

Чланак примљен 27. октобра 2021.
Чланак прихваћен 4. новембра 2021.
Оригинални научни чланак

Марко Алексић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музичку теорију

АСОЦИЈАТИВНИ ТОНАЛИТЕТ И ТЕРЦИ ТОНАЛНО-ХАРМОНСКИ ОДНОСИ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ТЕКСТУАЛНИХ И ДРАМСКИХ ЗНАЧЕЊА У ОПЕРИ *ЕЛЕКТРА* РИХАРДА ШТРАУСА **

Апстракт: Предмет истраживања у овом раду је специфично испољавање асоцијативног тоналитета и терцих тоналних и акордских односа у Штраусовој опери *Електра*. Потекло из аналитичког дискурса више аутора, посвећеног опери и музичкој драми, асоцијативни тоналитет представља драмско-тоналну категорију у оквиру које је одређени тоналитет доследно повезан са специфичним драмским елементом, као што је лик, колективитет, догађај, осећање и друго. Уз снажно присуство асоцијативних тоналитета везаних за драмске ликове, оперу *Електра* изразито карактеришу и хроматско, односно привидно терцино сродство између акорада и тоналитета. За хармонски језик опере је значајно да ове две врсте односа које се формирају између тоналитета, у одређеним моментима постају важније од испољавања појединачног тоналитета. Полазну претпоставку представљају нова достигнућа на подручју херменеутичке музичке анализе, у оквиру којих је могуће говорити и о интерпретативној анализи хармоније као интерпретације једног музичко-сценског дела. Рад има за циљ да испита начине на које асоцијативни тоналитет, с једне, и два вида терцих релација између тоналитета и акорада, с друге стране, функционишу као инстанце интерпретације, што би обезбедило продубљено или потпуно ново разумевање елемената драмске структуре.

Кључне речи: хармонија, асоцијативни тоналитет, интерпретативна анализа, Штраус, *Електра*, хроматска и привидна терцина сродност

Теоријске поставке асоцијативног тоналитета

Асоцијативна употреба тоналитета, у новијој литератури све чешће и једноставније именована као *асоцијативни тоналитет*, представља специфичну врсту значењског испољавања тоналитета у опери и музичкој драми, у оквиру којег је одређени тоналитет

* Ауторова контакт адреса: marco77marco@gmail.com.

** Рад је заснован на делу истраживања спроведеног у докторској дисертацији аутора овог текста. Видети: мр Марко Алексић, *Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у немачкој опери и симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века*, Београд, 2021 (ментор: др Ана Стефановић, ред. проф.).

доследно повезан са специфичним драмским елементом, као што је лик, колективитет, догађај, ситуација, осећање и друго. Овим феноменом се у свом раду најдоследније бавио амерички музиколог Роберт Бејли (Robert Bailey, 1937–2012). У својој анализи Вагнеровог (Richard Wagner, 1813–1883) *Прстена Нибелунга*, Бејли упућује на два начина реализовања асоцијативности, из којих се може схватити снага њеног имплицативног потенцијала у оквирима тоналног система 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.”¹ Поједини аутори истичу асоцијативни тоналитет као категорију која је за оперско дело битнија од мелодијске репрезентације драмског елемента, у њеном уобичајеном лајтмотивском смислу, узимајући у обзир премису да „особе и идеје могу бити повезане са тоналитетима, као и са мелодијама. Али, фокус на тоналитету пре него на теми привлачи пажњу на структуру пре него на форму.”² Иако овај став очигледно упућује на надређеност тоналне асоцијативности мелодијској, потребно је на овом месту указати на важан аспект односа лајтмотива и асоцијативног тоналитета. Наиме, лајтмотив може, али и не мора бити повезан са појмом асоцијативног тоналитета:³ схваћен у свом основном значењу, као мелодијско-ритмичка конфигурација, лајтмотив може имати неки ’свој’ одређени тоналитет и у том случају су и лајтмотив и тај одређени асоцијативни тоналитет референцијално повезани са истим драмским елементом; међутим, уколико лајтмотив, као, дакле, првенствено мелодијско-ритмичка конфигурација, буде подвргнут транспоновану у друге тоналитете, референцијалну везу са тим драмским елементом имаће само лајтмотив, али не и тоналитет. Веома често, значењско поље асоцијативног тоналитета бива проширено и на поједине акордске структуре или на одређене акордске функције које могу бити повезане са специфичним драмским елементом. За такав ’асоцијативни акорд’ важи исто оно што је речено и за лајтмотив: он се може појавити у преферираном тоналитету (обично је то онај тоналитет који је или први у коме се такав акорд појавио, или, пак, онај који прати највећи број појава тог акорда током опере), али ће имати исто асоцијативно значење и онда када се појави у неком другом тоналитету. У овом другом случају, за дефинисање исправног значења таквог ’асоцијативног акорда’, коначно, и за његову несметану аудитивну перцепцију, по правилу је неопходно да сâм акорд има веома специфичну звучност (наведимо само примере „Тристановог акорда”, који доноси карактеристично комбиновање прекомерног терцкварткорда и хроматске задржице или „Електриног акорда”, који је грађен као бикорд). Зато Бејли инсистира да асоцијативни тоналитет посматрамо као категорију која своје дејство распростире на шире структурне целине и која често бива толико снажна у свеукупном тоналном оквиру дела, да тонални

¹ Robert Bailey, „The Structure of the ’Ring’ and Its Evolution”, *19th-Century Music*, 1/1, 1977, 51.

² J. P. E. Harper-Scott, „Medieval Romance and Wagner’s Musical Narrative in the ’Ring’”, *19th-Century Music*, 32/3, 2009, 230.

³ Чини се да је на овом месту важно указати да асоцијативни тоналитет означава појаву која се у литератури још понегде назива лајттоналитетом. У овом раду смо се определили за употребу појма асоцијативни тоналитет, из разлога што је у савременој литератури која се бави тоналним језиком Вагнерових и Штраусових (Richard Strauss, 1864–1949) опера углавном у употреби појам асоцијативни тоналитет, али и стога што је у тој литератури, у поређењу са оном у којој се говори о лајттоналитету, обухватније елабориран интерпретативни потенцијал оваквог манифестовања тоналитета.

