

Невена Ј. Вујошевић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

ДИСТИНКТИВНИ ЕНТИТЕТИ ПРОКОФЈЕВЉЕВОГ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА АНАЛИТИЧКА СТУДИЈА С. СЛОНИМСКОГ

Рад указује на главне постулате хармонског језика Сергеја Прокофјева посматране из визуре Сергеја Михайловича Слонимског (1932). У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева* (*Симфоније Прокофјева*), овај признати совјетски композитор, пијаниста, музиколог и професор на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу, истиче основне карактеристике Прокофјевљевог хармонског језика које, даље, подробније разматра и показује на конкретним нотним примерима из Прокофјевљеве музике. Такође, овај аутор указује и на могућност класификације свих оних хармонских појава које у Прокофјевљевом хармонском језику задобијају статус дистинктивног.

Кључне речи: Прокофјевљев тоналитет, вођични акорди, прокофјевљевска модулација

Први аналитички чланци и рецензије о Прокофјевљевом стваралаштву, који су се бавили питањима изучавања хармонског језика овог композитора, односно, систематским изучавањем стилских особености његовог тоналног система, написани су из редова совјетских музичара. У првом реду, према запажањима С. Слонимског, то су чланци Мјасковског (Мясковский), Асафјева (Асафьев), Каратигина (Каратыгин) (Слонимски 1964: 5).

Међутим, фундаментални рад, својеврсну монографију о стваралаштву Сергеја Прокофјева пише И. Нестјев (Нестьев 1957). У њој је обједињен квалитет озбиљног, дубоко научног, личног истраживања у корелацији са постојећом литературом совјетских теоретичара који се, такође, баве питањима музике Сергеја Прокофјева. Нестјев разматра идејно-уметничку (стилску) еволуцију композиторовог стваралаштва где су многи закључци – од пресудног значаја – концентрисани управо у последњој глави књиге „Црте стила“ („Черты стиля“), а тичу се одређења стилских црта Прокофјевљевог стваралаштва – мелодике, хармоније, музичке форме. У овом пог-

лављу своје књиге, Нестјев, пре свега, подробно и аргументовано разматра положај Прокофјевљевог стваралаштва у односу на класичарско-романтичарску традицију, али и указује на националну особеност његовог тематизма, нарочито присутну у појединим делима из последње стваралачке фазе овог композитора (по доласку у СССР, 30-их година XX века).

Питањима Прокофјевљевог хармонског језика, специфичним цртама његове тоналности, бавили су се и многи други совјетски теоретичари, остављајући за собом радове изузетне важности. Ту се, пре свега, мисли на аналитичке студије Запорожеца (Запорожец 1962), Орцоникидзеа (Орджоникидзе 1962), Јурија Холопова (Холопов 1962а, 1962б), али и на радове Беркова (Берков 1958), Мазеља (Мазель 1972), Скорика (Скорик 1962, 1969), Скребкова (Скребков 1962), Слонимског (Слонимский 1964), Тараканова (Тараканов 1972), Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросјан 1966) итд.

Чланак Јурија Холопова, „Опажање савремене хармоније“ („Наблюдения над современной гармонией“) (Холопов 1962а), указује на неке опште црте хармонског језика многих совјетских композитора те, између осталог, и на стилске црте хармонског језика Сергеја Прокофјева. Такав општи поглед на хармонски језик овог композитора, резултирао је посвећенијом, у том смислу, студијом истог аутора под називом „О савременим цртама хармоније С. Прокофјева“ („О современных чертах гармонии С. Прокофьева“) (Холопов 1962б). У чланку М. Скорика, „Прокофјев и Шенберг“ („Прокофьев и Шёнберг“) (Скорик 1962), постављена је антитеза између Прокофјевљевог дванаестоступањског дијатонског тоналитета и Шенберговог додекафонског система. Тараканов упућује на важност тезе о „линеарности“, полифонизацији Прокофјевљеве хармоније, док Запорожец, у чланку „Особености тонално-акордске структуре Прокофјевљеве музике“ („Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева“) (Запорожец 1962), своје поље интересовања усредсређује на опширно и детаљно изучавање хармонског језика совјетског композитора, фокусирајући се, пре свега, на саме каденце, међусобне односе акорада у његовом тоналитету, као и на специфичне прокофјевске модулације.

