после дуже превласти обрнуте констелације дур-мол (развијање алегорије), на овом месту се може говорити и о *фигуралној* или *хоризонталној алегорији*.<sup>606</sup>

Истовремено се у овом делу *Електре* може сагледати улога хармонске компоненте у исказима који одговарају *локуцији* и *илокуцији* у Остиновој теорији говорних чинова. Подсетимо се, у *локуционом чину* се казује нешто или се једноставно описује нека радња, док се у *илокуционом чину* изражава намера да се иста радња оствари.<sup>607</sup> Тако Клитемнестрин исказ *Сваки демон ће нас оставити на миру, само ако је / права крв спремна да се пролије* добија статус *локуционог чина*, а Електрин одговор на ту Клитемнестрину констатацију, *Када права / крв жртвованог под секиром потече, тада ти сањати / више нећеш!* стиче значење *илокуционог чина*. Однос ова два говорна чина, заснован на динамичкој релацији између два глаголска облика који реферишу на крвну жртву – између тога *ако* се она догоди и онога *када* се она догоди – добија свој хармонски корелатив у виду динамичке релације између два, међусобно инверзна односа тонских родова унутар поступка мутације: између покрета мол-дур у *локуционом* и дур-мол у *илокуционом чину*. На основу оваквог укрштања говорних чинова и њихових хармонских корелатива се расветљава још један аспект проблематичног односа мајке и кћерке у *Електри*. Наиме, док је за Клитемнестру крвно жртвовање само потенцијални, дакле, још увек не сасвим изван догађај (*ако*), за Електру је то у потпуности извесна ствар која је само смештена у одређени тренутак у будућности (*када*). Међутим, трећа врста говорног чина, *перлокуциони чин*, који се у Остиновој теорији најчешће испоставља као једна врста 'одговора' на *илокуциони чин*, у контексту алегорије фактички није могућа, јер би остварење крвне жртве, односно Клитемнестрина смрт, уједно значило и крај алегорије као пренесног значења о тој смрти.

Сложеност у односима мајке и кћерке у четвртој сцени *Електре* осликавају и други елементи понављајућих Електриних исказа о крвној жртви потребној да се Клитемнестра коначно ослободи својих ноћних мора. Алегорија Клитемнестре као те жртве, о којој је претходно било речи, предуслов је за *алегорију супротности* која се одвија првенствено

---

<sup>606</sup> Упор. Morton W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*, 307–308.

<sup>607</sup> Упор. J. L. Austin, *How to do Things With Words*, 94, 99–107.

или чак искључиво у домену хармоније. Пошто Клитемнестра у драмској структури опере фигурира као негативац у најширем смислу речи, *алегорија супротности* је представља као, опет у најширем смислу, позитивну личност. *Алегорија супротности* иде, такорећи, испред свог времена и омогућава интерпретацију по којој је Клитемнестрина смрт – схваћена сада као освета за њен злочин, а не више као жртвовање за ослобођење од кошмара – већ у овом тренутку готова ствар. Захваљујући томе, овакву, унапред жртвовану, дакле, искупљену Клитемнестру можемо видети у сасвим другачијем светлу. На тај начин је уједно подстакнута и наша емпатија према њој, као осећање које 'недостаје' либрету *Електре* и које се може разумети као један од крајњих домета овакве алегорије, чиме је додатно утврђена Штраусова улога интерпретатора поетског текста у сопственом оперском делу.<sup>608</sup> Овај тип алегорије истовремено припада и *хоризонталној алегорији*, с обзиром на дужу временску експлоатацију одговарајућих хармонских средстава која јој је потребна. Ипак, то се најбоље може разумети ако се размотри изражена опозиција на плану текстуално-музичке симболизације. С једне стране, како се у Клитемнестриним исказима појачава сликовитост у описима свог ужаса, па и морбидности њених кошмара, тако музика показује пропорционално интензивирање употребе тритонуса, посебно ако се има у виду да се нигде у остатку опере не могу уочити овако бројни и разноврсни начини употребе те дисонанце. С друге стране, тренуци у којима она подилази Електри, са којом је у готово перманентним напетим односима, пропраћени су моменталним прелажењем у тоналну стабилност и дијатонику, и то Ес-дура, *асоцијативног тоналитета* њене друге кћерке, Хрисотемиде.

Постојање овакве хармонске дихотомије представља полазну основу за афирмацију представљене нове алегорије у којој кључна улога припада тритонусу. Наиме, Грејем Фипс (Graham H. Phipps) је у свом раду о тритонусној еквиваленцији у Шенберговој музици указао да тонови који чине тритонус не морају нужно бити схваћени као поларизоване тонске категорије, већ да могу „одвојено служити *истој* тоналној функцији” и у том смислу наводи да „и *це* и *фис* могу бити интерпретирани као тонични тонови”.<sup>609</sup> У овом контексту то значи да се тритонусна дисонанца која 'споља' идентификује Клитемнестру може, у карактеризацији њеног унутрашњег, стварног бића,

<sup>608</sup> Упор. Walther Dürr, *Sprache und Musik*, 31; u: Ana Stefanović, *La musique comme métaphore*, 61.

<sup>609</sup> Graham H. Phipps, The Tritone as an Equivalency: A Contextual Perspective for Approaching Schoenberg's Music, *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 1 (1985–1986), 52.

интерпретирати парадоксално као консонанца. На овим, међусобно супротстављеним интерпретацијама тритонуса као музичког знака се одражава и разлика између симбола и алегорије. О овој разлици у књижевној теорији говори Ентони Улман: „Алегорија се (...) разликује од симбола и инфериорна је у односу на њега због тога што функционише на арбитарном односу између два реда у знаку: идеалистичког или дубоког значења и површинског или 'реалистичког' значења. И док не постоји директна веза између два нивоа значења у алегоријском модалитету (веза је арбитарна и конвенционална), дотле је симбол замишљен тако да пружа мост који директно повезује ова два нивоа унутар књижевног текста”.<sup>610</sup> У том смислу, тритонус са оним што је означено успоставља симболички однос, али ћемо у овом потпоглављу рада применити интерпретацију према којој ће тритонус са означеним моћи да успостави арбитарни и неконвенционални, дакле, алегоријски однос. То још конкретније значи да тритонус као *симбол* представља Клитемнестрин немир и растрзаност психе проистекле из њеног убиства Агамемнона, док се њиме као средством алегорије, и то *алегорије супротности*, интерпретира потпуно другачија 'стварност' Клитемнестре: отелотворење људскости, можда и савршене мајке и краљице, која указује на њену унутрашњу – околностима, па и од стране ње саме потиснуту – „другост”, односно на укинута јаство жене која је за злочинем посегла из 'праведне' освете за злочин претходно почињен над њеном кћери Ифигенијом. Другим речима, што су текстуална и музичка симболизација интензивније, то више искрсава специфична алегорија, *алегорија супротности*. У том смислу, у четвртој сцени *Електре* се формирају три типа хармонске конфигурације, повезана тритонусом као њиховим заједничким имениоцем, преко којих се испољава *алегорија супротности*: (1) поларни односи молских трозвука, (2) бикордски спој два поларно удаљена мала дурска септакорда, у паровима са заједничким тритонусом и (3) специфична двослојна фактура грађена од тврдо умањеног септакорда у дужем трајању и краћих појава двоструко умањених септакорада на различитим основним тоновима.

**Прва хармонска конфигурација** обухвата парове молских трозвука који стоје у тритонусном, односно поларном односу и који прате дијалог *Електре* и Клитемнестре. Хармонски ток средишњег дела четврте сцене је центриран око три пара молских трозвука у поларном односу: *ха-де-фис/еф-ас-це*, *бе-дес-еф/е-ге-ха* и *ге-бе-де/цис-е-гис*. Укупно се у

---

<sup>610</sup> Anthony Uhlmann, *Negative Allegory*, 21.



овом делу сцене поларна веза појављује чак осам пута, при чему је највећи број пута реч о трозвучном пару *ха-де-фис/еф-ас-це* (пример 142).<sup>611</sup> Овај хармонски обрт је кључно средство које прати пораст драмске тензије у наративу о начину решења Клитемнестриних ноћних мора. Хармонско-тонално и текстуално значење обилује симболизацијама. Апсолутизација молског тонског рода која се може уочити у овим паровима трозвука, додатно подржана тиме што се у осталим сегментима овог дела сцене – превасходно захваљујући равноправном смењивању дурских и молских тоналитета – не појављује, појачава симболичку представу злочиначке стране Клитемнестриног лика, али и смрти која је чека. Такође, унутрашњи расцеп у њеној души, који сада добија и своју спољашњу манифестацију кроз њене кошмаре, симболички је приказан низом противречности које имају своју хармонску подлогу у паровима молских трозвука у поларном односу. Те противречности у Клитемнестрином наступу обухватају њено јадање Електри, њеној кћерци и истовремено њеном тренутно највећем непријатељу, као и тумачење сна на потпуно изопачен начин, као болести (*Уопште немам миран сан. Знаш ли за / неки лек против сна?*) или, пак, као симптома старости (*Ко остари, тај сања.*).

**Пример 142:** Парови молских трозвука у поларном односу као средства *алегорије супротности* у четвртој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Партитурни број: 177/7-178/2      179/3      182/1-5      193/1-194/1 и 194/4-195/4      195/5

КЛИТЕМНЕСТРА (несаница)      КЛИТЕМНЕСТРА (сан као симптом старости)      КЛИТЕМНЕСТРА (моћ талисмана)      КЛИТЕМНЕСТРА (кошмарни снови, несаница)      КЛИТЕМНЕСТРА (несаница)

Партитурни број: 203/1-5      224/4-5      228/4-6

ЕЛЕКТРА (жртвена крв)      КЛИТЕМНЕСТРА (жртвена крв)      КЛИТЕМНЕСТРА (жртвена крв)

<sup>611</sup> Иако се трозвук *еф-ас-це* појављује претежно у склопу полуумањеног септакорда *де-еф-ас-це*, његова улога као самосталног молског трозвука је углавном јасно истакнута, посебно имајући у виду да тон *де* представља својеврсни 'заостатак' претходног трозвука *ха-де-фис*.

Прогресија поларних обрта се може поделити у два сегмента, у зависности од тога који је токен алегорије одабран у текстуалним исказима. Тако се првих пет појављивања поларног обрта везује за Клитемнестрине речи о њеној несаници, док последња три прате њене, али и Електрине исказе о проналажењу одговарајуће крвне жртве за решење Клитемнестриних мука. Ипак, у оба сегмента долази до постепеног појачања експресивног набоја у Клитемнестриним исказима. У првом сегменту (177/7–195/5) њено јадање Електри, које прати пар молских трозвука *ха-де-фис/еф-ас-це*, почиње од не превише емотивне констатације о кошмарним сновима (*Уопште немам миран сан*, 177/9–10), затим иде преко размишљања да магијом реши своје проблеме (*Зато сам ја толико / натоварена драгуљима, јер у сваком од њих / обитава чаробна моћ. Сад само морамо да знамо / како најбоље да је искористимо*, 181/7–182/2) и завршава на исказима у којима сликовито описује сав ужас свог проблема, било да је реч о физичким манифестацијама несанице (*И опет се тетурам*, 195/1–2) или о психичким аспектима снова у тренуцима када јој ипак пође за руком да заспи (*А онда заспим, / и снови, снови дођу, да ми се и сама срж / у кости смрзне*, 193/5–194/7). Други пар поларно удаљених трозвука, *бе-дес-еф/е-ге-ха* прати Клитемнестрин став да онај *Ко остари, тај сања* (179/1–4). Иза ових речи стоји типичан механизам одбране од бриге због несанице, имајући у виду да Клитемнестра себе очито не сматра старом. Преостали пар поларно удаљених молских трозвука, *ге-бе-де/цис-е-гис*, појављује се у оквиру Клитемнестриног описа тегобних тренутака спорог протицања времена током бесаних ноћи (*Ни десети део воденог сата / није истекао*, 195/2–5).

У другом сегменту (203/1–228/6) фигурира само један, основни пар поларно удаљених квинтакорада, *ха-де-фис/еф-ас-це*, али је токен алегорије промењен. У питању је крвна жртва која мора бити поднета за Клитемнестрино ослобођење од кошмара, а која, како је истакнуто, заправо представља њу саму. Постојање педалног тона *ха* у басовским деоницама, посебно за време трајања акорда *еф-ас-це*, додатно заострава сукоб поларно удаљених хармонских категорија. Градација у текстуалним исказима је још израженија него у првом сегменту. Тако, појава овог акордског пара претходи Електрином наговештају Клитемнестри о правој крвној жртви (*Када права / крв жртвованог под секиром потече, тада ти сањати / више нећеш!* 203/3–204/2). Међутим, Клитемнестра полако напушта свој помирљиви приступ кћерци, па акордски пар *ха-де-фис/еф-ас-це*

постаје окосница двају њених одговора Електри у којима се огледају претећа реторика (*Одала си се рекавши / да знаш праву жртву, као и / обред који ће ме излечити. Ако нећеш да ми кажеш / у слободи, онда ћеш то у ланцима рећи*, 224/4–225/5) и ароганција ’старе’ Клитемнестре<sup>612</sup> (*Сазнаћу / чија крв мора потећи да бих поново могла заспати*; пример 143).<sup>613</sup>

У наведеној књизи Лоренс Крејмер је приметио овај тритонусни однос молских трозвука који карактерише Клитемнестру, сагледавши га као део *тоналне алегорије* засноване на опозицији консонанце и дисонанце: „Тонална алегорија је базирана на повезаности консонантних трозвука са очинским [патријархалним – прим. М. А.] законом културе и високих нивоа дисонанце са девијантношћу, отпадништвом и грехом”. Тако је име „Агаменон”, како даље наводи Крејмер, „одлично повезано са трозвучним мотивом [на бази разложеног молског квартсектакорда – прим. М. А.], најистакнутијим у овој опери, који често звучи у скраћеном облику као да сугерише и претрпљено насиље и оно које се спроводи. Максимално супротно, Клитемнестра је карактерисана шестотонским низом који битонално комбинује два молска трозвука у тритонусном растојању, обично на основним тоновима ха и еф”.<sup>614</sup> Дакле, ову алегорију Крејмер у исто време сагледава и као хармонску (однос два молска трозвука) и као мелодијску категорију (шестотонски низ), при чему у овом другом уочавамо да се ради о непотпуној умањеној лествици која је, услед свог дисонантног набоја, такође уклопљива у карактеризацију „девијантности, отпадништва и греха”,<sup>615</sup> односно Клитемнестре. Из главног и најчешће експлоатисаног акордског пара *ха-де-фис/еф-ас-це* се изводи непотпуна умањена лествица са структуром која би одговарала њеној интервалској варијанти „полустепен-степен”: *ха-це-де-[ес]-еф-*

<sup>612</sup> Клитемнестрин наратив о несаници и крвној жртви доноси читав низ сликовитих формулација које нису праћене паровима молских трозвука у поларном односу, већ другим средствима о којима ће бити више речи касније. Такође, подношење праве жртве да би коначно дошла до мирног сна је и на другим местима у овом делу сцене на најразноврсније начине повезано са крвљу (*сваки демон ће нас оставити, само ако је / права крв спремна да се пролије*, 199/1–200/1; *пара од крви*, 201/1–2; *крв-црвена измаглица*, 202/3–4). Паралелно са овим, у средишњем делу четврте сцене се одвија и загоненти, а тиме делом и алегоријски наратив о Оресту, односно Електрино навођење Клитемнестре да схвати ко је уствари долазећи осветник. С тим у вези, Клитемнестра ће у једном тренутку изговорити: *Оно што се под завесом / цери још увек није бледо јутро* (195/6–196/4). Овај исказ представља алегорију смрти, јер ће се Орест сакрити управо иза те завесе у Клитемнестриној соби и убити је.

<sup>613</sup> У хармонској шифри у примеру су означени само фундаментални акорди – тонике ха-мола и Ха-дура, као и поларни акорд. Остали акорди углавном имају статус фигуративних структура и настају као производ ’случајног’ вертикалног спајања самосталних и делимично хроматизованих мелодија.

<sup>614</sup> Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 204.

<sup>615</sup> Исто.

*фис-ас(~гис)-[а]-ха*.<sup>616</sup> У Крејмеровој анализи веза између два молска трозвука у тритонусном односу и Клитемнестре је много више симболичка него што је алегоријска, имајући у виду да је значењска корелација која је успостављена у тој вези далеко више директна, а много мање арбитарна. Међутим, у интерпретацији коју предлагемо, специфична хармонска конфигурација коју отеловљује постепено интензивирање поларних веза молских трозвука – интензивирање које овде представља и музички аналогон оног „напредовања у једном низу момената”<sup>617</sup> какво је својствено књижевној алегорији – постаје изражајно средство захваљујући којем излази на видело нова алегорија, *алегорија супротности*: упорним понављањем знака који служи да означи грешну, злочиначку Клитемнестру, формира се ново значење по коме је она већ сада – дакле, значајно пре него што ће уследити ’материјално’ задовољење правде у виду њене смрти – доживела своју духовну катарзу. На овом месту је важно истаћи да се, за разлику од друге две, у овој хармонској конфигурацији тритонус испољава само на један начин, као интервалски однос два трозвука.

Оваква интерпретација, према којој, дакле, Клитемнестра трансцендира грех сопственог злочина пре него што је за тај исти злочин кажњена, отворила је „херменеутички прозор” са погледом на, до сада непознате, позитивне аспекте њеног лика. Тако створена ’нова’ Клитемнестра обитава у једном специфичном метауниверзуму опере, простору који, презентујући тек једну од могућности у координатама дате оперске приче, виртуелно фигурира изван онога што се тренутно дешава и што ће се икад појавити на сцени. Хармонија је, тако, све време служила томе да симболизује злу Клитемнестру, али је интензивирање поларитета изнедрило сасвим супротно значење: алегорија Клитемнестрине ’дисонантности’, дакле, поларитета је добра Клитемнестра. Симболизација је, поред тога, садржана и унутар односа хармонске и тоналне компоненте. Наиме, у свим појављивањима трозвучног пара *ха-де-фис/еф-ас-це* тоналну основу је представљао ха-мол, у оквиру којег је трозвук *еф-ас-це* тумачен као поларни акорд. У последњој појави овог акордског пара је по први пут укључена дурска тоника *ха-дис-фис*, у исто време означавајући прво појављивање Ха-дура у овом делу сцене. Прелазак из ха-

<sup>616</sup> Угластом заградом су означени прескочени тонови умањене лествице. Из друга два акордска пара се такође може извући одговарајућа непотпуна умањена лествица у варијанти „полустепен-степен”: умањена лествица *бе-ха(~цес)-дес-[де]-е-еф-ге-[гис~ас]-бе* код акордског пара *бе-дес-еф/е-ге-ха* и умањена лествица *ге-гис(~ас)-бе-[ха]-цис-де-е-[еф]-ге* код акордског пара *ге-бе-де/цис-е-гис*.

<sup>617</sup> Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, 128.

мола у Ха-дур, као прелазак из 'мрачног', туробног молског тоналитета у истоимени, 'светли' дурски тоналитет, симболизује победу добра над злом, што би у овом случају значило још једну потврду интерпретације по којој је Клитемнестра већ сада поднела своју жртву и искупила се (пример 143). Ха-мол који је често означаван, између осталог, и као тоналитет којим се представља „мирно ишчекивање сопствене судбине и препуштање Божјој вољи”<sup>618</sup> чини се као сасвим одговарајућа подлога свој Клитемнестриној муци, док њена смрт, као искупљење и победа „Божје воље”, готово да не може на бољи начин бити најављена него појављивањем истоименог Ха-дура.

**Друга хармонска конфигурација** прати све експресивније Клитемнестрине исказе у којима се појављују чак и морбидни елементи у квалификацијама сопственог психофизичког стања нарушеног хроничном несаницом (*Можеш ли да / живиш, а да будеш као распадајући леш? / Можеш ли трнути, а да ниси болестан? / Да труне будан ум, као хаљина / коју поједу мољци?* 191/1–192/5). Тритонус се испољава двоструко, унутар бикордског споја два мала дурска септакорда која су удаљена за тритонус и која су у исто време повезана другим, заједничким тритонусом (пример 144).<sup>619</sup> Лоренс Крејмер је, свакако имајући на уму и „Електрин акорд”, с правом указао да бикордски хармонски концепт који, притом, не одликује друге ликове у опери, одражава специфичну и суптилну везу између мајке и кћерке.<sup>620</sup> Његов закључак у наставку даће изванредну основу за интерпретацију Електрине мајке која се овде предлаже: „Та веза очигледно има додатно психолошко значење које сугерише Електрину опсесију Клитемнестром, и обрнуто, али њен стварни посао је културни. Битонално сликање идентификује ове две жене као парије које крше свете, посвећене границе и обележава их као оне које су жртвоване”.<sup>621</sup> Мајка и кћерка, које су у драмском току профилисане као међусобно супротстављени ликови, повезане су, дакле, бикордом који их детерминише у једном посебном културном концепту унутар породице Атрида, у коме су оне истовремено и преступнице и жртве.

---

<sup>618</sup> Срђан Тепарић, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века (1917–1945)* (Београд: Универзитет уметности – Факултет музичке уметности, 2020), 78.

<sup>619</sup> У питању је варирано-секвентно понављање хармонске конфигурације у деоници оркестра, док у деоници Клитемнестре нема секвенцирања.

<sup>620</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 205.

<sup>621</sup> Исто, 205.

**Пример 144:** Парови бикорада грађених од малих дурских септакорада у поларном односу као средства *алегорије супротности* у четвртој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Партитурни број: 191/2                      191/4                      191/6, 192/2 и 192/5

заједнички тритонус                      заједнички тритонус                      заједнички тритонус

*de-ac/-~zic/*                      *xic/-цe/-фис*                      *auc/-be/-(e)*

КЛИТЕМНЕСТРА (191/1-4):  
*Можеш ли да / живиш, а да будеш  
као распадајући леш?*

КЛИТЕМНЕСТРА (191/4-192/5):  
*Можеш ли трунути, а да ниси болестан? /  
Да труне будан ум, као хаљина /  
коју поједу мољци?*

Према томе, ако су на тај начин две јунакиње експресивно изједначене, значење датог бикорда је, према дистинкцији Ентонија Улмана, пре симболичко него што је алегоријско, услед тога што је веза успостављена на овој идентификацији директна, а не арбитрарна: ако ће Електра – посредством њеног бикорда и захваљујући њеној 'жртви' која ће наступити – већ овде бити амнестирана за инспирисање злочина из освете, поготово се онда Клитемнестри – посредством овог, на извештан начин њеног бикорда (у коме су спојена два мала дурска септакорда) и захваљујући томе што је већ овде 'жртвована' – сада може 'опростити' почињени злочин над Агамемноном. Међутим, алегорију нове, жртвоване Клитемнестре, која на тај начин и због тога постаје добра Клитемнестра, неће пружити сам овај бикорд као такав, већ артикулација и акумулација тритонусних релација које га одликују. Чак и у условима веома сложеног тоналног и хармонског језика који карактеришу *Електру*, овај бикорд представља дисонанцу са високим експресивним капацитетом. Његово двоструко понављање само је додатно учврстило тле за алегоријску интерпретацију добре Клитемнестре, коју није могла да осујети ни 'злослутна' хармонска 'катабаза', силазна целостепена секвенца којој је подвргнута ова акордска конфигурација.

Коначно, **трећа хармонска конфигурација** која, као и друга, функционише паралелно са првом конфигурацијом у Клитемнестриним исказима доноси даљу

аккумуляцију тритонуса у оквиру дисонантних акорада (пример 145). За другачију бикордску организацију су заслужни тврдо умањени и двоструко умањени септакорд који нису учествовали у претходне две конфигурације те различито трајање ових акорада, које је у узрочно-последичној вези са поступком транспозиције само једног од њих, а не комплетног бикорда (таква секвенца одликује другу конфигурацију).

**Пример 145:** Специфична двослојна фактура грађена од тврдо умањеног септакорда у дужем трајању и крајних појава двоструко умањених септакорада на различитим основним тоновима као средство *алегорије супротности* у четвртој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Партитурни број: 186/3-188/1

Партитурни број: 186/5, 187/1, 187/3, 187/5, 187/7, 187/9, 188/1

КЛИТЕМНЕСТРА (186/1-188/3):

*А опет, између дана и ноћи, / кад отворених очију лежим, нешто / гмиже нао мном. Није то никаква реч, није то / никаква бол, то ме не притиска, то ме не дави. / Ништа то није, чак ни ноћна мора, али заиста, / то је тако страшно.*

Тврдо умањени септакорд *ес-ге-хесес(а)-дес(а)-цис* је позициониран као горњи акорд ове двослојне хармонске конфигурације и представља њену статичну компоненту која се простире у непрекидном трајању од 16 тактова (186/3–188/1). Доњи акорд бикорда је двоструко умањени септакорд који, за разлику од горњег акорда, дејствује као променљива категорија захваљујући томе што се вишеструко понавља (у комбинацијама дословних и варирано-секвентних понављања). Појаве овог акорда функционишу као својеврсне интерполације у музички ток, организоване у половинама нота и претежно у двотактном растојању: *хис-де-фис-а* (186/5), *фис-ас-це-ес* (187/1 и 3), *гис-бе-де-еф* (187/5 и 7) и *аис-це-е-ге* (187/9 и 188/1). Поставка тврдо умањеног септакорда путем целостепеног надовезивања његова два тритонуса (*ге-дес* и *ес-а/хесес*) је очито прилагођена што бољем истицању звучности ове дисонанце, док се у оквиру акордске прогресије у доњем

слоју образује сукцесивни низ три различита тритонуса (*хис-фис*, односно *фис-це*, затим *гис-де* и на крају *аис-е*). То значи да у сваком тренутку у коме се формира бикорд истовремено звуче чак три различита тритонуса (од укупно шест звучно различитих тритонуса у тонском систему). Наведена акордска средства су одреда стављена у функцију потенцирања напетости у тексту и општем драмском току.

И поред тога што је у Клитемнестриним исказима у прве две хармонске конфигурације – из којих се могла конструисати надреална слика како њеног тешког душевног стања, тако физичких манифестација несанице – долазило до постепеног интензивирања експресивног набоја, њихов значењски слој је ипак остао непромењен. Насупрот таквој 'једнодимензионалности', исказ који је праћен акордима у трећој конфигурацији истиче двозначност, па чак и контрадикторност Клитемнестриних мисли. Та 'двостандимензионалност' је лако уочљива у њеним речима у којима се са указивања на муку са којом се носи нагло прелази на њено негирање, при чему се тек сада полако наслућује да је грижа савести оно што генерише овакву душевну осцилацију: *А опет, између дана и ноћи, / кад отворених очију лежим, нешто / гмиже нада мном. Није то никаква реч, није то / никаква бол, то ме не притиска, то ме не дави. / Ништа то није, чак ни ноћна мора, али заиста, / то је тако страшно, да моја душа / жели да се обеси и сваки уд / на мени вапи за смрћу* (186/1–189/2). И у питању које после овога упућује Електри се огледа слична Клитемнестрина конфузија: *па ипак, ја и даље живим / и нисам болесна; али, погледај ме: / изгледам ли као болесник?* (189/3–190/3)

Првобитно алегоријско значење или алегоријско значење нултог нивоа у овом делу четврте сцене износи Електра и садржано је у њеним речима да је за Клитемнестрин миран сан неопходна крвна жртва; алегорија те жртве је, како је већ указано, управо Клитемнестра и такво значење је у литератури већ елаборирано. Међутим, укрштање постепеног интензивирања експресије у Клитемнестриним исказима у којима је борба са ноћним морама одражавала њену борбу са сопственом савешћу, с једне стране, и интензивирања тритонусних међуакордских и унутаракордских релација кроз три синхроне хармонске конфигурације које су пратиле те исказе, с друге стране, довело је до новог, вишег алегоријског значења: измучена Клитемнестра је већ увелико кажњена за свој злочин и, самим тим, постаје спремна да јој у интерпретативном универзуму тај злочин буде опроштен. Стога се *алегорија супротности* у четвртој сцени *Електре* може



назвати и *алегоријом* *искупљења*, имајући у виду да се Клитемнестра, непрестаним жигосањем што од стране сопствене психе и тела, што од стране њене кћерке, већ искупила за злодело које је починила и пре него што је убијена. Дакле, Клитемнестрина борба за миран сан није само алегорија њеног жртвовања, већ, захваљујући својеврсној експанзији тринонусне манифестације, у једном вишем значењу представља и алегорију борбе за другачију, бољу, 'прочишћену' Клитемнестру.

У претходној анализи су сагледана два вида испољавања хармонске алегорије у укрштању музичког и текстуалног значења: (1) специфично организовани односи истоимених трозвука могу послужити као средство објашњења текстуалне алегорије у околностима у којима је откривање пуног значења такве алегорије временски значајно одложено или намерно задржано као тајанствено. Такви мутациони односи постају средства хармонске *херметичке алегорије*; (2) интензивна употреба дисонанце као што је тритонус, остварена кроз разноврсне видове његове манифестације у акордској структури и међуакордским релацијама – попут поларног односа молских трозвука, бикордског споја акорада удаљених за тритонус и појаве акорада грађених од једног или два тритонуса – постаје модалитет испољавања посебне алегорије која, независно од уобичајене текстуалне алегорије, указује на потпуно другачије и до тада непознате карактерне особине одређеног оперског лика. Таква алегорија у којој хармонија добија кључну улогу у интерпретирању значења се назива *алегоријом супротности*. Спрега вишеструких односа музичких и текстуалних значења успева, дакле, да разоткрије разнолике посебности у односима између ликова у *Електри*, посебно између женских ликова. Специфична дијалектика у односима између Електре и Клитемнестре као садржајна основа овог потпоглавља биће замењена исто тако особеном дијалектиком у односу између Електре и њене сестре Хрисотемиде као садржајном базом у наредном потпоглављу. У њему ће бити сагледани начини на које тонална и хармонска средства те њихове специфичне стратегије откривају скривене, тацитне аспекте како текста, тако саме музике.

### 3.4. *Утвара*, тацитност, *апсолутни гласови*: 'оживљена' Ифигенија и укрштање *асоцијативних тоналитета* у откривању праве сестринске везе Електре и Хрисотемиде

У опери *Електра* Рихарда Штрауса две сестре, Електра и Хрисотемида, профилисане су као дијаметрално супротне личности, али се путем интерпретативне анализе значења насталих укрштањем музичког и текстуалног значења оне могу схватити као сестре међу којима постоји много више сличности него разлика. Основу за ову анализу, према којој је сестринска веза између Електре и Хрисотемиде дубока и суштинска, а не само формална, пружиће методе херменеутичке анализе Лоренса Крејмера и Керилин Абате. У радовима двоје музиколога ова врста анализе се односила првенствено на Вагнерове музичке драме, а у овом сегменту рада биће примењена на анализу Штраусове *Електре*. Према Крејмеру, од многобројних идеја које се рађају и реализују у Вагнеровим операма, одређен број се испоставља као мање или више наметнут и оперско дело тежи да се ослободи од њих.<sup>622</sup> Једном од таквих „наметнутих идеја” у *Електри* би се могла сматрати идеја о великим и непремостивим разликама између Електре и Хрисотемиде. Активност на тоналном плану опере отвориће простор за деконструкцију те „наметнуте идеје”. Прецизније, дијалектика између предњег плана и „тоналног хоризонта” ствара тензију посредством које овај други слој, односно „позадина” тоналитета разоткрива до тада скривена значења у тексту и у музици. Таква значења Крејмер је назвао „тацитним” или катексичким и она обухватају сва она неформализована, нематеријализована и скривена значења у музици, тексту или општој драматургији једног дела.<sup>623</sup> Применом теорије о тацитним значењима је омогућено разумевање не само супстанцијалне блискости између Електре и Хрисотемиде, каква се на први поглед не види, него и тога да кључни тоналитети у мрежи међутоналних релација, који прате однос две сестре, могу имати више од једног номиналног асоцијативног значења. Крејмер је с правом већ указао да је музика у стању да преобрази поезију због своје „трансценденталне непосредности”.<sup>624</sup> Међутим, у овом потпоглављу начинићемо нови корак у том правцу и доказаћемо да елементи музичког језика – хармонска и тонална средства – осим што могу да саопште нешто ново што поетски текст

<sup>622</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture*, 62.