контекст тог дела не само да је прилагођен асоцијативним тоналитетима, него је и формиран од стране асоцијативних тоналитета.⁴

Асоцијативни тоналитет Бејли сматра једном од четири специфичне тоналне категорије које изразито одликују Вагнерову музику (уз *класични, експресивни и дирекциони тоналитет*) и кроз које се приказују начини на које композитор употребљава тоналитет у наративне сврхе.⁵ Међутим, Метју Брибицер-Стал (Matthew Bribitzer-Stull), који је значајно надоградио Бејлијеву теорију, наглашава да од ове четири категорије, последње три заузимају централно место управо зато што су оне не само тоналне, већ и драмско-тоналне категорије,⁶ па ће у том смислу драмска компонента асоцијативног тоналитета бити у фокусу овог рада. Поред Бејлија, његовог студента Патрика Мекрелеса (Patrick McCreless) и Брибицер-Стала, проблематиком асоцијативног тоналитета се баве и многи други научници у свету музичке теорије и музикологије.⁷ Од значаја је и чињеница да су тоналитетске асоцијације у великој мери унапред осмишљене од стране композитора, што осим студија посвећених Вагнеру, потврђују и оне које се баве анализом оперâ Рихарда Штрауса.⁸

Асоцијативни тоналитет и терци тонално-хармонски односи у *Електри*

Несумњиво је, дакле, да у Штраусовој *Електри*, која ће бити у аналитичком фокусу овог рада, постоји испољавање асоцијативног тоналитета. Истовремено, једну од основних карактеристика хармонског језика ове опере представљају терчне релације, и то првенствено оне које се формирају између тоналитета, а потом и оне које настају у односу између појединачних акорада унутар једног тоналитета. У *Електри* се уочавају три врсте терчних релација, које се и иначе сусрећу у тоналној музици: дијатонска, хроматска и привидна терчна сродност. Од посебног значаја су друга и трећа врста терчне сродности. Полазећи такође од претпоставке да је хармонски језик опере генерално могуће подвргнути херменеутичкој музичкој анализи, у раду ћемо покушати да размотримо интерпретативне могућности ове две специфичне хармонске категорије – асоцијативног тоналитета и терчних тоналитетских/акордских релација. Наиме, ове категорије, поред тога што се испољавају на уобичајени начин, као драмско-тоналне, односно тонално-хармонске категорије, укрштају се и прожимају на специфичан начин и тако омогућавају интерпретацију драмских и текстуалних значења. Циљ овог рада је, стога, да покаже пуни капацитет функционисања асоцијативног тоналитета и терчних

⁴ Уп. Robert Bailey, op. cit., 53.

⁵ Уп: Ibid., 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.

⁶ Уп. 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.

⁷ У те ауторе требало би убројити Алфреда Лоренца (Alfred Lorenz, 1868–1939), Карла Далхауса (Carl Dahlhaus, 1928–1989), а затим и Ворена Дарсија (Warren J. Darcy), Норса Џозефсона (Nors Josephson), Рајнхолда Бринкмана (Reinhold Brinkmann, 1934–2010), Тетис Карпентер (Tethys Carpenter) и друге.

⁸ О Штраусовој *Саломе* Дерик Пафет (Derrick Puffett, 1946–1996) 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 преднартним коментарима за дело; остало му је само да то разради до танчина” (Derrick Puffett, *Richard Strauss: „Salome”*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1989, 47). Такође, уп. Bryan Gilliam, *Richard Strauss's „Elektra”*, New York, Oxford University Press, 1991, 208, 215.

релација између тоналитета и акорада као инстанци интерпретације, односно да укаже на начине на које ове две категорије обезбеђују продубљено или потпуно ново разумевање позиције драмских ликова, односâ између њих, као и различитих стања или осећања у драмском току опере.

АСОЦИЈАТИВНИ ТОНАЛИТЕТ

На почетку ове анализе потребно је размотрити основне аспекте испољавања асоцијативних тоналитета у опери *Електра*. Полазну премису у том погледу представља чињеница да већина ликова у опери има свој асоцијативни тоналитет. Тако се међу свим асоцијативним тоналитетима ликова, Ес-дур најснажније афирмише као асоцијативни тоналитет Електрине сестре Хрисотемиде. Овај тоналитет прати већину њених наступа у опери, а снагу те његове појавности подржава управо чињеница да је у тим ситуацијама конципиран од претежно дијатонских акорада, што се, имајући у виду стил и хармонски језик опере у целини, може сматрати донекле неочекиваним. Це-мол има значење асоцијативног тоналитета Агамемнона – Електриног, Хрисотемидиног и Орестовог оца и Клитемнестриног мужа – и појављује се само онда када се реферише на њега, будући да се овај лик никада не појављује на сцени и да је, прецизније, за ову драму релевантан једино убијени Агамемнон. Зато ће се његов тоналитет, управо из овог разлога, како ћемо видети, испоставити као тоналитет смрти.⁹ Упркос скромном појављивању на сцени, Орест недвосмислено представља изузетно важну фигуру у опери, па је разумљиво да је и њему 'додељен' асоцијативни тоналитет – де-мол. И у овом случају, Орестов тоналитет се појављује и онда када њега нема на сцени, односно када се на њега само реферише у певаном тексту.¹⁰ Еф-дур фигурира као асоцијативни тоналитет Егиста, Електриног очуха, али се веома ретко појављује као доследно афирмисан и одређеним акордским обртима утврђени тоналитет, те у његовим појавама најчешће учествује само један акорд – тонични сектакорд. Таква редукованост акордског садржаја Еф-дура парадоксално подупире његов асоцијативни капацитет, па појаве тоничног сектакорда овог тоналитета готово увек имају референцу на Егиста. Иако се у теоријској литератури може уочити висок степен сагласности по питању већине асоцијативних тоналитета у *Електри*, у одређеним случајевима нема увек подударних тумачења. Тако је лик Клитемнестре, жене убијеног Агамемнона и Електрине мајке, повезан са Фис-дуром,¹¹

⁹ Док по једнима це-мол, као тоналитет смрти, представља у исто време и Агамемнонов тоналитет, Брајан Гилијем (Bryan Gilliam) сматра да се и Це-дур, којим је означено и коначно покајање за краљеубиство, може узети као прави Агамемнонов асоцијативни тоналитет (уп. Bryan Gilliam, op. cit., 125).

¹⁰ Због тога што се де-мол појављује као тоналитетска, а врло често и само као акордска подлога (захваљујући наступу тоничног акорда овог тоналитета) исказима у којима се говори о Оресту или драмским ситуацијама у којима је саопштена лажна вест о његовој смрти (на пример, у моменту у коме Клитемнестри саопштавају да је Орест у изгнанству погинуо /партитурни број 262/ или када Хрисотемиде ужаснута узвикује *Орест је мртав!* након што је добила вест о, испоставиће се, лажној братовљевој смрти /5a/3–6/), поједини аутори овај тоналитет такође сматрају асоцијативним тоналитетом смрти (уп. 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”*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1989, 110). Стога се чини да би било прецизније овај тоналитет, у описаним ситуацијама, назвати асоцијативним тоналитетом наводне смрти, будући да Орест до краја опере остаје жив.

¹¹ Уп. Bryan Gilliam, op. cit., 72.

