

Марко Алексић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
marco77marco@gmail.com

Хармонске и тоналне алегорије као нова значења у хармонском језику: опера *Саломе* Рихарда Штрауса¹

Сажетак

Овај рад се бави аналитичким разматрањем улоге хармоније као инстанце интерпретације текстуалних значења у опери *Саломе* Рихарда Штрауса. Алегорија као вид фигуралног говора у либрету опере може, у музици те опере, добити своју хармонску компоненту, што резултира формирањем специфичног значења као што је хармонска, односно тонална алегорија. Однос између алегорије и интерпретације је круцијалан за разумевање једног уметничког дела, будући да је алегорија не само установљена интерпретацијом, већ представља сâм интерпретативни процес. О овој релацији, у домену књижевности и теорије књижевности су говорили Валтер Бењамин и Мортон Блумфилд, а на пољу музике и музикологије Манфред Букофцер, Лоренс Крејмер и други. То значи да се широки спектар књижевних или реторичких алегорија може, под одређеним условима, одражавати на широки спектар тоналних и хармонских алегорија. Тако су књижевни појмови хоризонталне и вертикалне алегорије добили свој хармонски пандан кроз појаву хоризонталне и вертикалне тоналне алегорије. Тонална алегорија се може испољавати на више начина којима је заједничко то што саопштавају значења која или нису дата у поетском тексту или их тај текст, чак ни уз посредовање текстуалне алегорије, не садржи. Циљ рада је садржан у томе да одређене акорде или одређени вид тоналне организације представи као хармонске, односно тоналне алегорије помоћу којих се остварује ново и другачије разумевање односа између двоје ликова ове опере – Саломе и Јоханаана. Такође, овај рад има за циљ и да представи могуће нове приступе педагогији хармоније и, посебно, хармонске анализе крајње проширеног тоналитета позног романтизма.

Кључне речи: хармонија, интерпретативна анализа, тонална алегорија, опера *Саломе*, Рихард Штраус

¹ 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 деведнаестог и почетка двадесетог века*, Београд, 2021. (ментор: др Ана Стефановић, ред. проф.).

Увод

Аналитичко разматрање улоге хармоније као инстанце интерпретације текстуалних значења врло је широко и инспиративно поље савремене музичке херменеутике. У средишту пажње овог рада биће опера *Саломе* Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949) и разматрање односа музике и текста кроз призму алегорије, односно тоналне и хармонске алегорије у овој опери. Стога алегорија, као вид фигуралног говора који постоји у либрету опере, може добити своју хармонску компоненту у музици те опере, што резултира формирањем специфичног значења као што је хармонска алегорија.

Теоријске основе књижевне алегорије и могућности имплементације алегорије у опери

Као стилска фигура у књижевности или врста уметничког дела у сликарству, алегорија представља специфичан начин пренесеног, односно сликовитог изражавања, писања или приказивања, али који притом дејствује на целину приче или слике, а не само на један њихов део. Дискусија о алегорији траје још од античких времена, од покушаја римских реторичара да је објасне и окарактеризују. Цицерон (106 п.н.е. – 43 п.н.е.) и Квинтилијан (око 35 н.е. – око 100 н.е.), знаменити реторичари тог доба, означавају алегорију у „најекстремнијем смислу као загонетку или енигму, те стога као опскурну и мистериозну” (Kelley, 1991: 230), али многи после њих истичу као њену изразиту карактеристику наративну екстензију, по којој се она кључно разликује од метафоре (Kelley, 1991: 235). Метју Вилкенс (Matthew Wilkens) каже да алегорија „саопштава значење које, из било ког разлога, не може (или неће) да буде изнето директно” (Wilkens, 2006: 290), док Мортон Блумфилд (Morton W. Bloomfield, 1913–1987) објашњава алегорију још сажетије: „казати једну ствар, а мислити на неку другу” (Bloomfield, 1972: 307). У свом раду о алегоријама примењеним од античке до романтичне књижевности, Тереза Кели (Theresa M. Kelley) даје једно од објашњења ове стилске фигуре: „Алегорија је онај фигуративни говор који потискује значење, стављајући га (...) негде изван или негде где је недоступно ономе што је изнутра” (Kelley, 1991: 226). Попут многих других теоретичара алегорије, и Келијева истиче „њен метафигурални карактер” (Kelley, 1991: 227), заправо њен потенцијал за ангажовање чак и у историјском, а не само у уметничком објашњењу одређене слике или књижевног наратива (Kelley, 1991: 245). Међу бројним начинима диференцирања врста и подврста алегорије, за дискурс овог рада истакнућемо Блумфилдову дихотомију хоризонталне и вертикалне алегорије. Хоризонтална алегорија (понекад названа фигуралном или профетском алегоријом) делује на историјски начин и пројектује значење у будућ-