<sup>623</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music and Poetry*, 19.

<sup>624</sup> Исто, 2.

*Електре* није рекао, могу да кажу нешто ново и о самој музици. Стога се чини неопходном и примена теорије „неотпеваних гласова” Керолин Абате, захваљујући којој се образује таква музичка и тонална „дијегеза”<sup>625</sup> у којој је један од тоналитета заправо „глас” њихове давно преминуле сестре.

Сестре Електра и Хрисотемида, кћери Агамемнона и Клитемнестре, у драмском току опере су представљене, дакле, као карактерно супротстављени, па чак и антиподни ликови. Док је Електра цинична, неповерљива, интровертна, у ширем смислу песимистична и – ако се изузме њена тежња о освети према мајци и очуху – бесциљно постављена према животу, Хрисотемида је у свему њена супротност: она је простодушна, смерна, филантропски настројена, у извесној мери екстровејертна и импулсирана животним оптимизмом. Према приступу сопственом идентитету жене разлика није ништа мања: Електра је асексуална и готово незаинтересована за сопствену женственост, док Хрисотемида поступа као сексуално биће, притом са нескривеним амбицијама да се оствари као мајка и супруга. Коначно, на основи њиховог става према Агамемноновој смрти, разлика између сестара је још дубља, па насупрот Електри која је, како је већ указано, заљубљена у освету и патолошки везана за лик њиховог оца, стоји нимало осветољубива Хрисотемида која не показује ни изблиза такву и толику везаност за страдалог Агамемнона и која покорно прихвата истину да су га убили њихова мајка и очух. Како је указано, основна хипотеза је да разлика између сестара није толико велика као што говори текст или као што је представљено у општем драмском оквиру и да тај специфичан сестрински идентитет доказују елементи и поступци на хармонском и тоналном плану. Електра ’преузима’ елементе хармонског ’идентитета’ своје сестре Хрисотемиде, и обрнуто.

Тонално-хармонска стратегија помоћу које се изводи оваква врста интерпретације је *лутајући тоналитет*, и то првенствено у оној варијанти у оквиру које долази до интерполације или ’залуталости’ репрезентативне акордске везе или акорда једног тоналитета у област неког другог тоналитета. Као *лутајући тоналитети* у овом контексту фигурирају два пара истоимених тоналитета – Ес-дур/ес-мол и Ха-дур/ха-мол – који су представљени акордима њихових тоника и доминанти (доминантним септакордима), било кроз самостална појављивања тих акорада, било кроз аутентични хармонски обрт D (D<sup>7</sup>)–

---

<sup>625</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices*, xii.

Т. Ес-дур, који, како је истакнуто у другом поглављу, има статус *асоцијативног тоналитета* Хрисотемиде, у два наврата бива 'присвојен' и од стране Електре, приликом њеног улагивања сестри, у покушају да је приволи да постане осветник за смрт њиховог оца. Даље, тоналитетски пар на тону *ес* (Ес-дур/ес-мол) се испоставља као понешто 'јача' страна у односу на тоналитетски пар на тону *ха* (Ха-дур/ха-мол), због тога што је афирмисан акордима обеју главних функција, за разлику од другог пара који је репрезентован само његовим тоничним акордом. Осим мутационих, за ову анализу су од важности и различити видови терцних релација које се успостављају између ових тоналитета, посебно хроматско (Ес-дур/Ха-дур и ес-мол/ха-мол) и привидно терцно сродство (Ес-дур/ха-мол), а нешто мање дијатонско терцно сродство (ес-мол~дис-мол/Ха-дур).

Први корак у долажењу до закључка о сличности између сестара представља анализа спајања кључних речи са најважнијим акордима – тоником, доминантом и доминантним четворозвуком – четири истакнута тоналитета: Ес-дура, ес-мола, Ха-дура и ха-мола. Најпре ће у светлу такве анализе бити размотрени дурски тоналитети, Ес-дур и Ха-дур. Појаве акорада тонике и доминанте Ес-дура се деле у два велика блока која припадају дискурсима двеју сестара у различитим сценама (табела 21). Први од њих (партитурни број 65/такт 4–109/2)<sup>626</sup> припада Хрисотемиди и део је дијалога двеју сестара у трећој сцени; Ес-дур је успостављен у дужем трајању и представљен је претежно дијатонским акордима, при чему су веома често две основне акордске функције спојене са кључним речима. Други блок (50а/5–68а/4), који припада Електри, такође је део дијалога сестара, али у оквиру пете сцене.

У трећој сцени, Хрисотемида, представљена као оличење животне снаге, говори о својој жељи да се оствари као мајка и супруга и на тај начин је снажно супротстављена Електри која је, уз то, у датом тренутку изразито негативно настројена према њој. Кључне речи Хрисотемидиних исказа које славе живот и улогу жене и мајке у њему формирају реторичку тријаду *живот–деца–жена*, која се понавља уз хармонизацију тоничним трозвуком или доминантним четворозвуком Ес-дура. Тријада *живот–деца–жена* се најпре појављује у следећем Хрисотемидином исказу: *Пре него што умрем, / и ја желим*

---

<sup>626</sup> Указивање на значајне одломке у партитури биће спроведено позивањем на партитурне ознаке (бројеве) и редне бројеве тактова у оквиру њих. Само неки од тих одломака ће се наћи у склопу примера који ће у наставку бити наведени.

**Табела 21:** Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима Ес-дура, у трећој и петој сцени опере *Електра* Рихарда Штрауса

Сцена	Партитурни број/тактови	Лик	Текст <sup>627</sup>	Акорд/ акордски обрт
Трећа	65/4–5	Хрисотемида	<i>Зар ти је моје <u>лице</u> толико мрско?</i>	D <sup>6</sup> <sub>5</sub>
	66/2–3	Електра	<i><u>Шта</u> подижеш <u>те</u> руке?</i>	D <sup>6</sup> <sub>5</sub>
	74/7	Хрисотемида	<i>Не могу да седим и да у тмину гледам, / као ти.</i>	D <sup>4</sup> <sub>3</sub>
	86/1–3	Хрисотемида	<i>Пре него што умрем, / и ја желим да <u>живим!</u></i>	D <sup>7</sup>
	86/4–6	Хрисотемида	<i><u>Желим децу</u> ...</i>	T
	86/9	Хрисотемида	<i>... пре него што се моје <u>тело</u> осуши ...</i>	T
	87/1	Хрисотемида	<i>... макар то био и <u>сељак</u> / који би ми га [дете – прим. М. А.] даривао.</i>	T <sup>6</sup>
	90/7	Хрисотемида	<i><u>Причај</u> са мном, <u>сестро!</u></i>	T <sup>6</sup>
	106/3–8	Хрисотемида	<i>На њима је да тај <u>живот</u> / негују, а <u>деца</u> после постају велика.</i>	D <sup>7</sup>
	108/5–109/2	Хрисотемида	<i>Не, ја сам / жена и желим <u>судбину</u> <u>жене!</u></i>	D <sup>7</sup> -T
Пета	50a/5–51a/4	Електра	<i><u>Ти! Ти!</u> / Јер ти си јака.</i>	D <sup>7</sup>
	52a/2–5	Електра	<i><u>Како</u> јака си ти!</i>	T
	58a/9–59a/1	Електра	<i>Кад ме браниш, / осећам шта је то <u>оружје!</u></i>	D <sup>7</sup> -T
	64a/5–7	Електра	<i>Осећам како кроз твоју хладну кожу / <u>топла крв</u> струји ...</i>	T
	65a/6–7	Електра	<i>... својим образом / осећам длачице на <u>твојим младим рукама.</u></i>	T-D <sup>7</sup>
	66a/2–3	Електра	<i>Ти си пуна <u>снаге</u> ...</i>	T <sup>6</sup>
	68a/1–4	Електра	<i>... ти си попут воћке сазреле баш тог <u>дана.</u></i>	T

да живим! Желим децу, / пре него што се моје тело осуши (пример 146, тактови 17–30; партитурна нумерација 85 / такт 9 – 86/10). Иста реторичка тријада је поновљена у њеном исказу који следи нешто касније, чиме се образује једна врста лирског паралелизма: *На њима је да тај живот / негују, а деца после постају велика. Не, ја сам / жена и желим судбину жене!* (105/6–109/2). У обе појаве ове тријаде су реч живот (106/3–4) или

<sup>627</sup> У овој и наредним табелама у овом потпоглављу, делови текста који имају хармонску подлогу у апострофираним акордима или акордским обртима су подвучени и означена су места у партитури у којима се појављују ти делови текста (партитурни бројеви и тактови у другој вертикалној колони у табели).

реферисање на живот (пример 146, тактови 21–23, односно 86/1–3) хармонизовани доминантним септакордом, а реч *деца* најпре тоничним (пример 146, тактови 24–25, односно 86/4–5), а затим доминантним акордом Ес-дура (106/7–8). Слично важи и за реферисање на жену. Хрисотемидино спомињање сопствене телесности добија хармонску подлогу у тоничном акорду (пример 146, такт 29, односно 86/9), а говор о њеној будућој судбини мајке и супруге је завршен аутентичном каденцом која обухвата оба акорда (108/5–109/2). Ширим посматрањем ова два сегмента се уочава да лирском паралелизму двеју Хрисотемидиних реторичких тријада готово потпуно одговара њихов хармонски паралелизам, будући да се, на растојању, формирају две широко постављене аутентичне каденце у Ес-дуру (схематски приказ 2).

**Схематски приказ 2:** Формирање двеју широко постављених аутентичних каденци у понављању реторичке тријаде изграђене од кључних речи Хрисотемидиних исказа у трећој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Реторичка тријада	<i>Живот</i>	<i>Деца</i>	<i>Жена</i>	
Хармонизација у првој појави тријаде	D <sup>7</sup>	T	T	(=D <sup>7</sup> -T)
Хармонизација у другој појави тријаде	D	D <sup>7</sup>	D <sup>7</sup> -T	(=D <sup>7</sup> -T)

Електрино 'присвајање' Хрисотемидиног тоналитета, Ес-дура, које је у потпоглављу „Асоцијативни тоналитет у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Саломе* и *Електра*” означено као потенцијални трансфер тоналне асоцијативности, у петој сцени је у функцији њеног улагивања Хрисотемиди, изведеног с циљем да је приволи да постане осветник. Онолико колико су Хрисотемидини искази у Ес-дуру били везивани за феномене живота, деце и жене, толико се Електрини искази у истом тоналитету везују за њено срачунато глорификовање Хрисотемидине снаге. За то су искоришћени исти акорди који су били употребљени у Хрисотемидиним исказима – тонични трозвук и доминантни септакорд Ес-дура. Електра у три наврата отворено каже сестри како је јака, што је праћено најпре доминантним септакордом (*Tu! Tu! / Јер ти си јака*, у: 50a/5–51a/4), а затим тоничним квинтакордом,

односно секстакордом (*Како јака си ти!* у: 52а/2–5; реч *снага* у исказу *Ти си пуна снаге*, пример 147, тактови 22–23, односно 66а/2–3). Хармонска подлога у акордском обрту који укључује ова два фундаментална акорда долази на речи којима су Хрисотемидине руке, кроз директну или метафоричку референцу, представљене као оличење те снаге. У реченици *својим образом / осећам длачице на твојим младим рукама*, синтагма *младе руке* је праћена хармонском везом T–D<sup>7</sup> (пример 147, тактови 19–20, односно 65а/6–7), а у реченици *Кад ме браниш, / осећам шта је то оружје!*, реч *оружје*, као метафора Хрисотемидиних руку, праћена је обртом D<sup>7</sup>–T Ес-дура (58а/9–59а/1). Преостале две референце – синтагма *топла крв* (пример 147, тактови 10–12, односно 64а/5–7) и реч *дан* (68а/1–4), као метафоре живота – такође су хармонизоване тоником Ес-дура.

Међутим, пре него што успостави овакав, позитиван однос према Хрисотемиди, Електра је видљиво нетрпељива према сестри. Без обзира на то, њу ће Хрисотемида заправо призвати у свој свет и на тај начин омогућити да, посредством Ес-дура, буду утврђени истински сестрински идентитет и веза код обе. То је потврђено у два исказа у којима се Хрисотемида директно обраћа сестри. Ти искази су праћени главним акордима Ес-дура при појави кључних речи на крајевима реченица. У првом Хрисотемидином обраћању Електри, које доноси реченица *Не могу да седим и да у тмину гледам, / као ти* (74/3–7), завршетак фразе је хармонизован доминантним терцквартакордом; у другом обраћању датом кроз отворен позив сестри, *Причај са мном, сестро!* (90/4–7), акордска подлога речи *сестра* је тонични секстакорд Ес-дура. Дакле, привлачење између Електре и Хрисотемиде на плану поетског текста је доказано посредством Хрисотемидиног директног обраћања сестри, у чему са музичке стране учествују базични акорди Ес-дура. Самим тим, кроз описану спрегу тонално-хармонских и текстуалних релација долази до постепеног ширења асоцијативне улоге Ес-дура на Електру, из чега произлази и закључак о анулирању или барем значајном смањењу супротстављености између две сестре.

Електрино додворавање Хрисотемиди у петој сцени се повремено везује за Ха-дур, тоналитет који, као што је речено, стоји у односу хроматског терцног сродства са Ес-дуром. У овом контексту Ха-дур је мање значајан у односу на Ес-дур, па је његова ефективна улога у музичко-текстуалним релацијама везана превасходно за акорд тонике (табела 22). У реченици чији је субјект Хрисотемидина снага (*Она плави / својом косом*

*јака рамена*,<sup>628</sup> 62a/2–63a/6), тоничним акордом је праћена синтагма *јака рамена*. Нешто касније, истим акордом је праћена реч *усне* (98a/5); у исказу коме припада ова реч, Електра говори о Хрисотемидиним уснама, указујући да ће са њих потећи крик непосредно по извршењу освете. У оба исказа се Ха-дур појављује као *лутајући тоналитет*, чиме је додатно потврђен значај кључних речи у њима.

**Табела 22:** Хармонизација кључних речи у Електриним исказима акордом тонике **Ха-дура**, у петој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Сцена	Партитурни број/тактови	Лик	Текст	Акорд/акордски обрт
Пета	63a/3–6	Електра	<i>Она плави / својом косом јака рамена.</i>	Г
	98a/5	Електра	<i>Са твојих чистих, снажних усана, мора / страшан крик доћи ...</i>	Г

За разлику од дурских тоналитета, Ес-дура и Ха-дура, њихове варијанте – ес-мол и ха-мол – везују се за негативне контексте. Акордима тонике и доминанте (укључујући и доминантни четворозвук) ес-мола је праћен низ формулација којима Хрисотемида указује на њен и сестрин незахвални положај (табела 23): називање дворишта у коме се налазе *затвором* (пример 146, такт 5, односно 84/5), употреба метафоре о *птицама у кавезу* (видети пример 45, тактове 11–12 /потпоглавље „Музика и хармонија *немогућег*: акорди, тоналитети и дурски тонски род као ’немогући објекти’ и ’немогући идеали’ у Малеровој *Жалобној песми* и Штраусовој *Електри*’/, односно 95/3–4) и исказивање сопствене жеље да се из таквог заточеништва избави (пример 146, тактови 9 и 16, односно 85/1 и 85/8). Негативан контекст је коначно крунисан употребом аутентичне каденце ес-мола као – како је већ истакнуто у потпоглављу „*Асоцијативни тоналитет* у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања у Штраусовим операма *Салома* и *Електра*” – тоналитета наводне Орестове смрти, у Хрисотемидиним изливима ужаснутости: *Мртав, Електра, мртав!* (19a/2–6). Иако ће се испоставити да је Орест жив, у том тренутку је створен утисак да се ради о објави праве смрти и отуда повезивање речи *смрт* и тонике

<sup>628</sup> У овој реченици се очигледно алудира на на грчког митског јунака Самсона и његову надљудску снагу која произлази из његове дуге косе.



ес-мола. Чини се логичним да овом тоналитету прибегава много више Хрисотемида него Електра, зато што је њен био и истоимени Ес-дур. Ипак, повезивање ес-мола и негативног контекста се дешава и у Електрином исказу. То потврђује акорд *ес-гес-бе* као подлога речи *ужас* у оквиру генерално афирмативног Електриног исказа приликом њеног улагивања сестри.

**Табела 23:** Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима ес-мола, у трећој и петој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Сцена	Партитурни број/тактови	Лик	Текст	Акорд/акордски обрт
Трећа	84/5–85/1	Хрисотемида	<i>Да није твоје мржње, / твог бесаног, неукротивог ума, / пред којима дрхте, ах, заиста би нас пустили / из овог затвора, сестро! / Хоћу напоље!</i>	D <sup>7</sup> -t
	85/8	Хрисотемида	<i>Не желим да спавам овде сваку ноћ / до смрти!</i>	t <sup>6</sup> <sub>4</sub>
	95/3–4; 95/8; 96/5–7	Хрисотемида	<i>Стално седимо на овом стубу, / као птице у кавезу, лево-десно / окрећемо главе, а нико не долази ...</i>	t <sup>6</sup> ; D; t <sup>6</sup>
Пета	19a/2–6	Хрисотемида	<i>Мртав, Електра, мртав!</i>	D <sup>7</sup> -t
	95a/3–4	Електра	<i>... и тамо ће се последњи, ледени ужас / у твоје срцу истопити ...</i>	t

**Табела 24:** Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде акордом тонике ха-мола, у трећој и петој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Сцена	Партитурни број/тактови	Лик	Текст	Акорд/акордски обрт
Трећа	64/6–65/1	Електра	<i>Ах, то лице!</i>	t
	65/5	Електра	<i>Шта желиш?</i>	t
	68/9	Електра	<i>Па, моја мајка / и та друга жена, кукавица, да, / Егист ...</i>	t
	85/7	Хрисотемида	<i>Не желим да спавам овде сваку ноћ / до смрти!</i>	t
Пета	59a/6	Електра	<i>Могла би / да сломим шта год повучеш.</i>	t <sup>6</sup> <sub>4</sub>

Корелација ха-мола, прецизније, тоничног акорда овог тоналитета и појмова и начина обраћања који су, генерално посматрано, негативни и који реферишу на зло или на смрт, још је директнија него у случају ес-мола (табела 24). Тиме је и у *Електри* потврђена употреба ха-мола у његовом типичном и традиционалном значењу. Као што је ес-мол био претежно везиван за делове Хрисотемидиних исказа, тако се и ха-мол углавном везује за делове Електриних исказа, постајући, у одсуству правог, 'локални' *асоцијативни тоналитет* Електре. Штавише, акорд *ха-де-фис* се испоставља као средство преко којег се успешно рефлектују два опречна душевна стања Електре. Наиме, пре него што крене да се додворава својој сестри, Електра је, како је указано, изразито нерасположена према њој. Премда се тада појављују основни акорди Ес-дура, истовремено се најнегативнији дискурс дефинише управо тоником ха-мола. Тако се овим акордом изражава Електрин презир према Хрисотемиди, онолико снажан колика ће касније бити њена наклоност према сестри. Гађење према њој Електра показује у ниподаштавајућем усклику *Ах, то лице!* (пример 148, тактови 2–3, односно 64/6–65/1), као и у осорном питању *Шта желиш?* (пример 148, такт 7, односно 65/5), што је оба пута праћено акордом *ха-де-фис*. Изразитост овог акорда је пропорционална његовој 'лутајућој' улози, с обзиром на то да је, као несродни акорд, убачен у тонални ток који припада еф-молу, односно Ес-дуру. Повезивање ха-мола и слутње на зло је настављено и у Хрисотемидином обраћању Електри, у исказу *Не желим да спавам овде сваку ноћ / до смрти!* (пример 146, тактови 11–16, односно 85/3–8). Реч *смрт* је праћена акордом *ха-де-фис* и наглашена привидном терцном везом овог акорда са претходним и наступајућим акордом – *бе-дес-ес-ге* и *бе-ес-гес* – при чему други акорд припада сфери такође 'негативног' ес-мола. У истом смислу би требало посматрати и повезивање акорда *ха-де-фис* са речју *мајка* у Електрином саркастичном одговору на Хрисотемидино питање које то две жене спремају Орестово убиство (*Па, моја мајка / и та друга жена, кукавица, да, / Егист*; видети пример 16 /потпоглавље „Асоцијативни тоналитет у симболизацији и интерпретацији ликова, догађаја и стања”/, односно 68/8–69/2), имајућу у виду Електрину жељу да њена мајка оцеубиство плати сопственом смрћу. Коначно, и Електрин изненадни окрет ка квартсектакорду истог трозвука на речи *сломити*, у исказу у коме хвали Хрисотемидину снагу (*Могла би / да сломиш шта год повучеш*, у: 59а/4–9), делује на сличан начин, с обзиром на употребу глагола *сломити* као, у основи, негативног појма. Одред је акорд

тонике ха-мола дат као представник *лутајућег* ха-мола, чиме је наглашено његово појављивање.

Укупно посматрано, постоје два Електрина покушаја да заведе своју сестру да постане осветник над Клитемнестром и Егистом, који се одвијају у различитим тоналитетима – први у трећој сцени, у стабилном Ес-дуру (својеврсно 'присвајање' Хрисотемидиног *асоцијативног тоналитета*), а други у петој сцени, у тонално развијенијем сегменту који почиње и више пута се враћа у Ге-дур (табела 25). Имајући у виду однос између двеју главних тоналних области ових сцена, Ге-дур се испоставља као тоналитет позициониран 'на средини' између Ес-дура, као оличења стабилности и животности, с једне стране, и ха-мола, као оличења злехуде судбине која прати породицу Атрида, с друге стране. Дакле, Ге-дур као тоналитет предњег плана има значење другог и снажнијег Електриног покушаја да заведе своју сестру. Али, својим тацитним значењем у оквиру тоналног система опере, Ге-дур се, као тоналитет позадине, везује за испољавање правог сестринског идентитета код Електре и Хрисотемиде, захваљујући томе што представља место симетричног пресека двеју њихових асоцијативних тоналних области, Хрисотемидиног *асоцијативног* Ес-дура и Електриног 'локалног' *асоцијативног* ха-мола.<sup>629</sup>

На почетку сегмента у Ге-дуру у петој сцени Електра каже: *Од сада ја ћу бити твоја сестра, / онаква каква никад твојом сестром нисам била!* (пример 149, тактови 1–6, односно 81a/8–82a/5). Електра ће ускоро поновити овај став, али уз амплификацију експресивности у исказу и промену тоналног центра у де-мол: *Много више од сестре бићу ти ја / од данас па надаље: служићу те / као твоја робинја!* (89a/2–9). Дакле, док текст доноси даљу потврду сестринске везе, тонални развој то демантује, будући да Ге-дур, са етаблираним значењем 'заједничког' тоналитета, није поновљен и да се уместо њега појављује де-мол, тоналитет који стоји изван дискурса сестринских релација у опери.

---

<sup>629</sup> Један од фундаменталних тоналитетских парова који је установљен у овој сцени разговора сестара (Ес-дур и ха-мол), на индиректан начин је потврђен транспонованем за секунду навише (Еф-дур и цис-мол, 98/1–99/8). Притом је Еф-дур представљен само акордима доминанте и седмог ступња, а молски тоналитет, као и раније ха-мол, својим тоничним акордом. У тексту који пева Хрисотемиде, *Ножевима, / дан за даном урезају у твоје и моје лице / своје време, напољу Сунце стално излази / и залази*, поентира се пролазност њихових живота у непрестаном кружењу живота у природи (дан за даном, Електрино и Хрисотемидино постепено старење у заточеништву, Сунце), пролазност која је оставила исти знак, исти белег на лицима и душама обеју сестара. Тонална транспозиција истоветног односа се укрстила са текстуалним значењем: Електра и Хрисотемиде су сестре, повезује их исти идентитет, не само када је у питању однос Ес-дур/ха-мол, него и када је реч о његовој транспозицији на однос Еф-дур/цис-мол.

Тиме је учвршћена интерпретација по којој Електра може бити Хрисотемидина права сестра, *каква никад није била* до тада, али ништа више од тога, а посебно не *много више* од тога. Укрштањем текстуалних и музичких значења се тонални слој испоставља као „неотпевани глас” који Хрисотемиди поручује да је Електра права сестра какву до тог тренутка није могла видети, сестра која није толико другачија од ње, али која свакако није ништа више од сестре.

**Табела 25:** Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима *Ге-дура*, у трећој и петој сцени опере *Електра* Р. Штрауса

Сцена	Партитурни број/тактови	Лик	Текст	Акорд/ акордски обрт
Трећа	77/3–4	Хрисотемиде	<i>Горе, доле, као да чујем гласове, / а кад уђем, празна соба буљи / у мене.</i>	T <sup>6</sup> (у контексту це: D <sup>6</sup> )
Пета	82a/1–84a/2	Електра	<i>Од сада ја ћу бити твоја сестра, / онаква каква никад твојом сестром нисам била! Заједно с тобом у твојој соби седећу / и чекаћу на младожењу. За њега, / ја ћу те миропомазати ...</i>	T <sup>6</sup> , D <sup>4</sup> <sub>3</sub> , D <sup>7</sup> , T, S  D <sup>7</sup>
	87a/3–6	Електра	<i>Кроз свој вео сијаћеш / попут бакље, док те у брачну постељу / својим снажним рукама он буде носио.</i>	D <sup>7</sup> -T
	104a/11–12	Електра	<i>Брзо ћеш склизнути из крвавог огртача / и ући чистог тела у свадбену хаљину.</i>	T <sup>6</sup> <sub>4</sub>

У Електриним стиховима *Кроз свој вео сијаћеш / попут бакље, док те у брачну постељу / својим снажним рукама он буде носио* (86a/3–87a/6), поново је на делу лирски паралелизам, имајући у виду да је у првом улагивању сестри она хвалила Хрисотемидине руке, а да сада на исти начин говори о рукама неког замишљеног човека који би у будућности могао постати муж њене сестре. Овај моменат је од изузетног значаја у укупној динамици односа двеју сестара у опери. Наиме, говорећи о браку и брачној постељи, Електра свира 'музику за Хрисотемидине уши', јер је управо то оно за чим њена сестра највише чезне. Будући да то није и Електрина жудња те да је улагивање сестри

само начин да дође до свог циља – освете над Клитемнестром и Егистом – у тоналној стратегији Електриних исказа су направљена два симболичка корака у супротним смеровима: од ха-мола, као тоналног центра смрти и неуспеха, прави се покрет за велику терцу наниже, док се од Ес-дура, као тоналитета живота и остварења жене као мајке и супруге, такође прави великотерцни покрет, али у узлазном смеру. Тако се Електра са својом сестром Хрисотемидом 'сусреће' у Ге-дуру, који није само 'пресек' њихових *асоцијативних тоналитета*, него и место 'сусрета' на теми брака, само наизглед једнако важној обема сестрама: оно што је за Хрисотемиду брак, за Електру је само прича о начину да стигне до циља, односно до освете за починиоце злочина. У истом смеру делују и Електрине речи о свадбеној хаљини (*Брзо ћеш склизнути из крвавог огртача / и ући чистог тела у свадбену хаљину*, у: 104а/7–12); оне не упућују само на Хрисотемидино венчано рухо, већ представљају метафору – за Електру – нове Хрисотемиде која ће, након што изврши освету, у Електрином свету коначно бити призната као сестра у пуном смислу те речи. Синтагма *свадбена хаљина* је дата на квартсекстакорду тонике Ге-дура (*де-ге-ха*), као још једном симболу 'доласка' не само у жељени тоналитет, него и до жељене поенте.

Електра у два наврата реферише на текстуалну синтагму *хладна вода*, која ће се испоставити као значајна у укупној драмској структури њеног односа са Хрисотемидом: ова синтагма се најпре појављује као компарација са Хрисотемидином снагом (*Свуда / је толика сага у теби. Она тече попут хладне, / скривене воде из стене*, 61а/1–62а/1), а затим, у још снажнијем и изражајнијем додворавању сестри, као симбол Електрине помоћи Хрисотемиди, у једној замишљеној, а за ову другу тако жељеној, будућности (*Кад се будеш породила, / седећу крај твоје постеље дању и ноћу, / тераћу муве и доносити ти хладну воду*, 89а/10–90а/8). Први пут је придев *хладна* хармонизован тоничним секстакордом Бе-дура (који у овом контексту може бити схваћен и као доминантни секстакорд Хрисотемидиног Ес-дура), док је други пут праћен квартсекстакордом тонике Ге-дура (остатак одломка у оба случаја је тонално развијен и одговара несмиреном, *лутајућем тоналитету*). Другим речима, у понављању исте синтагме је дошло до трансфера са пренесеног на дословно значење, уз истовремену промену хармонске подлоге кључној речи (*хладна*) у њеном понављању. Осим тога, синтагма *хладна вода* је носилац још једне симболичке корелације: текстуалној синтагми која је 'аритметичка средина' између два супротстављена текстуална значења одговара тоналитет који је

'аритметичка средина' између нека два опозиционо постављена тоналитета. *Хладна вода* (Ге-дур) у овом контексту представља значењски спој придева *хладно*, који реферише на смрт ('хладна' смрт представљена ха-моллом) и именице *вода*, која симболизује живот (живот је у више наврата у Хрисотемидином исказу представљен Ес-дуром). На сличан начин се ова синтагма и њена хармонизација Ге-дуром могу посматрати као 'средина' између *топле крви*, хармонизоване Ес-дуром (Електра, пример 147, тактови 10–12, односно 64а/5–7) и већ споменуте хладне *смрти*, хармонизоване ха-моллом (Хрисотемида, пример 146, такт 15, односно 85/7). У финалној симболизацији, тиме је показано да (топла) крв није (хладна) вода, из чега такође може проистећи интерпретација која указује на супстанцијалну идентичност Електре и Хрисотемиде.