али, исто тако, и са бе-молем.¹² Овај други тоналитет може такође означавати и Агамемнона,¹³ премда се за њега, како је већ истакнуто, везује це-мол. Међутим, својеврсни парадокс хармонског језика опере представља чињеница да Електра, будући главном јунакињом, нема свој асоцијативни тоналитет, посебно ако се има у виду да су безмало сви други ликови добили или прави асоцијативни тоналитет (Хрисотемида, Орест, Клитемнестра) или неку врсту тоналне асоцијативности (тонични секстакорд Еф-дура који означава Егиста). Објашњење ове необичне ситуације теоретичари и музиколози углавном виде у појави специфичне акордске структуре познате под називом „Електрин акорд”, која на одређени начин компензује Електрин асоцијативни тоналитет, али и у давању још једног асоцијативног значења бе-молу, означавајући га као тоналитет који би се могао повезати и са Електрином самоћом.¹⁴

Други вид испољавања ове драмско-тоналне категорије у *Електри* се односи на асоцијативне тоналитете догађаја, стања и осећања. Смрт представља стање, односно догађај на којем је центрирана сва драма у опери: мртав Агамемнон је готово непрекидно део наратива, Клитемнестру и Егиста као казна за Агамемнонову сустиже њихова сопствена смрт, док главна јунакиња, Електра, и сама на крају умире. У том погледу, це-мол и ес-мол су у приличној мери утврђени као тоналитети који су асоцијативно повезани са смрћу. Међутим, о тој врсти тоналне асоцијативности се може говорити само у вези са конкретном смрћу неког појединца у опери. С једне стране, асоцијативно повезивање це-мола и смрти у *Електри* оправдано је онда када овај тоналитет, како је речено, репрезентује (убијеног) Агамемнона, што се врло често остварује и кроз појаву његовог лајтмотива у оквиру разложеног тоничног квартсекстакорда овог тоналитета. С обзиром на то да фигурира као један од најважнијих тоналитета у завршном делу опере, појављујући се готово тачно у тренутку када Електра умире, це-мол може добити значење тоналитета (и) њене смрти. С друге стране, Брајан Гилијем тоналитетом смрти у *Електри* сматра ес-мол, зато што овај тоналитет означава не само Орестову наводну смрт, саопштenu на средини опере (партитурна ознака 262 / тактови 5–7), него и Електрину смрт,¹⁵ али при том као да занемарује чињеницу да се у тренутку њене смрти, заједно са овим тоналитетом, појављује управо це-мол.¹⁶ За разлику од смрти која је асоцијативно повезана са ова два молска тоналитета, за стања или осећања која реферишу на живот, на сву лепоту, страственост и емоције које пружа живот, симболички, везују се поједини дурски тоналитети. Тако је, на пример, за изражавање дионизијских, баханалијских, па и еротских осећања у музици Штраус искористио Е-дур, што је најбоље осликано у приказу менаџичког стања бића у Електрином плесу који следи после Егистовог убиства (291a/1–221a/1). Такође, можемо рећи да Ас-дур фигурира као асоцијативни тоналитет носталгије за прошлим, срећним временима,

¹² Уп. Derrick Puffett, „The Music of 'Elektra': Some Preliminary Thoughts”, in: Derrick Puffett (Ed.), op. cit., 39.

¹³ Од многих хармонизација „мотива Агамемнона”, за Арнолда Витала (Arnold Whittall, 1935) је права управо она која је 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*, in: Derrick Puffett /Ed./, op. cit., 60).

¹⁴ Уп. Bryan Gilliam, op. cit., 72.

¹⁵ Уп. Ibid., 159, 212 (Гилијем се овде позива на Штраусове скице).

¹⁶ Видети пример 5.

имајући у виду, пре свега, Електрин солилоквијум испуњен носталгичним сећањем на оца и обраћањем њему на начин као да је жив,¹⁷ с једне, и тоналну подлогу Ас-дура, испуњеног дијатонским акордским садржајем, која карактерише тај солилоквијум, с друге стране.

ВЕЗЕ АСОЦИЈАТИВНОГ ТОНАЛИТЕТА И ТЕРЦНИХ ТОНАЛНО-ХАРМОНСКИХ ОДНОСА

Као тонална подлога Клитемнестрином исказу у средишњем делу четврте сцене¹⁸ *Електре*, која је у целини формирана као дијалог између ње и њене проблематичне кћери, појављују се два тоналитета између којих се образује релација привидног терцног сродства – Фис-дур, у функцији Клитемнестриног, и де-мол, у функцији Орестовог асоцијативног тоналитета (пример 1). Тема овог напетог разговора двеју жена је Орест. На Електрине оптужбе према мајци да ова чини све како би њен син, потенцијални осветник за Агамемнонову смрт, након што је протеран из дома Атрида, у изгнанству био убијен, Клитемнестра неуверљиво одговара да га је тим изгнанством, у којем он још увек живи, заправо спасила. Последња у дугом низу Клитемнестриних референци на сина (*Шта ме брига, далеко је од куће*)¹⁹ дата је у његовом асоцијативном тоналитету, де-молу, утврђеном кроз двоструку појаву тоничног акорда. Овај тоналитет, осим што репрезентује самог Ореста, истовремено одражава и Клитемнестрин опсесивни страх да ће се он једног дана ипак вратити. Изненадни заокрет њеног дискурса, који одмах затим следи, заједно са наглом модулацијом у Фис-дур, има значење повратка њеном уверењу да може бити у потпуности безбедна (*Ја живим овде и господарица сам*).²⁰ Ово кратко појављивање Клитемнестриног асоцијативног тоналитета је у функцији не само пуке афирмације текстуалног исказа у коме се она потврђује као неко ко има сву силу власти у својим рукама, већ, у извесној мери, и потврде њеног душевног спокојства које јој је у овом тренутку преко потребно. Дакле, основни значењски ниво ове тоналне релације односи се на приказивање њене опседнутости могућом синовљевом осветом због Агамемнонове смрти (де-мол), с једне стране, а са друге, њене још увек прилично снажне

¹⁷ *Желим да те видим, не остављај ме данас саму! / Баи као и јуче, попут сенке из / нише зида изађи и покажи се своје детету! (Ich will dich sehn, laß mich heute nicht allein! / Nur so wie gestern, wie ein Schatten, dort / im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!)* Све делове либрета Штраусове опере *Електра*, који су цитирани у раду, превео је аутор овог рада.

¹⁸ За разлику од своје раније музичке драме *Саломе*, Штраус у партитури *Електре* није дао поделу на сцене. Подела о којој је овде реч утемељена је на радовима Марџери Еникс (Margery Erix, „A Reassessment of *Elektra* by Strauss”, *Indiana Theory Review*, 2/3, 1979, 33) и Мишела Вејеа (Michel Veilleux, „La Structure Dramatique d’*Elektra* de Strauss”, *La Scena Musicale*, 6/8, 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 Хрисотемида; четврта сцена (130/1–275/4) – Електра и Клитемнестра; пета сцена (1а/1–119а/10) – Електра и Хрисотемида; 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 Хрисотемида.