ност и на тај начин пуно разумевање постиже само у ретроспекцији; обрнуто, вертикална или једноставна алегорија налази своје непосредно значење у догађајима, стварности или књижевности, при чему јој ретроспекција уопште није неопходна (Bloomfield, 1972: 307–308). Према овом аутору, дијалектика која произлази из постојања дословног, лингвистичког, дијахроног значења, или *sensus litteralis*, с једне, и интерпретативног, нелингвистичког, синхроног значења или *sensus spiritualis*, с друге стране, представља основни предуслов за настанак алегорије (Bloomfield, 1972: 313–315). Но, у тој дијалектици један чинилац, и то онај интерпретативни, ипак мора има примат, или у супротном нема алегорије: „што је више дословног значења, то је мање алегорије (и обрнуто)” (Bloomfield, 1972: 313). Самим тим, пошто је „алегорија установљена интерпретацијом”, те пошто представља и „сам интерпретативни процес” (Bloomfield, 1972: 301), може се рећи да је однос између алегорије и интерпретације суштински за разумевање једног дела. Следствено томе, ако/када текстуална алегорија добије аналогон у хармонској или тоналној алегорији, у односу између такве алегорије и њене интерпретације долази се до суштински важног значења опере.

У својој књизи *Поријекло њемачке жалобне ијре* Валтер Бењамин (Walter Benjamin, 1892–1940) тврди да „техника романтизма води с много страна у подручје амблематике и алегорије” (Benjamin, 1989: 149), што представља значајно теоријско упориште овог рада, посвећеног текстуалним и музичким алегоријама у једној од најзначајнијих романтичних опера. Алегорија је била иманентна митолошкој тематици о античким боговима управо из разлога што је њихову „обамрлу опредмећеност” (Benjamin, 1989: 182) само она и могла да покрене, па се стога митска прича о Саломи у истоименој Штраусовој опери чини сасвим природним ‘амбијентом’ за испитивање различитих уплива музичких значења у интерпретирање алегорије. За Бејнара Кауена (Bainard Cowan) алегорија „обелодањује истину о свету далеко више него пролазни, летимични погледи на целовитост постигнути у романтичном симболу” (Cowan, 1981: 111–112), и може се успоставити само ако су испуњена два, суштински супротстављена предуслова: афирмација *јо-сјеојања* истине и признање њеног *одсујства*. Пошто, дакле, „алегорија не може постојати ако је истина доступна” (Cowan, 1981: 114), онда је логично да ће је бити једино онда када се истина представља, а то значи да је за алегорију много важнија представа о некој истини, него истина о тој истој истини. Зато се један од најважнијих закључака његовог текста о Бењаминвој теорији алегорије односи на ону алегорију која може репрезентовати потпуно супротан садржај, а потврђује га став да „Смрт постаје алегорија своје супротности” (Cowan, 1981: 118). Имајући на уму овај ‘вид’ истине коју алегорија саопштава, Џули Браун (Julie Brown) каже да алегорија ступа на сцену онда када се „речено” и „неречено”, односно стварни и нестварни садржај дела сусретну и омогућава премошћавање разлике између те две категорије

(Brown, 1995: 187). У опери то значи да је алегорија одређених аспеката неког лика представљена не другачијим, већ потпуно супротним аспектима тог лика.

Тонална алегорија у теорији Лоренса Крејмера

У својој новијој студији *Opera and Modern Culture* Лоренс Крејмер (Lawrence Kramer) алегорију доводи у вишезначну везу са опером, полазећи од двеју претпоставки: (1) да је опера типична алегорија која демонстрира „отворену разлику између облика и значења”, и (2) да се у оквиру такве алегорије појављује „пукотина” која је артикулисана, испуњена музиком (Kramer, 2007: 22). То даље значи да се преко „алегоријске пукотине” опере, или преко алегорије као такве, прелама сама бит опере. Крејмер је указао на могућност да алегорија добије свој музички корелатив, што потврђује увођењем појма „тоналне алегорије” (Kramer, 2007: 204), али и појма „алегоријске каденце” (Kramer, 2007: 154, 207). Један од примера „тоналне алегорије” Крејмер проналази у приказивању стилистичких и хармонских карактеризација Електре, Клитемнестре и Агамемнона у Штраусовој *Електри*: „Тонална алегорија је базирана на повезаности консонантних трозвука са очинским (патријархалним – прим. М. А.) законом културе и високих нивоа дисонанце са девијантношћу, одрицањем и грехом”. На вишем нивоу, музичка, односно хармонска средства могу бити у функцији алегорије супротности. Тако се дисонанца тритонуса и битоналност који репрезентују Клитемнестрину ‘спољашњост’, у карактеризацији њеног унутрашњег, стварног бића, интерпретирају, парадоксално, као консонанца. Дакле, споља Клитемнестра представља другост, и то „затровани остатак другости, која не може бити задржана, али ни протерана” и као таква она представља „нешто несразмерно тоналном и културном поретку” (Kramer, 2007: 204). Другим речима, тритонус и битоналност на примарном, симболичком плану представљају Клитемнестрин душевни немир и растрзаност њене психе, док као средство *тоналне алегорије* репрезентују потпуно супротно, отелотворење савршене мајке и краљице, јер указују на њену унутрашњу, и од стране ње саме потиснуту ‘другост’, жену која је за злочином против Агамемнона посегла из праведних побуда освете за злочин претходно почињен над њом. У вези са истом опером Крејмер уводи и појам „алегоријске каденце”. Тако, на пример, великотерцни тонални однос који се појављује приликом смрти Клитемнестре (ге-мол – ха-мол) и Егиста (це-мол – ас-мол), са каденцом у другом од два тоналитета, заправо представља „алегоријску каденцу” за животне ‘каденце’ двоје протагониста (Kramer, 2007: 154, 207). У оквиру такве алегорије, великотерцни однос тоналитета, са каденцијалним својствима, представља алегорију двеју смрти из освете.