Осим употребе фундаменталних акорада и акордских обрта горе споменутих тоналитета, специфичан начин употребе и других хармонских средстава омогућава разумевање минимализовања карактерних разлика између сестара. У тим ситуацијама долази до укрштања музичких и текстуалних значења, чији је резултат нова порука, ново, до тада скривено значење. Такво укрштање, на извешан начин оснажено и кондиционалним говором у поетском тексту, може бити последица 'присвајања' елемената 'туђег' тоналног говора или, пак, примене енхармонске многостраности одређеног акорда која омогућава вишеструкост (двострукост) значења у поетском тексту. Кад Хрисотемида каже Електри *да није твоје мржње*, реч *мржња* је праћена „Електриним акордом” (видети пример 42, тактове 29–31 /потпоглавље „Музика и хармонија *немогућег*: акорди, тоналитети и дурски тонски род као 'немогући објекти' и 'немогући идеали'"/, односно 82/7–9). Овај акорд је, како је раније истакнуто, асоцијативна категорија која реферише на Електру (Електра је та која је видљиво испуњена мржњом), али будући да те речи изговара Хрисотемида, мржња као Електрина особина постаје – захваљујући оваквом трансферу – мржња која је истовремено и Хрисотемидина карактеристика. У истом смислу делује и енхармонија. Хрисотемидине оптужујуће речи *Да није било тебе* хармонизоване су умањеним септакордом VII ступња це-мола, *ха-де-еф-ас* (исти пример, тактови 23–24 /потпоглавље „Музика и хармонија *немогућег*: акорди, тоналитети и дурски тонски род као 'немогући објекти' и 'немогући идеали'"/, односно 82/1–2). Међутим, пошто је тај акорд енхармонски идентичан септакорду VII ступња Ес-дура, Хрисотемидиног тоналитета, то може значити кондиционал који функционише у

обрнутом смеру – да није било Хрисотемиде (а не Електре), њих две би биле слободне. Закључивање у овој врсти интерпретативне анализе може одвести у закључивање које води у виши ниво од оног у коме се постиже разумевање идентитетског приближавања две сестре: тацитност хармоније, укрштена са експлицитношћу у поетском тексту (Електра која мрзи Клитемнестру и Егиста), омогућава разумевање тацитности која постоји и у самом поетском тексту (Хрисотемиде која мрзи Клитемнестру и Егиста), упркос видљивим, експлицитним акцијама Хрисотемиде, које не упућују на такво разумевање.

Из претходне анализе се уочава генерална поларизација између тоналитета различитог тонског рода, која упућује на поступак готово типичног тонског сликања: оба дурска тоналитета (Ес-дур и Ха-дур) се везују за речи или фразе чија су значења позитивна, и обрнуто, оба молска тоналитета (ес-мол и ха-мол) готово искључиво за речи или фразе чија су значења негативна. Мрежа релација између тоналитетског пара формираног на тону *ес* (Ес-дур/ес-мол) и његових текстуалних референци, с једне стране, и тоналитетског пара формираног на тону *ха* (Ха-дур/ха-мол) и његових текстуалних референци, с друге стране, показала се као поље преко којег се рефлектује сплет разноврсних односа између две сестре. Ес-дур има двоструку асоцијативну функцију и, иако остаје доминантно Хрисотемидин тоналитет, у једном тренутку добија улогу и *асоцијативног тоналитета* Електре. Даље, постоје мање или више изражени лирски паралелизми<sup>630</sup> на релацији Ес-дур–Ха-дур/ха-мол (прича о Хрисотемидином лицу, снажним рукама или раменима), који потврђују да је и тонална сфера Ха-дур/ха-мол Хрисотемидина, барем у мери у којој је и Електрина. Ге-дур се испоставља као 'средина',

---

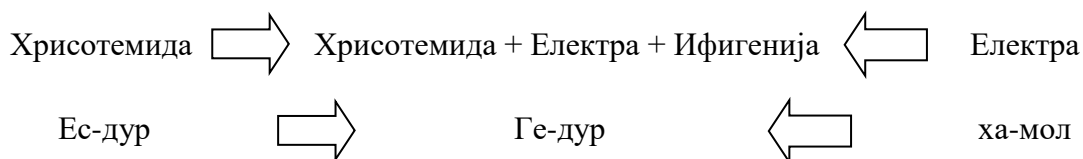
<sup>630</sup> Потребно је уочити још један интересантан лирски паралелизам између два удаљена и наизглед неповезана сегмента. Од пет слушкиња које у првој сцени воде разговор, само једна (пета) се супротставља осталима и њиховом омаловажавању Електре: *Хоћу / да се баџим пред њом и пољубим јој ноге. / Није ли она краљевско дете, / а опет, трпи такву срамоту?* (16/5–18/1). Сличне речи, али много касније, Електра упућује својој сестри, наводећи је том приликом да постане осветник над Клитемнестром и њеним љубавником Егистом: *Реци да ћеш поћи са мнош. / Види, / лећи ћу пред тобом, пољубићу ти стопала* (107a/1–108a/1). На тај начин, у ретроспекцији се успоставља интерпретација да слушкињина намера да легне и љуби стопала својој господарици није знак пуке оданости, него њене жеље да Електра буде та која ће осветити Агамемнонову смрт. Овакво тумачење добија на снази услед чињенице да је ова својеврсна 'молба за освету' дата још на почетку опере, много пре него што се о томе изјаснила и сама Електра. Из овога следи још једна интерпретација дубоке везе између Електре и Хрисотемиде: слушкиња клечи и љуби Електрина стопала, уз скривену наду да ће ова постати осветник, али се то не дешава; Електра исто тако клечи и љуби Хрисотемидина стопала, надајући се да ће њена сестра постати осветник, али се ни то не дешава. Како на крају, дакле, ни Електра ни Хрисотемиде не постају осветници, већ та улога припада Оресту, онда су две сестре, посредством лирског паралелизма, на индиректан начин изједначене у свом односу према мајци и њеном љубавнику.

јер се налази на подједнаком, великотерцном растојању између тоналитетских парова на тоновима *ес* и *ха*, захваљујући томе што интервал прекомерне квинте, којег они формирају, у себи садржи две велике терце. Интервал прекомерне квинте у узлазном смеру између тонова *ес* и *ха* је енхармонски истоветан са малом секстом између тонова *ес* и *цес*, која у обртају даје велику терцу *цес-ес*. Имајући то у виду, 'аритметичка средина' између тоналитетских парова формираних на тоновима *ес* и *ха* би могли бити дурски и молски тоналитети на тону *дес(-цис)*, с обзиром на његову подједнаку удаљеност за велику секунду од тона *ес*, односно од тона *ха*. Ипак, правом 'средином' може бити сматран једино терцно удаљени Ге-дур стога што терцна релација између Ге-дура и Ес-дура/*ес-мола*, односно Ге-дура и Ха-дура/*ха-мола* потпуно одговара општој хармонској и тоналној логици у *Електри*, у којој су терцне акордске и тоналне релације значајно заступљеније у односу на целостепене.

Гласови које чује Хрисотемида (*Горе, доле, као да чујем гласове, / а кад уђем, празна соба буљи / у мене*, у: 76/7–78/5; табела 25) су „неотпевани” гласови које чује само она, али који тиме што су дати на тоналној подлози Ге-дура, говоре 'музичким гласом музике', оне музике која постоји само за њу и коју ће чути тек у неком будућем времену: као што је посредством Ге-дура потврђено да је она уистину Електрина сестра, дакле, и по карактеру и идентитетски, а не само по крви, тако је помоћу истог тоналитета учињено извесним испуњење њене улоге мајке и супруге у будућности. На примеру Ге-дура се веома добро огледа однос између два типа структуре, конотативне (предњи план) и комбинаторне (позадина). Овај тоналитет је најпре био позадина, али се током опере, успостављањем његовог другог значења, устоличио и као тоналитет предњег плана, са значењем тоналитета правог сестринског идентитета. Међутим, као тоналитет који указује на неку будућу Хрисотемиду, ону која ће се остварити као мајка, он и даље остаје позадина. Дакле, тоналитет као позадинска структура се претвара у тоналитет као презентациону структуру када добије још једно значење, односно када започне процес сатурације његовог значења. Осим „гласа” Хрисотемиде као будуће мајке, ту је још један „глас”. Сусретање двају идентитета и двају тоналних области у Ге-дуру отвара могућност разумевања улоге овог тоналитета као „неотпеваног гласа” њихове мртве сестре Ифигеније (графички приказ 10).



**Графички приказ 10:** 'Отеловљење' Ифигеније и 'сусретање' три сестре посредством асоцијативне улоге Ге-дура у опери *Електра* Р. Штрауса



Другим речима, ако се већ Електра и Хрисотемида идентитетски 'сусрећу' у том тоналитету, зашто истом тоналитету не би 'припадала' и трећа сестра? Тиме би било омогућено да Ифигенија, никад споменути, али тацитно присутни лик, буде 'отеловљена', и то посредством свог *асоцијативног тоналитета*, Ге-дура. Њена смрт, као Агамемнонов првобитни грех, узрок је и полазна тачка трагедије њихове целе породице и у овом тренутку на чудан, а опет, јединствен начин окупља две сестре: крипто-глас Ифигеније, 'утваре' која ћутећи говори све време, превреднован је у 'апсолутни глас' који у Ге-дуру спаја Агамемнонове три кћери и на освету позива његово преостало дете и њиховог јединог брата, Ореста.

У наредној табели (табела 26) је дато сумирање најпроминентнијих и најважнијих експлицитних и тацитних значења – како у тексту, тако у музици – која су приказана у претходним редовима. Свако за себе, и музика и текст, имали су своја експлицитна и тацитна значења, што се испоставило као идеалан оквир или као савршена подлога за њихово укрштање, односно „преливање”. Међутим, еквилибријум тацитности у поезији и музици, о коме говори Крејмер,<sup>631</sup> овде се напушта, али не на штету интерпретативне анализе. Лако упадљив дизбаланс и непропорционалност између музике и текста, који музику истиче као снажнију, доминантнију страну у тако створеној „комбинаторној тензији”<sup>632</sup> између музичких и текстуалних значења, не делује као недостатак или дефект, већ, напротив, као квалитативна предност у оквирима те анализе, што омогућава долажење до нових, најскривенијих значења у опери. На тај начин, „структурни ритам”<sup>633</sup> музике открива оно што је тацитно у тексту, али исто тако открива и тацитност која лежи у оквирима музике саме, за шта је најбоље послужио Ге-дур.

<sup>631</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music and Poetry*, 9, 10.

<sup>632</sup> Исто, 17.

<sup>633</sup> Упор. исто, 9, 10.

**Табела 26:** Експлицитност и тацитност у поетском и музичком значењу са „преливањем” значења (према Крејмеровом моделу) у опери *Електра* Р. Штрауса

<b>Текст</b>	
<i>Експлицитно</i>	<i>Тацитно</i>
Електра и Хрисотемида као антиподи	Електра и Хрисотемида као истинске сестре
Хрисотемидина жеља да буде мајка	Извесност остварења Хрисотемидине жеље
<b>Музика</b>	
<i>Експлицитно</i>	<i>Тацитно</i>
Ес-дур као <i>асоцијативни тоналитет</i> Хрисотемиде	Ес-дур као тренутни <i>асоцијативни тоналитет</i> Електре
Ха-мол као тренутни <i>асоцијативни тоналитет</i> Електре	Ха-мол као тренутни <i>асоцијативни тоналитет</i> Хрисотемиде
<b>„Преливање” значења</b>	
Ге-дур као заједнички <i>асоцијативни тоналитет</i> Електре и Хрисотемиде (музика открива сопствено тацитно значење)	
Ге-дур као знак истинског сестринског идентитета Електре и Хрисотемиде (музика открива тацитно значење у тексту и општем драмском току)	
Ге-дур као <i>асоцијативни тоналитет</i> Ифигеније (музика открива сопствено тацитно значење)	
Ге-дур као знак ’оживљавања’ Ифигеније (музика открива тацитно значење у тексту и општем драмском току)	

Као што се може закључити из претходне анализе, за откривање тацитних значења у музици и поетском тексту једног оперског дела су потребни одговарајући контекст и погодно ’тле’. Како се тацитност првенствено односи на осећања и жудњу, на делу је принцип обрнуте пропорционалности: што су осећања и жудње појединих ликова потиснутији или интензивније осујећени, разоткривање такве тацитности има утолико снажније дејство. Мање изразита форма тацитности је илустрована, на пример, Хрисотемидином тежњом да се оствари као мајка и супруга, али се реализација те тежње до краја опере ипак неће десити; међутим, будући да је ту жељу више пута поновила, не постоји потешкоћа да поверујемо да ће се то у некој будућности заиста и догодити, па разоткривање те тацитности нема превелики значај у мрежи интерпретативних релација. Умерено изражену тацитност би представљало постојање карактерне блискости и дубље осећајне везе између сестара, упркос томе што се на спољашњем плану таква повезаност

не манифестује; деконструкција тог скривеног значења тоналним и хармонским средствима је довела до спознаје о новом значењу једног тоналитета као пресека, као места укрштања до тада супротстављених тоналитета. Најзад, у много изразитијем облику, тацитност је у *Електри* представљена несвесним призивањем Ифигеније од стране обе сестре, у околностима у којима се она ни на који начин – директно или индиректно (алузијом, метафором, алегоријом) – не спомиње; разоткривање тако снажне тацитности је омогућено исто тако снажним музичким средством као што је нова асоцијативна улога једног тоналитета. Такође, за откривање тацитних значења, првенствено оних у тексту, претходно мора бити успостављена референцијална веза између кључних речи у дискурсу неког оперског лика и кључних акорада или акордских обрта који представљају подлогу тим речима (фундаментални акорди трију главних функција, аутентични или потпуни аутентични хармонски обрт, и тако даље) и који се појављују увек у истом тоналитету. Контекст *лутајућег тоналитета* се у овом погледу увек може сматрати пожељним.

У завршном разматрању, упућујемо на основне карактеристике и активности тоналних и хармонских средстава у поступку откривања тацитних значења у музици и поетском тексту једне опере:

- реконфигурација тоналитетске асоцијативности или њен трансфер на неки други лик у опери се могу искористити као средство за откривање скривеног, тацитног значења у тексту или општем драмском току;

- помоћу „структурног ритма” музике, којег у овом случају сачињавају тонална и хармонска средства и њихове специфичне стратегије, могуће је саопштити не само оно што је остало тацитно у поетском тексту, већ и оно што је тацитно у самој музици. На овај начин, „тонални хоризонт” једног дела је у стању да постане његов тонални предњи план;

- један тоналитет постаје место сусрета или ’аритметичка средина’ нека два истакнута и значењски супротстављена тоналитета и као такав добија важно значење у мрежи тоналних односа у делу. Тај тоналитет може да буде корелатив специфичног значења у поетском тексту, које и само може да настане као ’аритметичка средина’ претходно датих исказа;

- коначно, тоналитет може бити схваћен као „неотпевани глас” неког лика који није присутан на сцени или који се не спомиње у тексту, али је у општим оквирима датог

оперског дела важан конститутивни фактор драме (својеврсни *асоцијативни тоналитет* тацитног лика).

Тацитни карактер свакако поседује и једна од интерпретативних стратегија која заузима посебно место у драматургији великог броја оперских дела – метемпсихоза. Улога широког спектра средстава – појединих акорада, акордских обрта и читавих тоналитета – у интерпретацији метемпсихозе биће расветљена у наредном, последњем аналитичком сегменту дисертације.

### 3.5. Тоналитет и хармонија у метемпсихози

Како је већ истакнуто у првом поглављу рада, метемпсихоза је прелазак душе мртвог јунака или јунакиње у неко друго живо биће и у опери у којој се појављује представља једну од њених најзначајнијих идеја. За интерпретативну анализу је од кључне важности лоцирање, разумевање и објашњење начина функционисања оних елемената музичког језика који учествују у приказивању метемпсихозе у опери. У овом, завршном потпоглављу дисертације биће речи о тонално-хармонским аспектима манифестације метемпсихозе у одабраним музичко-сценским и вокалним делима Малера, Штрауса и Шенберга. Музичким 'дешифровањем' драмске категорије као што је метемпсихоза не само да се открива пуно значење дела, већ се сазнаје оно што се из других драмских категорија, драмских идеја или певаног текста није сазнало или се није у пуној мери могло сазнати. У том смислу, метемпсихоза помаже постизању потпуног разумевања злочина који стоји у основи драмског садржаја дела (*Жалобна песма* Густава Малера), а такође представља и „вишу форму живота”<sup>634</sup> која омогућава да љубав између две особе опстане и после смрти једне од њих (*Песме из Гуре* Арнолда Шенберга). Значење метемпсихозе у опери може бити проширено тако да представља трансгресију одређене идеје, одређеног снажног порива или страсти, који, као изразита особина једног лика, након његове смрти постају изразита карактеристика неког другог лика. Тако и специфична страст за осветом фигурира као једна врста „знања” које, тежећи да буде константно,<sup>635</sup> прелази са једне на

---

<sup>634</sup> Sonia Ketchian, *Metempsychosis in the Verse of Anna Ahmatova*, 45.

<sup>635</sup> Упор. Herbert S. Long, *Plato's Doctrine*, 152.

другу особу (*Електра* Рихарда Штрауса). Имајући у виду њен готово безгранични интерпретативни капацитет, делује разумљиво да и метемпсихоза – уз друге, раније елабориране поступке и стратегије – може бити подручје на коме се композитор, како је на то указао Валтер Дир, остварује као интерпретатор поетског текста који тај текст разуме другачије (и) од његовог аутора. У таквој, „свесној интерпретацији”<sup>636</sup> метемпсихозе, композитор посеже не само за појединачним акордом или репрезентативним акордским прогресијама, већ и за тоналитетом, па и сложеним међутоналним односима.

### 3.5.1. Метемпсихоза освете: доминантни секстсептакорд и „Електрин акорд” у трансферу злочиначког нагона у *Електри* Рихарда Штрауса

Сложеност и вишеслојност драмске структуре Штраусове опере *Електра* пружа основу за испољавање специфичних, интригантних и интерпретативно атрактивних мотива као што је, између осталих, и метемпсихоза. Ако се има у виду снажна и дубока емотивно-психолошка веза између Електре и њеног мртвог оца, готово да се сам по себи намеће мотив метемпсихотичког трансфера убијеног Агамемнона у живу Електру. Имплицитно присуство овог вида метемпсихозе у *Електри* сугерисано је тумачењем Лоренса Крејмера да „мотив Агамемнона” у семиотичком смислу уопште не реферише на њега, већ на Електрин глас, а посебно у ауторовом запажању да и Електра и Орест више пута изговарају очево име, али да само Електра то чини певајући и Агамемнонов мотив.<sup>637</sup> Међутим, у делу проналазимо још једну, мање очигледну метемпсихотичку релацију. Она се образује између Електре и њене мајке Клитемнестре и у наредним редовима биће расветљена улога тоналног и хармонског језика у њеном разумевању. Интерпретативни изазов је утолико већи што се овакав тип односа може успоставити упркос видљивом, ’спољашњем’ антагонизму између две јунакиње. Дакле, текст само једним делом и слабије, а музика у већој мери и снажније указују да између мајке и кћерке постоји и једна посебна, атипична веза која почива на теми убиства. Наиме, Клитемнестра је од почетка опере злочинац, али Електра није; међутим, снажним агитовањем за осветом над Клитемнестром и Егистом те њеним коначним спровођењем, и Електра постаје злочинац.

<sup>636</sup> Walther Dürr, *Sprache und Musik*, 31; citirano prema: Ana Stefanović, *La musique comme métaphore*, 61.

<sup>637</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Fin-de-siècle Fantasies*, 160–161.

У питању је једноставнији вид метемпсихозе, будући да није реч о трансферу комплетне душе, већ само овог специфичног порива за убиством, и то убиством из освете. Повезујући две жене различитих генерација овај порив у *Електри* функционише као *протомеморија*,<sup>638</sup> или као једна врста доктринарног 'знања' које тежи да буде непрекинуто и вечно. С обзиром на трансфер специфичне особине из једне у другу *живу* особу, ова метемпсихоза се удаљава од уобичајеног концепта у оквиру кога се врши прелазак из мртвог у живо биће. Овај 'недостатак' је надомештен чињеницом да је ентитет који подлеже метемпсихози управо везан за смрт, односно за злочин убиства: пре него што и Клитемнестру – због смрти коју је изазвала – сустигне смрт, њен злочинчки 'дух' прелази у Електру, која, на концу, и сама умире.

Акордом метемпсихозе, којим се означава трансфер злочиначког духа са Клитемнестре на Електру, може се сматрати доминантни сектсептакорд. Овакво тумачење значења сектсептакорда подупире чињеница да се овај акорд сразмерно ретко појављује у опери и места његовог најзначајнијег испољавања су сегменти у другој и четвртој сцени који се везују за метемпсихозу. Другим речима, то да ће Електра, због тога што тако снажно подстиче на убиство из освете, постати злочинац какав је и њена мајка, потврђује управо овај акорд.

Појаве доминантног сектсептакорда у *Електри* су организоване кроз његово груписање у два блока (са појавама овог акорда у више различитих тоналитета у кратком временском интервалу) и кроз два његова изолована појављивања (табела 27). Први блок је позициониран у другој сцени и припада Електри и њеним исказима о освети која чека Клитемнестру. Остала појављивања сектсептакорда су смештена у најопсежнијој, четвртој сцени, организованој као дијалог мајке и кћерке. Други блок припада Клитемнестри и везан је за њено ламентирање над сопственом судбином. Потом ће уследити још две изоловане појаве овог акорда – у оркестарском интерлудијуму на граници Клитемнестриног и Електриног исказа те у оквиру Електриног исказа *Обреди још увек нису испуњени*. У сва четири сегмента се може пратити постепено уобличење овог акорда као акорда метемпсихозе. Јединствена акордска структура и, посебно, специфична звучна боја сектсептакорда очигледно су Штраусу биле привлачне за представљање ове дијаболичне страсти коју деле Клитемнестра и Елек-

---

<sup>638</sup> Упор. Sonia Ketchian, *Metempsychosis*, 45.

**Табела 27:** Појаве доминантног секстсептакорда у другој и четвртој сцени опере *Електра* Рихарда Штрауса

Сцена	Партитурни број/такт	Лик	Текст <sup>639</sup>	Тонални и акордски контекст		
				Тренутак појаве	Пре	После
Друга	51/12–52/2	Електра	<i>И побићемо те псе / који стопала су ти лизали ...</i>	еф: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	ЕА(Т) Цес/Де	А: Т
	52/8–53/3		<i>А ми, ми, / твоја крв, твој син Орест и твоје кћери ...</i>	фис: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	ЕА(Т) Це/Ес	Бе: Т
	55/3–56/4		<i>... тада ћемо плесати ми, твоја крв, око твога гроба.</i>	бе: D <sup>7</sup> <sub>6</sub> (Бе: +D <sup>7</sup> )	ЕА(Т) Фес/Ге	Бе: Т
Четврта	136/2–137/1	Клитемнестра	<i>Зашто сте ме на ово осудили?</i>	фис: D <sup>7</sup> <sub>6</sub> (Фис: +D <sup>7</sup> )	ЕА(Т) Це/Ес	Фис: Т
	137/3–138/2		<i>Због чега / мора сва снага која је у мени да буде одузета?</i>	еф: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	ЕА(Т) Ха/Де	ЕА(Т) Бе/Дес
	138/3–5		<i>Зашто / ја, и поред свега, и даље живим ...</i>	е: D <sup>7</sup> <sub>6</sub> (Е: +D <sup>7</sup> )	ЕА(Т) Бе/Дес	е: Т
	139/2–4		<i>... и зашто ова коприва из мене / излази ...</i>	фис: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	Ге: D <sup>7</sup>	Еф: D <sup>7</sup>
	148/1–4		---	Нема текста	цис: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	ЕА(Т) Ге/Бе
	246/1–247/1	Електра	<i>Обреди још увек нису испуњени.</i>	фис: D <sup>7</sup> <sub>6</sub>	Фис: Т	Ес: D <sup>7</sup>

Легенда скраћеница и ознака:

ЕА(Т) – транспоновани „Електрин акорд”

Цес/Де (и слично) – шифра бикордске структуре транспонованог „Електриног акорда”: трозвук *цес-ес-гес* у горњем слоју и трозвук *де-фис-а* у доњем слоју

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур” и „мол”. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

<sup>639</sup> Подвучени делови текста су хармонизовани доминантним секстсептакордом.

тра. С обзиром на структурну и звучну специфичност секстсептакорда, као и на то да се готово искључиво појављује у хармонској функцији доминанте, његова појава је довољна за афирмацију одређеног тоналитета, па стога он неретко фигурира као једини представник датог тоналитета, и то претежно молског.<sup>640</sup>

У другој сцени Електра говори у првом лицу множине, реферишући на себе, Хрисотемиду и Ореста, као оне којима ће припасти улога осветника за Агамемнонову смрт (табела 27): *И побићемо те псе / који стопала су ти лизали, који су с тобом ловили, којима си / одриске бацао. Зато мора њихова крв / потећи, теби у част, а ми, ми, / твоја крв, твој син Орест и твоје кћери, / нас троје када се све то постигне и љубичасте / се подигну магле / од крви, што сунце их уздиже, / тада ћемо плесати ми, твоја крв, око твога гроба.* У овом невеликом исказу Електра чак четири пута спомиње реч *крв*, али у два различита контекста. Тако је спомињање крви у два наврата везано за Клитемнестру и Егиста, најављујући њихово убиство из освете (Електрине упозоравајуће речи да због тога што су ово двоје убили Агамемнона *мора њихова крв потећи* и указивање да ће се по извршеној освети подићи *магла од* [Клитемнестрине и Егистове – прим. М. А.] *крви*), док је друга два пута реч *крв* употребљена као метафора Агамемнонове деце, означавајући истовремено њихову верност убијеном оцу и, посебно, обавези да га освете (*ми, твоја крв*). Оба пута кад Електра реферише на њих троје се појављује доминантни секстсептакорд, било као пратња дела исказа *а ми* (пример 151, такт 2), било као пратња стихова *око твога (гроба)* (пример 152, тактови 4–5) који указују на место где ће они, „његова крв”, победнички плесати по извршеној освети. Ако се томе дода и прва појава овог акорда у делу исказа *И побићемо те (псе)*, у коме се подругљиво указује на Клитемнестру и Егиста (пример 150, такт 2), постаје јасна значењска веза између позива на крвну освету и доминантног секстсептакорда. Примећује се да секстсептакорду који фигурира као акордска подлога овом Електрином исказу увек претходи транспоновани „Електрин акорд” (табела 27), али се услед његове бикордске структуре афирмација

---

<sup>640</sup> Овај акорд је енхармонски идентичан малом прекомерном септакорду на доминанти у истоименом дурском тоналитету. У појединим сегментима разрешење доминантног секстсептакорда у дурску тонику истоименог тоналитета сугерише тумачење по коме се тај акорд може схватити као септакорд прекомерне доминанте (табела 27). На пример, у одломку из друге сцене доминантни секстсептакорд *еф-а-дес-ес* у бе-молу је истоветан малом прекомерном септакорду на доминанти *еф-а-цис-ес* у Бе-дуру, услед разрешења у дурски тонични акорд *бе-де-еф* (пример 152, тактови 4–6). Овај акорд истовремено служи и као хармонско средство помоћу којег је извршена мутација из бе-мола у Бе-дур. На сличан начин се може тумачити и секстсептакорд у четвртој сцени (пример 153, тактови 3–4).



тоналитета везује искључиво за секстсептакорд. Штавише, ова два акорда формирају специфичну хармонску везу коју одликују следеће интервалске релације између њихових основних тонова: од основног тона секстсептакорда (у првој појави у еф-молу то је тон *це*) основни тон доњег трозвука у „Електрином акорду” (*де*) је удаљен за цео степен навише, док је основни тон горњег трозвука (*цес*) удаљен за полустепен наниже. Ова веза представља хармонски модел (пример 150) који ће бити подвргнут транспонованим и варираним понављањима на растојању (примери 151 и 152), независно од мелодијске линије у деоници Електре у којој нема понављања мотивског садржаја.

Одломци у којима је употребљен секстсептакорд у другој сцени показују преовлађујуће узлазно акордско и тоналитетско кретање. У том смислу, у сцени се могу уочити четири врсте акордских и тоналних односа релевантних за интерпретацију метемпсихозе у *Електри* (табела 27):

(1) временски одвојене појаве три секстсептакорда – *це-е-ас-бе* (пример 150), *цис-еис-а-ха* (пример 151) и *еф-а-дес-ес* (пример 152) – формирају узлазни покрет у редоследу њихових основних тонова (*це*, *цис* и *еф*), односно у редоследу тоналитета у оквиру којих се појављују као акорди у функцији доминанте (еф-мол, фис-мол и бе-мол);

(2) временски одвојена појављивања тоналитета у које се разрешавају ови секстсептакорди такође формирају узлазни покрет, али само када је реч о односу између прва два тоналитета – А-дура (пример 150) и Бе-дура (пример 151) – док је при разрешењу трећег секстсептакорда поновљен тоналитет достигнут у разрешењу другог секстсептакорда (Бе-дур /пример 152/);

(3) однос између тоналитета у коме се појављује секстсептакорд и новог тоналитета који доноси разрешење овог акорда у прва два случаја је заснован на узлазном кретању за велику терцу: еф-мол – А-дур (пример 150) и фис-мол – Бе-дур /Аис-дур/ (пример 151). У трећој појави секстсептакорда не долази до правога тоналног, већ мутационог покрета, па се овај акорд који је у бе-молу разрешава у тонику истоименог Бе-дура (пример 152); и,

(4) тонални амбитус од најнижег (еф-мол, при појави првог доминантног секстсептакорда /пример 150/) до највишег тоналитета у овом сегменту друге сцене (разрешење другог те појава и разрешење последњег секстсептакорда у Бе-дур, односно бе-молу /пример 152/) описује интервал (узлазне) чисте кварте.

Блискост сектсептакорда и „Електриног акорда” заснована на терцном односу – блискост која произлази из преовлађујућег терцног разрешења првог и малотерцног односа између две компоненте у кумулусној структури другог акорда – указује и на повезаност ових акорада у формирању истоветног значења. Штавише, како у овом тренутку метемпсихоза још увек није извршена, „Електрин акорд” се сталним везивањем за сектсептакорд дефинише као потпора нераскидивој вези између Електре и крвне освете. Разумевање значења сектсептакорда као акорда метемпсихозе биће могуће тек касније, у ретроспективи.

У четвртој сцени, индиспонирана, утучена и несаницом исцрпљена Клитемнестра, пре него што започне дијалог са Електром, обраћа се боговима (табела 27): *Зашто сте ме на ово осудили? Због чега / мора сва снага која је у мени да буде одузета? Зашто / ја, и поред свега, и даље живим, попут пустиње необрађене, / и зашто ова коприва из мене / излази, а ја немам снаге да је ишчупам?* Четворострука појава речи *крв* у Електрином исказу из друге сцене је добила својеврсни пандан у исто толико пута поновљеној упитној речи *зашто* (*због чега*) у овом Клитемнестрином дискурсу. Доминантни сектсептакорд се појављује у свакој реченици овог дискурса и поново образује, изузев последњи пут, специфичну везу са „Електриним акордом”. Сличност са другом сценом произлази не само из постојања истоветног интервалског односа између сектсептакорда и „Електриног акорда”, какав се могао уочити у тој сцени, него и из тога што два акорда поново формирају хармонски модел у оркестру који се транспоновано и варирано понавља (пример 153). Од четири појаве доминантног сектсептакорда, две привлаче посебну пажњу. У другој појави доминантни сектсептакорд *це-е-ас-бе* прати део исказа *снага која је у мени* и окружен је, услед секвентног понављања споменутог модела, са две појаве „Електриног акорда”. У овом контексту, Клитемнестрина снага је метафора злочиначког порива, а губљење те снаге, на које се жали у наставку исказа, уклапа се у тумачење да ће исти порив прећи са ње на Електру (пример 153, тактови 6–11). Последња појава сектсептакорда у Клитемнестрином исказу прати другу метафору, стављену у службу истог метемпсихотичког трансфера (пример 153, тактови 19–21): *коприва* о којој говори Клитемнестра представља њену душевну тескобу, али у овој интерпретацији фигурира као нагон за злочиним који, *излазећи из ње*, суштински одлази код Електре. Пошто је сада формирана значењска веза између трансфера овог нагона са Клитемнестре на Електру, с

једне, и секстсептакорда, с друге стране, чини се разумљивим што се, по први пут у опери, секстсептакорд не појављује заједно са „Електриним акордом”.