Уопштено гледано, готово све поменуте аналитичке студије совјетских теоретичара указују на суштински проширени, *дијатонски* тонални систем Прокофјевљевог хармонског језика који је заснован на новом, промењеном схватању сродности тоналитета, а у појединим студијама, и на присуству свеопштег *вођичног* „гравитирања“ одређених акордских (терцних или не-терцних) структура

ка самосталним тоналним сазвучјима. С тим у вези је, како наводе, и сам принцип нове законитости промене тоналитета – Прокофјевљеве полустепенске модулације, нарочито присутне у композиторовој трећој, последњој стваралачкој фази.

У аналитичким студијама појединих совјетских аутора у којима се запажа нешто систематичнији и, рекло би се, студиознији рад, чвршће усредсређен на покушај „дефинисања“ специфичног тоналног система какав је Прокофјевљев, препознате су (или бар добрим делом наслућене) индивидуалне стилске црте и, у најгрубљим потезима, „скицирана“ дистинктивна својства Прокофјевљевог хармонског језика. Поред најопштије одреднице Прокофјевљевог тоналитета као уређеног система (специфичних) *тоналних* односа, ови аутори бавили су се и питањима различитих видова промене његовог тоналитета, начинима на који је тај поступак најчешће спровођен, а поједини од њих и питањима могућности *класификације* таквих модулација, као и нешто детаљнијим испитивањем (и истицањем) конкретних, прокофјевских хармонских *енџинџети* и интерних релација, које они међу собом јасно профилишу.

Моменат класификовања специфичних појава у Прокофјевљевом хармонском језику присутан је у аналитичком приступу С. Слонимског, у његовој студији *Симфоније Прокофјева (Симфоний Прокофьева)*, у поглављу „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“ („Сложноладовая основа мелодики и гармонии“) (Слонимски 1964), а нарочито је присутан и до сада најбоље уобличен и систематизован (мада, уистину, не на баш довољном броју конкретних аналитичких узорака из различитих композиторових дела) у својеврсном методском практикуму насталом за потребе његових студената на високошколској установи лењинградског конзерваторијума „Н. А. Римски-Корсаков“ – *Неке особености Прокофјевљеве хармоније (Некоторые особенности гармонии Прокофьева)*, Т. Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросян 1966). Такође, оба аутора, и Слонимски и Тер-Мартиросјан (као, уосталом, и Мазел (Мазел 1972)), нарочито апелују на неопходну, преко потребну *индивидуализацију* самог аналитичког приступа хармонском језику одређеног композитора, чак некада и конкретном његовом делу, као и на, у вези с тим, веома важно побољшање и унапређење школске аналитичке праксе, усмерене на правилно, адекватно перципирање и увиђање високо индивидуалних својстава хармонских елемената присутних, у овом случају, у тоналном систему Сергеја Прокофјева. Тер-Мартиросјан, за ту сврху, приказује и конкретне хармонске задатке

у којима практично указује на дистинктивне стилске особености Прокофјевљевог хармонског језика.¹

* * *

У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева*, у поглављу „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“ (Слонимски 1964: 141–180), М. Слонимски полази са историјско-еволутивног аспекта – преломног тренутка музичке историје у погледу развитка хармонских средстава изражајности који је наступио је с краја XIX и почетком XX века. Хроматизација мелодије и хармоније у систему „простих“ (дијатонских) тоналитета (*простињих лагов*), достигла је врхунац у Вагнеровом (Wagner) *Трисџану и Изолди*, а касније и у стваралаштву Александра Скрјабина (Скрјабин), као и у делима француских импресиониста. У стваралаштву многих композитора, хроматизација дурско-молског система односа огледала се у аналогној појави вишеслојно хроматизоване клавирске и оркестарске фактуре, хроматизованој полифонизацији музичког ткива и обиљу контрапунктских техника, затим мелодијским и хармонским фигурацијама, колористичким акордским наслојавањима, као и у изузетно богатој и разноврсној ритмици.