Драмска основа алегорије у Саломином завршном монологу

Завршни монолог Саломе из истоимене Штраусове опере испоставља се као веома погодан музички садржај за испољавање специфичних тоналних и хармонских алегорија. Предуслов за формирање алегорије је постојање снажне драмске подлоге која проистиче из свеопште афирмације опозиције између двоје главних протагониста – Саломе и Јоханаана. Ипак, уз ову ‘спољашњу’ супротстављеност два лика, истовремено је формирана и једна лапидарна истородност између њих. Јоханаанове најдубље емоције су јасне, нескривене и представљене су без остатка, а Салома, насупрот супериорности своје позиције, настоји да прикрије своје унутрашње биће: гледаоцу је позната само њена експлицитност, и то у мери у којој она сама то допушта. Иза такве ‘спољашњости’, међутим, стоји једна сасвим друга Салома, жена испуњена искреном љубављу, спремна за жртвовање због љубави; таква Салома се разоткрива у моменту највећег ужаса – у монологу, што је један од бројних конструктивних парадокса ове музичке драме. То се превасходно одгеда у њеном позитивном прихватању Јоханаана, које чак претходи њеној заљубљености у њега, и по чему она далеко надилази остале протагонисте.

Монолог је у великом делу литературе означен и као љубавна смрт или *либесџод* главне јунакиње: Салома успева да од свог очуха Ирода издестује да се Јоханаану, којег није успела да заведе, одруби глава; сада се, на завршетку опере, обраћа Јоханаановој одрубљеној глави, а Ирод, згрожен њеном монструозношћу, коначно наређује да и она буде убијена. Амбијент за могуће сагледавање хармонских алегорија је трасиран од самог почетка опере, имајући у виду перманентни високи степен хармонске и тоналне динамике, који омогућава долажење и до самих граница тоналитета. Међутим, уместо да интензивирање изражајности на пољу и смрти и љубави резултира хипертрофијом хармонског и тоналног језика, догађа се управо супротно. Саломино обраћање Јоханаановој одрубљеној глави у овој специфичној „апотеози страсти, довршеној у некрофилији” (Аугеу, 1989: 109), како Крег Ери (Craig Auer) сажето сагледава овај *либесџод*, у дужем току се одвија на подлози стабилизovanог Цис-дура (пример 1, тактови 11–22). На тај начин, формирано је значење о алегорији Саломине победе, односно освајања Јоханаана, јер је реч о дурској, ‘светлој’ варијанти њеног асоцијативног тоналитета, цис-мола: док покушај њеног завођења Јоханаана у трећој сцени, у цис-молу и уз потпору других тоналитета, није дао резултат, сада, када му се мртвом обраћа у Цис-дуру, Јоханаан је коначно ‘њен’.

Пример 1. Рихард Штраус, *Саломе*, четврта сцена, завршни монолог Саломе,
партитурни број 357/такт 7 – 362/1.²

Sal. Sie sa-gen, daß die Lie-be bit-ter schmecke..
Кажу да љубав има горак укус...

ppp *p*

e: t sm $\overset{6}{+} \overset{4}{+}$

4 Sal. Al-lein was tut's?
Али, шта мари?

mf *molto espr.* *mf* *p*

e: sm $\overset{6}{+} \overset{4}{+}$ t Fis: $\boxed{\text{DD}_4^6}$ $\boxed{\text{T}_4^6}$ Ped.

8 Sal. Was tut's?
Шта мари...

f *3*

Fis: T_4^6 * DS⁷ Cis: $\boxed{\text{t}_9^9}$ $\boxed{\text{s}_9^9}$

² Превод либрета је урадила Нада Царина.

11

Sal. *M. ♩ = 60*

Ich ha - be dei - nen Mund.
Пољубила сам уста твоја,

ff

Cis: *Red.* K₄⁶

13

Sal. ge - küsst, Jo - cha - na - an. Ich
Јоханаане.

tr. *dim.*

Cis: K₄⁶ * D⁹

16

Sal. ha - be ihn ge - küsst, dei - nen
Пољубила сам их... уста твоја!

molto espress. *ritard.*

Cis: D⁹

19 **sehr breit** (Der Mond bricht

Sal. Mund.

ff *sfz* *8va*

Cis: T $\frac{VII^7}{S<+6}$ T

22 wieder hervor und beleuchtet Salome.) Herodes (sich **schneller frei** umwendend)

Man tö - te die-ses
Yōujme my

f *ritard.* *più mosso*

dim. *sfz* *dim.* *ff*

Cis: T $\boxed{+DS^7}$
C: $\boxed{-VII^+6_5}$ L II_m^6 $VII^7_{3<}$

26 **Sehr schnell** (Die Soldaten stürzen sich auf Salome und begraben sie unter ihren Schilden.)