¹⁹ *Was kümmert mich, wer außer Haus ist.*

²⁰ *Ich lebe hier und bin die Herrin.*

уверености да јој се у том погледу ништа неће догодити (Фис-дур). При томе, само на први поглед, преовладава потоње осећање. Међутим, терцни однос не постоји само између два тоналитета, већ је инкорпорисан и у релације између акорада унутар оба тоналитета, што је потврђено вишеструким појављивањем хроматског терцног сродства, које је афирмисано медијантним акордима и одговарајућим акордским релацијама. Другим речима, док привидно терцно сродство између два тоналитета симболички подвлачи велику дистанцу између Клитемнестре и Ореста, дотле се испуњавање оба тоналитета сличним, хроматским терцним везама између акорада може истовремено интерпретирати и као потврда двозначне сродности између ова два лика: они нису само мајка и син, већ обоје носе стигму злочинца. Клитемнестра је виновник злочина из прошлости, а Орест оног који ће тек наступити: од његове руке ће пасти и његова мајка Клитемнестра и њен љубавник Егист.

Пример 1: Рихард Штраус, *Електра*, партитурни број 221 / такт 7 – 222/3

(Sehr schnell)

Klytämnestra

wer au ßer Haus ist. Ich le - be hier und bin die Her - rin.
далеко је од куће. Ја живим овде и господарица сам.

p *fpp* *pp*

d: t sm Fis: T f MD D

Размотримо сада још једну могућност интерпретације великотерцних акордских и тоналних релација у *Електри*. На крају седме и на почетку последње, осме сцене опере уочавају се два сегмента који садрже по три акорда, односно три тоналитета, поређана по силазним великим терцама (214a/1–221a/1). С обзиром на то да ови покрети у хармонији представљају подлогу исказима у којима се на један или други начин реферише на смрт, долази до проширења значења асоцијативног тоналитета смрти на читав тонални, односно акордски слој. Први сегмент је акордски и чине га трозвуци *ef-ac-ce*, *des-ef-ac* и *a-cis-e*, формирајући сукцесивно најпре дијатонску, а потом и хроматску терцну релацију. Сегмент траје само један такт (214a/1), али се његови акорди појављују као подлога драмском климаксу који се поклапа са тренутком Егистове смрти, непосредно после његовог самртног вапаја *Убише ме!*²¹ (пример 2).²² Други сегмент је тоналитетски и граде га три тоналитета – *це-мол*, *ас-мол* и *Е-дур* – између којих се

²¹ *Sie morden mich!*

²² Пошто у овом сегменту није могуће успоставити један одређен тоналитет, три акорда у примеру нису означена уобичајеном функционалном хармонском шифром, већ словном ознаком. Малим почетним латиничним словом означен је молски (*f* = *ef-ac-ce*), а великим – дурски трозук (*Des* = *des-ef-ac*; *A* = *a-cis-e*).

сукцесивно испољавају најпре хроматска, а потом дијатонска терцна сродност. За разлику од првог, овај сегмент заузима знатно дужи део музичког тока (216a/1–221a/1) и представља подлогу исказима Егиста, Електре и Хрисотемиде, који се укрштају у једном драматичном тренутку: на питање смртно рањеног Егиста – *Зар ме не чује нико?*²³ – Електра победоносно, али саркастично одговара – *Агамемнон те чује!*;²⁴ Егист одмах затим умире са последњим вапајем на који се нико неће одазвати – *Тешко мени!*;²⁵ најзад, Хрисотемида, као да се ништа није десило, бива нескривено усхићена након сусрета са братом за којег је мислила да се никад неће вратити из прогонства – *Електра, сестро! Хајде с нама! О, хајде / с нама! То је наш брат, који је у кући! То је Орест.*²⁶

Пример 2: Р. Штраус, *Електра*, 213a/8–214a/1

(Schnell)
Aegisth
Sie mor - - den mich!
Убише ме!

VI.
6

Alle Streicher
ff col 8va

ff

ff

fis: D⁹ _____ f Des A

У ова два сегмента укупно постоји шест различитих тоналитета или потенцијалних тоналних центара, од којих је само један, це-мол, асоцијативно повезан са смрћу. Притом долази и до проширења овог асоцијативног значења са це-мола на сплет описаних акордских и тоналитетских релација, и то захваљујући специфичној интеракцији између музичког и текстуалног нивоа. Будући да искази о смрти преовладавају датим дискурсом и да долази до својеврсне апсолутизације смрти у овом делу опере – јер су, на одређени начин, са смрћу повезани сви актери, чак и они који са њом имају наизглед најмање везе – це-мол као асоцијативни тоналитет смрти и тонална подлога једном делу (и) овог дискурса о смрти, проширује значење смрти и на великотерцну релацију три тоналитета/акорда који се појављују у музичком току који прати тренутак Егистовог убиства. Подсетимо, смрт је основно значење Електриног и Егистовог исказа, али не и Хрисотемидиног, који је готово потпуно независан од друга два исказа и говори о срећи коначно окупљене Агамемнонове деце. Хрисотемида, која у породичној трагедији

²³ *Hört mich niemand?*

²⁴ *Agamemnon hört dich!*

²⁵ *Weh mir!*

²⁶ *Elektra! Schwester! komm mit uns! O komm / mit uns! es ist der Bruder drin im Haus!*

практично једина фигурира као противник насиља и смрти, саопштава да је Орест у кући и позива Електру да им се придружи. Пошто је, пак, познато да је Орест дошао у своју родну кућу првенствено са задатком да убије мајку и очуха, из овог позива Електри се закључује да би сво троје Агамемнонове деце требало да буду део истог дискурса, 'дискурса смрти'. Електра као инспиратор освете и Орест као њен извршилац јесу, наравно, део тог 'дискурса', али се то, све до овог тренутка, није могло рећи за Хрисотемиду. До могућности уочавања ове 'нове' Хрисотемиде дошло се, дакле, посредством предложене хармонске интерпретације текстуалног значења: Хрисотемида на неки начин сама себи признаје, а да то никад није изговорила, да је и она део свеопштег амбијента смрти, што води и ка другачијем поимању позиције овог драмског лика у опери. Наиме, одсуство њене реакције на смрт мајке и очуха је више него симптоматично и може добити своје оправдање једино кроз чињеницу да и она дели исти осветнички порив са својим братом и сестром. Ову интерпретацију додатно подупире Е-дур као тонална подлога њеном исказу. Овај тоналитет у потпуности преузима улогу њеног асоцијативног Ес-дура, што потврђује његова готово доследна дијатонска акордска концепција, сасвим одговарајућа такође претежно дијатонској концепцији њеног асоцијативног тоналитета током опере. Но, ако овоме додамо и асоцијативно значење Е-дура као тоналитета дионизијских осећања у опери, на које је раније указано, терен за разумевање једне другачије Хрисотемиде је у потпуности припремљен.