Презасићеност најразличитијим алтерационим појавама у оквирима екстремно проширеног тоналитета, у циљу потребније и снажније експресивности музичког израза – која каткада сеже и до граница тоналне непрепознатљивости – свој крајњи домет достиже у музичким остварењима Арнолда Шенберга (Schönberg), код којег је, коначно, вишевековни статус тоналног центра суспендован, а традиционална тонално-функционална логика у потпуности изгубљена.

Ипак, нови статус атоналног музичког дела добија своју алтернативу у стваралаштву Сергеја Прокофјева и његовом концепту „нове једноставности“ (*новая простијоша*²). Према речима Сло-

1 Детаљнијим разматрањем горе поменутих аналитичких ставова неколицине совјетских аутора – као што су Л. Мазељ, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орцоникидзе, С. Слонимски и Т. Тер-Мартиросјан – бавила сам се, једним делом, и у свом магистарском раду *Аналијички пристијуй хармонском језику Сергеја Прокофјева* (2009) у коме сам, поред осталих, веома битних карактеристика хармонског језика (које су, донекле, истакли и врсни совјетски теоретичари, музиколози и композитори), предложила и, чини се, унеколико свеобухватнији, целовитији аналитички приступ хармонском језику овог аутора. Такође, преглед поменутих аналитичких ставова у нешто сажетијем, разуме се, виду, може се погледати и у Зборнику радова са међународног научног скупа, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, октобра 2009. године (Вујошевић 2010).

2 Термин С. Прокофјева.

нимског, дистинктивна стилска црта Прокофјевљеве тоналности идентификована је у тзв. тоналној многообразности (*ладовая мноџосостџавностџь*), односно, слободном смењивању различитих (чак удаљених) тоналитета, при је чему је (основни) тонални центар у потпуности сачуван.

Основна тоналност – тонални центар *мноџообразноџ* тоналитета – у многим Прокофјевљевим темама приказана је често веома краткотрајно, готово „у назнакама“. Неретко се на почетку и на крају теме или, уопштено, неког хармонског сегмента, основни тоналитет испоџи у следу од два до три акорда, а честе су и ситуације када је основни тоналитет представљен само почетним и/или завршним трозвуком тоничне функције (акордом тонике).

Као што је већ речено, иступања у далеке тоналитете свакако представљају једну од суштинских стилских црта Прокофјевљевог хармонског језика. Она су у композиторовом хармонском језику многобројна, веома учестала и краткотрајна (каткад уведена и директном појавом тонике новог тоналитета), образујући тако, према речима Слонимског, читав низ/ланац „последичних“ тоналности које се, потом, спајају у једну – *основну* тоналност. Иступање у далеке тоналитете остварује се знатно чешће (и „брже“) од промене тоналитета посредством неког од традиционалних, тонално-функционалних видова промене тоналитета примењиваних у музици, пре свега, XVIII и XIX века, али и чешће од, за Прокофјева карактеристичног, директног сапостављања акорада тоничне функције двеју (удаљених) тоналности. Такође, као још једну од дистинктивних стилских црта композиторовог хармонског језика, Слонимски издваја и *лоџику вођења џласова*, која неретко упућује на присуство новог, промењеног тоналног центра. Многобројна Прокофјевљева иступања у удаљене тоналитете не подразумевају, међутим, посредство неке од вантоналних доминанти новог тоналитета (како се то раније, у прошлости, чинило), већ се акордске функције новог тоналитета на посебан начин „спајају“, „укалапају“ са различитим постојећим акордским функцијама основног тоналитета, образујући, сада, полиакордске склопове који, обједињени са основном тоналношћу, образују јединствени прокофјевски *сложени* (тонално-функционални) тоналитет (*мноџосостџавный лад*).