Hero-des Weib!
жену!
M. $\text{♩} = 80$

ff

c: t(P) t $\frac{t}{sm}$ t

Лоренс Крејмер примећује да је и сама Салома свесна ове „дисонанце” која постоји између тако монструозног призора, с једне, и тако нежне, дијатонске музике, готово серенаде, с друге стране, али ипак указује да млада принцеза ту „дисонанцу” превазилази својим гласом, „околишењем” у певању (Kramer, 2007: 142). Тај поступак Крејмер је назвао „екстремним примером музичког проширења времена” (Kramer, 2007: 145). Том „проширењу” Салома прибегава с намером да рационализује чињеницу да је на најбруталнији начин остварила своју жудњу према Јоханаану. Крејмер, међутим, не примећује да посредством тог Цис-дура – као тоналитета који је, као што је речено, дурска варијанта Саломиног асоцијативног тоналитета и који управо из овог разлога траје сразмерно дуго и својом стабилношћу неизоставно привлачи пажњу – Салома добија својеврсно ‘покриће’ за тај чин. Притом и монструозност која је очигледна такође добија једну врсту оправдања. Монструозност тако постаје само опсена за Салому која се ‘не види’ – за жену која искрено воли ‘свог’ мушкарца.

Троделна реторичка формула у Саломиним исказима о Јоханаану

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. Њени искази о Јоханаановом телу, коси и устима у трећој сцени су структурирани у склопу троделне реторичке формуле (табеле 1, 2 и 3). У првом делу те формуле, Салома износи низ *компарација* према овим чиниоцима његове телесности. За Јоханааново тело Салома изговара следеће речи: *Твоје шело је бело ѿоуи љиљана / у ѿљу, / срѿом недодирнуиш. / Твоје шело је бело / као снеѿ / на брдима Јудеје* (партитурни број 92 / такт 4 – 93/4; табела 1); за његову косу она каже: *Твоја коса је као ѿрозд, / као ѿреѿишѿ црноѿ ѿрожђа / на чокоѿима Едома. / Твоја коса је ѿоуи кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовима и зликовцима / сенку ѿружају* (101/10–105/7; табела 2); на крају, за његова уста Салома изјављује: *Усиѿа ѿвоја су као скерлеѿна вриѿца / на кули од слоноваче. / Као нар, / средрним ножем ѿреѿоловљен...* (114/6–116/1; табела 3).

Табела 1. Свођење тоналног дискурса на Цис-дур у поновљеним Саломиним исказима о обожавању Јоханаановог тела у опери Салома Рихарда Штрауса.

Трећа сцена	Текст	компарација <i>Твоје тело је бело њојин љиљана / у њољу, / сриом недодирнутих. / Твоје тело је бело / као снеј / на брдима Југеје.</i>	афирмативна компарација <i>Руже у врши / краљице Арадије / нису тако беле као твоје тело. / Ни руже / у врши краљице, / ни њираови сумрака / на лишићу, / ни одсјај месеца / на мору, / нишита на свету није тако бело / као твоје тело.</i>	дискредитација <i>Твоје тело је одвраино, / оно је као тело / љубавца! / Оно је као окречен зид / њо коме оштровнице љамижу, / као окречен зид / на коме се ишкорије лећу. / Оно је као окречен њроб / њун одвраиних сивари. / Оно је њрозно, / твоје тело је њрозно!</i>
	Тоналитет	Ха-дур	Ха-дур, Ге-дур, Ес-дур, Еф-дур, Фис-дур	Ха-дур, <i>in</i> As, Дес-дур (хроматизација, дисонанце, бикорди)
Монолог	Текст	компарација /	афирмативна компарација <i>Нишита на свету / не беше тако бело као твоје тело</i>	дискредитација /
	Тоналитет	Цис-дур		

Табела 2. Свођење тоналног дискурса на Цис-дур у поновљеним Саломиним исказима о обожавању Јоханаанове косе у опери Салома Рихарда Штрауса.

Трећа сцена	Текст	компарација <i>Твоја коса је као ірозд, / као іреіришї црної ірожђа / на чокоіиима Едома. / Твоја коса је іойуш кедрова, / великих либанских кедрова, / који лавовима и зликовцима / сенку іружају.</i>	афирмативна компарација <i>Дуїе, ішамне ноћи / кад се месец скрије, / кад звезде сїреїе, / нису ішако црне као коса ітвоја. (...) Нишїіа на свеїу / није ішако црно као ітвоја коса.</i>	дискредитација <i>Твоја коса је одвраїна, / іуна ірашине и іоїани! / Као да су іи ірнову круну / на ілаву сїавили! / Као исїреїлеїене змије / око ітвої враїа. / Ја не волим косу ітвоју...</i>
	Тоналитет	Дес-дур, А-дур, Дес-дур	Це-дур, А-дур, Дес-дур	<i>in As, in B</i> , Дес-дур (хроматизација, дисонанце, бикорди)
Монолог	Текст	компарација /	афирмативна компарација <i>Нишїіа на свеїу / не беше ішако црно као ітвоја коса</i>	дискредитација /
	Тоналитет	Цис-дур		

Табела 3. Свођење тоналног дискурса на Цис-дур у поновљеним Саломиним исказима о обожавању Јоханаанових устију у опери Салома Рихарда Штрауса.