За разлику од друге сцене у којој је апсолутно преовладавао узлазни покрет у различитим аспектима примене секстсептакорда, четврту сцену када је реч о овом акорду одликује приметно другачија логика, дефинисана кроз преовладавање силазног кретања:

(1) временски одвојене појаве прва три од укупно четири секстсептакорда – *цис-еис-а-ха*, *це-е-ас-бе* и *ха-дис-ге-а* (пример 153, тактови 3, 8–9 и 12–13) – формирају силазни полустепени покрет у редоследу њихових основних тонова (*цис*, *це* и *ха*), односно у редоследу тоналитета у оквиру којих се појављују (фис-мол, еф-мол и е-мол); од трећег (*ха-дис-ге-а*) до четвртог секстсептакорда (*цис-еис-а-ха*) направљен је узлани целостепени покрет (тактови 12–13 и 20) између њихових основних тонова (*ха* и *цис*), односно тоналитета (е-мол и фис-мол);

(2) временски одвојена појављивања тоналитета у које се разрешавају прва три секстсептакорда такође формирају силазни покрет. То се примећује не само у покрету од Фис-дура (пример 153, такт 4) до е-мола (такт 14) у разрешењима првог и трећег секстсептакорда, него и у разрешењу другог секстсептакорда у „Електрин акорд”, уместо у одговарајућу или неку другу тонику (тактови 10–11). Ово разрешење се уклапа у силазну транспозициону путању „Електриног акорда”, у оквиру које је тонска висина последње појаве овог акорда најнижа од све три његове појаве од почетка Клитемнестриног исказа (пример 153, редослед бикорада у „Електрином акорду”: *Це/Ес* /тактови 1–2/, *Ха/Де* /тактови 6–7/ и *Бе/Дес* /тактови 10–11/);

(3) иако разрешења секстсептакорда не функционишу према одређеној матрици, упадљиво је изостављање узлазног покрета у том процесу: први и трећи секстсептакорд у својим разрешењима остају у истој тоналној сфери, укључујући и мутацију у првој појави (пример 153, тактови 3–4 /фис-мол – Фис-дур/ и тактови 12–14 /е-мол – е-мол/); други секстсептакорд, како је већ речено, разрешава се у „Електрин акорд”, док је последњи секстсептакорд са основним тоном *цис* део силазног хроматског акордског покрета састављеног од три доминантна акорда (*де-фис-а-це*, *цис-еис-а-ха* и *це-е-ге-бе*) који само условно репрезентују три тоналитета у истој хроматској прогресији (Ге-дур, фис-мол и Еф-дур, тактови 19–21);

(4) тонални амбитус од најнижег (е-мол у појави и разрешењу трећег секстсептакорда /пример 153, тактови 12–14/) до највишег тоналитета у овом сегменту четврте сцене (појава и разрешење првог секстсептакорда у фис-молу, односно Фис-дуру /тактови 3–4/, као и појава последњег, четвртог секстсептакорда у фис-молу /такт 20/) описује покрет (узлазне) велике секунде, што је знатно мањи интервал у односу на исте параметре анализираног сегмента у другој сцени.

Имајући у виду претходну анализу, у Електриним исказима у другој сцени је остварено значењско повезивање убиства и секстсептакорда, док је у Клитемнестриним исказима у четвртој сцени уз потврду исте значењске везе дошло до формирања новог значења – метемпсихозе порива ка убиству са Клитемнестре на њену кћерку. Самим тим, може се говорити о успостављању још једног значења у ретроспективи: метемпсихоза крвне освете са мајке (Клитемнестра из освете убија свог мужа и Електриног оца, Агамемнона) на кћерку (Електра, да би се осветила мајци и Егисту за Агамемново убиство, постаје главни заговорник и организатор њиховог убиства) је најављена већ у оквиру Електриног исказа у другој сцени. У разумевању ове метемпсихозе најважнија улога припада секстсептакорду, а одмах затим и „Електрином акорду”.

Дакле, сегменти Електриног и Клитемнестриног исказа у којима долази до вишеструких појава секстсептакорада су међусобно супротстављени према критеријуму начина употребе бројних елемената тонално-хармонског језика. У другој сцени, у Електрином исказу, узлазни тонални и акордски покрет је апсолутизован, уз преовладавање терцног интервала у тим покретима, а тонални амбитус је чиста кварта. У четвртој сцени, у Клитемнестрином исказу, преовладавају силазно тонално и акордско кретање или остајање у истој тонској висини, затим полустепени интервал у тим покретима, док је тонални амбитус сведен на велику секунду. Иза овакве констелације тоналних и хармонских односа стоје две симболичке поруке у вези са метемпсихозом: (1) већи интервали у акордским и тоналним покретима код Електре означавају да од тих момената у другој сцени злочиначки порив на одређени начин почиње да бива ’прирођенији’ њој него Клитемнестри, и (2) узлазни смер тоналног и хармонског кретања, који код Електре представља потврду тога да она свој крвави осветнички подухват тек треба да ’афирмише’, фигурира као антитеза силазној тоналној и хармонској кинетици која код Клитемнестре потврђује то да је она своју освету у крви већ извршила. Музичка

стратегија заснована на овим опозицијама омогућава разумевање специфичне сложености у односима између мајке и кћерке, која произлази, између осталог, и из овог асимптотског парадокса да што је већи степен њиховог међусобног антагонизма, то је више, а не мање исијавање њихове карактерне блискости. Отуда се и два реторичка мота ових исказа – реч *крв* у Електрином и упитна реч *зашто* у Клитемнестрином исказу – могу спојити у хипотетичку упитну реченицу која осветљава још један слој драме: ’зашто крв међу крвним сродницима?’ Посредством представљене интерпретације значења секстсептакорда одговор на свој начин сумира трагедију породице Атрида, једноставну у свој својој окрутности: једном покренута, спирала злочина из освете у породици тешко може бити заустављена. Уз ово, чињеница да су два тоналитета која представљају секстсептакорде у Електрином исказу поновљена у Клитемнестрином исказу, али у обрнутом редоследу, потврђује наведено истовремено испољавање сличности и различитости између мајке и кћерке: на почетку Електриног исказа у другој сцени редослед тоналитета је еф-мол – фис-мол (пример 150, такт 2 и пример 151, такт 2), док је на почетку Клитемнестриног исказа у четвртој сцени тај редослед фис-мол – еф-мол (пример 153, тактови 3 и 8–9).

Веза између ових сегмената у другој и четвртој сцени је остварена и посредством лајтхармоније Електре, имајући у виду да секстсептакордима, како је истакнуто, по правилу претходи „Електрин акорд”, и то не само у Електрином, него и у Клитемнестрином исказу. Интерпретација која се може извести указује на специфичан значењски однос два проминентна акорда: док је доминантни секстсептакорд знак злочина, „Електрин акорд” у акордској вези са доминантним секстсептакордом је знак трансфера злочиначког импулса са мајке на кћерку. Овакво укрштање музичког и текстуалног значења – дефинисано кроз довођење у везу једног, односно два акорда, с једне стране, и скривеног текстуалног и драмског значења, с друге стране – додатно објашњава суштину драмског заплета и уједно пружа ново тумачење лика Електре која се профилише као злочинац много пре извршења самог злочина, па чак и пре њеног сусрета са братом као извршиоцем освете.

Још једна потврда оваквог значења секстсептакорда уследиће у наставку четврте сцене, у сегменту где отпочиње Електрин и Клитемнестрин дијалог (пример 154). У ту сврху је употребљен секстсептакорд *гис-хис-е-фис* који функционише као спона завршетка

првог дела Клитемнестриног исказа и првих речи у Електрином обраћању Клитемнестри. Овај сектсептакорд није подлога ниједном стиху или речи, али за време његовог трајања долази до вишеструких појава „мотива Агамемнона”, који утврђују значењски контекст и акорда и лајтмотива, контекст у коме се укрштају убиство Агамемнона (из прошлости) и убиство због Агамемнона (у будућности). Захваљујући игри експлицитног и тацитног значења у оба исказа долази до специфичног истицања доминантног сектсептакорда. Као што Клитемнестрине речи *Али, нико не зна шта она у души скрива* (пример 154, тактови 1–3), које претходе овој драмској паузи са сектсептакордом, експлицитно указују на њен страх од Електрине освете, а тацитно најављују да ће се исти злочиначки порив код Електре претворити у страст, тако Електрине речи упућене мајци *Ти више ниси своја* (тактови 10–13), које следе после сектсептакорда, не указују само на Клитемнестрину несаницу изазвану зебњом од освете, већ откривају и свој дубљи, скривени смисао. Пошто Клитемнестра, дакле, више не влада својом злочиначком оставштином, та оставштина, као својеврсна протомеморија, 'слободна' је да са Клитемнестре пређе на Електру. Чини се да је теорија Валтера Дира о композитору као интерпретатору поетског текста пронашла у *Електри* сасвим погодно тле: Штраус композитор и Штраус као интерпретатор текстуалног значења су спојени захваљујући херменеутици скривене метемпсихозе.

Коначно, на самом крају сцене долази до још једне појаве сектсептакорда. Електра се последњи пут у сцени обраћа Клитемнестри и до детаља описује монструозан призор освете, истичући у једном тренутку како *обреди још увек нису испуњени* (пример 155). Ти обреди о којима говори Електра се не односе само на освету, него очигледно и на метемпсихозу злочиначког потенцијала, које, наравно, ни она ни Клитемнестра нису свесне. Уз чињеницу да је симболичка веза између злочина из освете и сектсептакорда у овом тренутку максимализована, овај акорд је, по четврти пут, дат у фис-молу као варијанти Клитемнестриног *асоцијативног тоналитета*, Фис-дура, а метемпсихоза је додатно потврђена: преласку дура у истоимени мол у потпуности одговара прелазак злочиначког порива са мајке на кћерку. Штавише, захваљујући интерпретацији овакве метемпсихозе саопштена је јасна, али у поетском тексту неизговорена истина – Клитемнестру и Егиста је убила Електра.

### 3.5.2. Од смртне љубави до бесмртног јединства љубави и смрти: хармонска каденца и наполитански секстакорд у двострукој метемпсихози Тове у *Песмама из Гуре* Арнолда Шенберга

Метемпсихоза у Шенберговој кантати *Песме из Гуре* представља једно од многих скривених значења и њено откривање омогућава интерпретативна анализа Јакобсенових стихова и хармонског језика дела. Након што је окривио Бога за то што је допустио да Това страда ужасном смрћу, Валдемар је, како је већ речено у једном од претходних потпоглавља („Херменеутички прозор’ отворен према ’хармонији садашњости’: недостижна истина у укрштању прошлости и будућности у *Песмама из Гуре*”), осуђен да мртав вечно тумара за својом вољеном. Казна ће се, међутим, испоставити као његово спасење и, још важније, као једини модалитет поновног спајања двоје заљубљених. Ипак, тако створени интерегнум између времена у коме је са Товом био заједно у животу и безвремена у коме ће са њом поново бити спојен у смрти, испуњен је енормном и неподношљивом патњом, па је за Валдемара једини излаз из дате ситуације њено поновно рођење у другој, новој инкарнацији. Овај класични, антички модел метемпсихозе у оквиру кога она фигурира као једна врста реакције на смрт вољене особе, добија своју експресионистичку ’надградњу’ у чињеници да је та Товина реинкарнација – сам Валдемар. Истовремено, на делу је још једна метемпсихоза: шумска голубица, као својеврсни наратор који саопштава Товину смрт на крају другог чина, може се схватити као ентитет у који прелази Товин дух. Изазвана следом самих догађаја, метемпсихоза се тако испоставља као нужност, а њено разумевање омогућава интерпретативна анализа односа текстуалног и музичког, то јест, тонално-хармонског значења. Несумњиво је да Товина и Валдемарова смрт представљају једну врсту *либестода*, која је потврђена и у завршном хору у коме се слави њихово постхумно сједињење. Овоме у значајној мери доприносе и експресионистички потенцијали позноромантичне поезије у Јакобсеновом делу, поезије која је емоционално интензивнија и наглашеније полисемична у односу на Вагнерове стихове у његовим музичким драмама или, пак, у односу на Вајлдове и Хофмансталове у Штраусовим операма.

У првом чину *Песмама из Гуре* се диференцирају хармонска средства која доказују поступак метемпсихозе. Она се исцрпљују у појединим хармонским каденцама у исказима Валдемара, Тове и шумске голубице. Тако се истоветна, специфично конципирана каденца

у дурском тоналитету, која у себе инкорпорише елементе паралелног молског тоналитета, појављује и у Валдемаровом и у Товином исказу, што у музичком домену потврђује постојање емотивне блискости између двоје актера. Од тренутка када се Товина смрт већ догодила, а Валдемарова бива најављена, каденце значајно слабе и појављују се у молу. Још увек жив Валдемар у исказу шумске голубице има ослабљену каденцу у ес-молу, а слична каденца у истом тоналитету се поклапа са финалним саопштењем голубице да је Това отрована. На тај начин је музички оквир у коме функционишу двоје протагониста истоветан, што пружа основу за разумевање метемпсихозе.

Каденце Валдемара и Тове се појављују у њиховим одвојеним исказима у првом чину. Обе каденце су у дурском тоналитету и у основи представљају аутентичне каденце, али специфично проширене интерполацијом акордског обрта из паралелног молског тоналитета. Од значаја је истаћи да су у том тренутку то изразито снажне хармонске каденце и уједно једине две тако профилисане каденце у кантати. Валдемарова каденца (пример 156) долази на крај његовог исказа у коме сазнајемо колико је опчињен Товом коју је управо угледао: *Сенке се издужују, звук одумире, / сада падни, листу, сада можеш умрети: / Волмер је угледао Тову!* Висок експресивни набој овог исказа о заљубљености потиरे суморну атмосферу острва које краљ походи одлазећи у посету свом брату: Валдемару не значи ништа јесењи амбијент у сумрак који кроз одумирање природе (падање лишћа), али и 'одумирање' дана (предвечерње издужене сенке и смиривање звукова из природе), скривено антиципира и људске смрти, јер је управо угледао своје пролеће и свој живот, оличене у Тови. Товина каденца са готово идентичним хармонским специфичностима долази на крај њеног исказа о човеку који, поносно стојећи на крми свог брода, упловљава у луку. Вештином поетског израза је у овој Товиној емотивној слици Валдемара остварен моментални прелаз од очараности човеком којег види први пут у животу до заљубљености у њега: *А узбуркани таласи степеница / носе у луку племенитог јунака, / док он, стојећ' на највишој степеници, / тоне у моје наручје* (пример 157). Проширење поља основног дурског тоналитета у правцу паралелног мола, постигнуто вантоналним акордима – вантоналном субдоминантом и доминантом за VI ступањ у обе каденце, као и вантоналним VII септакордом за VI ступањ у Валдемаровој каденци – дешава се између две појаве доминантног септакорда у овим каденцама. Одсуство привремене тонике из молског тоналитета ка коме је извршено проширење је кључно за

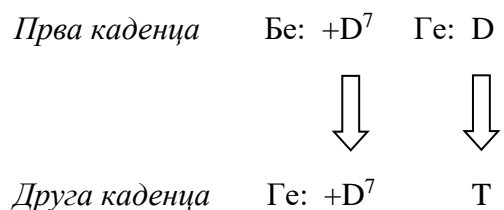


обезбеђивање примарног осећаја о дурском тоналитету, чиме се уједно и остварује овај специфичан модалитет каденци. Иако начин на који је извршено проширење тоналитета у обе каденце – Валдемарове у Е-дуру која се проширује у правцу цис-мола и Товине у Ха-дуру која се проширује у правцу гис-мола – у техничком погледу сасвим одговара поступку *лутајућег тоналитета*, суштина таквог обликовања каденци надилази пуки технички капацитет ове тоналне категорије и усмерава се ка приказивању интерпретативног значења каденци које указује на љубав двоје људи. У најширем смислу, оваква концепција двеју каденци детерминише континуитет исте врсте 'знања' које постоји код две индивидуе, а које је, како је истакнуто, предуслов за касније остварење метемпсихозе. Чврста веза између Валдемара и Тове, с једне стране, и проширења дурског тоналитета акордима из паралелног молског тоналитета, с друге стране, потврђена је и у нешто ранијем Товином исказу *Морски ветар грли ме отмено*, који је праћен истим тоналитетом (Ха-дур) и истом врстом његовог проширења, чиме се антиципира њен сусрет са Валдемаром (пример 158). Како ће се, дакле, Валдемар на таласима мора ускоро појавити пред њом, *морски ветар* представља метафору Валдемара, а употребљени придевски прилог *отмено* недвосмислено указује на његову припадност племенитом, краљевском роду.

Значењска повезаност хармонских каденци и метемпсихозе се продубљује у даљем току кантате. У средишњем делу првог чина три каденце у Ге-дуру, које представљају подлогу Товином исказу, показују најснажнију везу са певаним текстом (пример 159). Како се о смрти и умирању према крају исказа говори све израженије, тако аналогно 'слаби' хармонски садржај тих каденци. Истовремено, покушај да се смрт, као трагичан, страشان догађај донекле релативизује кроз одређени степен њене поетизације и естетизације показује готово експресионистички потенцијал Јакобсенових стихова. Контрастна осећања у Товиним профетским речима упућеним Валдемару се, тако, спајају у поруку о 'лепој', *кићеној* смрти: *А кад се пробудиш, / тамо над твојим креветом, / у нову лепоту оденуту, / видећеш бљештаву / и младу невесту. Зато, искапимо наше златне пехаре / у здравље њој, моћној, кићеној смрти: / јер ми идемо у гроб / као са осмехом, / умирући са усхићеним пољупцем!* (пример 159) Прва од три каденце које прате три сукцесивне реченице у овом Товином исказу је профилисана као мелодијска каденца и поклапа се са синтагмом *млада невеста* у поетском тексту (пример 159, тактови 3–4).

Међутим, у хармонском погледу ова каденца представља специфичну полукаденцу, имајући у виду да доноси дијахрони спој два тоналитета, Бе-дура – у коме је септакорд прекомерне доминанте – и Ге-дура – у коме се појављује трозвук доминанте. У другој каденци (тактови 11–12) која прати синтагму *кићена смрт*, на делу је својеврсно разоткривање смисла прве каденце – у функцији доминанте такође се појављује мали прекомерни септакорд, али каденца не мења свој тонални оквир и постаје аутентична (графички приказ 11):

**Графички приказ 11:** Накнадно разоткривање смисла једне каденце посредством друге каденце у функцији метемпсихозе у првом чину *Песама из Гуре* Арнолда Шенберга



Трећа и последња каденца је, захваљујући отклону од аутентичне хармонске везе (пример 159, тактови 19–20), завршетак овог значајног исказа учинила наизглед неубедљивим. Ипак, блискост између друге и треће каденце је већа него између друге и прве каденце, што произлази како из значења поетског текста, тако из употребе истог карактеристичног акорда: кроз оксиморонску структуру у текстуалним исказима се афирмативно говори о смрти (*кићена смрт* у другој, односно *умирање са усхићеним пољупцем* у трећој каденци), а у ширем хармонском контексту обе каденце укључују наполитански сектакорд *це-ес-ас* (такт 10 у другој, односно, такт 15 у трећој каденци), као део уплива акорада ниске тоналитетске сфере (овоме би требало додати и појаву септакорда молдурског II ступња *а-це-ес-ге* и молског субмедијантног трозвука *ес-гес-бе* у другој каденци, као и додатно снижење наполитанског акорда у његову молску варијанту *цес-ес-ас* у предворју треће каденце). Дакле, тиме што је унапред победила сопствену смрт Това је 'легитимисала' наступајући трансфер своје живе суштине, свог духовног битка у живог, телесног Валдемара, а доказ те 'легитимизације' је наполитански сектакорд.

У завршном делу чина се појављују две каденце у ес-молу које су позициониране на почетку и на крају обраћања шумске голубице. У односу на претходне, то су приметно слабије каденце и истичу се пре свега у мелодијском погледу, али њихова хармонска компонента носи већи интерпретативни потенцијал. Прва од њих (пример 160), која искрсава непосредно по објављивању Товине смрти, окончава се на квартсектакорду тонике (каденцирајући квартсектакорд без разрешења) и потврђује, кроз метафору о умрлом срцу, да је и краљ мртав: *А опет, краљево срце дивље туче, / дивље, иако је мртво!* У другој каденци (пример 161), за наполитанским сектакордом и потенцијалним каденцирајућим квартсектакордом следи дисонантна акордска структура енхармонски идентична тврдо умањеном трозвуку (*а-дес/~цис/-ес*), са осцилујућом септимом *ге-гес* (пример 161, тактови 5–7). Иако прати завршне стихове у чину, ова каденца је најнестабилнија од свих претходно описаних и, уз то, истиче се као потпуно независна од завршне каденце самог чина, дате у другом тоналитету, бе-молу. Комплетан алегоријски амбијент који, осим завршних стихова (*Хелвигин соко је то био, што је окрутно / Гурину голубицу преклао!*), обухвата и актера који их саопштава (шумска голубица), омогућава да се разумеју не само детаљи злочина над Товом, него и још један ниво метемпсихозе у делу: соко љубоморне краљице Хелвиге је заправо њен љубавник Фолквард, а како је преклана голубица о којој се говори у исказу алегорија Тове, онда и шумска голубица као наратор који саопштава причу о убиству постаје ентитет у који је трансферисан Товин дух.

Захваљујући овако формираном односу између каденци и наполитанског сектакорда, који одражава однос између љубави и смрти у кантати, омогућено је разумевање специфичног *метемпсихотичког либестода* Валдемара и Тове. С једне стране, поступно, али све израженије слабљење каденци према крају првог чина кантате представља причу о Товиној смрти, почев од најаве те смрти у њеним исказима, па до објављивања смрти од стране шумске голубице. С друге стране, стално присуство наполитанског сектакорда од тренутка у којем каденце почињу да слабе је знак метемпсихозе, односно константности Товиног нематеријалног, духовног бића које прелази најпре у шумску голубицу, а онда и у Валдемара, пре него што и он сам настрада (графички приказ 12).

**Графички приказ 12:** Наполитански сектакорд као знак Товине метемпсихозе у шумску голубицу у *Песмама из Гуре* А. Шенберга



Битно је нагласити повезаност овакве интерпретације са акордском функцијом, а не са акордском структуром, имајући у виду да то значење наполитанског сектакорда опстаје независно од промене тоналитета (Ге-дур – ес-мол). Својеврсна превласт музичког над текстуалним значењем се огледа у чињеници да набројани хармонски поступци потврђују метемпсихозу упркос томе што је текст не саопштава експлицитно.

### 3.5.3. Тоналитет и братоубиство: улога *асоцијативних тоналитета* у решењу енигме и потврди метемпсихозе у *Жалобној песми* Густава Малера

#### 3.5.3.1. *Асоцијативна значења*

Драмски садржај *Жалобне песме* Густава Малера пружа погодан оквир за испољавање метемпсихозе. Тематска срж дела је заснована на причи о младићу кога је убио његов брат, како би се домогао краљевског престола. Кост убијеног брата извесно време после злочина бива пронађена и, претворена у фрулу, саопштава да се догодило братоубиство. Пошто је јасно да специфичан трансфер душе убијеног брата у његову оживљену кост није ништа друго до метемпсихоза, онда она у текстуалном садржају не представља никакво скривено значење; насупротив томе, музика се не користи експлицитним, већ само својим тацитним значењима како би потврдила постојање метемпсихозе. За разлику од ситуација анализираних у претходном делу потпоглавља, где је метемпсихоза била један од покретача спирале злочина из освете (*Електра*) или је на посебан начин одражавала дубоку и снажну емотивно-духовну везу мушкарца и жене (*Песме из Гуре*), у Малеровој кантати метемпсихоза има, пре свега, информативну функцију, бивајући употребљена као подршка доласку до истине о убиству које се догодило. То је једним делом разлог што се ова метемпсихоза и музички другачије доказује, па се овде не говори о акорду или

акордским везама, већ о тоналитету метемпсихозе. У том смислу, кључна улога припада асоцијативним тоналитетима (табела 28).

**Табела 28:** Асоцијативни тоналитети у кантати *Жалобна песма* Густава Малера

Тоналитет	Асоцијативно значење
Це-дур	Свадбено весеље, радост, краљевски дворцац
цис-мол	Слутња о злочину који се догодио
Ес-дур	Фрула од кости убијеног брата
Е-дур	Будући краљ, краљевска породица и краљевски дворцац
еф-мол	Убиство – призор младог, белог тела које лежи у шуми
а-мол	Обзнањивање истине о злочину
ха-мол	Оптужба за смрт

У табели су представљени тоналитети који у композицији добијају више или мање фиксирано асоцијативно значење. Стога је на почетку анализе неопходно направити увид у манифестовање наведених тоналних асоцијација захваљујући којима се постепено профилише тоналитет метемпсихозе. Најизраженији асоцијативни капацитет имају Це-дур, Е-дур и а-мол. Це-дур се у првом, а посебно у другом чину испоставља као тоналитет који реферише на венчање младог витеза (брата-убице) и краљице (соло алт, соло тенор и соло сопран: *То ти могу рећи ја! / Краљица се венчава данас!*, други чин; пример 162, тактови 1–8), али и на шири спектар позитивних осећања и материјализација попут радости (хор: *О, радости! Радости! Ура! Ура!*, други чин, партитурни број 45/такт 4 – 46/4; соло сопран и соло алт: *А зар не знаш, откуда ово радовање?*, други чин, 48/2–5), песме (соло сопран и соло алт: *Шта ће бити онда од моје песме?!*, први чин, 36/4–11) или места одржавања свадбеног весеља у краљевском дворцу (хор: *Шта се то сјаји и блиста у краљевом холу?*, други чин, 45/1–4).<sup>641</sup> Овакву 'интонираност' Це-дура следи и Е-дур,

<sup>641</sup> Међутим, овакво асоцијативно значење Це-дура није доследно, па се могу приметити искази који су дати у Це-дуру, а који упућују на злослутне елементе приче (алт соло: *Зашто је краљ тако блед и тих?*, други чин; пример 163, тактови 29–30), а тако супротстављена значења текста се уочавају и при појавама неких других тоналитета. С тим у вези, потребно је приметити традиционалан начин употребе истоимених тоналитета који подразумева коришћење дурског тоналитета за приказивање, у најширем смислу,

који – појављујући се искључиво у току другог чина – упућује на витеза, будућег краља, у оквиру исказа у којима се говори о његовом доживљају сопствене свадбе (соло алт: *Зар не чује усхићене звуке?* Хор: *Зар не види госте, поносне и богате, / зар не види краљицу, слатку и лепу?*, други чин, 56/1–58/9; пример 163) или у којима се, уз то, велича сјај краљевског дворца (соло тенор: *Светла се погасише у краљевом холу! / Шта испале од њиховог венчања?!*, завршетак кантате, 84/2–85/1). Последњи од три тоналитета са најснажнијом асоцијативношћу, а-мол, појављује се у завршном делу кантате, у коме представља преовлађујуће тонално подручје у укупном трајању од 80 тактова (73/1–5, 75/8–76/4, 76/10–77/1 и 77/5–82/14). Овај тоналитет има значење 'обавештавајућег' тоналитета који се везује за почетак обзнањивања истине о братоубиству (соло сопран: *Ох, брате, драги мој брате!* / *[Ти си ме убио! / Сада свираш у моју мртву кост]*, пример 164; соло сопран: *Зашто си мој млади живот / смрти предао?*, други чин, 75/12–77/1), али и за саопштавање информација о последицама које су проистекле из тог злочина (соло тенор: *На земљу сруши се краљица!* Хор: *Бубњеви заћуташе и трубе. / Са страхом витез и његова жена побегоше. / Јаој! Старе зидине се срушише*, други чин, 78/9–82/2).

Асоцијативност осталих наведених тоналитета је нешто слабије изражена. За исказе у којима је представљен приказ мртвог младог тела, беле пути и светле косе, које лежи у шуми је употребљен еф-мол (соло алт: *Покрај врбе, међу хладним јелама, / где лепришају чавке и гавранови, / тамо почива један плавокоси витез, / под лиићем и цвећем сахрањен*, први чин, 8/1–19; соло алт: *У шуми се бели моје младо тело*, други чин; видети пример 20, тактове 11–16 /потпоглавље „*Лутајући и плутајући тоналитет* као фактори динамизације тоналног развоја у Вагнеровој *Валкири*, Малеровој *Жалобној песми* и Штраусовој *Саломе*"/). У ту сврху је једном употребљен и це-мол (соло алт: *У шуми се бели моје младо тело!*, први чин, 29/1–4) као тоналитет који у кантати служи за приказивање широке палете тескобних ситуација или догађаја.<sup>642</sup> Цис-мол је углавном резервисан за представљање извесних необичних ситуација у којима се изражава сумња на почињени злочин (сопрани и басови у хору: *Минстрел улази на врата, / шта би могао*

---

позитивних, а истоименог молског тоналитета за представљање – опет, у најширем смислу – негативних стања, ситуација или расположења (графички приказ 13). Томе у прилог говори и вишеструка појава це-мола као тоналне подлоге различитим варијантама истог припева којим се изражава туга (соло алт: *Ах, јада, ах, јада, драги људи!*, први чин, 34/1–4; хор: *О, жалости! Јаој!*, завршетак првог чина, 37/8–38/17; соло алт: *Авај, о, жалости!*, други чин, 64/12–14; женски хор: *О, жалости, авај, о, жалости!*, други чин, 65/15–66/6).

<sup>642</sup> Отуда це-мол у кантати нема статус *асоцијативног тоналитета* који се везује за одређену конкретну тескобну ситуацију/догађај.

овај минстрел желети?, други чин, 59/8–14; хор: *Скочи краљ са свога трона / и загледа се у своје свадбено коло*, други чин, 68/4–69/4). Енхармонски нотирани као дес-мол, овај тоналитет и у првом чину представља тоналну подлогу исказу у коме се имплицира ова сумња (соло алт: *Какво необично, тужно певање!*, 21/4–6). У својим малобројним, али хармонски једноставним појављивањима испуњеним само основним акордима, Ес-дур носи значење тоналитета фруле од кости убијеног брата (соло тенор: *Један минстрел једном је овим путем прошао / и видео како једна кошчица светлуца*; пример 165; соло алт: *Подигао је, као да је трска, / и пожелео да фрулу од ње изреже*, први чин, 12/1–9), која ће се испоставити као кључни токен злочина, али и метемпсихозе. Коначно, ха-мол добија значење тоналитета оптужбе за смрт, услед тога што су овим тоналитетом – у његовој јединој појави у делу – праћене речи *ти си ме убио*, које, изговорене у јединственом моменту обраћања мртвог брата живом брату, представљају драматуршки климакс дела (пример 164, тактови 5–9). Својеврсни парадокс унутар укупне тоналне схеме, проистекао из упадљивог одсуства *асоцијативних тоналитета* два средишња лика – убијеног брата и брата-убице – донекле се ублажава лоцирањем тоналитета метемпсихозе, који ће, успешније од других тоналитета, осветлити трагичност односа између њих двојице.