Сложена тонална структура Прокофјевљевог хармонског језика, према речима Слонимског, испољава се, дакле, кроз узајамно деловање и слободно смењивање различитих тоналитета сједињених у један, јединствени тонални центар, кроз променљивост тоналног центра (*ладоџиональная џеременностџь*), кроз дурски тоналитет са

повишеним II и IV лествичним ступњем³, кроз обогаћеност основне тоналности хармонским функцијама удаљених тоналитета, као и кроз примену прокофјевске политоналности.

Мелодијска структура сложеног прокофјевског тоналитета некада се може, практично, делимично или у потпуности, поистоветити са пуком хроматском лествицом где, међутим, сваки алтеровани тон, у зависности од његове врсте, природно тежи ка свом разрешењу у неки од тонова основног тоналитета. Повишени и снижени ступњеви дурског или молског тоналитета, како истиче, само наизглед упућују на природне ступњеве модалних лествица – лидијског, миксолидијског, дорског и фригијског модуса – међутим и пре свега, они упућују на неке дистинктивне стилске црте Прокофјевљевог тоналног система, образујући, даље, променљиве мелодијске функције. Таква променљивост (*йеремностѿв*) функција измењених, модификованих (*видоизмененных*)⁴ акордских структура подсећа на традиционални третман алтерације у традиционалном седмоступањском тоналитету и претпоставља, стога, једнозначно гравитирање ка неком од тонова основног, опет традиционалног, седмоступањског тоналитета.

„Вертикални“ (хармонски) састав Прокофјевљевог сложеног тоналитета у својим многобројним, индивидуалним варијантама, полази од најједноставнијег – појава одређене хармонске функције као педалне (некада то може бити и сам интервалски састав – секундни, квартни итд), па све до сложенијих, „уникатних“ звучних комплекса као што су политонална наслојавања (*наслоений*) најразличитијих акордских склопова, затим познате акордске (трозвучне, четворозвучне) формације са *догађајим*, веома често чак хроматским, тоновима (који, разуме се, немају алтерацијско порекло), до таквих полиинтервалских сазвучја насталих пуком полифонизацијом мелодијски осамостаљених гласова. Међутим, као једна од кључних, индивидуално-стилских црта која стоји у бити Прокофјевљевог хармонског језика, а према аналитичким запажањима Слонимског, јесте идеја *шрозвука* (терцне структуре акорда), која у композиторовом хармонском језику подразумева интервенцију чак и на саме, конкретне тонове седмоступањске дијатонске лествице.

Слонимски ставља акценат на чињеницу да се сваком појединачном тону/ступњу Прокофјевљевог сложеног тоналитета (ту,

3 Слонимски мисли на дурске и молске акорде који у себе укључују ове ступњеве. Посматрано са становишта Це-дура, то су, у првом реду то су ха-дис-фис, ха-де-фис, фис-аис-цис, фис-а-цис, али и све остале акордске структуре дурско-молског акордског склопа које, у Це-дуру, у себе могу укључити поменуте повишене ступњеве.

4 Термин Т. Тер-Мартиросјана (Тер-Мартиросян 1966).

пре свега мисли, и на неретку појаву готово у потпуности хроматизоване мелодијске линије) може припојити било која терцна акордска структура, као и било које сазвучје нетерцне акордске грађе. У суштини, наводи даље, у питању је раширеност принципа традиционалног тоналног система хармонског мишљења који почива на трозвуку као главној ћелији композиторовог хармонског језика. Њега, даље, поставља у различите тоналне односе са другим терцним или нетерцним акордским структурама, како у сукцесивном, тако и у истовременом, вертикалном хармонском поретку, што подразумева ситуације као што су: истовремена појава две или више дијатонских трозвучних структура, квартално-секундна сазвучја настала услед додавања (*дополнение*) самосталних тонова на већ постојећи акордски склоп, затим полифункционално и политонално наслојавање акордских функција итд. Другим речима, Слонимски закључује да је Прокофјевљев специфични тонални систем препознат, заправо, у сложеном тоналитету другачијих функционалних релација, односно, идентификован у новом дванаестоступањском систему односа који, на специфичан начин, развија традиционални седмоступањски тоналитет.⁵ На крају ове тврдње, Слонимски истиче кључни моменат у коме наглашава да проблематика несумњиво посебног, високо индивидуалног Прокофјевљевог начина тонално-хармонског система мишљења још увек није целовита нити је, генерално, у довољној мери истражена, што, нарочито у оквирима школске праксе, има за последицу немогућност увиђања суштинских промена које су, евидентно, у композиторовом хармонском језику настале, а онда и немогућност откривања и неразумевања естетских принципа на којима се Прокофјевљева музика заснива.