Трећа сцена	Текст	компарација <i>Устиа њвоја су као скерлејна врица / на кули од слоноваче. / Као нар, / средрним ножем йрейоловљен...</i>	афирмативна компарација <i>Цветиови нара у врйовима Тира, / сјајнији од руже, нису ијако црвени. / Црвене фанфаре / које краљев долазак најављују, / и од којих душман дрхће, / нису ијако црвене као устиа њвоја. / Твоја устиа су руменија од ноју / људи који јрожће іазе. / Црвенија су од ноју іолубова / іо храмовима. / Твоја устиа су као корална ірана / на мору у сумрак, / као йурйур у рудницима Моаба, / йурйур краљева... / Нишија на свеіу / није ијако црвено као њвоја устиа.</i>	дискреди- тација /
	Тоналитет	Е-дур, Ге-дур	цис-мол, Е-дур, Це-дур, цис-мол, Де-дур, Ес-дур, Е-дур	/
Монолог	Текст	компарација /	афирмативна компарација <i>Нишија на свеіу / не беше ијако црвено као њвоја устиа</i>	дискреди- тација /
	Тоналитет	Цис-дур		

У другом делу, који би могао бити назван *афирмативном компарацијом*, она износи низ поређења у којима је дати чинилац Јоханаанове телесности истакнут као неприкосновен, уз додатно наглашавање аспекта боје, посебне за сваки од три чиниоца. То саму компарацију чини још наглашенијом него у првом делу, кулминирајући у завршном исказу да „ништа није тако бело”, односно „црно”, односно „црвено” као дати чинилац Јоханаанове телесности. Тако, о белој боји, стављеној у функцију *афирмативне компарације* у погледу његовог тела, она каже: *Руже у врџу / краљице Арадије / нису њако беле као њвоје њело. / Ни руже / у врџу краљице, / ни њраџови сумрака / на лииџу, / ни одсјај месеца / на мору, / ниџиџа на свеџу није њако бело / као њвоје њело* (93/5–94/11; табела 1); црна боја, у *афирмативној компарацији* у погледу Јоханаанове косе, у Саломиним исказима је представљена овако: *Дуџе, џамне ноџи / кад се месец скрије, / кад звезде сџиреје, / нису њако црне као коса њвоја. (...) Ниџиџа на свеџу / није њако црно као њвоја коса* (106/1–107/16; табела 2); и, црвена боја, у *афирмативној компарацији* о Јоханаановим устима, у Саломиним исказима је формулисана у градацији која је у односу на претходна два чиниоца, најразвијенија, најдужа и најизраженија: *Цвеџови нара у врџовима Тира, / сјајнији од руже, нису њако црвени. / Црвене фанфаре / које краљев долазак најављују, / и од којих дуџман дрџе, / нису њако црвене као уџиџа њвоја. / Твоја уџиџа су руменија од ноџу / џуди који џроџе џазе. / Црвенија су од ноџу џолубова / џо храмовима. / Твоја уџиџа су као корална џрана / на мору у сумрак, / као џурџур у рудницима Моаба, / џурџур краљева... / Ниџиџа на свеџу / није њако црвено као њвоја уџиџа* (116/1–121/6; табела 3).

На крају, Јоханааново тело и коса, али не и уста, постају предмет *дискредитације*, такође прожете елементима компарације, али овога пута негативне. *Дискредитација* је директно изазвана Јоханаановим грубим одбијањем свих Саломиних похвала које јој непосредно претходе. Дакле, када даје поређења са Јоханаановим телом и косом, Салома то чини у негативном контексту, чиме се појачава дејство *дискредитације*, а уједно и снажи укупна драматургија треће сцене. О Јоханаановом телу Салома сада каже: *Твоје њело је одвраџно, / оно је као њело / џубавца! / Оно је као окречен зид / џо коме оџровнице џамиџу, / као окречен зид / на коме се џкорџије леџу. / Оно је као окречен џрод / џун одвраџних сџвари. / Оно је џрозно, / џвоје њело је џрозно!* (98/1–101/2; табела 1); ни о његовој коси Салома више нема афирмативни став: *Твоја коса је одвраџна, / џуна џраџине и џоџани! / Као да су џи џрнову круну / на џлаву сџавили! / Као исџреџеџене змије / око џвоџ враџа. / Ја не волим косу џвоју...* (110/4–112/6; табела 2).