Тоналитети који су организовани у медијантни круг²⁷ малих терци значајно доприносе интерпретацији Хрисотемидиног наступа у трећој сцени опере. Овај круг започиње и завршава се на њеном асоцијативном тоналитету, Ес-дуру, а на његовом крају се још једном појављује паралелни тоналитет, па се формира следећи низ: Ес-дур, Гес-дур, А-дур, це-мол, Ес-дур и це-мол (75/1–78/5). Веома се лако уочава да је овај део дијалога двеју сестара, Хрисотемиде и Електре, у потпуности заснован на сукцесивним терцним односима између тоналитета. При том се, за разлику од неких претходно описаних ситуација, тонални ток не фокусира на тачно одређену врсту терцне сродности, јер се уочавају све три врсте: дијатонска, хроматска и привидна терцна сродност. Најједноставнија врста овог односа, дијатонска терцна сродност, ипак има извесну предност у односу на друге две, с обзиром на то да се Ес-дур и це-мол који – као паралелни тоналитети – формирају ову врсту терцног односа, једини појављују по два пута и једини бивају потврђени каденцама, и то готово оним традиционалним (хармонска, потпуна аутентична каденца у Ес-дуру, у 75/4–8; мелодијска и хармонска, такође потпуна аутентична каденца у це-молу, у 77/8–78/5). Овакав концепт датог сегмента треће сцене, у оквиру кога постоји подела на стабилнији део (паралелни тоналитети потврђени каденцама) и онај нестабилнији (медијантни круг тоналитета, који укључује и хроматску и привидну терцну сродност), представља подршку драмском и текстуалном значењу које се такође артикулише на два паралелна семантичка нивоа. С једне стране, општа драмска профилисаност Хрисотемидиног лика као противтеже Електрином лику, истиче Хрисотемиду као психички стабилнију, животно оптимистичнију и, уопште, ведрију особу у односу на њену сестру, што је у музици подржано претежно дијатонским акордским фондом свих учествујућих тоналитета, а у

²⁷ Уп. Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002, 155, 212, 364.

првом реду њеног асоцијативног тоналитета. С друге стране, у конкретном случају Хрисотемида ипак не реферише, како то често чини, на животну срећу, већ изражава сумње у то хоће ли јој се та срећа икад заиста и осмехнути. Ту скептичност, дешифровану из њеног фигуративног говора о душевној тескоби,²⁸ крунише алегорија сумње да се никад неће остварити као мајка, на коју указује синтагма о празној соби, празној највероватније стога што у њој нема дечје колевке о којој тако дуго машта.²⁹ Медијантни тонални круг са афирмацијом свих врста терцних сродности управо представља подршку овој врсти сумње о којој она говори.

Значајан интерпретативни потенцијал имају два тоналитета која су у опери асоцијативно повезана са смрћу – це-мол и ес-мол – и које истовремено повезује хроматска терцна релација. У тој улози, први тоналитет се афирмише углавном кроз „мотив Агамемнона”, који је у највећем броју случајева дат на подлози његове тонике, а други тоналитет, захваљујући томе што се у тренутку Електрине смрти, у завршним тактовима опере, појављује његов тонични акорд. На самом крају опере долази и до специфичне интеракције ова два тоналитета, тако што они, сведени управо на њихове тоничне акорде, формирају драматуршки напету завршну каденцу, када Електра, исцрпљена плесом, пада на земљу мртва (пример 3). Међутим, тренутак смрти, означен акордом тонике ес-мола, бива експресивно надјачан у самој музици, јер у последњим тактовима опере долази до нагле смене из акорда *ес-гес-бе* у дурски торзвук *це-е-ге*. Ову брзу смену Тетис Карпентер је назвала „бруталном јукстапозицијом”³⁰ два тоналитета, која се може узети као истински климакс опере. Не само да је хроматска терцна релација претворена у привидну, него је то резултат мутације чије се дејство на оба асоцијативна тоналитета смрти распростире током целе опере, али постаје видљиво тек на њеном крају. С једне стране, ес-мол на крају опере означава трансформацију, односно истовремену хармонску и значењску мутацију Ес-дура, асоцијативног тоналитета њене сестре Хрисотемиде. У литератури су понуђена различита објашњења ове мутације. Тако, Брајан Гиљием овај поступак сматра природном последицом релације у којој после ес-мола – тоналитета који означава једну *наводну смрт*, Орестову ’смрт’ раније у опери – и Ес-дура – тоналитета који, осим што упућује на Хрисотемиду, означава и једну снажну *жељу за животом* – на крају поново мора доћи ес-мол, али који ће тада означавати *стварну смрт*, у овом случају, Електрину.³¹ Лоренс Крејмер, међутим, ово ’преокретање’ Хрисотемидиног Ес-дура у ес-мол у тренутку Електрине смрти тумачи као знак њеног „кажњавања”, и то мање због њеног подстицања на убиство мајке и очуха, а више због њене жеље да у тај осветнички подухват увуче и своју сестру.³² С друге стране, Це-дур у плесу фигурира, како ћемо касније видети, као тоналитет Електриног тријумфа и, истовремено, као тоналитет тријумфа освете над Агамемноновим убицама и рестаурације старог поретка. Самим тим је и акорд *це-е-ге*,

²⁸ *Kao da imam vatru u grudima, / koja me goni da stalno тумарам по кући; / ниједна ме одаја не трпи, морам / да прелазим са једног прага на други, авај! / Горе, доле, као да чујем гласове... (Ich hab's wie Feuer in der Brust, / es treibt mich immerfort herum im Haus, / in keiner Kammer leidet's mich, ich muß / von einer Schwelle auf die andre, ach! / treppauf, treppab, mir ist, als rief' es mich...)*

²⁹ *...а када уђем, празна соба буљи / у мене. (...und komm ich hin, so stiert ein leeres Zimmer / mich an.)*

³⁰ Tethys Carpenter, „The Musical Language of 'Elektra'”, in: Derrick Puffett (Ed.), op. cit., 103–105.

³¹ Уп. Bryan Gilliam, op. cit., 231.

³² Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 2007, 198.

као последњи акорд у опери, у већој мери знак трансформације це-мола, као тоналитета Агамемнонове смрти, у Це-дур, као тоналитет тријумфа, него што је акорд чији се значај исцрпљује у брзој, „бруталној јукстапозицији” два тоналитета, о којој говори Карпентерова.