Функционална веза свих трозвука у Прокофјевљевом тоналитету (који се, дакле, могу изградити на сваком тону хроматске лествице) са акордом тоничне функције основног тоналитета, свакако заслужује засебно теоретско разматрање и подробније даље истраживање, наводи Слонимски. Међутим, он, ипак, издваја најчесталије, прокофјевски *нове* тоналне функције које по својој фреквентности превазилазе преостале хармонске функције композиторовог тоналитета.

На првом месту, Слонимски истиче тритонусни однос прокофјевске (снижене) доминанте са акордом тоничне функције тоналитета истићући, при том, да су најчешћа одношења управо између

5 Слонимски, притом, наглашава да је основна ћелија тог сложеног дванаестоступањског тоналитета, заправо, *трезвук*, битно терцна акордска структура, преузета из система традиционалног, седмоступањског тоналног система хармонског мишљења.

тоничне функције молског тоналитета и његове снижене, прокофјевске молске доминанте: ⁶:

1 III симфонија, финале, т. 11–12.

139

es-moll: III⁺ VI V I₇

односно у це-молу:

c: v - t

Такође учестала, битно прокофјевска хармонска функција, јесте и својеврсна вођична функција прокофјевског тоналитета која са тоничном успоставља карактеристичан прокофјевски међусобно-вођични однос. Наиме, реч је о специфичној „вођичној доминанти“ (*вводная доминанта*⁷) – првенствено дурске структуре у дурском тоналитету, али и молске у Прокофјевљевом молском тоналитету.

2

C: T c: t

Међутим, вођична условљеност тоничне хармонске функције у Прокофјевљевом тоналитету идентификована је и у виду тзв. „вођичне субдоминанте“ (*вводная субдоминанта*⁸).⁹

6 Разуме се да прокофјевска снижена доминанта (на V ступњу) може бити енхармонски нотирана и као акорд на повишеном IV ступњу тоналитета (као што је овде случај), при чему је једино важно да тритонусни однос који том приликом настаје, буде у потпуности сачуван.

7 Термин С. Слонимског (Слонимски 1964).

8 Како наводи Слонимски, термин „вођична субдоминанта“ преузет је од Н. Запорожеца (Запорожец 1962).

9 Овде, међутим, треба обратити пажњу на евидентну контрадикторност у самом термину „вођична субдоминанта“ (прим. Н. В).

3

C: T c: t

Слонимски наглашава да је употреба акорда вођичне доминанте, као и вођичне субдоминанте, у специфичном односу према акорду тоничне функције тоналитета чешћа хармонска појава, него задржавање истог вођичног односа, али у обрнутом следу (најпре акорд тоничне функције па акорд вођичне доминантне или акорд вођичне субдоминантне функције тоналитета). Такође истиче и веома ретку реципрочност појава, у смислу комбинације дурске вођичне доминанте или субдоминанте са молском тоницом, односно, молске вођичне доминанте и субдоминанте са тоничним акордом дурског тоналитета.