Тонална и хармонска алегорија као интерпретација драмског и текстуалног значења у Саломиним исказима у трећој сцени и завршном монологу

Иако није тако изражена као код текстуалне компоненте, и тонално-акордску компоненту одликује градација, односно постепено усложњавање тоналног и хармонског развоја како се драмски ток креће од *компарације* ка *дискредитацији*. Тонално-акордски 'крешендо' у Саломиним исказима о обожавању Јоханаановог тела (табела 1) почиње од Ха-дура као јединог тоналитета којим је праћена *компарација*. У *афирмативној компарацији* сусрећемо чак пет различитих тоналитета поређаних по силазним великим терцама и потом по узлазним секундама (Ха-дур, Ге-дур, Ес-дур, Еф-дур и Фис-дур). У *дискредитацији* се тонална, а сада и хармонска динамика, још више интензивирају, па се осим Ха-дура и Дес-дура којим ова троделна реторичка формула завршава, сусреће и тоналност *in As* неодређеног тонског рода. Осим тога, овде су и хроматизација хармонског тока, још снажније дисонанце и бикорди. На сличан, премда не и идентично конфигурисани тонално-акордски 'крешендо' наилазимо и у Саломиним исказима о обожавању Јоханаанове косе (табела 2). Тај 'крешендо' се, пак, не испољава у односу између *компарације* и *афирмативне компарације*, већ тек у трећем делу, у *дискредитацији*. Тако се у прва два дела истичу хроматски терцни односи између тоналитета (Дес-дур, А-дур и поново Дес-дур у *компарацији* и Це-дур, А-дур и Дес-дур у *афирмативној компарацији*), што се може сматрати 'крешендом' тоналне конфигурације успостављене у претходној *афирмативној компарацији* у Саломиним исказима о обожавању Јоханаановог тела. У последњем делу, *дискредитацији*, слично сегменту о Јоханаановом телу, интензивирају се и тонална и хармонска динамика. Једино се кретање у Дес-дуру у овом делу може сматрати колико-толико стабилним, а појављују се сада чак две тоналности неодређеног тонског рода, *in As* и *in B*, те поново хроматизација, дисонантни акорди и бикорди. Најзад, у Саломиним исказима о обожавању Јоханаанових устију (табела 3), *дискредитација* је, као што је већ речено, изостављена, али се и у односу између *компарације* и *афирмативне компарације* лако уочава тонални 'крешендо'. У *компарацији* сусрећемо свега два тоналитета, али су они и овде у хроматском терцном односу (Е-дур и Ге-дур). Последња појава *афирмативне компарације* је тонално најсложенија, што донекле произлази како из чињенице да је то последњи одсек у оквиру овог Саломиног дискурса везаног за Јоханааново тело, косу и уста, тако из чињенице да је овај тонални низ подлога сразмерно најдужем тексту који је имала било која од три јединице троделне формуле: афирмативни искази су варирано поновљени у до сада најдужем низу компарација, што је праћено са чак шест тоналних промена. Окосницу чине паралелни тоналитети цис-мол и Е-дур, али звучни примат преузима до-

следно узлазни тонални низ по полустепенима, од Це-дура, преко цис-мола, Де-дура и Ес-дура, до поновне појаве Е-дура.

Ипак, упркос веома развијеном тоналном плану и убрзаном смењивању тоналитета, који су, уз то, организовани кроз овај специфичан тонално-хармонски 'крешендо', могуће је у свакој од три групе Саломиних исказа уочити њихов основни тоналитет. Тако, у сегменту у коме Салома говори о Јоханаановом телу, као основни тоналитет фигурира Ха-дур (табела 1). Када говори о његовој коси, основни тоналитет је Дес-дур (табела 2), а када на крају пређе на говор о његовим устима, основни тоналитет постаје Е-дур (табела 3). У последња два сегмента (коса и уста) постоји чак и својеврсно тонално заокружење, јер оба сегмента почињу и завршавају у 'свом' основном тоналитету.

У монологу, исти чиниоци Јоханаанове телесности су доступни Саломи, па њени искази бивају скраћено поновљени, без једноставних *компарација* и *дискредитације*. Тако сада, на крају опере, остају само њене *афирмативне компарације* о Јоханаановом телу, коси и устима, следећи непосредно једна за другом (335/1–336/8): *Нишџа на свеџу / не беше џако бело као џвоје џело* (табела 1); *Нишџа на свеџу / не беше џако црно као џвоја коса* (табела 2); *Нишџа на свеџу / не беше џако црвено као џвоје усне* (табела 3). Притом долази до максималне и врло упадљиве тонално-хармонске сведености на један тоналитет – Цис-дур – и, за услове ове опере, најсимплификованији акордски фонд тог тоналитета – дијатонски акордски фонд.

Дакле, три боје у испољавању Јоханаанове телесности – бела, црна и црвена – у трећој сцени *Саломе* имају своју 'дисперзију' у мноштву тоналитета. У монологу, насупрот томе, долази до својеврсне фузије истих боја: бело, црно и црвено се 'стапају' у јединствену тоналну боју Цис-дура. Ово редуковање на Цис-дур у поновљеним исказима у монологу би требало да буде једна врста алегорије њеног тријумфовања. Дакле, жеља установљена у тренутку када је угледала Јоханаана се не реализује у ликовању над мртвим Јоханааном – чак ни онда када се чини да Салома у том смислу ликује – него у сједињењу с њим у „љубавној смрти“, што долази тек у завршници опере. Међутим, тонална редукција на Цис-дур и, фигуративно, редукција три боје на једну јесу лажна представа Саломине победе. Другим речима, тако нешто је могуће само на симболичком нивоу. Јер, Салома ће тријумфовати, али не над Јоханааном, већ над самом собом и тријумфоваће њена љубав према Јоханаану. За такву интерпретацију од круцијалне важности ће нам бити тонална алегорија.