Пример 3: Р. Штраус, *Електра*, 261а/13–262а/10 (крај опере)

(Sehr schnell) allmählich breiter

Chrysothemis

O - rest!
Opesme!

es: t — c: t

7 ritard. molto langsam

Chry. rest!
Opesme!

dim. *f* *p* *molto cresc.* *ff* *ff* *fff*

c: t P⁷ D⁷ T — es: t
C: T

У овоме се могу уочити два нивоа интерпретације. У првом од њих, хроматска терцна сродност молских тоналитета, као асоцијативних тоналитета/акорада смрти, артикулише се и као однос између Агамемнона и његове кћери која је највише заслужна за то што је извршена освета над његовим убицама.³³ Оваква интерпретација долази до изражаја на самом завршетку опере, где се ес-мол испољава као тоналитет Електрине, а це-мол у потпуности учвршћује као тоналитет Агамемнонове смрти, при чему други уједно носи значење да је краљ коначно освећен. У другом, сложенијем нивоу интерпретације, оба тоналитета подлежу мутацији која постаје носилац како хармонске, тако још снажније, значењске трансформације. Наиме, двострука мутација постојећих асоцијативних тоналитета – Ес-дура у ес-мол, с једне стране, и це-мола у Це-дур, с друге – преплиће се са успостављањем новог значењског слоја произашлог из примарне семантичке конфигурације према којој мутација из дура у истоимени мол има значење

³³ Потребно је указати и да Тетис Карпентер сматра да ова два тоналитета одражавају „мрачну страну Електриног карактера” (Tethys Carpenter, op. cit., 105).

'затамњења', као што и мутација из мола у истоимени дур има значај 'просветљења': Ес-дур је мутацијом у ес-мол живот 'поништио' у смрт, док је це-мол мутацијом у Це-дур 'победио' смрт животом, симболички управо у последњем такту опере.³⁴ На тај начин се хроматска терцна сродност између акорада и тоналитета укрстила са мутацијом, из чега је и произишла интерпретација односа између живота и смрти на крају драме. Живот у срећи, који су, после низа трагедија, преживели актери заслужили на један или други начин, тријумфује над смрћу. Прецизније, над свим смртима које је судбина доделила дому Атрида – над Ифигенијиним, Агамемноновом, Клитемнестрином, Егистовом и, коначно, Електрином смрћу – и такав нови, обећани живот, који можемо само да претпоставимо, али који опера није 'обелоданила', потврђује завршни Це-дур.

Последњу сцену опере *Електра* (219а/1–262а/10) дефинише специфична тензија између Це-дура и Е-дура, два тоналитета између чијих тоника се формира хроматски терцни однос. Специфичност ове тензије оправдава неколико фактора. Прво, Це-дур функционише као основни тоналитет сцене, а Е-дур као његов секундарни тоналитет, при чему сцена започиње Е-дуром, а завршава се Це-дуром.³⁵ Затим, ови тоналитети су главни тоналитети Електриног плеса, најзначајнијег дела ове сцене. Коначно, асоцијативни статус Це-дура као тоналитета Електриног тријумфа, који се постепено формирао током опере, добија своју надградњу на самом крају опере, тиме што се формира интерпретација према којој Це-дур може постати и асоцијативни тоналитет рестаурације старог патријархалног поретка,³⁶ за шта је предуслов била Клитемнестрина и Егистова смрт. Међутим, тријумф тог поретка је обезбедила чињеница да, на крају, Електра на неки начин жртвује и саму себе.

У својој анализи хармонског језика *Електре*, Гилијем износи тезу да је завршна сцена опере организована истовремено и као „проширени конфликт” између ова два тонална центра, и као њихово „интимно спајање”.³⁷ Управо ће се из противречности која постоји у односу између 'конflikта' ова два тоналитета и њиховог 'спајања' изродити и наша интерпретација, као својеврсна херменеутичка надградња ове Гилијемове тезе. Тако ћемо „интимно спајање” схватити као последицу постојања готово истоветног хармонско-функционалног садржаја у ова два тоналитета, који је репрезентован трозвучима тонике и доминантним четворозвучима у дугим трајањима, а посебно специфичном хармонском везом умањеног септакорда на повишеном шестом ступњу и доминантног септакорда (примери 4 и 5). Међутим, 'конflikт' ћемо пре разумети као пригушени него као проширени, услед описане сличности акордског садржаја ових тоналитета. На основу те сличности се значајно лакше истиче контраст који произлази из хроматског терцног односа њихових тоника, утолико више што ова два тоналитета ни у једном тренутку у музичком току не следе један за другим. Значењске сфере два тоналитета откривају још већи контраст ако се узму у обзир одломци у којима овде, али и раније у опери, ови тоналитети представљају тоналну подлогу исказима одређених

³⁴ Слично асоцијативно значење Це-дура се формира већ у шестој сцени, о чему ће бити речи касније.

³⁵ У том смислу, фактичко постојање две тонике даје простора за тумачење хармонског тока са аспекта специфичног теоријско-аналитичког феномена који је познат под називом *двотонични комплекс* (уп. Robert Bailey, „An Analytical Study...”, op. cit., 121–122, 125–126, 134; Matthew Bribitzer-Stull, op. cit., 324).

³⁶ Уп. Bryan Gilliam, op. cit., 125. Асоцијативно повезивање Це-дура са поретком, редом или успостављањем равнотеже након извесног напетог стања, примењено је и у бројним другим Штраусовим делима.

³⁷ Ibid., 101–102.

ликова. С једне стране, Це-дур, представљен тоничним акордом у неубичајено дугом трајању, служи томе да оправда Електру као страственог инспиратора крвне освете над Клитемнестром и Егистом.³⁸ Такву легитимизацију овог злочина Електра види у перцепцији да се, уз сестру и брата, приближила боговима (*Ми, који смо уз богове, ми одлучујемо*)³⁹ и, још више од тога, да су они, Агамемнонова деца, постали једнаки боговима (*Они иду, као са оштрим мачевима, / на нас, богове,*⁴⁰ пример 6), па им, следствено томе, може бити опроштен злочин у име божанске правде.⁴¹

Пример 4: Р. Штраус, *Електра*, 239a/1–4

(*Sehr bewegt und schwungvoll*)
Chrysothemis

Hörst du's nicht? Gut sind die Göt - ter, gut! —
Зар не чујеш? Добри су богови, добри!

Elektra

Fin - ster nis ge - sät und ern - te Lust ü - ber Lust. Ich war ein
Таму сам посејала и жањем радост над радошћу.

p *p* *cresc.* *p* *espr.*

C: D⁷ -VI<⁷ D⁷ VII<⁷_D D⁷

<T>

Пример 5: Р. Штраус, *Електра*, 247a/4–7

(*Etwas breit und wuchtig*)
Pauken

f *cresc.* *ff*

E: T — 6 -VI<² D⁷ -VI<⁷ D⁷ -VI<⁷ D⁷

<T/D ostinato>

³⁸ Арнолд Витал исправно тумачи ову нову драматуршку позицију Електре на самом крају опере: „Електрин главни квалитет није то што је она 'добра', већ то што је у потпуности слободна од кривице” (Arnold Whittall, op. cit., 61).