4

C: T T

c: t t

У Прокофјевљевом систему тоналне организације, самосталну улогу добијају и медијанте. Полазећи од њихове традиционалне употребе, ове медијанте добијају *промењени* статус у контексту нових тоналних односа који владају у Прокофјевљевом тоналитету. Тако, на пример, из традиције познат тзв. „шубертовски VI ступањ“ (молски VI ступањ који се појављивао у молском тоналитету), код Прокофјева бива препознат скоро искључиво у дурском тоналитету, нарочито у хармонској вези са дурском тоничном функцијом, где, према речима Слонимског, истиче вођични однос између ова два акорда.¹⁰

¹⁰ Исти овај акорд молске трозвучне структуре у дурском тоналитету (ас-цес-ес), Холопов назива „прокофјевским VI ступњем“ или „прокофјевском субмедијантом“ (Холопов 1983: 71).

Allegro eroico

односно:

C: .. T

Интересантно је становиште Слонимског да се двадесет четири трозвука¹¹ Прокофјевљевог проширено-сложеног тоналитета диференцирају не на главне (Т, S, D) и бочне (споредно-вођичне) функције тоналитета, већ само (и искључиво) на дурске и молске акордске структуре. У том смислу, тонична функција тоналитета (тонична акордска структура) задржава улогу тоналног центра, а све остале терцне акордске структуре дванаестоступањског тоналитета идентификују се у улози „бочних сродника“, односно, аорада који по врсти трозвучне (дурске или молске) структуре претходе и „најављују“, антиципирају, појаву наредног трозвучног (дурског или молског) акордског склопа.

¹¹ Још једном треба напоменути да Слонимски Прокофјевљев тоналитет идентификује као дванаестоступањски тонални систем, где се на сваком од дванаест тонова таквог система може изградити по једна трозвучна (и дурска и молска) акордска структура. Отуда укупно двадесет четири звучно различита трозвука.

акордску структуру (дурски или молски трозвук) која се, даље, вођично односи према наредном тоничном (дурском или молском) трозвуку новог тоналитета.¹³

ба

Пејезуџа, нумера 30, т. 159–168.

Es: T- (D) ----- (D) ----- (D) ----- (+D) ----- T

e: →

(e:) t----- \overline{sm} ----- t----- s----- t-----

ОДНОСНО:

Es: T

e: → t

¹³ Слонимски, на овом месту, мисли на карактеристичну полустепену хармонску везу два трозвука исте структуре – на пример, у Це-дуру, као циљном тоналитету, то би били дурски трозвуци ха-дис-фис и це-е-ге или, такође у Це-дуру, акорди дес-еф-ас и це-е-ге.

B: T-- (III)----- III⁶ T-- (III)--- III⁶ T----- III⁶

Des: → ----- T---- II⁴₃- +D--

односно:

B: III

Des: → T

Са друге стране, такође чест вид прокофјевске промене тоналитета препознат је и у ситуацијама када се као заједнички акорд узима нетерцна акордска структура (проузрокована, на пример, прокофјевском логиком вођења гласова) или, пак, политонална акордска структура која даље, заправо, вишеструко истиче полустепени, вођични однос са наредним разрешавајућим акордом – најчешће тоничним трозвуком новог тоналитета.

У том широком спектру начина промене тоналитета, Слонимски даје предлог могуће класификације Прокофјевљевих видова промене тоналитета, сврставајући их у три категорије:

1. мелодијско-хармонска модулација – подразумева мелодијско-хармонску везу два (тонално) различита акорда терцне структуре (пример ба и бб);

2. полифоно-хармонска модулација – подразумева мелодизацију, слободно вођење само неких од гласова хомофоно-хармонског става који, у моменту вертикалног „пресека“, образују пролазне терцне, „нестабилне“ (*неустойчивыи*) акордске структуре које, на прокофјевски специфичан начин, воде до новог тоналитета:

The musical score is written in 6/8 time and consists of five systems of staves. The first system includes a first ending bracket labeled '1'. The second system includes an 8va marking. The third system includes 8va markings. The fourth system includes an 8va marking. The fifth system includes a second ending bracket labeled '2' and an 8va marking.

3. полифона модулација – подразумева слободно, независно полифоно вођење мелодијских гласова који, као такви, доводе до циљног тоналитета. Вертикални „пресеци“ који се у одређеном тренутку могу спровести у оквирима овако заснованог музичког тока, али и у самом наступу заједничког акорда и модулационог момента, несумњиво указују на нетерцну акордску структуру, односно, на присуство најразличитијих тзв. „случајних“ сазвучја.