Тонална алегорија 'нове' Саломе

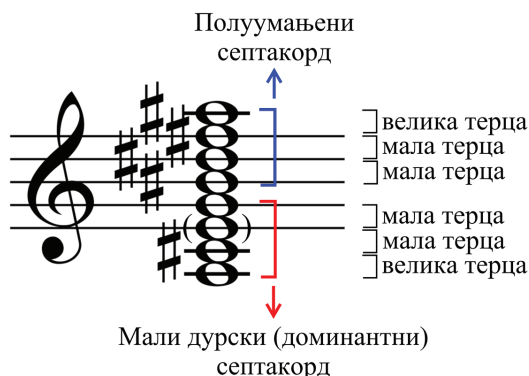
У анализираним сегментима треће сцене и Саломиног монолога уочили смо укрштање стилске фигуре компарације, двоструко манифестоване као

проста и афирмативна компарација, с једне стране, и музичке, односно тоналне алегорије, с друге стране. У случају ове друге било је неопходно довести је на подручје музичке, хармонске херменеутике. Судећи према њеним спољашњим акцијама и, пре свега, према садржају њених исказа од почетка опере, Салома је злочинац, жена која подстиче и ужива у монструозном чину. Музика је, међутим, представила алегорију Саломине победе над самом собом, над њеном зличиначком природом, а тиме и алегорију једне другачије Саломе. Посматрано кроз призму примарне дихотомије овог рада, оне која се успоставља између музике и поетског текста, закључује се да Саломин тријумф није доказан од стране тог текста, већ од стране хармоније, и зато је ово хармонска, односно тонална алегорија, али не и текстуална алегорија. Једино се на тај начин, помоћу тоналне алегорије, може оправдати ова врло специфична неусклађеност драмског климакса и најједноставније тонално-хармонске конфигурације. У средишту ове некомплектарности је једна врста драмског оксиморона који је од есенцијалног значаја за драму: на сцени је де факто ‘серенада’ одрубљеној човековој глави, ‘серенада’ која носи готово максимализован ниво бруталности. Коначно, пошто су темељи ове алегорије постављени већ у трећој сцени, а да се тек у завршници опере разоткрива њен пуни смисао, ово је хоризонтална алегорија. Ово није, дакле, само тонална алегорија љубави, већ је ово и хоризонтална тонална алегорија љубави, али она свакако није хоризонтална тонална алегорија „љубавне смрти”.

Но осим ове, у трећој сцени можемо уочити и вертикалну, једноставну тоналну алегорију која произлази из чињенице да у мноштву тоналитета који се појављују у троделној реторичкој формули апсолутну превласт имају дурски тоналитети (табеле 1, 2 и 3). Једини молски тоналитет у овом сегменту треће сцене је цис-мол – нимало случајно – Саломин асоцијативни тоналитет. Овакво истицање цис-мола у односу на друге тоналитете даје овом тоналитету статус вертикалне тоналне алегорије Саломиног тријумфа који ће уследити. У исказима о телу и коси појављује се истоимени дурски тоналитет Саломиним асоцијативним тоналитету цис-молу, али енхармонски замењен као Дес-дур. Међутим, тек када се у завршном монологу буде појавио као Цис-дур, односно као права, теоријски коректно нотирана мутација цис-мола, могуће је говорити о још једном аспекту хоризонталне тоналне алегорије: Цис-дур у завршном монологу значењски надилази оба своја ‘сродника’ из треће сцене – и истоимени цис-мол и сопствену енхармонију, Дес-дур. Тиме су у значење тоналне алегорије додата два нова слоја: у монологу не само да тријумфује Саломина љубав (Цис-дур) над њеном монструозношћу (Дес-дур), него тријумфује и ‘нова’ Салома (Цис-дур) над ‘старом’ Саломом (цис-мол).

Хармонска алегорија Саломиног сједињења са Јоханааном

На крају, расветлимо још једну значајну хармонску конфигурацију при самом завршетку опере. Између две појаве тонике Цис-дура на крају Саломиног последњег усклика – *Пољубила сам их... Усија њвоја!* – уочава се акорд који по многим мишљењима представља климакс, истовремено и саму суштину како монолога, тако целе опере (пример, такт 20). Бифункционална природа овог дисонантног акорда се лако уочава. Он представља спој два на први поглед несродна акорда, непотпуног септакорда *а-цис-џе* у ниском регистру (у окружењу тонике Цис-дура, овај акорд може бити енхармонски схваћен као прекомерни сектакорд алтероване субдоминанте у хроматизованом плагалном обрту) и септакорда *хиг-дис-фис-аис* у горњем слоју (септакорд VII ступња). Структура овог сложеног бикорда произлази из симетрије малог дурског и полуумањеног септакорда (слика 1): акорд доњег слоја, *а-цис-(е)-џе*, са распоредом терца велика–мала–мала, симетричан је са основним обликом акорда горњег слоја, *хис-дис-фис-аис*, са распоредом терца мала–мала–велика.³



Слика 1. Симетрични акорд као кулминација Саломиног завршног монолога у опери *Салома* Рихарда Штрауса.