³⁹ *Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.*

⁴⁰ *Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts / durch uns, die Götter.*

⁴¹ Хофманстал (Hugo von Hofmannsthal, 1874–1929), чији је драмски текст Штраус употребио као либрето своје опере, овде реферише на мит о Електри, који говори о томе да је освета над Агамемноновим убицама у рукама бога Аполона.

Пример 6: Р. Штраус, *Електра*, 236а/1–237а/4

Sehr bewegt und schwungvoll
Elektra

Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringer,
 Ми, који смо уз богове, ми одлучујемо.

gen-den. *stacc.* Sie
 Они

Chrysothemis

Al-len sind die Ge-sich-ter ver-wan-delt.
 Свима су лица преображена.

fah-ren da-hin wie die Schär-fe des Schwerts durch uns, die Göt-ter,
 иду, као са оштрим мачевима, на нас, богове,

Chord symbols: C: T, 6 <D>, T <D>, <T>, VII_D⁷, K₄⁶, -VI<⁷, D⁷

Значење Це-дура као тоналитета који означава тријумф живота над смрћу се, како је истакнуто, постепено формира током опере и то превасходно кроз однос овог тоналитета према истоименом це-молу као тоналитету смрти. Подсетимо се, це-мол се појављује у седмој сцени (187а/1–218а/5), у тренутку убиства Клитемнестре и Егиста, али и пре тога, у шестој сцени (120а/1–186а/15), када је Клитемнестри на уво дошапнута вест о, испоставиће се касније, наводној Орестовој смрти. Међутим, појава Це-дура у другом

делу шесте сцене, када је Орест својим повратком у породични дом уверио сестре да је ипак жив, утврдила је споменуто асоцијативно значење овог тоналитета. С друге стране, Е-дур карактерише унутрашњи конфликт који одражава и конфликт између сестара. У овом тоналитету постоје две каденце које прате крај Електриног, односно Хрисотемидиног исказа, али се те каденце завршавају на различитим тоновима и различитим акордима, чиме је додатно наглашен интерпретативни потенцијал самог тоналитета. Свет богова о коме – свака на свој начин – певају Електра и Хрисотемида, у овом тренутку је, чини се, једина додирна тачка између њих. Након извршене освете којој се, практично целим својим бићем, посветила после очеве смрти, Електра постаје уверена да је њен живот остварио циљ и бива – слободно се може рећи – узнесена у свет богова. Ово најављују њене речи о томе да су све троје њих – Електра, Хрисотемида и Орест – уз богове, а потврђује њен наступајући исказ да *Љубав убија, али нико не иде тамо, / ко љубав није спознао* (246a/2–247a/1),⁴² при чему се речју *тамо* очито реферише на тај 'други' свет коме ће се ускоро прикључити. Крај Електриног исказа адекватно је праћен хармонском и мелодијском каденцом на акорду, односно на тону доминанте Е-дура (пример 7, такт 3). Хрисотемида, са своје стране, слави радост, али не због победе правде, него због краја њеног и сестриног фактичког заробљеништва, због предстојећег сусрета са братом у слободи и, надасве, због обећаног живота у срећи, за који верује да предстоји. Њена каденца се поклапа са оркестарском, али је у хармонском и мелодијском погледу супротстављена Електриној каденци и одвија се на акорду, односно основном тону тонике овог тоналитета (пример 7, такт 5).

Пример 7: Р. Штраус, *Електра*, 246a/7–247a/1

(Immer lebhafter)
Chrysothemis

E - lek - - - tra, ich muß bei mei - nem
Elektra, Електра, ја морам уз свог

Lie - - - be nicht ge - kann!
8^{vez} љубав није спознао!

E: D⁷

4 Chry. Etwas breit und wuchtig

Bru - - - der stehn!
8^{vez} брата да станем!

rit. f

D⁷ T S T

⁴² *Liebe tötet, aber keiner fährt dahin / und hat die Liebe nicht gekannt!*

Е-дур и Це-дур су такође главни тоналитети Електриног плеса, драмског сегмента којим се окончава ова опера. Пре него што сагледамо интерпретативне капацитете овог терцног односа, осврнућемо се на драмску структуру плеса. Наиме, Гилијем указује да је Електрин плес комбинација два типа плеса, менадичног, солистичког, екстатичног дионизијског плеса, с једне стране, и кружног, групног плеса, са друге. Њен менадични плес је „плес трансценденције”, њене „личне екстазе”, који представља „примарно средство за њену катарзу”,⁴³ док групни плес, као „тријумфални кружни плес симболизује поново успостављену друштвену хармонију након што су друштвено дисонантни елементи – Клитемнестра и Егист – уклоњени. После убистава, усамљена Електра жели да се слободно придружи заједници. Њено поништење као индивидуе достигнуто је кроз друштвени гест кружног плеса”.⁴⁴ Како се, пак, Електра никад не придружује групи, она заправо плеше соло менадични плес; о кружном плесу она само говори, али га не спроводи у стварности, те се овај ритуал одиграва „само у њеној глави”.⁴⁵ Без обзира на то да ли су реализовани у стварности или 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.⁴⁶ На тај начин, Електрин плес функционише у дихотомији између Е-дура, који одражава „баханалијски импулс катарзичне прославе”, с једне стране, и Це-дура, тоналитета који симболизује „победу и поновно успостављање поретка”,⁴⁷ с друге стране. Из перспективе редоследа догађаја у трагедији Електрине породице, овај поредак заправо није стари, већ је нови поредак, који је успоставио њен отац и Клитемнестрин муж, Агамемнон.⁴⁸ То значи да је сукоб између Електре и њене мајке суштински заснован на другачијем вредносном односу према различитим виђењима породичног поретка: оно што је за Електру стари, за Клитемнестру је нови поредак, и обрнуто. Е-дур и Це-дур у овој интерпретативној игри представљају тоналитете који су по свом акордском фонду веома слични (пригушеност конфликта), док су значењски, а делимично и због хроматског терцног односа између њих, прилично удаљени један од другог (суштина конфликта). С приближавањем краја опере Це-дур односи превагу и бива потврђена његова улога асоцијативног тоналитета Електрине победе над Клитемнестром и Егистом.

⁴³ Bryan Gilliam, op. cit., 226–227.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., 227.

⁴⁶ Уп. Ibid., 227.

⁴⁷ Ibid., 102.

⁴⁸ Овенчан ореолом победника у Тројанском рату, Агамемнон доводи Ксандру, заробљену кћер тројанског краља Пријама, која му постаје легална љубавница. На тај начин, он је у ствари урушио претходни поредак и, самим тим, успоставио нову, значајно измењену врсту патријархата. За Клитемнестру је ово значило да више није била једина, већ једна од неколико легитимних супруга свога мужа. Ипак, Агамемнонова серија злочина – жртвовање Клитемнестри најдраже кћери Ифигеније (уп. Наташа Глишић, *Електра као цитат*, Бања Лука, Академија умјетности у Бањој Луци, 2006, 104–105), као и убиство Клитемнестриног првог мужа и деце из тог брака (уп. Stephen A. Black, „’Mourning Becomes Electra’ as a Greek Tragedy”, *The Eugene O’Neill Review*, 26, 2004, 174) – пресудно је формирала Клитемнестрину одлуку да га из освете убије.