### 3.5.3.2. Лирски паралелизми и асоцијативни тоналитети

У интерпретативној анализи којом се доказује метемпсихотички трансфер духа убијеног брата у његову оживљену кост, систему односа између *асоцијативних тоналитета* се придружују појаве лирских паралелизама између одређених исказа, с једне, и проналажење тоналитетске 'аритметичке средине', с друге стране. У другом чину кантате, исказ *Краљица се венчава данас!* који три соло гласа – сопран, алт и тенор – у полифоном преплитању доносе у Це-дуру, понавља се одмах затим и у деоници хора, али у фис-молу (пример 162). Недуго затим, у деоници соло алта на невеликом растојању се појављују два готово идентична питања, прво на подлози е-мола (*Зашто је краљ тако тих и блед?*, пример 166), а друго у оквиру Це-дура (*Зашто је краљ тако блед и тих?*, пример 163, тактови 28–30). У оба случаја је успостављени лирски паралелизам контрабалансиран употребом различитих тоналитета, али и променом тонског рода, што представља типичан

пример *експресивног дуплирања*.<sup>643</sup> На овај начин додатно истакнута тонална компонента исказа омогућава стварање специфичне тензије између тоналитета који је носилац првог и оног који је носилац поновљеног исказа, без обзира на то да ли је степен изражености те тензије мањи (дијатонски терцини однос између е-мола и Це-дура у другом исказу) или већи (поларни однос између Це-дура и фис-мола у првом исказу). Насупрот експлицитним значењима произашлим из самих исказа стоје њихова тацитна значења откривена захваљујући овој тоналној тензији: физичка манифестација убициног страха да ће коначно бити разоткривен и најава да се краљичино венчање заправо неће догодити.

Овако створена тензија између тоналитета уједно изискује и разрешење у подручју њихове 'аритметичке средине'. Поступак проналажења тоналитетске 'аритметичке средине', елабориран у претходном потпоглављу (*„Утвара, тацитност, апсолутни гласови*), чини се оправданим и у контексту којег дефинише супротстављеност у оквирима музичког и/или текстуалног значења. На начин на који се у *Електри* Ге-дур препознаје као 'аритметичка средина' између Ес-дура и ха-мола – првог као *асоцијативног тоналитета* Хрисотемиде, а другог као 'локалног' *асоцијативног тоналитета* Електре – и који услед тога стиче значење тоналитета сестринског идентитета те *асоцијативног тоналитета* Ифигеније, и у *Жалобној песми* се један тоналитет идентификује као место сусретања две различите тоналне области које сада повезује идентичан исказ: Це-дур и фис-мол (*Краљица се венчава данас!*) се укрштају на тоналном центру *ес/дис*, чинећи Ес-дур тоналитетом који утврђује први корак у метемпсихози, а Це-дур и Е-дур (*Зашто је краљ тако тих и блед?*, односно *Зашто је краљ тако блед и тих?*) – на тоналном центру *де*, омогућујући де-молу да постане тоналитет који дефинитивно потврђује метемпсихозу. Другим речима, однос између Ес-дура и де-мола се превреднује у однос између сумње да се десила метемпсихоза и потврде да је до ње заиста и дошло. Афирмативни искази о краљичином венчању, природно, не побуђују никакву сумњу; међутим, њихово постављање у поларно удаљеним тоналитетима чије је место сусрета Ес-дур који, будући да прати исказе о фрули од кости мртвог брата, не може имати афирмативно значење, указује на слутњу да се венчање ипак неће десити. У том смислу би значење најаве метемпсихозе могао добити и акорд *ес-ге-бе-дес* као хармонска подлога исказа убијеног брата о брату-убици (*Мој брат удвара се једној дивној жени!*), с обзиром на то да је овај

---

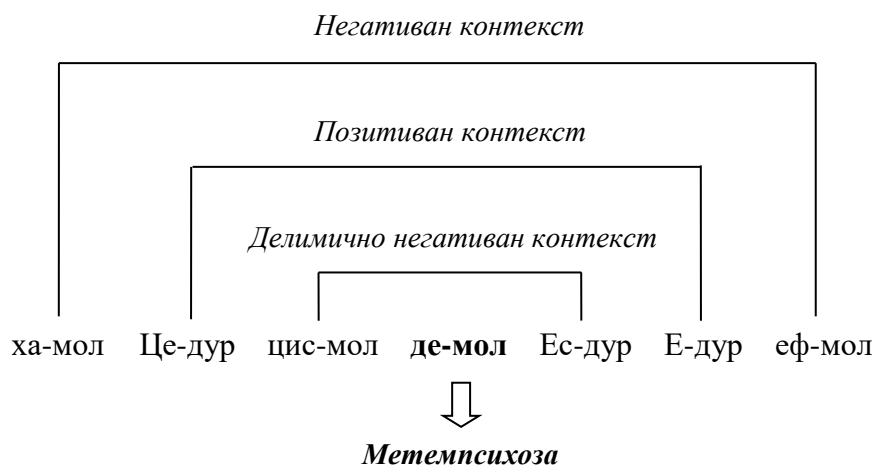
<sup>643</sup> Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice*, 22–66.



први претходно победио у такмичењу за краљичиног будућег мужа (видети пример 20, тактове 17–18 /потпоглавље „*Лутајући и плутајући тоналитет* као фактори динамизације тоналног развоја’’/). За разлику од ових, искази у којима је поновљено питање о краљу који је *блед и тих* иду корак даље, доносе инсистирање на сумњи да се десило нешто лоше и њихово постављање у терцно удаљеним тоналитетима који се ’сусрећу’ у де-молу не само да потврђује истину о почињеном злочину, већ истовремено најављује трансфер духа убијеног брата у кост његовог распаднутог тела.

Коначно значење де-мола као тоналитета метемпсихозе потврђују још два тоналитетска пара који, иако немају подлогу у лирским паралелизмима, проналазе своју ’аритметичку средину’ на тоналном центру *де* – ха-мол и еф-мол, односно Ес-дур и цис-мол. Од свих тоналитета наведених у табели 28 једино а-мол не припада систему проналажења ове ’средине’, будући да се ге-мол и Ге-дур са којима би се, посредством интервала чисте кварте/квинте, ’сусрео’ на тоналном центру *де* не појављују ниједном у певаним одломцима дела. Дакле, шест од седам тоналитета са формираним асоцијативним значењима у кантати су груписани у три тоналитетска пара окупљена око тона *де*, односно око де-мола као осе њихове симетрије (графички приказ 13).

**Графички приказ 13:** Де-мол као тоналитет метемпсихозе и ’аритметичка средина’ између тоналитета са сродним асоцијативним значењима у кантати *Жалобна песма* Г. Малера



Асоцијативна значења двају тоналитета унутар сваког појединачног тоналитетског пара нису подударна, али су довољно слична да би између њих могла постојати привлачност (табела 28). Тако се Це-дур и Е-дур везују, у најширем смислу, за *позитиван контекст* те поседују чак и заједнички именилац, садржан у приказивању краљевског дворца. Цис-мол и Ес-дур се међусобно 'додирјују' у сфери исказивања сумње на убиство. Било да је та сумња изражена адекватним исказима (у цис-молу) или везивањем за токен као што је фрула од кости (у Ес-дуру) која индиректно указује на злочин, два тоналитета стичу шире асоцијативно значење повезано са *делимично негативним контекстом* (сумња, али још увек не и потврда злочина). Најзад, ха-мол и еф-мол постају *асоцијативни тоналитети* који указују на *негативан контекст*, директно се везујући за исказе у којима се упућује како на злочин – посредством описа призора мртвог тела у шуми (у еф-молу) – тако на злочинца – путем директног оптуживања починиоца тог злодела (у ха-молу).

Тон *де се*, дакле, профилисао као тонални центар који представља место сусрета или 'аритметичку средину' између тоналитета који имају сродна асоцијативна значења, што значи да и де-мол може постати тонална оса тако успостављене међутоналитетске симетрије.<sup>644</sup> Међутим, пресек несродних асоцијативних значења три тоналитетска пара – значења везаних за позитиван, делимично негативан и негативан контекст – може једино бити неконзистентна мешавина истих тих значења која су се постепено формирала током дела. Стога, изгледа да онолико колико је нужно да овај тоналитет постане носилац сасвим новог, до тад неактивираних асоцијативног значења, толико је и логично да се то догоди тек пред крај кантате, где драмски развој долази до свог климакса. Речи убијеног брата *Сада свираш у моју мртву кост*, дате у де-молу (пример 164, тактови 15–19), коначно етаблирају овај тоналитет као тоналитет потврђивања метемпсихозе, односно потврђивања преласка духа убијеног брата у његову кост.

### 3.5.3.3. Решавање енигме

Све до овог тренутка у коме краљ свира у фрулу начињену од кости, из исказа који су се појављивали током дела се није могао стећи закључак о томе ко је убица. Његово проналажење се испоставља као кључна енигма у драмској структури дела, а организација

---

<sup>644</sup> У овоме се може пронаћи и специфична надградња улоге 'идеалне' осе симетрије коју је тон *де се* 'стекао' још у ренесансној музици, у оквиру поступка имитације у инверзији.

тоналног плана и, посебно, разграната мрежа тоналитетских асоцијација имају значајну улогу у откривању те енигме. Имајући то у виду, чини се прихватљивом примена херменеутичког модела за откривање енигме, којег је Ролан Барт (Roland Barthes) развио у својој књизи *S/Z* (1974), у склопу структурне анализе Балзакове (Honoré de Balzac, 1799–1850) приповетке *Сарасина*. Према Барту, уколико у поетском или прозном тексту који садржи енигму постоји тежња да се та енигма реши, примењује се херменеутички код, односно модел састављен од десет *морфема* или *херменеутема*. Ове херменеутеме представљају десет корака у процесу решавања енигме и у тексту наступају следећим редоследом: (1) *тематизација* – спознање о предмету енигме; (2) *предлог* могућег вида енигме; (3) *формулисање* енигме; (4) *захтев за одговором* на енигму; (5) *замка* – избегавање правог одговора; (6) *еквивокација* (околишење) – двоструко разумевање као мешавина замке и истине; (7) *пригушивање* – сазнање да се енигма не може решити; (8) *прекинут одговор* – започето, па обустављено давање одговора; (9) *делимичан одговор* – откривање нових елемената истине; и, (10) *разрешење* енигме – коначно откривање истине.<sup>645</sup> Бартов херменеутички модел се испоставља као готово савршено примењив у анализи односа музике и текста у Малеровој кантати не само због чињенице да се у њеном текстуалном слоју може лоцирати свих десет херменеутема и да оне могу формирати редослед који у потпуности следи предложеној дијахронији, већ и зато што свака од њих може добити адекватан корелатив у тоналном слоју дела (табела 29).

Први стихови кантате, подржани еф-моллом, представљају тематизацију енигме садржану у представљању свог ужаса призора мртвог, али несахрањеног тела настрадалог младића. Имплицитно се наговештава да је реч о насилној смрти, а одсуство информације о томе ко је починио убиство отвара простор за енигму. Убрзо потом, прво спомињање необичне свирале фигурира као предлог за једну од могућих енигми дела, што је подржано претежном заснованошћу тоналног плана на Ес-дуру, *асоцијативном тоналитету* фруле од кости убијеног брата. Трећој херменеутеми и формулисању енигме би одговарали стихови у средишњем делу првог чина, али само уколико се узме у обзир њихов пренесени смисао: *тужно певање* од кога би се *могло умрети*, поред тога што наговештава могући тужан догађај у некој будућности (делимично оксиморонска структу-

---

<sup>645</sup> Упор. Roland Barthes, *S/Z [S/Z]*. Translated by Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974 [1973]), 209–210.

**Табела 29:** Текстуални садржај и тонални контекст херменеутема у интерпретативном моделу за решење епигме Ролана Барта у кангати *Жалобна песма* Г. Малера

Херменеутема	Текст	Пева	Партитурни број/ такты	Тоналитет
1 Тематизација	<i>Покрај врбе, међу младним јеламма, / где чаврљају чавке и гавранови, / тамо почива један плавокоси витез, / под лишћем и цвећем сахрањен.</i>	Соло алт	8/1–19	еф
2 Предлог	<i>Један министрел једном је овим путем прошао / и видео како једна кошчица светлуга. Подигао је, као да је трска, / и пожелео да фрулу од ње изреже.</i>	Соло тенор	11/4–11	Ес
3 Формулисање	<i>Какво необично, тужно певање!</i>	Соло алт	12/1–9	Бе, Ес
	<i>Звучи тако тужно, а опет, тако лепо! / Ко га чује, могао би од патње умрети!</i>	Соло алт	21/4–6	дес
	<i>Због тог цветића предивних боја / мој ме је брат убио!</i>	Соло сопран	21/8–22/5	де
4 Захтев за одговором	<i>Због тог цветића предивних боја / мој ме је брат убио!</i>	Соло алт	28/1–7	Де
5 Замка	<i>У шуми се бели моје младо тело! О, жалости! / А мој брат удвара се једној дивној жени!</i>	Соло алт	29/1–10	це, де
	<i>Шта ће бити онда од моје песме?!</i>	Соло алт	34/8–12	це
	<i>Шта ће бити онда од моје песме?!</i>	Соло сопран, алт и тенор	36/4–11	Це
6 Еквивокација – замка	<i>Каква ли је то весела, раздрагана галама? / Шта се то сјаји и блиста у краљевом холу? / О, радости! Ура!</i>	Хор	44/1–46/4	цис, Це
	<i>А зар не знаш, откуд ово радовање?</i>	Соло сопран и алт	48/2–5	Це
	<i>Ха! То ти могу рећи ја! / Краљица се венчава данас!</i>	Соло алт, тенор и сопран	48/10–49/6	Це

Табела 29, наставак

Херменеутема	Текст	Пева	Партитурни број/ тактови	Тоналитет
6	Краљица се венчава данас / са младим витезом! Пази, поносна краљице! / Данас сломиће он њен поносни дух! Хеј! Радости!	Хор	50/1–52/5	фис, Фис
7	Зашто је краљ тако тих и блед, / зар не чује усхићене звуке? Зар не види госте, поносне и богате, / зар не види краљицу, слатку и лепу? Зашто је краљ тако блед и тих?	Соло алт Хор	54/4–56/7 57/1–58/9	е, Е Е
8	У шуми се бели моје младо тело, / а мој брат удвара се једној дивној жени!	Соло алт Соло алт	58/12–59/2 64/16–65/10	Це еф, Ас
9	Скочи краљ са свога трона / и загледа се у своје свадбено коло / и узе фрулу са подручљивим презиром / и стави је на своја уста! / О, ужаса! Како она сада звучи! / Чујете ли вести, смртни страх!	Хор	68/4–70/5	цис, це, де, е, фис, Цис
10	Ох брате, драги мој брате, / ти си ме убио! / Сада свираш у моју мртву кост / и сад морам заувек да тугујем! / Зашто си мој млади живот / смрти предао? На земљу сруши се краљица! Бубњевци заћуташе и трубе. / Са страхом витез и његова жена побегоше. / Старе зидине се срушише. Светла се погасише у краљевом холу! / Шта испале од њиховог венчања?!	Соло сопран Соло тенор Хор	73/1–77/1 78/9–12 78/12–82/2	а, ха, фис, де, Еф, а, Це, а а а
	Ах, жалости!	Соло тенор	84/2–5	Е
		Соло сопран	85/4–6	а

Напомена: тоналитети су наведени скраћеним записивањем, само са именовањем основног тона датог тоналитета, без назнаке „дур“ и „мол“. Велико почетно слово означава дурски, а мало почетно слово – молски тоналитет.

ра текста која казује да ће страхота о почињеном убиству бити саопштена песмом и да би неко, услед таквог спознања тако сурове истине, могао умрети), указује, посредством основних појмова *туге* и *смрти*, и на убиство из прошлости које представља срж енигме. Њено формулисање је још снажније подржано појавом два тоналитета који се у већој или мањој мери везују за смрт – дес-мола (цис-мола) као тоналитета који у делу има значење слутње о почињеном злочину и де-мола као тоналитета метемпсихозе мртвог брата у његову кост. Захтев за одговором као четврта етапа или херменеутема у Бартовом моделу разоткривања енигме се поклапа са стиховима у којима је по први пут у кантати наведен и мотив убиства које се догодило: брат је убио другог брата како би се, уместо њега, венчао са краљицом. У профилисању тоналне подлоге стихова у којима је краљица представљена метафором о *цветићу предивних боја*, Малер прави заокрет ка дијатонски симплификованом Де-дуру, очигледно желећи да кроз однос истоимених тоналитета нагласи антитетичност између дура који 'припада' краљици и њеном 'светлом' величанству, с једне стране, и мола који 'припада' нечему тако 'мрачном' као што је метемпсихоза, с друге стране. У следећој херменеути, замка постављена долажењу до одговора функционише као удаљење од потраге за истином. Дата је назнака о злочину (*У шуми се бели моје младо тело!*), али основно значење исказа који одмах следи – да ће до венчања брата-убице и краљице ипак доћи (*А мој брат удвара се једној дивној жени!*) – сугерише немогућност да ће истина о том злочину изаћи на видело. Ипак, афирмативну интонираност другог исказа успешно демантује избор молских тоналитета, првенствено це-мола који је у кантати резервисан за шири спектар тужних расположења, али и де-мола. Улога тоналне компоненте у додатном удаљавању од истине је још израженија у каснијем исказу у овој етапи. На невеликом растојању је поновљена реченица у којој се убијени брат обесхрабрено пита да ли ће његова песма јадиковања уопште доћи до ушију оних којима је намењена. Промена расположења из 'мрачног' це-мола (који у ширем смислу овде симболизује смрт) у 'светли' Це-дур (који, по аналогији, симболизује живот) не само да сугерише могући закључак да за јунакову тужну судбину, како се у овом тренутку чини, на крају неће сазнати нико, већ, што је још значајније, осветљава подизање улоге истоимених тоналитета у истицању текстуалног значења на нови, виши ниво: захваљујући промени из мола у истоимени дур, исти текст више нема исто значење.

Прелазак на шесту етапу се поклапа са почетком другог чина кантате и одређен је као еквивокација између две групе исказа које фигурирају као замка, односно истина. Међутим, основни мотив оба исказа је заједнички и односи се на *краљицу* која се *венчава данас*. Радост поводом тог догађаја изражена у првом исказу је недвосмислена и, изузев кратке појаве 'злослутног' цис-мола, подржана је Це-дуром као тоналитетом свадбеног веселја и краљевског дворца. У другом исказу се та радост, пак, претвара у сумњу услед појаве фис-мола и Фис-дура као поларних – и, по правилу, значењски супротстављених – тоналитета у односу на Це-дур, али и захваљујући речима о *младом витезу* који ће приликом краљичиног венчања *сломити њен поносни дух*. На тај начин, однос два исказа између којих постоји лирски паралелизам се превреднује у однос између замке (Це-дур који сугерише наду да ће венчање протећи у реду) и истине (фис-мол и Фис-дур који указују да ће се десити нешто лоше због чега се венчање неће ни обавити). Седма херменеутема Бартовог аналитичког модела, која представља интензивирање сумње да се енигма уопште може решити, једина је од свих десет херменеутема која није нашла потпуни пандан у драмском развоју кантате *Жалобна песма*. Овакав закључак подупиру искази са понављајућом упитаношћу над младожењиним чудноватим физичким изгледом и утиском да он на сопственој свадби не изгледа срећно. Пошто се тако енигма, самим тим и воља да она буде решена, оснажују, онда се и сумњичавост према могућности њеног решења у подједнакој мери смањује. У прекинутом одговору који у Бартовом херменеутичком моделу представља осму етапу у поступку разоткривања енигме је поновљен део стихова из пете етапе: *У шуми се бели моје младо тело, / а мој брат удвара се једној дивној жени!* Постојање лирског паралелизма између две херменеутеме које су формално различите нема значаја, јер и замка која служи за избегавање правог одговора (пета херменеутема) и прекинут одговор (осма херменеутема) у ширем смислу функционишу као дезавуисање потраге за коначним решењем енигме. Штавише, сам исказ у обе своје појаве доноси прекинут одговор у егземпларном виду: указивање на злочин (*У шуми се бели моје младо тело*) и започети 'одговор' (*а мој брат*), уместо да у наставку исказа воде даље у правцу јавног обзнањивања његовог починиоца, нагло се преусмеравају у сасвим другачији дискурс (*удвара се једној дивној жени!*). Но, да смо се ипак приближили разрешењу потврђује тонални развој, па је уместо це-мола, који је у петој етапи указивао на постојање једне опште суморне атмосфере, у овој етапи

употребљен еф-мол са својим много конкретнијим асоцијативним значењем. У деветој херменеутоми у којој откривање неких до сада непознатих елемената доводи до давања делимичног одговора на енигму, текстуално и тонално значење дејствују готово сасвим синхронизовано. Кључни део исказа се односи на то што краљ прислања фрулу од кости на своја уста, уз указивање на *смртни страх* који ће уследити одмах након што на њој буде засвирао. У тоналном развоју то је сасвим одговарајуће праћено не само молским тоналитетима, већ и њиховим појављивањем у узлазном целостепеном редоследу који одражава раст тензије (це-мол, де-мол, е-мол и фис-мол). У последњој, десетој етапи енигма се коначно разрешава. 'Велико финале' са свеопштом деструкцијом, слично завршници Вагнеровог *Сумрака богова*, у којој ватра до темеља сагорева Валхалу, доводи до прекида венчања и разоткривања брата-убице, а краљица и њен витез-спасилац са рушевина одлазе у нови и срећан живот. Доминација а-мола, тоналитета који се први пут појављује тек овде, на крају кантате, утврђује његов асоцијативни статус тоналитета откривања истине. Истина коју су до сада знали само убијени и убица, од тог тренутка постаје позната свим актерима драме.

Дакле, захваљујући контекстуализацији Бартовог херменеутичког модела за решење енигме у оквирима анализе односа музичког и текстуалног значења у Малеровој *Жалобној песми*, тоналитет а-мол, као тонални пандан херменеутоме *разрешења енигме* у сфери текстуалног значења, стиче статус *тоналитета разрешења енигме* у сфери музичког значења. Ако се имају у виду сви претходно изложени аспекти интерпретативне анализе, могуће је разумевање једне од најважнијих стратегија у укупној музичко-драмској структури овог дела: један у другом се савршено огледају асоцијативна значења два тоналитета, с једне, и однос два драмска климакса, с друге стране. Наиме, чињенице да се енигма о убици решава и обзнањује само једном, на крају дела и да се а-мол појављује такође само на крају дела, утврђују значење овог тоналитета као *тоналитета обзнањивања истине о злочину*; исто тако, како се метемпсихоза десила неко време после убиства, али се потврђује тек на крају кантате, тако се и де-мол, који се повремено појављивао током кантате, тек на њеном крају уобличује као *тоналитет метемпсихозе*. Ипак, за разлику од Бартовог аналитичког модела, у анализи коју предлажемо се као енигма не испоставља питање ко је убица, већ да ли се дух убијеног реинкарнирао у његову мртву кост. Мистерија потиснутог гласа чије је 'знање', као веће од 'знања' свих



других гласова, у стању да из темеља уздрма успостављене односе међу протагонистима драме, такође постаје значајан фактор интерпретативне анализе. Шери Ли (Sherry Lee) је у својој анализи ове кантате, у којој је применила Бартову теорију о „распадању гласова”,<sup>646</sup> с правом указала да је Малер „гласу мртвога”, гласу „који није ни требало да буде чут”, „дозволио да говори”.<sup>647</sup> Анализа која је овде представљена доказује да су ту дозволу, односно ’легитимизацију’ гласа мртвог брата управо омогућили де-мол и његово асоцијативно значење. Метемпсихоза се, тако, у овом симфонијском лиду испоставља као крајња тачка суптилног и пажљиво организованог развоја тоналитетских асоцијација, у оквиру којег четири молска тоналитета ’причају причу’ о трагедији: еф-мол ’говори’ да се десило убиство, ха-мол ’саопштава’ ко је убица, а-мол истину о злочину коначно ’казује’ свима, а де-мол – да је дух убијеног оживљен. Још више од тога, тоналитетско потврђивање метемпсихозе представља драмски климакс са функцијом ретроактивног потврђивања истине о убиству: тек захваљујући преласку духа у кост постаје јасна комплетна слика онога што се десило.

Метемпсихоза у Малеровој *Жалобној песми* представља слој текстуалног значења који се најбоље разуме посредством интерпретативне анализе. Тежња ка ’аритметичкој средини’ код тоналитета који нису били носиоци различитих или супротстављених текстуалних значења и формирање чак три пара таквих тоналитета која су се ’сусретала’ на де-молу, условили су да тај тоналитет понесе значење које би их могло објединити. ’Аритметички’ профилисани де-мол, стога, није ни могао да постане носилац експлицитног, већ само унутрашњег, скривеног, у правом смислу тацитног значења. Такво значење је додатно подржано његовим контекстуалним ексклузивитетом, проистеклим из чињенице да се једино у овом тоналитету и, опет, само једном долази до момента у коме је омогућено разумевање метемпсихозе. Јединственост таквог момента се преплиће са јединственом околношћу у којој је музика постала живи актер радње, јер да није било убициног *свирања* у мртву кост убијеног не би било ни тог разумевања. Другим речима, музика је и симболички – кроз појам *свирања* у самом исказу, и значењски – посредством асоцијативне функције де-мола, изнела на видело скривену истину да се десила метемпсихоза.

---

<sup>646</sup> Исто, 41–42.

<sup>647</sup> Sherry Lee, “Ein seltsam Spielen”, 80.

У претходним редовима је указано на акорде, хармонске обрте и тоналитете помоћу којих се интерпретира метемпсихоза као експлицитна и, посебно, као тацитна категорија у текстуалним значењима у опери и кантати. За реализацију те њихове функције постоје три предуслова. Најпре, мора се успоставити идентитетска или каква друга односна релација између субјекта (онога ко се/што се мететемпсихотизира) и објекта метемпсихозе (оног у кога се/у шта се метемпсихотизира). Затим, потребно је да та хармонска и тонална средства буду специфична и проминентна у неком аспекту своје појавности, било да је реч о типу акордске структуре (секстсептакорд), специфичној функцији (наполитански секстакорд), посебно профилисаног каденци или тоналитету чије се асоцијативно значење на посебан начин афирмише међу свим *асоцијативним тоналитетима* у делу. Коначно, та средства, без обзира на њихову дистинктивност и специфичност, морају ступити у везу са неким другим елементима хармонског и тоналног језика, који у мањој или већој мери потпомажу њихово разумевање као средстава метемпсихозе. У ту сврху могу послужити *асоцијативне акордске структуре* или сплет односа међу *асоцијативним тоналитетима* композиције, као и употреба различитог смера и величине интервала у тоналном и хармонском покрету у зависности од тога да ли се тај покрет везује за субјект или за објект метемпсихозе. Посебно може бити од користи проналажење тоналитета 'аритметичке средине' међу тоналитетима који нису носиоци супротних значења, односно идентификација оног тоналитета који се кристализује као идеално место за 'настањење' неког новог, до тад скривеног и непознатог значења.

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Циљ рада *Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у немачкој опери и симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века* био је да се покаже да у музичко-сценским делима немачких композитора у наведеном периоду хармонија учествује као конститутивни елемент у различитим стратегијама интерпретативне анализе и да без увида у овакву улогу хармоније сагледавање комплексне сфере значења у датим жанровима не би могло бити целовито. Аналитичким посматрањем одабраног корпуса закључили смо да хармонија, а са њом и тоналитет – схваћен у најширем смислу као систем сложених међуакордских односа – осим што партиципирају као супстанцијални елементи музичких језика ових дела, могу бити схваћени и разматрани као доследно херменеутичка средства. Композитор опере или симфонијског лида остварује се као интерпретатор поетског текста, у стању је да тај текст разуме другачије, каткада и боље од његовог аутора. Према томе, хармонија тумачи, на другачији начин објашњава или пружа нови поглед на бројна значења која су формирана у текстуалном слоју опере и симфонијског лида, омогућавајући притом да се до сада освојени и усвојени принципи и методе хармонске анализе додатно обогате и да се прошири сфера њихове примене у савременом контексту музичке теорије.

У раду смо применили читав низ хармонских концепата, метода те тоналних и драмско-тоналних категорија које су иманентне хармонском језику немачке опере на прелазу из деветнаестог у двадесети век, а које су дефинисали водећи светски научници двадесетог и почетка двадесетпрвог века на подручју музичке теорије, посебно хармоније и музикологије. У том погледу, донети истраживања спроведеног у овом раду се огледају не само у томе што су ови концепти, методе и категорије послужили као специфични интерпретативни модели који омогућавају увиде у нова музичка и хармонска значења анализираних дела, него и у томе што они могу бити примењени на квалитативно нов начин у односу на то како су их замислили њихови аутори, и то првенствено на пољу односа између музике и текста. У рад смо укључили бројне интерпретативне стратегије од којих многе долазе и са подручја реторике и доказали да у опери и симфонијском лиду њихова супстанцијална веза са хармонијом резултира сасвим новим значењима и увидима

у потпуно ново поимање драмске улоге појединих ликова или драмског значаја одређених догађаја. Једном речју, у раду смо настојали да сагледамо проширење значења овим стратегијама, а у појединим случајевима и једну врсту њиховог квалитативног обogaћења и унапређења. Коначно, *либестод*, анагнореза и метемпсихоза, као значајне поджанровске конфигурације у опери и симфонијском лиду, по први пут су сагледане и као веома комплексне интерпретативне стратегије у којима одређени елементи тоналног и хармонског језика имају кључну улогу. Од бројних аутора који су се бавили овом проблематиком, Лоренс Крејмер је учинио највећи искорак у проучавању интерпретативних релација, али се управо у оквиру тог поља разматрања чинило да постоји недовољно истражен простор. У најширем смислу, то се односило на неопходност значајнијег испитивања улоге хармоније, тоналитетских и акордских односа, и дисертација је имала за задатак да у том домену допуни и прошири научну и аналитичку апаратуру.

Испитивали смо три поља деловања хармоније као интерпретације. У првом од њих је сагледано учешће хармоније у интерпретацији већ постојећих музичких значења у тоналном и хармонском језику анализираних дела. Показали смо да хармонија има могућност да реинтерпретира та значења, а крајњи резултат тог процеса су нова значења која су функционализована у односу на различите елементе драмске структуре, попут драмске радње, карактера или ситуација.