³ 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” (Аугеу, 1989: 123), преко интерпретације да представља „оркестарски преокрет који напола раздире тонално ткиво” (Newman, 1958: 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” (Kramer, 2007: 163).

У својој опасци о крају *Саломе*, Крејмер каже да је „смрт дисонанца која се разрешава у спокоју осамљености” (Kramer, 1990: 120). За Салому, пак, смрт је олакшање, она је консонанца која, будући без потребе да се разреши, остаје у спокоју њеног коначног заједништва са Јоханааном. Овај акорд је алегорија њеног сједињења са Јоханааном, јер непосредно после тога Ирод ће наредити да је убију и она ће у смрти бити заједно са оним у кога је за живота била заљубљена (пример, тактови 25–26).

Закључак

Интерпретативна анализа у оквиру односа музике, односно хармоније и либрета/поетског текста у вокалном и/или музичко-сценском делу представља врло широко поље херменеутичке музичке анализе. На посебан начин ова анализа отвара „херменеутички прозор”, да употребимо још један термин Лоренса Крејмера, са којег се пружа слојевит ‘поглед’, овог пута према алегорији. Алегорија и, посебно, алегорија супротности често су подржане музиком. Однос између хармоније и текста или хармоније и драме у контексту алегорије се може сагледати у двосмерној релацији: прво, одређена хармонска конфигурација може постати средство алегорије у тексту и, друго, одређени тип алегорије у поетском тексту може добити своју корелацију у посебном типу хармонске алегорије. Међутим, за интерпретативну анализу су од највеће важности тонална и хармонска алегорија које надилазе алегоријска значења у тексту. Ове алегорије се могу испољавати на више начина, а свим тим начинима заједничко је то што саопштавају значења која или нису дата у поетском тексту или их тај текст чак ни посредством текстуалне алегорије не садржи. Књижевни појмови хоризонталне и вертикалне алегорије су добили свој хармонски пандан кроз појаву хоризонталне и вертикалне тоналне алегорије, али ове врсте музичких алегорија могу опстати и као потпуно независне од текста. Овиме смо дали прилог могућим новим погледима на педагогију хармоније и хармонске анализе, са предлогом да се у овим областима обрати посебна пажња и на овај аспект хармонске, односно интерпретативне хармонске анализе.

Литература

- Ayrey, Craig (1989). *Salome's Final Monologue*. In: Derrick Puffett (Ed.), *Richard Strauss: 'Salome'* (pp. 109–130). Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- Benjamin, Walter (1989 [1963]). *Porijeklo njemačke žalobne igre [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*. Prevela Javorka Finci–Pocrnja. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bloomfield, Morton W. (1972). *Allegory as Interpretation*. *New Literary History (On Interpretation: I)*, 3(2), 301–317.

- Brown, Julie (1995). Schoenberg's Musical Prose as Allegory. *Music Analysis*, 14(2/3), 161–191.
- Cowan, Bainard (1981). Walter Benjamin's Theory of Allegory. *New German Critique (Special Issue on Modernism)*, 22, 109–122.
- Kelley, Theresa M. (1991). "Fantastic Shapes": From Classical Rhetoric to Romantic Allegory. *Texas Studies in Literature and Language (Romans and Romantics)*, 33(2), 225–260.
- Kramer, Lawrence (1990). Decadence and Desire: The "Wilhelm Meister Songs" of Wolf and Schubert. In: Joseph Kerman (ed.), *Music at the Turn of Century* (pp. 115–128). Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2007). *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Newman, Ernest (1958). *Great Operas*, Volume 1. New York: Vintage Books.
- Wilkins, Matthew (2006). Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory. *New Literary History (Critical Inquiries)*, 37(2), 285–298.

HARMONIC ALLEGORIES AS NEW MEANINGS IN HARMONIC LANGUAGE OF SALOME BY RICHARD STRAUSS

This paper deals with the analysis of the role of harmony as an instance of the interpretation of textual meanings in Richard Strauss's *Salome*. Allegory as a type of figural speech in the libretto of an opera, could attain its harmonic component in the music of that opera, and thus is formed a specific meaning such as a harmonic allegory. The relationship between allegory and interpretation is crucial for understanding a work of art, since allegory is not only established by interpretation, but also represents the interpretive process itself. Thus, the literary concepts of horizontal and vertical allegories got their harmonic counterpart through horizontal and vertical tonal allegory, respectively. Tonal allegory can be manifested in several ways, and all these ways have in common that they communicate meanings that are either not given in the poetic text or poetic text does not even contain them through textual allegory.

Keywords: harmony, interpretive analysis, tonal allegory, opera, Richard Strauss