Специфичност Прокофјевљевог хармонског језика Слонимски запажа и у самим каденцама. Као једну од свакако најрепрезентативнијих у композиторовом специфичном тоналном систему, Слонимски издваја полихармонску структуру састављену од два дурска трозвука који се, потом, из различитих смерова, разрешавају у тоничну функцију основног тоналитета (тонични дурски трозвук). При том, Слонимски запажа да се и тон *ef* (односно *фес*) и тон *de* међусобно односе као виши и нижи вођични тон у односу на основни тон акорда тонике *es*.

8

VI симфонија, Финале, крај

4 Cor

ff

Tr-ne 1

3 Tr-ni

Tuba

Timp.

Gr. cassa

Es: T_{ped-}

3 Tr-be

4 Cor. *ff*

3 Tr-ne

Archi

ff

ОДНОСНО:

Es: T

Као још једну битну црту стила Прокофјевљевог хармонског језика, Слонимски наводи и тзв. обједињавање (*объединение*) дурског и молског тоналитета на основу њихове заједничке тоничне терце акорда, при чему се, дакле, тонични трозвук молског тоналитета налази за полустепен изнад тоничног акорда дурског тоналитета.¹⁴

Симптоматично је и то што Слонимски, у једном моменту у својој књизи, помиње и термин „прокофјевски дур“ – чија је главна (једна од главних) карактеристика управо дурска акордска структура која у себе укључује повишени II и IV ступањ Прокофјевљевог тоналитета.¹⁵

На крају поглавља „Сложена тонална основа мелодике и хармоније“, Слонимски, још једном, указује на висок степен индивидуализације Прокофјевљевог хармонског језика, односно, упућује на суштинске промене које су настале у Прокофјевљевом специфичном систему тоналне организације. У том смислу, он истиче неколико кључних, дистинктивних елемената композиторовог музичког израза:

1. теза о Прокофјевљевом сложеном тоналитету и новим, другачијим функционалним односима који у таквом систему настају, са, међутим, јасно израженим и недвосмисленим тоналним центром;

2. интерференција традиционалног седмоступањског тоналитета и традиционалне хармонско-функционалне логике са прокофјевским тоналитетом нових, „гравитирајућих“ функционалних односа. Другим речима, на сваком ступњу прокофјевског дванаестоступањског тоналитета може бити постављена трозвучно-терцна (дурска или молска) акордска структура – што, разуме се, указује

¹⁴ Овде треба обратити пажњу да би управо предочени полустепени однос између тоналитета, чија се повезаност идентификује у заједничкој терци тоничног акорда, могао бити *кључ* за разумевање суштинских промена које су у Прокофјевљевом хармонском језику настале.

¹⁵ На овом месту, Слонимски алудира на дурску акордску структуру ха-дис-фис у Цедуру која се вођично односи према дурској акордској структури тоничног трозвука це-е-ге (Слонимски 1964: 177).

на дијатонски моменат Прокофјевљевог тоналног система – али и било који акорд нетерцне акордске грађе који, као такав, условљава специфичан вођични однос са нередним терцним/нетерцним акордским склопом у Прокофјевљевог тоналитету;

3. категоризација специфично-прокофјевских видова промене тоналитета. Предлог класификације: мелодијско-хармонска модулација, полифоно-хармонска модулација и полифона модулација;

4. специфичан полифони принцип у обликовању хармонских структура у Прокофјевљевог тоналитету. Полифонизација хармонских гласова дефинише тренутне, „случајне“ комбинације акордских склопова које могу бити многобројне, неретко и непоновљиве. Оваква логика вођења гласова, такође, образује најразличитије видове структурног полихармонског, али и политоналног наслојавања;

5. нетерцне акордске структуре које у својој бити имају јасно постављену трозвучно-терцну акордску структурну основу са, међутим, уочљиво присутном интервенцијом у виду додатих, „бочних“ (*побочный*), неакордских тонова – као што су, на пример, трозвук са додатом квартом, секундом, тритонусом итд. Другим речима, битна црта стила Прокофјевљевог хармонског језика свакако јесте и општа могућност *додавања* најразличитијих комбинација тонова, интервала, као и читавих акорада, на постојећу дијатонску, терцну (дурску или молску) трозвучну структуру која, даље, испољава карактеристични полустепени однос са нередним акордом разрешења.