Тоналитетско кретање по малим или великим секундама у разматраним делима веома често носи експресивну вредност и усаглашено је са развојем на драмском плану опере. Тако формиран *експресивни тоналитет* се манифестује као „експресивно интензивирање”, или као „експресивна релаксација”. У првом случају се ради о тоналитетском кретању по узлазним секундама, које се везује за интензивирање тензије на драмском плану, а у другом – о тоналитетском кретању по силазним секундама, које представља пандан смањењу тензије на том плану. Иновативна интерпретација *експресивног тоналитета* долази до изражаја у ситуацијама у којима се манифестује ’сукоб’ тоналитетског кретања и акордског садржаја, односно ’сукоб’ између тоналног успона, с једне стране, и испуњености највишег тоналитета акордима ниске, субдоминантне тоналне сфере, с друге стране. Испуњавање овим акордима носи превагу у постизању коначног значења.

Кретање од једног полазног ка другом завршном тоналитету у опери, а посебно у јединствима 'нижег' нивоа као што су чинови, сцене или, пак, делови сцена, означили смо појмом *дирекциони тоналитет*. Таква промена тоналитета је врло често усаглашена са променом значења у драмском току, па се могло уочити да нови тоналитет на крају такве целине одговара новој констелацији различитих односа између ликова или догађаја на драмском плану, што представља најосновнији вид интерпретације драмског значења 'од стране' тоналитета. Међутим, интерпретативни аспект ове драмско-тоналне категорије се додатно оснажује у оним ситуацијама у којима се промена тоналитета између граничних 'тачака' у музичком току интерпретира као почетак и завршетак у истом тоналитету, због тога што није дошло до фундаменталне промене у значењу текста или у драмској ситуацији (у опери *Електра* се, тако, промена тоналитета која прати Хрисотемидине исказе подређује текстуалном значењу и делује као да нема промене, јер се тако конципирани *дирекциони тоналитет* везује за њену непрекидну равнодушност према Егистовој смрти), и обрнуто, у ситуацијама у којима појава истог тоналитета у тим 'тачкама' има значење кретања од једног полазног до другог, новог циљног тоналитета, услед тога што се на нивоу текстуалног и/или драмског значења уочава значајна промена.

*Асоцијативни тоналитет* као интерпретативна стратегија надилази пуку тоналитетску репрезентацију ликова или стања и омогућава да се сазнају многа нова значења и знања о тим ликовима или стањима. Извесна необична или на први поглед необјашњива констелација тоналних односа добија свој пуни смисао једино укључивањем тоналитетске „асоцијативности”, чиме уједно и односи између ликова, догађаја или стања бивају потпуније схваћени. Разумевању лика Електре у истоименој опери у великој мери доприноси оваква „асоцијативност”, али уместо тоналитета, улогу „асоцијативне” категорије преузима акорд, прецизније „Електрин акорд”, који својом бикордском грађом репрезентује сукоб између ње и њене мајке, док прави *асоцијативни тоналитет*, уместо саме Електре, добијају њена носталгија за некадашњом срећом и њен менадични плес до смрти.

Одређене тоналне категорије представљају посебне начине на које се интерпретира сложено тонално и хармонско ткиво немачке опере и симфонијског лида у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века. *Лутајућим тоналитетом* је означена, као што су то учинили и Шенберг и Далхаус, висока модулативна фреквенца у

оквиру које је задржавање у сваком достигнутом тоналитету било краткотрајно, због чега се стиче утисак да тонални развој константно негде лута. Међутим, у овом раду смо у одређење овог појма укључили и 'залуталост' специфичног хармонског обрта једног тоналитета у утврђени и сразмерно дуги ток који припада неком другом тоналитету. *Плутајући тоналитет* је стратегија помоћу које се у разматраним делима интерпретира константно осциловање између два тонална центра, које дефинише музички ток у одређеном делу композиције. Такво осциловање се такође може сагледати и као „двотонични комплекс”. Тензија између два тонална центра често резултира новим тумачењем целокупног хармонског тока.

Захваљујући богатом арсеналу средстава хармонског језика, омогућено нам је да спознамо прикривене тенденције хармоније, помоћу којих се интерпретирају разноврсна скривена значења која произлазе из богатих сплетова односа између ликова у опери или симфонијском лиду. Другим речима, оно што је скривено у драмском слоју дела је интерпретирано исто тако прикривеним тенденцијама у хармонији. Тако смо могли посведочити новом интерпретативном капацитету *асоцијативног тоналитета*, који укључује појаве попут 'лажних' *асоцијативних тоналитета* појединих ликова или 'преузимања' *асоцијативних тоналитета* од стране неких других ликова, која овима омогућавају да саопште одређене неистините или неискрене ставове, односно осећања. Скривени херменеутички потенцијал хармоније понекад достиже неслућене размере, па смо могли уочити и такво значење према коме један оперски лик 'обмањује' слушаоца, тако што га 'усмерава' на погрешан закључак о основном тоналитету и главним акордима сцене. Такође, хармонске каденце су каткад могле бити схваћене и независно од хармонског тока који их окружује, захваљујући чему одређени оперски лик 'ствара' сопствени модулациони ток који није могуће уочити у уобичајеној, односно традиционалној анализи. Слично томе, поједини специфични хармонски обрти или поједини акорди унутар неких других хармонских обрта формирају паралелни тонални ток као тоналну конфигурацију помоћу које се интерпретира одређено драмско значење, али и као тоналну конфигурацију која функционише независно од било каквог немужичког значења. У прикривене тенденције хармоније смо убројали и њену способност да интерпретира различите врсте погледа и различита значења погледа у опери. Тако, кроз супротстављеност хроматског и целостепеног успона у тоналном току, с једне, и пада

напетости у садржају поетског текста, с друге стране, тоналитет указује на значење по коме је гледање у вољену особу много важније од жеље за разговором или за додиром те исте особе, жеље која је у тексту експлицитно саопштена. Специфична диспозиција наступâ акорада доминантне функције омогућава да се интерпретирају различити односи између погледа које две особе упућују једна другој.

Крејмеров концепт *немогућих објеката* и Тредвелов концепт *немогућих идеала* у овом раду су добили статус интерпретативних стратегија у којима хармонија има водећу улогу. Дурски или молски тонски род, који се на специфичан начин везују за наступе једног оперског лика, постају „немогући дур” или „немогући мол”, јер се изван интерпретативне анализе они у том виду не могу опазити. Посебне хармонске функције, попут фригијског или поларног акорда, постају *немогући идеали* хармонско-функционалног система опере онда када их одликује атипични, неуобичајени тонски род (на пример, молски трозвук у функцији фригијског акорда), или када добију „немогућу” функцију (на пример, поларни акорд као заменик субдоминантног трозвука). На сличан начин су и одређене појаве појединих тоналитета могле бити интерпретирани као *немогући објект*.

Ослањајући се на Крејмеров херменеутички концепт опере супремације, хармонију смо у овом раду сагледали кроз призму супремације као интерпретативне стратегије, доказавши да хармонија у опери има способност да једну мање значајну идеју у драмској структури опере уздигне на ниво супремацијске идеје, али и да, исто тако, једном значењу које је истакнуто као супремацијско оспори доминацију у драмској структури опере. Осим тога, један тоналитет је могао да означи не само супремацију неког лика, него и његову лажну супремацију. Као најпогоднија тонална и хармонска средства којима су интерпретирана ова значења испоставили су се тритонусни односи између акорада и тоналитета, а у оквиру њих, посебно, инверзија уобичајеног редоследа акорада у поларној вези. Симболички аспект односа између ’високих’ и ’ниских’ тоналитета разоткрива релације између ликова, тако што је експлицитна инфериорност једног лика превреднована у његову имплицитну супериорност, захваљујући његовом везивању за ’високе’ тоналитете и, обрнуто, експлицитна супериорност неког другог лика постаје његова имплицитна инфериорност, ако се његови наступи везују за ’ниске’ тоналитете. Такође, употреба различитих тоналитета представља одраз драмско-психолошке

трансформације која настаје као последица одређеног утицаја једног лика на неки други лик, али и специфичног утицаја који један лик врши на самог себе. С тим у вези, дефинисане су и две тоналне стратегије – *тонална трансформација* и *тонална адапција*.

Хармонија се на посебан начин испољава не само у интерпретацији значајне жанровске поткатегорије каква је *либестод*, него и у крајње специфичним врстама *либестода*, које смо могли уочити у завршним сценама опера *Сумрак богова* (*либестод* као резултат 'чисте' љубави), *Салома* (*либестод* као последица злочина) и *Електра* (*либестод* као смрт због 'љубави' према освети, а хармонска и тонална средства указују на *тропу самопоништења* која настаје као последица те 'љубави'). Један одређени тоналитет или посебан сплет односа између лајтхармонија оперских ликова мушкарца и жене које спајају љубав и смрт, одражавају тачку спајања то двоје људи у „љубавној смрти”. Посредством акордских релација и тоналних покрета се долази до специфичне интерпретације која дозвољава другачији или не баш тако строги поглед на злочин који је почињен 'у име љубави'. У склопу интерпретације *либестода* у овом раду је формирана и *тропа комплементарне опозиције* између драмског и тоналног развоја, према којој високи интензитет тоналног развоја не одговара интензитету експресивности у драми, док низак интензитет тоналног развоја или свођење тоналног тока на један тоналитет не одговара високом интензитету драмског развоја. Важне значењске конфигурације у анализираним операма, као што су стварне или наводне смрти, интерпретиране су посредством односа између два тоналитета који стоје у хроматском терцном сродству.

Друго поље деловања хармоније као интерпретације обухватило је разматрање различитих елемената тоналног и хармонског језика који учествују у интерпретирању односа на пољу текстуалног значења у операма и симфонијском лиду одабраним за анализу у овом раду. Таква интерпретација је остварена посредством већ описаних музичких стратегија, али и уз учешће одређених реторичких стратегија. *Теорију маркираности* смо применили као интерпретативну стратегију у чијем склопу хармонија има веома важну улогу. Маркираности која постоји на текстуалном плану одговара маркираност која постоји на тоналном и хармонском плану, чиме се на нови начин осветљавају познати или разоткривају непознати аспекти односа између два лика у опери (на пример, између Вотана и Бринхилде у опери *Валкира*). Тонална маркираност која се испоставља као значајна у овом смислу обухвата терцни тонални однос са прецизно



одређеним тоницама, који се издваја из контекста у коме такође доминирају терцне тоналне релације, али између великог броја различитих тоничних акорада. Акордска маркираност која фигурира у интерпретацији текстуалних значења се односи на једну конкретну хармонску мутацију која постаје маркирана у контексту дефинисаном бројним хармонским прогресијама из дурског у молски или из молског у дурски трозвук, али на различитим основним тоновима.

Метафора у текстуалном значењу је такође могла бити интерпретирана помоћу различитих хармонских средстава, а иновативни корак смо начинили формирањем музичке метафоре која функционише превасходно у тонално-хармонском подручју и која помаже да неметафорички текстуални предложак добије ново значење. Такву музичку метафору може да образује специфична игра између тоналитета, у којој један или ређе два тоналитета постају активни у доносу на текст, откривајући значења која нису могла бити откривена у тексту, док неки други тоналитет или тоналитети наизглед постају такође активни, али се на крају испостављају као пасивне фигуре у односу на текст. Овоме смо прикључили и теоријски модел *спекулативних тоналитета*, као и *спекулативних тоналних односа*. Један тоналитет може имати два или више различитих значења, у зависности од тога који оперски лик га 'перципира', као и од тога да ли је тај лик у драмском току под утицајем неког другог лика или није, чиме сложени односи између ликова у драми добијају нову могућност разумевања. У драмској конфигурацији која на сцени презентује један интенционално маскирани оперски лик, метафоричка снага одређене хармонске или тоналне конфигурације помаже откривању правог идентитета тог лика.

Крејмеров концепт *експресивног дуплирања* смо применили у контексту интерпретације текстуалних значења и увидели да експресивно дуплирање које постоји у тоналном и хармонском развоју стоји како у корелацији са експресивним дуплирањем у поетском тексту, тако аутономно у односу на њега. Такође, и унутар музичког језика је могуће да хармонски план доноси усложњавање и експанзију, стојећи у корелацији са усложњавањем у тексту, а да тонални план буде истовремено и у корелацији са текстуалним планом, понашајући се симболички, и у једној врсти опозиције, доносећи суштинску реинтерпретацију текстуалног значења посредством метафоре. Музика саопштава оно што није речено у певаном тексту или много пре певаног текста казује оно

што ће бити саопштено у њему (тако, хармонија саопштава, пре него што нас о томе обавести певани текст, не само да ће Салома затражити Јоханаанову главу, него да ће је на крају и добити).

*Херменеутички прозор* смо сагледали као свеобухватну интерпретативну стратегију која пружа поглед на ново разумевање различитих врста конфронтација или опозиција које постоје у текстуалном слоју и у ту сврху смо употребили три тонално-хармонске стратегије: поларизацију, интерполацију и мутацију. Хармонска поларизација интерпретира сукоб прошлости и садашњости, репрезентујући ентитет или значење које је другачије, понекад и супротно, од оног које постоји у тексту. Такође, поларизација може истовремено да репрезентује сагласје које постоји у значењима између различитих изказа, с једне, и супротност која постоји у значењима унутар једног исказа, с друге стране. Интерполација неочекиваног акорда или акордског обрта у одређену утврђену хармонску прогресију постаје средство помоћу којег се постиже боље или сасвим другачије разумевање оног текста коме је та акордска прогресија представљала подлогу. Мутација се понекад супротставља основном текстуалном значењу и уместо да функционише као симбол тог значења, доноси његову интерпретацију (на пример, мутација из дурског у молски трозвук, као подлога текста који говори о светлости, интерпретира значење о тами, као нечему потпуно супротном од светлости). Поларизација, интерполација и мутација такође учествују у специфичном разумевању односа прошлости, садашњости и будућности у једном музичко-сценском делу.

Хармонска и тонална алегорија могу бити у функцији текстуалне алегорије, а у ту сврху су употребљена разноврсна средства, попут дијатонских и хроматских терцних тоналних односа, затим, специфичног распореда каденци у дурским и молским тоналитетима, као и карактеристичног наполитанског обрта који свој интерпретативни значај стиче у зависности од тога да ли се и када појављује у тим каденцама. Једна од веома важних особина обе врсте алегорије се односи на чињеницу да оне могу да укажу на целовито алегоријско значење у одређеном сегменту драмског тока, и то пре, па чак и значајно пре него што то учини текстуална алегорија. У том смислу су формиран различити типови музичких алегорија, као што је *тонална алегорија смрти* или *алегоријска каденца*.

Анагнореза као догађај од великог драмског значаја у опери постаје интерпретативна стратегија када јој се прикључе елементи хармонског и тоналног језика. Ови елементи не само да у мањој или већој мери помажу боље разумевање препознавања и целовито сагледавање његове улоге у драмском току, него и обрнуто, сама анагнореза обезбеђује потпуније схватање праве логике једног дела тоналног и хармонског развоја (анагнореза о којој се говори у тексту омогућава ново разумевање одређених хармонских односа, као што је специфично разрешење комплекса хроматских и привидних терцних веза у однос доминанта-тоника). Од више могућих варијанти и подваријанти анагнорезе, у рад су били укључени превасходно самопрепознавање и препознавање другог. Одређени тон, акорд/акорди или тоналитет/тоналитети могу бити модалитети анагнорезе главног јунака, како у смислу самопрепознавања, тако у смислу јунаковог препознавања неке друге, њему или њој блиске особе. Дурски и молски тонски род су такође укључени у систем интерпретације истинског и погрешног самопрепознавања, осветљавајући на нов начин овај вид анагнорезе. Тако се мол испоставља као модалитет навођења јунака на погрешно самопрепознавање, док дур испољава динамичну амбивалентност и значење се формира превасходно у зависности од тога да ли се он користи као тонална подлога исказима главног јунака (тада је дурски тонски род у функцији истинског самопрепознавања) или неког другог лика (тада је овај тонски род у функцији погрешног самопрепознавања). У интерпретацију погрешног самопрепознавања се понекад укључује и субдоминантација, коју смо у оквирима овог рада употребили у најширем смислу као сплет хармонских поступака у којима се на разноврсне начине истичу акорди субдоминантне функције. Тонална и хармонска компонента исто тако учествују у тумачењу комплекса анагнореза које се формирају у односу између два лика у опери, па је тако између Ореста и Електре у Штраусовој *Електри* било могуће уочити три вида анагнорезе, који постепено израстају један из другог: од лажне, преко делимично праве, до праве анагнорезе. Још једну драмску конфигурацију у овом смислу формира и специфична тензија између жеље за одређеним препознавањем и отпора том препознавању и у томе значајну улогу имају специфични хармонски обрти или каденца. И најзначајније, захваљујући интерпретативном капацитету хармоније у склопу анагнорезе као комплексне херменеутичке стратегије, формирана су два нова значења у текстуалном слоју. Прво се односи на то да одређени оперски лик од стране другог оперског лика бива

препознат не само као лик са својим идентитетом, већ и као једна врста Бога. Тако је Зигфрид у значењском универзуму Бринхилде препознат као мушкарац и херој, али и као Бог, као што је и Орест у значењском свету своје сестре Електре препознат као брат и осветник, али такође и као Бог. Из овога произлази и друго значење према којем један лик, посредством одређеног тоналитета, може да живи у свом паралелном свету који остаје опипљив само и једино том лику.

Коначно, у дисертацији је сагледано и треће поље деловања хармоније као интерпретације, у оквиру којег је анализирана улога различитих елемената тоналног и хармонског језика у посебној врсти интерпретативних релација које настају унутар специфичних односа између музичког и текстуалног значења и за које се као посебно погодно подручје испостављају одабрана дела. У најопштијем смислу, ово укрштање може бити двојако, тако што њихова значења могу бити било другачија једно од другог, било супротстављена једно другом. У том погледу, најпре наилазимо на још једно укључивање Крејмеровог концепта *немогућих објеката* и Тредвеловог модела *немогућих идеала* у интерпретативну анализу, којим је у значајној мери надограђено и проширено значењско поље које су њихови аутори поставили. На трагу онога што је већ остварено у оквиру анагнорезе као интерпретативне стратегије, „замена за тело” репрезентује потенцијалну судбину неког јунака и омогућава поглед у нову, паралелну стварност, док тонална и хармонска средства покушавају да ту нову стварност представе као прихватљиву верзију већ постојеће, ’стварне’ стварности у опери. У том смислу се као најприкладнији елемент хармонског језика испоставио прекомерни терцквартакорд (и уопште, тврдо умањени четворозвук), док је међу поступцима тоналног језика највећи интерпретативни потенцијал показао поларни тонални однос, чији смо значај у музичкој интерпретацији доказали у више наврата у овој дисертацији. Спојени тритонусом као својом основном и суштинском интервалском компонентом, и прекомерни терцквартакорд и поларни тонални однос постају *немогући објекти* и обезбеђују разумевање немогућности да се у истој сфери нађу два вишезначно супротстављена лика или ситуације који су у тексту позиционирани у истој сфери. Овај акорд такође може постати *немогући идеал*, употребљен за тумачење повезаности између елемената драме који су замишљени као супротстављени.

Специфичне драмско-тоналне категорије *експресивног, дирекционог* и *асоцијативног тоналитета* се испостављају као универзални модели у сагледавању интерпретативне функције хармоније у опери, што посебно долази до изражаја у укрштању музичког и текстуалног значења и формирању нових видова интерпретације поетског текста. Дакле, не само у музичком значењу, него и у односу према тексту, *дирекциони тоналитет* формира интерпретацију према којој почетак и завршетак сцене или њеног дела у различитим тоналитетима има смисао тоналног заокружења услед одсуства промене у текстуалном значењу, и обрнуто, тонално заокружење целине се тумачи као постојање почетка и завршетка те целине у различитим тоналитетима због постојања промене у текстуалном значењу. „Дијалогски тоналитетски наратив” добија нови смисао и, осим два тоналитета, укључује и парове тоналитета који прате одређене исказе. „Двотонични комплекс” проширује своје дејство и формирају се „дводоминантни”, па чак и „двофригијски комплекс”, као систем односа између доминантних, односно фригијских акорада у двама различитим тоналитетима, при чему се ти акорди везују за одређене исказе који су позиционирани у различитим деловима једне заокружене целине. Исто тако, *дирекциони тоналитет* у једном делу опере дејствује заједно са „експресивним” секундним тоналним покретом, али и са специфичним, ’локалним’ *асоцијативним тоналитетима* одређених ликова, који не представљају њихове праве *асоцијативне тоналитете*, већ се везују за њих само у тој, заокруженој целини.

Алегорија као реторичка интерпретативна стратегија у дисертацији је сагледана и у контексту укрштања музичког и текстуалног значења, што је омогућило потпуно нове, квалитативно другачије увиде у драматуршку позицију појединих ликова у опери, као и ново разумевање укупних односа између њих. Уочили смо постојање специфичног конфликта између хармонске и текстуалне алегорије, чији резултат је разумевање једног оперског лика, које је у потпуној супротности са начином на који је ’споља’ представљен тај лик. У ту сврху је формиран нови интерпретативни поступак којег смо назвали *алегоријом супротности* у оквиру које још једном сведочимо неисцрпном капацитету тритонуса. Интензивна употреба ове дисонанце – остварена кроз поларне односе молских трозвука, бикордско спајање акорада удаљених за тритонус или кроз наступе акорада грађених од једног или два тритонуса – постаје модалитет испољавања посебне алегорије која, интерпретирајући текст на неочекивани начин, указује на потпуно другачије и до

тада непознате карактерне особине одређеног оперског лика. У специфичном контексту у четвртој сцени *Електре* такву алегорију смо назвали *алегоријом искупљења* и улога хармоније у њеном формирању се испоставила као кључна. Такође, конципирали смо и *хармонску херметичку алегорију* у којој је откривање пуног значења текстуалне алегорије временски одложено или је интенционално задржано као тајанствено, па су за објашњење такве текстуалне алегорије употребљени посебно организовани односи истоимених трозвука.

Захваљујући интерпретативном потенцијалу тоналних и хармонских средстава, односно њиховој специфичној активности и у односу на текст и у односу на општи музички језик, омогућено је откривање скривених, тацитних значења, како у музици, тако у поетском тексту једне опере. Једно од тих средстава се односи и на специфичан трансфер тоналитетске „асоцијативности” са једног оперског лика, за који је примарно била везана, на неки други лик. Помоћу тако реконфигурисаног *асоцијативног тоналитета* се откривају тацитна значења у тексту или општем драмском току. Даље снажење интерпретативног капацитета хармоније је водило разумевању једног тоналитета као ’аритметичке средине’ или специфично лоцираног ’места’ у коме се сусрећу нека два истакнута тоналитета која носе супротстављена значења. Тај и на такав начин лоцирани тоналитет стоји у корелацији са специфичним значењем у поетском тексту, при чему то значење и само може да настане као ’аритметичка средина’ оних значења која су произашла из претходно датих исказа. Најзад, један тоналитет може бити интерпретиран као ’неотпевани глас’ одређеног лика који није присутан на сцени или који се чак и не спомиње у тексту, али представља важан конститутивни фактор драме, постајући својеврсни *асоцијативни тоналитет* тацитног лика.

Метемпсихоза представља не само слој текстуалног значења, већ и специфичну драматуршку конфигурацију у опери и симфонијском лиду и образује најсложенију интерпретативну стратегију у којој се укрштају текстуална и музичка значења. У *Електри*, специфична акордска структура као што је доминантни секстсептакорд постаје носилац значења о злочину из освете, док посебна „асоцијативна” структура „Електриног акорда” у вези са доминантним секстсептакордом фигурира као знак трансфера злочиначког импулса са Клитемнестре на Електру. У Шенберговим *Песмама из Гуре*, хармонска каденца и наполитански секстакорд учествују у интерпретацији двоструке метемпсихозе –

експлицитног трансфера Товиног духа у голубицу и тацитног преласка Тове у њеног вољеног Валдемара. Коначно, у Малеровој *Жалобној песми*, поједини акорди који постају „асоцијативне” структуре или, пак, одређени сплет односа међу *асоцијативним тоналитетима* у делу, функционисали су као кључ за разумевање метемпсихозе и, последично, за разрешење енигме о убиству. Овоме би требало додати и употребу различитих смерова и величина интервала у тоналном и хармонском покрету, који зависе од тога да ли се тај покрет везује за субјект или за објект метемпсихозе. Уочили смо и да у овом Малеровом делу специфична игра четири молска тоналитета саопштава све аспекте ове драме: један молски тоналитет саопштава да се догодило убиство, други говори ко је убица, трећи ту истину казује свим актерима радње, а четврти, најзад, да је дошло до метемпсихозе духа убијеног младића.

Закључцима до којих се дошло у овом истраживању најпре је омогућено да комплексна хармонска анализа одабраних оперских дела добије своју херменеутичку компоненту, али и да, тако надограђена, обезбеди не само боље разумевање тих дела, него и откривање елемената сродности и разлике између њих, и то кроз херменеутичку призму. Друго, формиране интерпретативне стратегије, са хармонијом као кључном компонентом, могу представљати обрасце за активирање сложених процеса тумачења музичких дела уопште, а посебно музичко-сценских дела, као и за тематизовање могућих, а до сада неоткривених области њихове интерпретативне реконструкције. Коначно, али не мање важно, с обзиром на развој тоналности, и уопште, музичког стила, те имајући у виду различитост индивидуалних стилова четворице композитора и њихов значај за епоху у којој су стварали и утицај на оперску музику која ће доћи после њих, радом смо покушали да допринесемо дефинисању заједничког интерпретативног кода примењивог у анализи музичко-сценских дела од Вагнера до данас.

Чини се прикладним да на самом крају рада још једном истакнемо чињеницу да хармонија у музичком језику опере и симфонијског лида немачких композитора у другој половини деветнаестог и на почетку двадесетог века има значај комплексне инстанце преко које се интерпретирају разноврсни и сложени односи између музике и текста. Тоталитет њеног интерпретативног потенцијала је тако свеобухватан и толико снажан да не резултира само конститутивношћу хармоније за стратегије које су примењене и формиране у раду, него се уз висок степен вероватноће може претпоставити могућност

њене примене и у другим, новим и у овом погледу до сада неистраженим интерпретативним стратегијама. Имајући то у виду, настанак нових значења постаје такорећи легитимни циљ хармоније, што би уједно омогућило и да, шире посматрано, теорија хармоније ухвати корак са новом праксом тумачења оперске музике и нађе своје заслужено место у сложеном и бескрајном универзуму музичке интерпретације.



## Индекс примера

Напомена: редни бројеви страна наведени у индексу примера се односе на пагинацију дату у Прилогу докторске дисертације.

## II ДЕО

### 1 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИЧКИХ ЗНАЧЕЊА

<b>Пример 1:</b> Рихард Вагнер, <i>Зигфрид</i> , партитура (Richard Wagner, <i>Siegfried</i> /Mainz: B. Schott's Söhne, 1876. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1983/), други чин, друга сцена, страна 211 / такт 9 – 213/6 .....	1
<b>Пример 2:</b> Рихард Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , партитура (Richard Wagner, <i>Gotterdammerung</i> /Mainz: B. Schott's Söhne, 1876. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1982/), пролог, страна 7 / такт 1 – 9/3 .....	4
<b>Пример 3:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , пролог, 12/7–13/6 .....	7
<b>Пример 4:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , пролог, 17/1–18/5 .....	9
<b>Пример 5:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, трећа сцена, 406/1–408/2 .....	11
<b>Пример 6:</b> Рихард Штраус, <i>Електра</i> , партитура (Richard Strauss, <i>Elektra</i> /Berlin: Adolph Fürstner, 1916/), крај седме и почетак осме сцене, партитурни број 213a / такт 1 – 221a/1 .....	14
<b>Пример 7:</b> Рихард Штраус, <i>Салома</i> , партитура (Richard Strauss, <i>Salome</i> /Berlin: Adolph Fürstner, 1905. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1981/), прва сцена, тактови 1–8 .....	23
<b>Пример 8:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , крај прве и почетак друге сцене, партитурни број 19 / такт 7 – 20/5 .....	24
<b>Пример 9:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , прва сцена, 8/3–9/1 .....	27
<b>Пример 10:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , прва сцена, 2/4–7 .....	30
<b>Пример 11:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, одломак пред Саломиним монологом, 264/6–266/8 .....	31
<b>Пример 12:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , прва сцена, 3/3–6/1 .....	33
<b>Пример 13:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, 163/6–170/1 .....	36

<b>Пример 14:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 75/1–12 .....	43
<b>Пример 15:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 221/5–222/4 .....	44
<b>Пример 16:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 68/5–69/2 .....	46
<b>Пример 17:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 161/4–162/4 .....	47
<b>Пример 18:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 261/6–262/7 .....	49
<b>Пример 19:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , друга сцена, 45/1–14 .....	51
<b>Пример 20:</b> Густав Малер, <i>Жалобна песма</i> , партитура (Gustav Mahler, <i>Das klagende Lied</i> /Wien – Leipzig: Universal-Edition A. G., 1914/), други чин, партитурни број 64 / такт 6 – 65/18 .....	53
<b>Пример 21:</b> Рихард Вагнер, <i>Валкира</i> , партитура (Richard Wagner, <i>Die Walküre</i> /Leipzig: C. F. Peters, ca. 1910. Reprinted: New York: Dover Publications, 1978/), други чин, четврта сцена, страна 354 / такт 7 – 357/15 .....	57
<b>Пример 22:</b> Р. Штраус, <i>Саломе</i> , „Саломин плес”, T/1–W/3 .....	61
<b>Пример 23:</b> Р. Штраус, <i>Саломе</i> , „Саломин плес”, P/7–R/9 .....	66
<b>Пример 24:</b> Р. Штраус, <i>Саломе</i> , четврта сцена, одломак пред Саломиним монологом, 289/5–295/1 .....	71
<b>Пример 25:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 194/9–195/7 .....	78
<b>Пример 26:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 220/13–225/10 .....	80
<b>Пример 27:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 232/3–233/1 .....	86
<b>Пример 28:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 200/7–202/9 .....	88
<b>Пример 29:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 234/4–11 .....	91
<b>Пример 30:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 249/5–250/2 .....	92
<b>Пример 31:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 246/9–247/5 .....	93
<b>Пример 32:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 269/1–273/8 .....	95
<b>Пример 33:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 207/4–7 .....	100
<b>Пример 34:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 211/3–214/4 .....	101
<b>Пример 35:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 226/11–227/10 .....	105
<b>Пример 36:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 245/3–7 .....	107
<b>Пример 37:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 287/1–288/3 .....	108

<b>Пример 38:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , друга сцена, 21/7–24/1 .....	110
<b>Пример 39:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , друга сцена, 43/2–47/13 .....	112
<b>Пример 40:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , друга сцена, 53/5–58/12 .....	116
<b>Пример 41:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 64/4–5 .....	122
<b>Пример 42:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 79/13–82/9 .....	123
<b>Пример 43:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 114/1–117/5 .....	126
<b>Пример 44:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 67/5–8 .....	130
<b>Пример 45:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 94/1–96/8 .....	131
<b>Пример 46:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , први чин, 12/9–11 .....	132
<b>Пример 47:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , први чин, 3/12–4/1 .....	133
<b>Пример 48:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , први чин, 18/1–9 .....	134
<b>Пример 49:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , први чин, 33/11–34/2 .....	136
<b>Пример 50:</b> Рихард Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , партитура (Richard Wagner, <i>Das Rheingold</i> /Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.[1873]. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1985/), четврта сцена, страна 221 / тактови 1–6 .....	139
<b>Пример 51:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 226/1–7 .....	140
<b>Пример 52:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 266/10–267/7 .....	141
<b>Пример 53:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 234/4–8 .....	143
<b>Пример 54:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 218/20–21 .....	144
<b>Пример 55:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 277/11–278/5 .....	144
<b>Пример 56:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 264/3–265/3 .....	146
<b>Пример 57:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 240/3–242/13 .....	148
<b>Пример 58:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 217/6–11 .....	151
<b>Пример 59:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 308/6–309/3 .....	152
<b>Пример 60:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 255/4–9 .....	154
<b>Пример 61:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 228/8–230/8 .....	155
<b>Пример 62:</b> Р. Вагнер, <i>Рајнско злато</i> , четврта сцена, 257/5–18 .....	158
<b>Пример 63:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 548/6–549/5 .....	159