Закључак

У овом раду смо покушали да укажемо на начине на које се у Штраусовој опери *Електра* две специфичне хармонске категорије – асоцијативни тоналитет и хроматске, односно привидне терчне релације између тоналитета и акорада – прожимају и тако омогућавају интерпретацију различитих драмских и текстуалних значења. Суштински потекавши из чврстог тоналитетског миљеа, ове категорије су на посредан начин потврдиле у основи тоналитетски језички кôд анализирани опере и показале да неретко пласиране идеје о „модернизму” и нетоналитетској концепцији њеног хармонског језика, немају нарочитог утемељења. Посматране чак и у домену само музичког значења, хроматска и привидна терчна сродност између тоналитета испољавају значајан интерпретативни потенцијал, истичући се као значењски важније од једног одређеног тоналитета, што доводи до закључка да је *однос између тоналитета* у одређеним деловима опере *Електра* важнији од испољавања *појединачног тоналитета*, а каткад и од испољавања асоцијативног тоналитета. Међутим, у овој опери на делу је и обрнута релација, па може доћи до проширења значења асоцијативног тоналитета на читав тонални, односно акордски слој који је дефинисан хроматским и привидним терчним односима, помоћу чега се текстуално значење интерпретира на нов начин. Захваљујући хармонији која интерпретира драму, антагонизми између два лика бивају виђени из неке другачије, нове перспективе, откривајући дубље слојеве подударности између тих ликова. Хроматска терчна сродност између акорада и тоналитета се прожима са мутацијом и резултира новим разумевањем дијалектике живота и смрти на завршетку *Електре*. Можемо на крају рећи да се предложени интерпретативни модел, који функционише као специфично прожимање вишезначних капацитета једне драмско-тоналне категорије и једне посебне тоналитетске/акордске релације, испоставља као веома погодан за сагледавање неоткривених значењских поља у опери.

Цитирана литература

- Abbate, Carolyn: „Elektra’s Voice: Music and Language in Strauss’s Opera”, in: Derrick Puffett (Ed.), *Richard Strauss: „Elektra”*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989, 107–127.
- Bailey, Robert: „The Structure of the ‘Ring’ and Its Evolution”, *19th-Century Music*, 1/1, 1977, 48–61.
- : „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.
- Black, Stephen A.: „‘Mourning Becomes Electra’ as a Greek Tragedy”, *The Eugene O’Neill Review*, 26, 2004, 166–188.

Bribitzer-Stull, Matthew: „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.

Veilleux, Michel: „La Structure Dramatique d'*Elektra* de Strauss”, *La Scena Musicale*, 6/8, 2001, 5–7.

Gilliam, Bryan: *Richard Strauss's „Elektra”*. New York: Oxford University Press, 1991.

Глишић, Наташа: *Електра као цитат*. Бања Лука: Академија умјетности у Бањој Луци, 2006.

Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.

Enix, Margery: „A Reassessment of *Elektra* by Strauss”, *Indiana Theory Review*, 2/3, 1979, 31–38.

Kramer, Lawrence: *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2007.

Puffett, Derrick: *Richard Strauss: „Salome”*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989.

—: „The Music of 'Elektra': Some Preliminary Thoughts”, in: Derrick Puffett (Ed.), *Richard Strauss: „Elektra”*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989, 33–43.

Harper-Scott, J. P. E.: „Medieval Romance and Wagner's Musical Narrative in the 'Ring'”, *19th-Century Music*, 32/3, 2009, 211–234.

Carpenter, Tethys: „The Musical Language of 'Elektra'”, in: Derrick Puffett (Ed.), *Richard Strauss: „Elektra”*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989, 74–106.

Whittall, Arnold: „Dramatic Structure and Tonal Organisation”, in: Derrick Puffett (Ed.), *Richard Strauss: „Elektra”*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1989, 55–73.

Резиме

Овај рад полази од претпоставке да је у оквиру херменеутичке музичке анализе могуће говорити и о интерпретативној хармонској анализи једног музичко-сценског дела и да су резултати такве анализе незаобилазни у долажењу до свеобухватног разумевања једног дела, посебно опере или музичке драме. У раду су анализирани начини на које се у Штраусовој опери *Електра* две специфичне хармонске категорије прожимају и тако омогућују интерпретацију различитих драмских и текстуалних значења. Прву од њих представља асоцијативни тоналитет који функционише као интерпретативна стратегија, али је у раду поље његовог деловања проширено. Надилазећи пуку тоналитетску репрезентацију ликова, асоцијативни тоналитет је омогућио да се сазнају многа нова значења и знања о тим ликовима и њиховим међусобним односима. Друга категорија се односи на хроматско и привидно терцно сродство које се формира између тоналитета, али и оно које настаје у односу између појединачних акорада унутар једног тоналитета, будући да ове релације представљају једну од најизразитијих карактеристика хармонског језика ове опере. Захваљујући вишеструкости испољавања хроматске и привидне терцне сродности између тоналитета, закључујемо да је такав однос између тоналитета у одређеним деловима опере *Електра* важнији од испољавања појединачног тоналитета, а каткад и од испољавања асоцијативног тоналитета. Уочено је и проширење значења асоцијативног тоналитета на читав тонални, односно акордски слој који је дефинисан овим терцним односима, помоћу чега хроматско терцно сродство, а не само један одређени тоналитет, бива значењски повезано са смрћу. Интерпретирано је текстуално значење према коме Хрисотемида, упркос „спољашњој” позицији њеног драмског лика у опери, а која указује да је противник насиља и освете, постаје, заједно са Електром и Орестом, део истог, осветничког 'дискурса'. Захваљујући хармонији која интерпретира драму, антагонизми између два лика бивају сагледани из неке нове визуре, откривајући дубље слојеве подударности између тих ликова. Хроматска терцна сродност између акорада и тоналитета прожима се са мутацијом и резултира новим разумевањем дијалектике живота и смрти на крају *Електре*. То је демонстрирано мутацијом Ес-дура у ес-мол, којом се разоткрива значење да је живот поништен смрћу, али и мутацијом це-мола у Це-дур, која носи обрнуто значење: победе живота над смрћу. При томе обе мутације додатно објашњавају однос Агамемнонових кћери према њему након његове смрти. Још једна терцна тонална релација, она између Це-дура и Е-дура, на посебан начин је осветлила однос између две тако различите, а опет тако блиске сестре, Електре и Хрисотемиде и, истовремено, однос између Електре и Клитемнестре, указујући да се управо преко ове тоналне дихотомије одражава опозиција у начинима на које мајка и кћерка перципирају породични поредак.