Литература

Берков 1958: В. Берков, О гармонии С. Прокофьева, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.

Вујошевић 2010: Н. Вујошевић, Хармонски језик Сергеја Прокофјева – преглед владајућих аналитичких ставова у руској/совјетској литератури XX века (Л. Мазель, М. Скорик, Ј. Холопов, Г. Орцоникидзе, С. Слонимски, Т. Тер-Мартirosјан, у: Д. Бошковић (ред), *Српски језик, књижевности, уметности*, књига III, *Теоријске основе и ирејисоставке савремене музике*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 87–98.

Запорожец 1962: Н. Запорожец, Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева, в: Л. Бергер (сост), *Черты стиля С. Прокофьева*, Москва: Советский композитор.

Мазель 1972: Л. Мазель, *Проблемы классической гармонии*, Москва: Музыка.

Нестјев 1957: И. Нестјев, *С. С. Прокофьев*, Москва: Музыка.

Орцоникидзе 1962: Г. Орджоникидзе, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Москва: Государственное музыкальное издательство.

- Скорик 1962: М. Скорик, Прокофјев и Шёнберг, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Скорик 1969: М. Скорик, *Ладовая система С. Прокофьева*, Київ: Музична Украйна.
- Скробков 1962: С. Скробков, О современной гармонии, в: Э.Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Слонимски 1964: С. М. Слонимский, *Симфонии Прокофьева*, Москва – Ленинград: Музыка.
- Тараканов 1972: М. Е. Тараканов, Прокофјев и некоторые вопросы современного музыкального языка, в: В. Блок (сост), *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Москва: Музыка, 7–36.
- Тер-Мартиросјан 1966: Т. Г. Тер-Мартиросјан, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Москва – Ленинград: Музыка.
- Холопов 1962а: Ю. Холопов, Наблюдения над современной гармонией, в: Э. Денисова (сост), *Советская музыка*, Москва: Музгиз.
- Холопов 1962б: Ю. Холопов, О современных чертах гармонии С. Прокофьева, в: Л. Бергер (сост), *Черты стиля С. Прокофьева*, Москва: Советский композитор.
- Холопов 1983: Ю. Н. Холопов, *Задания по гармонии*, Москва: Музыка.
- Холопов 1988: Ю. Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Москва: Музыка.
- Холопов 1997: Ј. Холопов, Стваралаштво Прокофјева у совјетској музичко-теоријској науци (прев. М. Живковић), у: Х. Медић (ред), *Музички шалас*, 3–6, Београд: СЛЮ, 40–52.

Невена Ј. Вујошевић

**ДИСТИНКТИВНИ ЕНТИТЕТИ
ПРОКОФЈЕВЉЕВОГ ХАРМОНСКОГ ЈЕЗИКА АНАЛИТИЧКА
СТУДИЈА С. СЛОНИМСКОГ**

Резиме

Рад указује на главне постулате хармонског језика Сергеја Прокофјева посматране из визуре Сергеја Михаиловича Слонимског (1932). У својој аналитичкој студији *Симфоније Прокофјева* (*Симфонии Прокофьева*), овај признати совјетски композитор, пијаниста, музиколог и професор на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу, истиче основне карактеристике Прокофјевљевог хармонског језика које, даље, подробније разматра и показује на конкретним нотним примерима из Прокофјевљевог музике. Такође, овај аутор указује и на могућност класификације свих оних хармонских појава које у Прокофјевљевом хармонском језику задобијају статус дистинктивног.

Кључне речи: Прокофјевљев тоналитет, вођични акорди, прокофјевљевска модулација