<b>Пример 64:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 578/4–582/2 .....	161
<b>Пример 65:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 554/4–565/10 .....	166
<b>Пример 66:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 568/3–569/3 .....	178
<b>Пример 67:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 518/1–520/2 .....	180
<b>Пример 68:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 591/1–592/3 .....	183
<b>Пример 69:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, трећа сцена, 614/3–615/4 .....	185
<b>Пример 70:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, Саломин монолог, 338/3–339/5 .....	187
<b>Пример 71:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, Саломин монолог, 356/1–362/8 .....	189
<b>Пример 72:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 89/12–91/5 .....	195
<b>Пример 73:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, Саломин монолог, 332/3–336/8 .....	197
<b>Пример 74:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , четврта сцена, Саломин монолог, 347/1–350/4 .....	202
<b>Пример 75:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , осма сцена, 236а/1–262а/10 .....	206

## 2 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

<b>Пример 76:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, трећа сцена, 640/6–673/2 .....	234
<b>Пример 77:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 296/7–297/10 .....	268
<b>Пример 78:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 302/8–303/4 .....	270
<b>Пример 79:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 304/5–305/1 .....	272
<b>Пример 80:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 310/11–313/2 .....	274
<b>Пример 81:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 291/5–294/4 .....	278
<b>Пример 82:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, прва сцена, 298/2–300/3 .....	282
<b>Пример 83:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 95/3–96/1 .....	285
<b>Пример 84:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 98/5–100/5 .....	286
<b>Пример 85:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 92/1–93/4 .....	289
<b>Пример 86:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 108/3–109/1 .....	292
<b>Пример 87:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 121/6–122/5 .....	293

<b>Пример 88:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 122/10–123/3 .....	295
<b>Пример 89:</b> Р. Штраус, <i>Салома</i> , трећа сцена, 136/1–138/6 .....	296
<b>Пример 90:</b> Арнолд Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , партитура (Arnold Schönberg, <i>Gurre-Lieder</i> /Wien – Leipzig: Universal-Edition A. G., 1920; copyright renewed 1948 by Arnold Schoenberg/), трећи чин, партитурни број 23 / тактови 2–6 .....	300
<b>Пример 91:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 36/9–37/2 .....	301
<b>Пример 92:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 95/6–8 .....	302
<b>Пример 93:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 1/8–4/1 .....	303
<b>Пример 94:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 18/8–21/3 .....	308
<b>Пример 95:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 64/3–8 .....	313
<b>Пример 96:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 96/10–97/1 .....	314
<b>Пример 97:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 16/7–17/2 .....	315
<b>Пример 98а:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 67/2 .....	317
<b>Пример 98б:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 68/2–4 .....	318
<b>Пример 98в:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , трећи чин, 69/9–10 .....	319
<b>Пример 99:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , други чин, друга сцена, 217/1–5 .....	320
<b>Пример 100:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , други чин, друга сцена, 219/35–220/1 .....	321
<b>Пример 101:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , други чин, друга сцена, 238/2–8 .....	322
<b>Пример 102:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, прва сцена, 27/11–29/5 .....	323
<b>Пример 103:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, друга сцена, 38/10–42/7 .....	326
<b>Пример 104:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, трећа сцена, 68/6–73/5 .....	331
<b>Пример 105:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, трећа сцена, 88/10–97/3 .....	337
<b>Пример 106:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, трећа сцена, 104/1–107/1 .....	347
<b>Пример 107:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , први чин, трећа сцена, 157/1–159/2 .....	351
<b>Пример 108:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , први чин, прва сцена, 34/14–41/15 .....	354
<b>Пример 109:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, трећа сцена, 365/27–375/8 .....	362
<b>Пример 110:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, трећа сцена, 380/5–382/2 .....	373
<b>Пример 111:</b> Р. Вагнер, <i>Зигфрид</i> , трећи чин, трећа сцена, 385/3–392/4 .....	376

<b>Пример 112:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , шеста сцена, 123а/1–126а/1 .....	384
<b>Пример 113:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , шеста сцена, 127а/6–130а/8 .....	387
<b>Пример 114:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , шеста сцена, 136а/1–3 .....	392
<b>Пример 115:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , шеста сцена, 144а/1–2 .....	394
<b>Пример 116:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , шеста сцена, 148а/1–154а/8 .....	395

### 3 ИНТЕРПРЕТАТИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У СПЕЦИФИЧНИМ РЕЛАЦИЈАМА МУЗИЧКИХ И ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

<b>Пример 117:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 276/6–278/1 .....	399
<b>Пример 118:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, четврта сцена, 351/3–353/5 .....	402
<b>Пример 119:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, прва сцена, 197/7–198/2 .....	405
<b>Пример 120:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, друга сцена, 281/2–7 .....	407
<b>Пример 121:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, четврта сцена, 343/3–349/2 .....	408
<b>Пример 122:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, четврта сцена, 340/10–341/1 .....	415
<b>Пример 123:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , други чин, пета сцена, 394/4–7 .....	417
<b>Пример 124:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, друга сцена, 550/1 .....	418
<b>Пример 125:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, друга сцена, 597/9–15 .....	419
<b>Пример 126:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, друга сцена, 555/2–556/5 .....	420
<b>Пример 127:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, друга сцена, 562/18–563/2 .....	422
<b>Пример 128:</b> Р. Вагнер, <i>Валкира</i> , трећи чин, друга сцена, 589/4–591/2 .....	424
<b>Пример 129:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 425/6–426/6 .....	427
<b>Пример 130:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 446/3–447/7 .....	429
<b>Пример 131:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 460/10–461/1 .....	431
<b>Пример 132:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 435/4–12 .....	433
<b>Пример 133:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 440/3–6 .....	434
<b>Пример 134:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 457/4–458/8 .....	435
<b>Пример 135:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 431/1–9 .....	437

<b>Пример 136:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 468/3–470/2 .....	438
<b>Пример 137:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 454/3–455/5 .....	441
<b>Пример 138:</b> Р. Вагнер, <i>Сумрак богова</i> , трећи чин, прва сцена, 477/1–7 .....	443
<b>Пример 139:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 200/1–2 .....	444
<b>Пример 140:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 204/1–205/7 .....	445
<b>Пример 141:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 207/1–3 .....	447
<b>Пример 142:</b> Парови молских трозвука у поларном односу као средства <i>алегорије супротности</i> у четвртој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	
..... (пример је дат у склопу главног, текстуалног дела дисертације, на страни 379)	
<b>Пример 143:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 228/1–229/8 .....	448
<b>Пример 144:</b> Парови бикорада грађених од малих дурских септакорада у поларном односу као средства <i>алегорије супротности</i> у четвртој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса ...	
..... (пример је дат у склопу главног, текстуалног дела дисертације, на страни 384)	
<b>Пример 145:</b> Специфична двослојна фактура грађена од тврдо умањеног септакорда у дужем трајању и краћих појава двоструко умањених септакорада на различитим основним тоновима као средство <i>алегорије супротности</i> у четвртој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	
..... (пример је дат у склопу главног, текстуалног дела дисертације, на страни 385)	
<b>Пример 146:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 84/1–87/3 .....	449
<b>Пример 147:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , пета сцена, 63а/3–66а/4 .....	452
<b>Пример 148:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , трећа сцена, 64/5–66/3 .....	454
<b>Пример 149:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , пета сцена, 81а/8–84а/2 .....	457
<b>Пример 150:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , друга сцена, 51/11–52/1 .....	459
<b>Пример 151:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , друга сцена, 52/7–53/3 .....	460
<b>Пример 152:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , друга сцена, 55/3–56/4 .....	462
<b>Пример 153:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 136/2–139/4 .....	464
<b>Пример 154:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 146/6–148/7 .....	466
<b>Пример 155:</b> Р. Штраус, <i>Електра</i> , четврта сцена, 246/1–247/2 .....	467
<b>Пример 156:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 32/9–33/3 .....	468
<b>Пример 157:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 39/9–41/2 .....	470

<b>Пример 158:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 36/4–10 .....	472
<b>Пример 159:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 68/7–70/7 .....	473
<b>Пример 160:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 97/8–98/1 .....	477
<b>Пример 161:</b> А. Шенберг, <i>Песме из Гуре</i> , први чин, 109/5–110/1 .....	478
<b>Пример 162:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , други чин, 48/10–50/6 .....	479
<b>Пример 163:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , други чин, 57/1–59/2 .....	482
<b>Пример 164:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , други чин, 73/1–75/5 .....	485
<b>Пример 165:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , први чин, 11/1–12 .....	488
<b>Пример 166:</b> Г. Малер, <i>Жалобна песма</i> , други чин, 54/4–55/1 .....	490



## Индекс табела

### I ДЕО

#### 1 ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ ОДНОСУ МУЗИКЕ И ТЕКСТА, ОПШТИ ПОГЛЕД НА ХАРМОНИЈУ И ТОНАЛИТЕТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ И СТРАТЕГИЈЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ АНАЛИЗЕ

**Табела 1:** Пет категорија односа музике и текста Валтера Дира, према табели Ане Стефановић ..... 27

**Табела 2:** Тацитност у компарацији поетског и музичког дела, према Лоренсу Крејмеру ..... 45

### II ДЕО

#### 1 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИЧКИХ ЗНАЧЕЊА

**Табела 3:** Промене на тоналном, хармонском и тензионом плану у експресивном дуплирању према Л. Крејмеру ..... 61

**Табела 4:** Однос полазног и завршног тоналитета у *дирекционом тоналитету*, у оквиру формалних целина (опера, чинова и сцена /предигара/) у *Прстену Нибелунга* Рихарда Вагнера ..... 115

**Табела 5:** Хармонска трансформација у „мотиву рајнског злата” у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера ..... 175

**Табела 6:** Заступљеност тоналитета у дискурсима ликова у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера ..... 180

**Табела 7:** Дистрибуција „ниских”, „неутралних” и „високих” тоналитета у дискурсима ликова у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Р. Вагнера ..... 181

**Табела 8:** Свођење тоналног дискурса на Цис-дур у поновљеним Саломиним исказима о обожавању Јоханаановог тела, косе и устију у опери *Салома* Рихарда Штрауса ..... 209

## 2 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

**Табела 9:** Маркираност у оквиру специфичних акордских односа (однос између истоимених трозвука различитог тонског рода) и специфичног текстуалног значења (Вотаново разочарење у Бринхилду и освета њој) у трећој сцени трећег чина опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 235

**Табела 10:** Маркираност у оквиру специфичних тоналних односа (терцне тоналне релације) и специфичног текстуалног значења (сукоб Вотана и Бринхилде) у трећој сцени трећег чина опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 235

**Табела 11:** Постепено и динамично формирање значења о Ес-дуру као метафори Вотана у дискурсу Ерде у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Р. Вагнера ..... 243

**Табела 12:** Постепено и динамично формирање значења о Ас-дуру као метафори Вотана у дискурсу луталице (прерушеног Вотана) у првој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Р. Вагнера ..... 247

**Табела 13:** Експресивно дуплирање као интерпретативна стратегија (према Лоренсу Крејмеру) и негација и афирмација у трансценденцији субјекта као семиотичке стратегије (према Еру Тарасту) посматране кроз однос текста и тонално-хармонског плана у дискурсу Саломе у трећој сцени опере *Салома* Р. Штрауса ..... 256

**Табела 14:** Експресивно дуплирање као интерпретативна стратегија (према Л. Крејмеру) посматрана кроз однос текста и тонално-хармонског плана у дискурсу Јоханаана у трећој сцени опере *Салома* Р. Штрауса ..... 265

**Табела 15:** Диспозиција специфичног акордског обрта и каденци у паровима паралелних тоналитета у другој сцени првог чина опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 290

**Табела 16:** Систем анагнорезâ код Електре и Ореста и улога фундаменталних тоналитета цис-мола и Ас-дура са трансфером њиховог значења у процесу анагнорезе у шестој сцени опере *Електра* Р. Штрауса ..... 328

## 3 ИНТЕРПРЕТАТИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У СПЕЦИФИЧНИМ РЕЛАЦИЈАМА МУЗИЧКИХ И ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

**Табела 17:** Хармонски обрт са прекомерним терцквартакордом и његовим разрешењем као *немогући идеал* у дихотомији „тела” и „замене за тело” у дискурсима „дводимензионалних” ликова, Вотана и Бринхилде, у другом чину опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 344

<b>Табела 18:</b> Хармонски обрт са прекомерним терцквартакордом и његовим разрешењем као „немогући идеал” у дихотомији „тела” и „замене за тело” у дискурсима „једнодимензионалних” ликова, Фрике и Зигмунда, у другом чину опере <i>Валкира</i> Р. Вагнера .....	346
<b>Табела 19:</b> Однос текстуалног и тоналног плана у наступима Вотана, Бринхилде и валкира у другој сцени трећег чина опере <i>Валкира</i> Р. Вагнера .....	356
<b>Табела 20:</b> Мутација као средство објашњења текстуалне алегорије о Клитемнестриној смрти у четвртој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	375
<b>Табела 21:</b> Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима <b>Ес-дура</b> , у трећој и петој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	391
<b>Табела 22:</b> Хармонизација кључних речи у Електриним исказима акордом тонике <b>Ха-дура</b> , у петој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	394
<b>Табела 23:</b> Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима <b>ес-мола</b> , у трећој и петој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	395
<b>Табела 24:</b> Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде акордом тонике <b>ха-мола</b> , у трећој и петој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	395
<b>Табела 25:</b> Хармонизација кључних речи у исказима Електре и Хрисотемиде фундаменталним акордима <b>Ге-дура</b> , у трећој и петој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	398
<b>Табела 26:</b> Експлицитност и тацитност у поетском и музичком значењу са „преливањем” значења (према Крејмеровом моделу) у опери <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	404
<b>Табела 27:</b> Појаве доминантног секстсептакорда у другој и четвртој сцени опере <i>Електра</i> Р. Штрауса .....	409
<b>Табела 28:</b> <i>Асоцијативни тоналитети</i> у кантати <i>Жалобна песма</i> Густава Малера .....	423
<b>Табела 29:</b> Текстуални садржај и тонални контекст херменеутема у интерпретативном моделу за решење енигме Ролана Барта у кантати <i>Жалобна песма</i> Г. Малера .....	430

## Индекс графичких и схематских приказа

### I ДЕО

#### 1 ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ ОДНОСУ МУЗИКЕ И ТЕКСТА, ОПШТИ ПОГЛЕД НА ХАРМОНИЈУ И ТОНАЛИТЕТ У ИНТЕРПРЕТАТИВНОЈ АНАЛИЗИ И СТРАТЕГИЈЕ ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ АНАЛИЗЕ

**Графички приказ 1:** Опозиција између поља која припадају категоријама маркирано и немаркирано у теорији Роберта Хатена ..... 68

### II ДЕО

#### 1 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ МУЗИЧКИХ ЗНАЧЕЊА

**Графички приказ 2:** Систем тоналне трансформације и тоналне „адопције” у изнуђивању блага, Тарнхелма и прстена у четвртој сцени опере *Рајнско злато* Рихарда Вагнера ..... 186

#### 2 УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

**Графички приказ 3:** Улога хармонских стратегија у колизији значења произашлих из певаног текста у трећем ставу кантате *Песме из Гуре* Арнолда Шенберга ..... 282

**Графички приказ 4:** Специфична тоналитетска диспозиција трозвука *це-е-ге* и његових саставних тонова у интерпретацији препознавања Зигфрида као Бога у три делимично синхрона Бринхилдина исказа (поздрави физичким и метафизичким феноменима, као и поздрави Зигфриду и Зигфридовој мајци) у трећој сцени трећег чина опере *Зигфрид* Р. Вагнера ..... 313

**Графички приказ 5:** Постепено формирање асоцијативног значења трозвука *цис-е-гис* (тонике цис-мола) као акорда/тоналитета краљевске крви, у процесу узајамног препознавања између Електре и Ореста у шестој сцени опере *Електра* Рихарда Штрауса ..... 318

### 3 ИНТЕРПРЕТАТИВНА УЛОГА ХАРМОНИЈЕ У СПЕЦИФИЧНИМ РЕЛАЦИЈАМА МУЗИЧКИХ И ТЕКСТУАЛНИХ ЗНАЧЕЊА

- Графички приказ 6:** Формирање специфичног хармонског обрта са прекомерним терцквартакордом и секундакордом умањеног четворозвука путем спајања каденцирајућих образаца „мотива смрти” и „мотива најаве смрти”, у другом чину опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 343
- Графички приказ 7:** Укрштање *дирекционог тоналитета*, „дијалошког тоналитетског наратива” и *експресивног тоналитета* у другој сцени трећег чина опере *Валкира* Р. Вагнера ..... 359
- Графички приказ 8:** Промена значења основног тоналитета сцене у оквиру „дијалошког тоналитетског наратива” између два тонална пара (Еф-дур – Цес-дур /ха-мол/ и Ас-дур – де-мол /Де-дур/) као аналогон промене у перцепцији Зигфрида у првој сцени трећег чина опере *Сумрак богова* Р. Вагнера ..... 362
- Графички приказ 9:** Промена у перцепцији Зигфрида од стране рајнских кћери у кореспонденцији са променом у значењу Еф-дура у првој сцени трећег чина опере *Сумрак богова* Р. Вагнера ..... 367
- Схематски приказ 1:** Обрнута симетрија поларно удаљених акорада (доминанте и фригијског акорда) у поларно удаљеним тоналитетима (ха-мол и Еф-дур) ..... 369
- Схематски приказ 2:** Формирање двеју широко постављених аутентичних каденци у понављању реторичке тријаде изграђене од кључних речи Хрисотемидиних исказа у трећој сцени опере *Електра* Р. Штрауса ..... 392
- Графички приказ 10:** ’Отеловљење’ Ифигеније и ’сусретање’ три сестре посредством асоцијативне улоге Ге-дура у опери *Електра* Р. Штрауса ..... 403
- Графички приказ 11:** Накнадно разоткривање смисла једне каденце посредством друге каденце у функцији метемпсихозе у првом чину *Песамма из Гуре* А. Шенберга ..... 420
- Графички приказ 12:** Наполитански сектакорд као знак Товине метемпсихозе у шумску голубицу у *Песамма из Гуре* А. Шенберга ..... 422
- Графички приказ 13:** Де-мол као тоналитет метемпсихозе и ’аритметичка средина’ између тоналитета са сродним асоцијативним значењима у кантати *Жалобна песма* Густава Малера ..... 427

## ЛИТЕРАТУРА

1. Abbate, Carolyn and Parker, Roger (eds.), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1989).
2. Abbate, Carolyn, Elektra's Voice: Music and Language in Strauss's Opera, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Elektra'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 107–127.
3. —, Wagner, “On Modulation”, and “Tristan”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, No. 1 (1989), 33–58.
4. —, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1991).
5. —, *In Search of Opera* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 2001).
6. Abraham, Gerald, An Outline of Mahler, *Music & Letters*, Vol. 13, No. 4 (1932), 391–400.
7. Adorno, Theodor W., *In search of Wagner [Versuch über Wagner]*. Translated by Rodney Livingstone (London: New Left Books, 1981 [1952]).
8. —, *Mahler: A Musical Physiognomy [Mahler: Eine Musikalische Physiognomik]*. Translated by Edmund Jephcott (Chicago – London: University of Chicago Press, 1992 [1971]).
9. Aleksić, Marko, Završni monolog Salome u istoimenoj muzičkoj drami Riharda Štrausa, u: Zatkalik, Miloš (ur.), *Muzička teorija i analiza 2010 – Radovi sa Sedmog godišnjeg skupa Muzička teorija i analiza 2009* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010), 329–352.
10. Anderson, William S., Resistance to Recognition and “Privileged Recognition” in Terence, *The Classical Journal*, Vol. 98, No. 1 (2002), 1–8.
11. Aristotle, *Poetics*. Translated and with a commentary by George Whalley (Montreal & Kingston – London – Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1997).
12. Austin, J. L., *How to do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962).
13. Ayrey, Craig, Salome's Final Monologue, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Salome'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 109–130.
14. Babbitt, Milton, *Words about Music* (London: The University of Wisconsin Press, 1987).
15. Bailey, Robert, The Structure of the “Ring” and Its Evolution, *19th-Century Music*, Vol. 1, No. 1 (1977), 48–61.

16. —, An Analytical Study of the Sketches and Drafts, in: Bailey, Robert (ed.), *Wagner: Prelude and Transfiguration from 'Tristan und Isolde'* (New York: Norton, 1985), 113–146.
17. BaileyShea, Matt, The Struggle for Orchestral Control: Power, Dialogue, and the Role of the Orchestra in Wagner's "Ring", *19th-Century Music*, Vol. 31, No. 1 (2007), 3–27.
18. Bakogianni, Anastasia, The Taming of a Tragic Heroine: Electra in Eighteenth Century Art, *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 16, No. 1 (2009), 19–57.
19. Barthes, Roland, *S/Z [S/Z]*. Translated by Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974 [1973]).
20. Bass, Richard, Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 1 (2001), 41–60.
21. —, Enharmonic Position Finding and the Resolution of Seventh Chords in Chromatic Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 1 (2007), 73–100.
22. Bauman, Zygmunt, *Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding* (London: Hutchinson & Co, 1978).
23. Belančić, Milorad, Znak, simbol, tumačenje, *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXX/301 (1984), 116–121.
24. Bendezu, Edmundo, *The Erotic Metempsychosis of Melibea*. Translated by Mary Welch (Createspace Independent Publishing Platform, 2012).
25. Benjamin, Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*. Prevela Javorka Finci-Pocrnja (Sarajevo: Veselin Masleša, 1989 [1963]).
26. Benjamin, William E., Tonal Dualism in Bruckner's Eighth Symphony, in: Kinderman, William and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 237–258.
27. Bent, Ian, *Musical Analysis in the Nineteenth Century*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
28. Bent, Ian D., Hermeneutics (Ger. *Hermeneutik*), *Grove Music Online*, 20. januar 2001. Pristupljeno 28. aprila 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012871#0000012871.5>.
29. Bernstein, David W., Georg Capellen's Theory of Reduction: Radical Harmonic Theory at the Turn of the Twentieth Century, *Journal of Music Theory*, Vol. 37, No. 1 (1993), 85–116.
30. Beti, Emilio, *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka [Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften]*. Prevela s nemačkog Olga Kostrešević (Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988 [1962]).

31. Black, Stephen A., “Mourning Becomes Electra” as a Greek Tragedy, *The Eugene O’Neill Review*, Vol. 26 (2004), 166–188.
32. —, Tragic Anagnorisis in “The Iceman Cometh”, *The Eugene O’Neill Review*, Vol. 28 (2006), 147–164.
33. Blackbourn, David, *The Long Nineteenth Century: A History of Germany, 1780–1918* (New York: Oxford University Press, 1998).
34. Bleicher, Joseph, *Contemporary hermeneutics: Hermeneutics as method, philosophy and critique* (London – New York: Routledge, 1990).
35. Bloomfield, Morton W., Allegory as Interpretation, *New Literary History (On Interpretation: I)*, Vol. 3, No. 2 (1972), 301–317.
36. Bloch, Ernst, *Essays on the Philosophy of Music [Zur Philosophie der Musik]*. Translated by Peter Palmer (Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1974]).
37. Bluck, R. S., Plato, Pindar, and Metempsychosis, *The American Journal of Philology*, Vol. 79, No. 4 (1958), 405–414.
38. Boitani, Piero, Something divine in Recognition, in: Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), 1–32.
39. Boretz, Benjamin and Cone, Edward T. (eds.), *Perspectives on Contemporary Music Theory* (New York: W. W. Norton & Company, 1972).
40. Borchmeyer, Dieter, *Richard Wagner: Theory and Theatre [Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung]*. Translated by Stewart Spencer (Oxford: Clarendon Press, 1991 [1982]).
41. —, Wagner and Nietzsche (translated by Michael Tanner), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 327–342.
42. Botstein, Leon, Wagner and Our Century, in: Kerman, Joseph (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 167–180.
43. —, Music and Ideology: Thoughts on Bruckner, *The Musical Quarterly*, Vol. 80, No. 1 (1996), 1–11.
44. Branscombe, Peter, The Dramatic Texts (translated by Stewart Spencer), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 269–286.



45. Brdar, Milan, Hermeneutička filozofija i hermeneutička metoda, *Arhe – časopis za filozofiju*, II/3 (2005), 101–130.
46. Breig, Werner, The Musical Works (translated by Paul Knight and Horst Loeschmann), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 397–482.
47. Bribitzer-Stull, Matthew, The A flat–C–E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 28, No. 2 (2006), 167–190.
48. —, The End of “Die Feen” and Wagner’s Beginnings: Multiple Approaches to an Early Example of Double-Tonic Complex, Associative Theme and Wagnerian Form, *Music Analysis*, III/25 (2006), 315–340.
49. Brooks, Peter, Body and Voice in Melodrama and Opera, in: Smart, Mary Ann (ed.), *Siren Songs* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 118–135.
50. Brockway, Wallace and Weinstock, Herbert, *The World of Opera – The Story of Its Development and the Lore of Its Performance* (New York: The Modern Library, 1966).
51. Brown, Julie, Schoenberg’s Early Wagnerisms: Atonality and the Redemption of Ahasuerus, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 6, No. 1 (1994), 51–80.
52. —, Schoenberg’s Musical Prose as Allegory, *Music Analysis*, Vol. 14, No. 2/3 (1995), 161–191.
53. Bukofzer, Manfred, Allegory in Baroque Music, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 3, No. 1/2 (1939–1940), 1–21.
54. Bucknell, Brad, On “Seeing” Salome, *English Literary History*, Vol. 60, No. 2 (1993), 503–526.
55. Veilleux, Michel, La Structure Dramatique d’*Elektra* de Strauss, *La Scena Musicale*, Vol. 6, No. 8 (2001), 5–7.
56. Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом – Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура* (Београд: Завод за уџбенике, 2007).
57. Vetter, Isolde, Wagner in the History of Psychology (translated by Stewart Spencer), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 118–155.
58. Gadamer, Hans-Georg, O krugu razumevanja (prevela Radmila Šević), *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 12–13.

59. Gauldin, Robert, The DOUTH2 Relation as a Dramatic Signifier in Wagner's Music Dramas, *Music Analysis*, II/20 (2001), 179–192.
60. —, The Theory and Practice of Chromatic Wedge Progressions in Romantic Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, No. 1 (2004), 1–22.
61. Gayman, Cynthia, In Hope of Recognition: The Morality of Perception, *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 25, No. 2 (2011), 148–160.
62. Geoghegan, Vincent, Remembering the Future, *Utopian Studies*, Vol. 1, No. 2 (1990), 52–68.
63. Gilliam, Bryan, *Richard Strauss's 'Elektra'* (New York: Oxford University Press, 1991).
64. Глишић, Наташа, *Електра као цитат* (Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 2006).
65. Goodman, Nelson, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis – New York – Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1968).
66. Gostuški, Dragutin, *Vreme umetnosti – prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* (Beograd: Prosveta, 1968).
67. Gregor-Dellin, Martin and Mack, Dietrich (eds.), *Cosima Wagner's Diaries*, volume one. Translated by Geoffrey Skelton (New York – London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978).
68. Grey, Thomas S., *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts* (New York: Cambridge University Press, 1995).
69. Groos, Arthur, Back to the Future: Hermeneutic Fantasies in “Der fliegende Holländer”, *Nineteenth Century Music*, Vol. 19, No. 2 (1995), 191–211.
70. Daverio, John, “Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts” by Thomas S. Grey (review), *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, No. 1 (1997), 217–224.
71. Darcy, Warren J., The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the “Ring”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 16, No. 1 (1994), 1–40.
72. Daub, Adrian, Mother Mime: “Siegfried”, the Fairy Tale, and the Metaphysics of Sexual Difference, *19th-Century Music*, Vol. 32, No. 2 (2008), 160–177.
73. Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner's Music Dramas [Richard Wagners Musikdramen]*. Translated by Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1979 [1971]).
74. —, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century [Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts]*. Translated by Mary Whittall (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1980 [1974]).

75. —, *Foundations of Music History [Grundlagen der Musikgeschichte]*. Translated by J. B. Robinson (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1983 [1977]).
76. —, *Realism in Nineteenth-Century Music [Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts]*. Translated by Mary Whittall (Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1985 [1982]).
77. —, *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Translated by Derrick Puffet and Alfred Clayton (Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1987).
78. —, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality [Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität]*. Translated by Robert O. Gjerdingen (Princeton: Princeton University Press, 1990 [1968]).
79. —, The Music (translated by Alfred Clayton), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 297–314.
80. —, Wagner's Musical Influence (translated by Alfred Clayton), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 547–562.
81. —, Wagner's Place in the History of Music (translated by Alfred Clayton), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 99–117.
82. —, *Glazba 19. stoljeća [Die Musik des 19. Jahrhunderts]*. Preveo Sead Muhamedagić (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007 [1980]).
83. — i Eggebrecht, Hans Heinrich, *Što je glazba? [Was ist Musik?]*. Prevela Maja Petrović (Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2009 [2004]).
84. de Man, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven – London: Yale University Press, 1979).
85. —, The Rhetoric of Temporality, in: Adams, Hazard and Searle, Leroy (eds.), *Critical Theory since 1965* (Tallahassee: University Press of Florida, 1986), 199–222.
86. Deathridge, John and Dahlhaus, Carl, *The New Grove: Wagner*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (editor: Stanley Sadie), London, Macmillan Publishers, London, 1984.
87. Дел'Арко, Маурицио Фађоло, Метемпсихоза метафизике, у: Вујић, Божидар, Богдан Мрвош, Милош Николић, Милан Орлић, Васа Павковић, Момчило Параушић (уред.), *Књижевност, уметност, култура*, година V, број 15, (1993), 88–89.

88. Дериде, Жак, *О апокалиптичном тону усвојеном недавно у философији* [*Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*]. Превела Јелена Миљанић (Подгорица: Октоих, 1995 [1984]).
89. Despić, Dejan, *Harmonska analiza* (Београд: Универзитет уметности, 1987).
90. —, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Београд: Завод за удџбенике и наставна средства, 2002).
91. Diltaj, Vilhelm, Настанак hermeneutike [превео Tomislav Bekić; превод је рађен по издању Diltajeвог дела *Gesammelte Schriften V* /1968/, 317–331], *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 7–10.
92. Diran, Žilber, Reduktivne hermeneutike [превео Zoran Stojanović; превод је рађен по издању Diranовог дела *L'imagination symbolique* /1964, друго издање 1968/], *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXI/200 (1975), 10–12.
93. Easterling, Patricia E., Electra's Story, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Elektra'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 10–16.
94. Eggebrecht, Hans Heinrich, *Understanding Music – The Nature and Limits of Musical Cognition* [*Musik Verstehen*]. Translated by Richard Evans (Farnham: Ashgate, 2010 [1999]).
95. Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1947).
96. Enix, Margery, A Reassessment of *Elektra* by Strauss, *Indiana Theory Review*, Vol. 2, No. 3 (1979), 31–38.
97. Etkind, Alexander, A Parable of Misrecognition: “Anagnorisis” and the Return of the Repressed from the Gulag, *The Russian Review*, Vol. 68, No. 4 (2009), 623–640.
98. Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976).
99. —, *Le signe*. Adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg (Bruxelles: Labor, 1988).
100. Živanović, Miodrag, Metafora i revolucija, *Radio-Sarajevo, Treći program*, XVI/59 (1988), 313–333.
101. Jay, Martin, Anamnestic Totalization: Reflections on Marcuse's Theory of Remembrance, *Theory and Society*, Vol. 11, No. 1 (1982), 1–15.
102. Jelisavac, Zlatko, Problem formiranja subjektivnosti u Fukoovom delu „Hermeneutika subjekta”, *Arhe – časopis za filozofiju*, II/3 (2005), 269–270.
103. Jenkins, J. Daniel, Schoenberg's Concept of “ruhende Bewegung”, *Theory and Practice*, Vol. 34 (2009), 87–105.

104. Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: 'Prsten Nibelunga' i 'Parsifal'* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).
105. Jeremić-Molnar, Dragana, *Rihard Vagner: Konstruktor „istinske” realnosti – Projekat regeneracije kroz Bajrojske svečanosti* (Beograd: Fabrika knjiga, 2007).
106. Jones, Gaynor G. (revised by Wiechert, Bernd), Kretzschmar, (August Ferdinand) Hermann, *Grove Music Online*, 20. januar 2001. Pristupljeno 28. aprila 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000015523?rsk=POEp2O&result=2>.
107. Johnstone, Henry W. Jr., Truth, “Anagnorisis”, and Argument, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 16, No. 1 (1983), 1–15.
108. Jung, Carl Gustav, *The Theory of Psychoanalysis [Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie]*. Translator unknown (New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1915 [1913]).
109. Kearney, James, “This is Above All Strangeness”: “King Lear”, Ethics, and the Phenomenology of Recognition, *Criticism (Shakespeare and Phenomenology)*, Vol. 54, No. 3 (2012), 455–467.
110. Kelley, Theresa M., Proteus and Romantic Allegory, *English Literary History*, Vol. 49, No. 3 (1982), 623–652.
111. —, “Fantastic Shapes”: From Classical Rhetoric to Romantic Allegory, *Texas Studies in Literature and Language (Romans and Romantics)*, Vol. 33, No. 2 (1991), 225–260.
112. Kerman, Joseph, *Opera as Drama* (New York: Knopf, 1956).
113. — (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990).
114. Ketchian, Sonia, Metempsychosis in the Verse of Anna Ahmatova, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 25, No. 1 (1981), 44–60.
115. Kierkegaard, Søren, *Fear and Trembling. The Book on Adler [Frygt og Bæven. Bogen om Adler]*. Translated by Walter Lowrie (New York – London – Toronto: Everyman’s Library – Alfred A. Knopf, 1994 [1843; 1872]).
116. Kinderman, William, Dramatic Recapitulation and Tonal Pairing in Wagner’s “Tristan und Isolde” and “Parsifal”, in: Kinderman, William and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 178–214.
117. — and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996).

118. Kiš, Danilo, *Pesme, Elektra* (Beograd: Prosveta, 2007).
119. Konstantinović, Zoran, Hermeneutika i teorija vrednovanja, *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 14–16.
120. Koppen, Erwin, Wagnerism as Concept and Phenomenon (translated by Erika and Martin Swales), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 343–353.
121. Korsyn, Kevin, Directional Tonality and Intertextuality: Brahms's Quintet op. 88 and Chopin's Ballade op. 38, in: Kinderman, William and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 45–86.
122. Kraemer, Ross S., Implicating Herodias and Her Daughter in the Death of John the Baptizer: A (Christian) Theological Strategy?, *Journal of Biblical Literature*, Vol. 125, No. 2 (2006), 321–349.
123. Kramer, Lawrence, The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony, *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3 (1981), 191–208.
124. —, *Music and Poetry* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1986).
125. —, Decadence and Desire: The “Wilhelm Meister Songs” of Wolf and Schubert, in: Kerman, Joseph (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 115–128.
126. —, *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990).
127. —, Music and Representation: The Instance of Haydn's “Creation”, in: Scher, Steven Paul (ed.), *Music and Text* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 139–162.
128. —, Fin-de-siècle Fantasies: “Elektra”, Degeneration and Sexual Science, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 2 (1993), 141–165.
129. —, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995).
130. —, Music, Historical Knowledge, and Critical Inquiry: Three Variations on “The Ruins of Athens”, *Critical Inquiry*, Vol. 32, No. 1 (2005), 61–76.
131. —, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2007).
132. Краузе, Ернст, *Рихард Штраус: Образ и творчество* (Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961).

133. Kristeva, Julia, *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986).
134. Kurth, Ernst, *Ernst Kurth: Selected Writings [Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'; Bruckner]*. Edited and translated by Lee A. Rothfarb (Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1991 [1917; 1920; 1925]).
135. Kühnel, Jürgen, The Prose Writings (translated by Simon Nye), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 565–638.
136. Lee, Sherry, “Ein seltsam Spielen”: Narrative, Performance, and Impossible Voice in Mahler’s “Das klagende Lied”, *19th-Century Music*, Vol. 35, No. 1 (2011), 72–89.
137. Lee, Sherry D., The Other in the Mirror, or, Recognizing the Self: Wilde’s and Zemlinsky’s Dwarf, *Music & Letters*, Vol. 91, No. 2 (2010), 198–223.
138. Léna, Marguerite, Paths of Recognition, *The Ecumenical Review*, Vol. 69, No. 2 (2017), 15–21.
139. Lerdahl, Fred, and Krumhansl, Carol L., Modeling Tonal Tension, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 24, No. 4 (2007), 329–366.
140. Lessem, Alan, Schönberg and the Crisis of Expressionism, *Music & Letters*, Vol. 55, No. 4 (1974), 429–436.
141. Lewin, David, Some Notes on Analyzing Wagner: The “Ring” and “Parsifal”, *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 1 (1992), 49–58.
142. Lewis, Christopher, Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality, *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 1 (Special Issue: Resolutions II), (1987), 26–42.
143. —, Mirrors and Metaphors: On Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality, in: Kerman, Joseph (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 15–31.
144. —, The Mind’s Chronology: Narrative Times and Harmonic Disruption in Postromantic Music, in: Kinderman, William and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 114–149.
145. Lidov, David, *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2005).
146. Lissa, Zofia, *Estetika glazbe – ogleđi*. Preveo Stanislav Tuksar (Zagreb: Naprijed, 1977).

147. Long, Herbert S., Plato's Doctrine of Metempsychosis and its Source, *The Classical Weekly*, Vol. 41, No. 10 (1948), 149–155.
148. Malin, Yonatan, Metric Analysis and the Metaphor of Energy: A Way into Selected Songs by Wolf and Schoenberg, *Music Theory Spectrum*, Vol. 30, No. 1 (2008), 61–87.
149. Marek, George, *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero* (London: Victor Gollancz, 1967).
150. Marić, Sreten, Filosofija i hermeneutika, *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 2–4.
151. Mahler, Gustav, *Das klagende Lied* (Wien – Leipzig: Universal-Edition A. G., 1914).
152. MacFarlane, John, Aristotle's Definition of "Anagnorisis", *The American Journal of Philology*, Vol. 121, No. 3 (2000), 367–383.
153. Medić, Milena, *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti na liniji od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za muzikologiju, 2012).
154. Mejer, Leonard B., *Emocija i značenje u muzici [Emotion and Meaning in Music]*. Preveo Simo Vulinović-Zlatan (Beograd: Nolit, 1986 [1961]).
155. Merback, Mitchell, Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's "Santa Croce in Gerusalemme" of 1504, *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 3 (2014), 288–318.
156. Mertens, Volker, Wagner's Middle Ages (translated by Stewart Spencer), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 236–268.
157. Meyer, Leonard B., *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989).
158. Millington, Barry, *The New Grove: Wagner* (London – New York: Palgrave MacMillan Publishers, 2002).
159. Mitchell, Donald, Mahler's Waldmärchen: The Unpublished First Part of "Das Klagende Lied", *The Musical Times*, Vol. 111, No. 1526 (1970), 375–379.
160. Monelle, Raymond, *The Sense of Music – Semiotic Essays* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2000).
161. Mucignat, Rosa, The Home, the Palace, the Cell: Places of Recognition in "Le rouge et le noir and Great Expectations", in: Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), 219–240.



162. McClatchie, Stephen, Hans Rott, Gustav Mahler and the ‘New Symphony’: New Evidence for a Pressing Question, *Music & Letters*, Vol. 81, No. 3 (2000), 392–401.
163. —, “The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner’s ‘Tristan und Isolde’” by Eric Chafe (review), *Music & Letters*, Vol. 88, No. 3 (2007), 492–495.
164. McCreless, Patrick, Ernst Kurth and the Analysis of the Chromatic Music of the Late Nineteenth Century, *Music Theory Spectrum*, Vol. 5 (1983), 56–75.
165. —, Syntagmatics and Paradigmatics: Some Implications for the Analysis of Chromaticism in Tonal Music, *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, No. 2 (1991), 147–178.
166. —, An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations, in: Kinderman, William and Krebs, Harald (eds.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1996), 87–113.
167. Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]).
168. Müller, Ulrich, Wagner and Antiquity (translated by Stewart Spencer), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 227–235.
169. Nattiez, Jean-Jacques, *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation [Wagner Androgyne: Essai sur l’interprétation]*. Translated by Stewart Spencer (Princeton: Princeton University Press, 1993 [1990]).
170. Neumeyer, David, Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann’s “Dichterliebe”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 4 (1982), 92–105.
171. *The New Oxford History of Music*, volume X, The Modern Age 1890–1960, edited by Martin Cooper, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1974.
172. Newlin, Dika, The “Mahler’s Brother Syndrome”: Necropsychiatry and the Artist, *The Musical Quarterly*, Vol. 66, No.2 (1980), 296–304.
173. Newman, Ernest, *The Wagner Operas* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1949).
174. —, *Great Operas*, volume 1 (New York: Vintage Books, 1958).
175. Newcomb, Anthony, The Birth of Music out of the spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis, *19th-Century Music*, Vol. 5, No. 1 (1981), 38–66.
176. Osborne, Charles, *The Complete Operas of Richard Strauss* (London: Michael O’Mara Books, 1988).

177. Pearce, Trevor, Tonal Functions and Active Synthesis: Hugo Riemann, German Psychology, and Kantian Epistemology, *Intégral*, Vol. 22 (2008), 81–116.
178. Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice* (New York: W. W. Norton & Company, 1961).
179. Petty, Jonathan Christian, and Tuttle, Marshall, The Genealogy of Chaos: Multiple Coherence in Wagnerian Music Drama, *Music & Letters*, Vol. 79, No. 1 (1998), 72–98.
180. Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Elektra'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989).
181. —, (ed.), *Richard Strauss: 'Salome'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989).
182. —, *Salome as Music Drama*, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Salome'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 58–87.
183. —, The Music of “Elektra”: Some Preliminary Thoughts, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: 'Elektra'* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 33–43.
184. Phipps, Graham H., The Tritone as an Equivalency: A Contextual Perspective for Approaching Schoenberg's Music, *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 1 (1985–1986), 51–69.
185. Radman, Vili, *Kritička hermeneutika i hermeneutički subjekt: kritičko sučeljavanje s hermeneutikom P. Ricoeura i W. G. Jeanronda* (Sarajevo: Müller, 2005).
186. Rauche, Gerhard Albin, *Knowledge and Experience: A Typology of Knowledge in Hermeneutical Perspective* (Alice: Fort Hare University Press, 1990).
187. Reinhardt, Hartmut, Wagner and Schopenhauer (translated by Erika and Martin Swales), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*. Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 287–296.
188. Rehding, Alexander, The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 2 (2000), 345–385.
189. Riker, Pol, Šta je tekst: objasniti i razumeti (prevod S. M.), *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 16–20.
190. Ring, Joseph, Spenser's Bad Romance: 'First, Astonishments; Then, Consolations' in “The Faerie Queene”, in: Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), 179–218.

191. Ricœur, Paul, *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action, and Interpretation*. Translated by John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).
192. Paul Ricoeur, *The Course of Recognition [Parcours de la Reconnaissance]*. Translated by David Pellauer (Cambridge: Harvard University Press, 2005 [2004]).
193. Robichaud, Denis J.-J., Marsilio Ficino's 'si Deus fiat homo' and Augustine's 'non ibi legi': the Incarnation and Plato's "Persona" in the Scholia to the "Laws", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 77 (2014), 87–114.
194. Rosen, Charles, Schoenberg and Atonality, *The Georgia Review*, Vol. 29, No. 2 (1975), 298–327.
195. —, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).
196. Rowe, Stephen, Poe's Use of Ritual Magic in His Tales of Metempsychosis, *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 4, No. 2 (2003), 41–51.
197. Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013).
198. Salazar, Filip–Žozef, *Ideologije u operi [Idéologies de l'opéra]*. Prevela Ivanka Pavlović (Beograd: Nolit, 1984 [1980]).
199. Samson, Jim, *Music in transition – a Study of Tonal Expansion and Atonality 1900–1920* (London: J.M. Dent & Sons, 1993).
200. Simms, Bryan R., From Song Cycle to Cantata: Arnold Schoenberg's "Gurrelieder", *The Choral Journal*, Vol. 45, No. 4 (2004), 8–13.
201. Smiljanić, Damir, Diskurzivitet i evokacija – forme logosa u hermeneutičkoj logici, *Arhe – časopis za filozofiju*, II/3 (2005), 131–145.
202. Smith, Charles J., The Functional Extravagance of Chromatic Chords, *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (1986), 94–139.
203. Stableford, Brian, *Yesterdays Never Dies: A Romance of Metempsychosis* (Rockville: Wildside Press, 2012).
204. Stein, Deborah, The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century, *Journal of Music Theory*, Vol. 27, No. 2 (1983), 153–180.
205. Steiner, George, *Smrt tragedije [The Death of Tragedy]*. Preveo Giga Gračan (Zagreb: Prolog – Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1979 [1961]).

206. Stenning Edgecombe, Rodney, The Deictic in ‘diese Töne’: Thoughts on the Finale’s Proem in the Ninth Symphony of Beethoven, *The Musical Times*, Vol. 152, No. 1917 (2011), 31–44.
207. —, Topoi and Melodic Morphology in the Operas of Donizetti, *The Musical Times*, Vol. 155, No. 1926 (2014), 67–80.
208. Stefanović, Ana, Muzika kao hermeneutika poezije – skica za tipologiju vokalne lirike, *Zvuk*, br. 3 (1989), 67–79.
209. —, *La musique comme métaphore – La relation de la musique et du texte dans l’opéra baroque français: de Lully à Rameau* (Paris: L’Harmattan, 2006).
210. —, The Relationship Between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor in French Baroque Opera, in: Navickaitė-Martinelli, Lina (ed.), *Before and After Music* (Vilnius – Helsinki – Imatra: Lithuanian Academy of Music and Theatre – Umweb Publications – International Semiotics Institute, 2010), 478–487.
211. —, *Temporality and Narrativity in Music Drama* (Belgrade: Faculty of Music, 2017).
212. Straus, Joseph N., Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music Theory, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, No. 1 (2006), 113–184.
213. Strauss, Richard, *Salome* (Berlin: Adolph Fürstner, 1905. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1981).
214. —, *Elektra* (Berlin: Adolph Fürstner, 1916).
215. Sunkenberg, Jenna, Narrative Identity: Recognizing Oneself in Augustine and Ricoeur, in: Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), 141–154.
216. Scott, Jill, *Electra After Freud: Myth and Culture* (Ithaca – London: Cornell University Press, 2005).
217. Schell, Tekla, The Role of Elijah in “Ulysses”’s Metempsychosis, *Texas Studies in Literature and Language (News of Ulysses: Readings)*, Vol. 51, No. 4 (2009), 426–446.
218. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *The Philosophy of Art [Die Philosophie der Kunst]*. Translated by Douglas W. Scott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989 [1859]).
219. —, *The Ages of the World*, fragment from the handwritten remains [*Die Weltalter*]. Translated by Jason M. Wirth (Albany: State University of New York Press, 2000 [1811–1815]).
220. Schlegel, Augustus William, *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Translated by John Black (London: Henry G. Bohn, 1846).

221. Schlegel, Friedrich, *Philosophical Fragments [Kritische Fragmente; Blütenstaub; Athenaeums Fragmente; Ideen]*. Translated by Peter Firchow (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1991 [1797; 1798; 1797–1798; 1800]).
222. —, *On the Study of Greek Poetry [Über das Studium der griechischen Poesie]*. Translated by Stuart Barnett (Albany: State University of New York Press, 2001 [1795–1797]).
223. Schnapper, Edith B. (revised by Potter, Pamela M.), Schering, Arnold, *Grove Music Online*, 20. januar 2001. Pristupljeno 28. aprila 2021; <https://www.oxfordmusiconline.com/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024816?rskey=DbyTYX&result=1>.
224. Schönberg, Arnold, *Gurre-Lieder* (Wien – Leipzig: Universal-Edition A. G., 1920; copyright renewed 1948 by Arnold Schoenberg).
225. Schoenberg, Arnold, *Structural Functions of Harmony*. Revised edition with corrections, edited by Leonard Stein (New York: W. W. Norton & Company, 1969).
226. Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation*, in two volumes [*Die Welt als Wille und Vorstellung, Erster Band; Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band*]. Translated by Eric F. J. Payne (New York: Dover Publications, 1966 [1819; 1844]).
227. Swift, Richard, 1-XII-99: Tonal Relations in Schoenberg's "Verklärte Nacht", in: Kerman, Joseph (ed.), *Music at the Turn of Century* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990), 3–14.
228. Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994).
229. —, *Existential Semiotics* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2000).
230. Тепарић, Срђан, *Ресемантизација тоналности у првој половини XX века (1917–1945)* (Београд: Универзитет уметности – Факултет музичке уметности, 2020).
231. Todorov, Cvetan, Kako čitati?, *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, XXX/301 (1984), 113–116.
232. Torrance, Isabelle, In the Footprints of Aeschylus: Recognition, Allusion, and Metapoetics in Euripides, *The American Journal of Philology*, Vol. 132, No. 2 (2011), 177–204.
233. Treadwell, James, The "Ring" and the Conditions of Interpretation: Wagner's Writing, 1848 to 1852, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 3 (1995), 207–231.
234. Treitler, Leo, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press, 1990).
235. —, Language and the Interpretation of Music, in: Robinson, Jenefer (ed.), *Music and Meaning*, (Ithaca – London: Cornell University Press, 1997), 23–56.

236. Ulehla, Ludmila, *Contemporary Harmony – Romanticism through the Twelve-Tone Row* (New York – London: The Free Press – Collier-Macmillan, 1994).
237. Uhlmann, Anthony, Negative Allegory: Buning on Allegory and the “Via Negativa”, *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui (Where Never Before: Beckett’s Poetics of Elsewhere/La poésie de l’ailleurs. In Honor of Marius Buning)*, Vol. 21 (2009), 17–26.
238. Feibleman, James K., *Aesthetics – A study of the Fine Arts in Theory and Practice* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1949).
239. Feld, Alina F., *Melancholy and the Otherness of God: A Study of the Hermeneutics of Depression* (Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Lexington Books, 2011).
240. Forsyth, Karen, Hofmannsthal’s “Elektra”: From Sophocles to Strauss, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: ‘Elektra’* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 17–32.
241. Fox, Harry, Biblical Recognition – Separation From Bestiality and Incestuous Relationships as Resistance to Hellenization, in: Russo, Teresa G. (ed.), *Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory* (Edmonton: University of Alberta Press, 2013), 77–100.
242. Freedman, Ariela, “Don’t Eat a Beefsteak”: Joyce and the Pythagoreans, *Texas Studies in Literature and Language (News of Ulysses: Readings and Re-Readings)*, Vol. 51, No. 4 (2009), 447–462.
243. Freud, Sigmund, “Female Sexuality” [“Über die weibliche Sexualität”]. Translated by E. B. Jackson and Joan Riviere. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume 24 (London: Hogarth Press, 1961 [1931]).
244. Friedheim, Philip, Wagner and the Aesthetics of the Scream, *Nineteenth Century Music*, Vol. 7, No. 1 (1983), 63–70.
245. Hajdeger, Martin, Hermeneutička situacija koja se dobija za neko tumačenje smisla bića brige i metodičko svojstvo egzistencijalne analitike uopšte (preveo Vlastimir Đaković), *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 10–11.
246. Halporn, James W., The Skeptical Electra, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 87 (1983), 101–118.
247. Hall, Mirko M., Friedrich Schlegel’s Romantization of Music, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 42, No. 3, (2009), 413–429.
248. Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom [Vom Musikalischschönen]*. Preveo Ivan Foht (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977 [1910]).
249. Harper-Scott, J. P. E., Medieval Romance and Wagner’s Musical Narrative in the “Ring”, *19th-Century Music*, Vol. 32, No. 3 (2009), 211–234.

250. Harrison, Daniel, *Harmonic Function in Chromatic Music – A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994).
251. —, Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords, *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2 (1995), 170–195.
252. —, Nonconformist Notions of Nineteenth–Century Enharmonicism, *Music Analysis*, II/21 (2002), 115–160.
253. Hatten, Robert S., Metaphor in music, in: Tarasti, Eero (ed.), *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995), 373–391.
254. —, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes – Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2004).
255. Hefling, Stephen E., Mahler’s “Todtenfeier” and the Problem of Program Music, *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 1 (1988), 27–53.
256. Hoeckner, Berthold, Elsa Screams, or The Birth of Music Drama, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, No. 2 (1997), 97–132.
257. —, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2002).
258. Hosford, Desmond, Anthropomorphic Terror: The Bête-Machine, the Ballet de Cour, and the Tragédie en Musique, *Music in Art (Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera)*, Vol. 34, No. 1/2 (2009), 21–30.
259. Howard, Roy J., *Three Faces of Hermeneutics: An Introduction to Current Theories of Understanding* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1982).
260. Hunt, Graham G., David Lewin and Valhalla Revisited: New Approaches to Motivic Corruption in Wagner’s “Ring” Cycle, *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2 (2007), 177–196.
261. Hutcheon, Linda and Hutcheon, Michael, Staging the Female Body: Richard Strauss’s ‘Salome’, in: Smart, Mary Ann (ed.), *Siren Songs* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 204–223.
262. Hyer, Brian, Reimag(in)ing Riemann, *Journal of Music Theory*, Vol. 39, No. 1 (1995), 101–138.
263. Carpenter, Tethys, Tonal and Dramatic Structure, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: ‘Salome’* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 88–108.

264. —, The Musical Language of “Elektra”, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: ‘Elektra’* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 74–106.
265. Celenza, Christopher S., Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino, *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, No. 3 (1999), 667–711.
266. Collins, Siobhán, *Bodies, Politics, and Transformations: John Donne’s ‘Metempsychosis’* (Farnham: Ashgate, 2013).
267. Cone, Edward T., *The Composer’s Voice* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1974).
268. —, Poet’s Love or Composer’s Love?, in: Scher, Steven Paul (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 177–192.
269. Cook, Nicholas, *A guide to musical analysis* (London – Melbourne: J. M. Dent & Sons, 1987).
270. —, Between Process and Product: Music and/as Performance, *Music Theory Online*, Vol. 7, No. 2 (2001), 1–31.
271. —, *Analysing Musical Multimedia* (New York: Oxford University Press, 2004).
272. Corrigan, John Michael, The Metempsychotic Mind: Emerson and Consciousness, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 71, No. 3 (2010), 433–455.
273. —, *American Metempsychosis – Emerson, Whitman, and the New Poetry* (New York: Fordham University Press, 2012).
274. Corse, Sandra, *Wagner and the New Consciousness: Language and Love in the ‘Ring’* (London: Associated University Presses, 1990).
275. —, *Operatic Subject: The Evolution of Self in Modern Opera* (Madison – New York: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press, 2000).
276. Cohn, Richard, Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions, *Music Analysis*, I/15 (1996), 9–40.
277. —, Uncanny Resemblances: Tonal Significations in the Freudian Age, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 57, No. 2 (2004), 285–323.
278. Cowan, Bainard, Walter Benjamin’s Theory of Allegory, *New German Critique (Special Issue on Modernism)*, No. 22 (1981), 109–122.
279. Curb, Rosemary K., Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the Obscene, *Theatre Journal (Staging Gender)*, Vol. 37, No. 3 (1985), 302–316.



280. Chafe, Eric, Allegorical Music: The “Symbolism” of Tonal Language in the Bach Canons, *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 4 (1984), 340–362.
281. —, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner’s ‘Tristan and Isolde’* (New York – Oxford: Oxford University Press, 2005).
282. Cherlin, Michael, Dialectical Opposition in Schoenberg’s Music and Thought, *Music Theory Spectrum*, Vol. 22, No. 2 (2000), 157–176.
283. Child, Arthur, *Interpretation: A General Theory* (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1965).
284. Šarčević, Abdulah, *Iskustvo i vrijeme: hermeneutika i kritika* (Sarajevo: Svjetlost, 1981).
285. Šlajermaher, Fridrih, Isticanje psihološkog zadatka (prevela Ivana Mrazović-Radović), *Polja – časopis za kulturu i umetnost*, XIX/171 (1973), 4–6.
286. Wagner, Richard, *A Communication to my Friends [Eine Mittheilung an meine Freunde]*, in: *Richard Wagner’s Prose Works*, volume 1 [*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, volume IV]. Translated by William Ashton Ellis (London: The Wagner Library, 1895 [1851]).
287. —, *Opera and Drama [Oper und Drama]*, in: *Richard Wagner’s Prose Works*, volume 2 [*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, volume III/IV]. Translated by William Ashton Ellis (London: The Wagner Library, 1893 [1852]).
288. —, *Beethoven [Beethoven]*. Translated by Edward Dannreuther (London: William Reeves, 1880 [1870]).
289. —, *Das Rheingold* (Mainz: B. Schott’s Söhne, n.d.[1873]. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1985).
290. —, *Siegfried* (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1876. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1983).
291. —, *Götterdämmerung* (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1876. Reprinted: Mineola: Dover Publications, 1982).
292. —, *Die Walküre* (Leipzig: C. F. Peters, ca. 1910. Reprinted: New York: Dover Publications, 1978).
293. —, *The Ring of the Nibelung: German text with English translation by Andrew Porter* (London: Faber music, 1977).
294. Waldoff, Jessica, The Music of Recognition: Operatic Enlightenment in “The Magic Flute”, *Music & Letters*, Vol. 75, No. 2 (1994), 214–235.
295. Wapnewski, Peter, The Operas as Literary Works (translated by Peter Palmer), in: Müller, Ulrich and Wapnewski, Peter (eds.), *Wagner Handbook [Richard Wagner Handbuch]*.

Translation edited by John Deathridge (Cambridge – London: Harvard University Press, 1992 [1986]), 3–95.

296. Wilkens, Matthew, Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory, *New Literary History (Critical Inquiries)*, Vol. 37, No. 2 (2006), 285–298.
297. Williams, Simon J. C., From Wolfram to Wagner and Beyond: Sexuality, Freedom, and the Avoidance of Tragedy in “Parsifal”, *Arthuriana (Wagner and the Arthurian Legend)*, Vol. 11, No. 1 (2001), 11–29.
298. Williamson, John, Liszt, Mahler and the Chorale, *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 108 (1981–1982), 115–125.
299. Whittall, Arnold, Dramatic Structure and Tonal Organisation, in: Puffett, Derrick (ed.), *Richard Strauss: ‘Elektra’* (Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989), 55–73.
300. —, Tristan, Isolde, Marke: Romance and Responsibility, *The Musical Times*, Vol. 150, No. 1907 (2009), 3–18.

## Summary

The doctoral dissertation *The Role of Harmony in the Formation of a Network of Interpretative Relations in German Opera and the Symphonic Lied of the Second Half of the Nineteenth and the Beginning of the Twentieth Century* aimed to prove that in the musical-stage works of German composers in this period, harmony participates as a constitutive element in various strategies of interpretative analysis and that without insight into this role of harmony, the perception of the complex sphere of meaning in given genres could not be complete. Harmony, together with tonality - understood in the broadest sense as a system of complex relations between chords - interpret, explain in a different way, or provide a new look at the numerous meanings formed in the textual layer of opera and symphonic Lied.

What was first considered, was the role of harmony in the interpretation of already existing musical meanings in the tonal and harmonic language of German opera and symphonic Lied at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. At the same time, harmony can reinterpret those meanings, thus creating new meanings that are functionalized in relation to various elements of the dramatic structure, such as the dramatic action, character, or situation. Then, the role of different elements of tonal and harmonic language, which interpret textual meanings in the analysed works, was considered. Finally, the role of harmony in the specific relations between musical and textual meanings was analysed. In this domain, harmony acts in two ways, by forming meanings that are either different from the meanings formed in the text, or are opposed to them.

A number of harmonic concepts, methods, and tonal and dramatic-tonal categories were applied in the paper, that are immanent to the harmonic language of German opera at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, and which were defined by leading world scientists of the twentieth and early twenty-first century in the field of music theory and musicology, and especially harmony. These categories include expressive tonality, directional tonality and associative tonality, as well as wandering tonality and floating tonality. These concepts, methods and categories served as specific interpretative models that provide insights into the new musical and harmonic meanings of the analysed works.

It was also proven that these models can be applied in a qualitatively new way in relation to how they were envisaged by their authors, primarily in the field of the relationship between

music and text. We included numerous interpretative strategies in the paper, many of which come from the field of rhetoric, and proved that their substantial connection with harmony in opera and symphony Lied, results in completely new meanings and insights into a totally new understanding of the dramatic role of certain characters, or the dramatic significance of certain events. These strategies included tacit features of music, various forms of hidden tendencies, "hermeneutic windows", structural tropes, musical metaphor, as well as specific interpretative concepts by Lawrence Kramer, such as expressive doublings, "impossible objects" or opera supremacy. Also, *Liebestod*, anagnorisis and metempsychosis, as significant subgenre configurations in opera and symphonic Lied, were for the first time seen as very complex interpretative strategies in which certain elements of tonal and harmonic language play a key role.

The conclusions reached in this research first enabled the complex harmonic analysis of selected operas to have its hermeneutic component, and to, thus upgraded, provide not only a better understanding of these works, but also a discovery of the elements of kinship and differences between them, through a hermeneutic prism. Second, the formed interpretative strategies, with harmony as a key component, can represent patterns for activating complex processes of interpretation of musical works in general, especially opera and symphonic Lied, as well as for thematization of possible, so far undiscovered areas, of their interpretative reconstruction. Finally, but not less important, given the development of tonality, and musical style in general, and given the diversity of individual styles of the four composers and their significance for the era in which they created, and their influence on the opera music that would follow, the paper tried to contribute to the definition of a common interpretative code, applicable in the analysis of operatic music from Wagner to the present day.