

Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за музичку уметност

Катедра за музичку теорију и педагозију

nevena.vujosevic@filum.kg.ac.rs

ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ ЗВЕЗДА: ПРИЧЕ СТАРЕ БАКЕ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА, ИЛИ „КЛИЦА” ФОРМИРАЊА БАЗИЧНИХ ПРИНЦИПА ТОНАЛИТЕТА ЗРЕЛЕ СТВАРАЛАЧКЕ ФАЗЕ

Приче старе баке (1918), Сергеја Прокофјева (1891–1953), дело дубоко уткано у темеље руског фолклорног музичког наслеђа, може се означити као вишеструко важно. Иако у музиколошким круговима одређено као својеврсна „реплика” композиторових ранијих, младалачких остварења, написаних за време студија у Русији – далеко од авангардног стила који ће, нарочито током боравка у иностранству, уследити (1918–1932) – у раду се поставља питање у којој мери је управо оно *озведало* пут формирању тоналитета композиторове зреле стваралачке фазе, настале по повратку у СССР, тридесетих година XX века. Са друге стране, у којој мери је баш оно учврстило темеље феномена бајке, односно приче присутне у делима из зреле стваралачке фазе овог композитора?

Колико звезде водиље, кодови у нама, испишују пут нашег „повратка” у наше Биће, да свесно проговоримо језиком зачетим у колевци нашег постојања? Колика је њихова снага да после година тражења, експериментисања, трагања за суштином нашег Бића, покажу пут којим смо, некада давно, интуитивно кренули, пут којим смо некада давно отпочели *круг* наше спознаје? *Приче старе баке* сијају звездано, тињају и ненаметљиво „чувају” кодове у нама – да се не избришу, не пониште, да нас усмеравају и воде у завршну тачку нашег почетног трагања.

У раду се разматра могућност сагледавања развоја Прокофјевљевог тоналитета тридесетих година XX века кроз спорадичне „назнаке” репрезентативног концепта трозвука у контексту специфичних вођичних односа, али и кроз, истовремено, вишеструки, архетипски значај (руске) бајке/приче, односно директну инспирисаност фолклорним музичким наслеђем.

Кључне речи: *Приче старе баке*, Сергеј Прокофјев, тоналитет, трозвук, наслеђе, бајка

Увод

Приче старе баке (*Сказки старой бабушки*), дело Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953) написано у првој години композиторовог периода боравка у иностранству (1918), одмах по напуштању Русије, показује квалитативну одредницу вишеструко значајног дела у оквирима читаве стваралачке поетике овог аутора. Сагледавано са позиција различитих контекста, може се закључити да корени овог дела сежу далеко у прошлост која потом, реверзибилно, постаје чврсто референтно упориште целокупног стваралачког опуса овог композитора са којим дијалогизира на суптилан, но посве интригантан начин. Квалитативни значај овог дела усмерен је, истовремено, и ка будућности, због чега се може сматрати и антиципацијом формирања репрезентативног индивидуалног стила Сергеја Прокофјева који је наступио у моменту композиторовог повратка у (тадашњи) СССР, тридесетих година XX века.¹

¹ Интересантно је истаћи да ово Прокофјевљево дело, у досадашњим музиколошким проматрањима, никада, заправо, није добијало могућност тумачења кроз форму својеврсног „знака”, већ се о њему, а и то спорадично,

Фолклорне представе звезда, односно фолклор као метафора наслеђа прошлости, у контексту теме рада и у њеном ужем смислу, може се разумети кроз присуство унифицираних порука пренетих кроз време у оквирима руског националног дискурса XIX века те појединачних, конкретних стваралачких узора, али се, такође, може тумачити и у ширем контексту – као наслеђе целокупне западноевропске традиције класичарско-романтичарске провенијенције, све до нивоа њеног архетипског одређења. Други важан моменат фолклорног тумачења Прокофјевљевог музичког израза у овом делу препознат је, у аналитички одређенијем смислу, кроз суптилну дихотомију тоналних и модалних образаца мишљења заснованих на структури трозвука – водећој значењској структури целокупног културног наслеђа прошлости, укључујући и, за руску националну музику, карактеристичну променљивост тонског рода (*переменный лаг*). Специфична концепција мелодијског субјекта која директно реферира на базична својства руске фолклорне мелодије, заједно са другим елементима музичког израза, упућује, практично, на важну карактеристику фолклорне музичке супстанце која је, у оквирима овог рада, препозната кроз појам њене варијантности – специфичног *меандрирања* у виду вишег или нижег степена удаљавања од хабитуса, односно кроз поступак цитирања – у појединим ситуацијама схваћеног и у најширем смислу његовог значења. Најзад, трећи, можда и најзначајнији моменат фолклорних представа звезда препознат је као *йуи* или *звезда водилца* ка новоме, чији су корени, истовремено, дубоко присутни у наслеђу прошлости. На овај начин, омогућен је континуитет значња и могућност препознавања саме иновације или *креативног чина*. Како је и сам Прокофјев говорио, дуалитет *старио* и *ново* у његовом стваралаштву заузеће статус дистинктивног, сматрајући да *леио* долази од узора у прошлости (класичарско-романтичарске линије), али и од проницања у суштину националног музичког идиома (Liu 2016). У том смислу, фолклорне представе звезда сијају безвремено, јер је и само наслеђе које нам је дато, такође, безвремено. *Приче старе баке* чувају дубоко уткану *тајну* онога што смо, одакле смо, тајну нашег идентитета. Оне чувају наше унутарње Биће и нашу Истину.

Већ самим називом дела *Приче старе баке* Прокофјев делује готово манифестно – проговара угравираним кодовима свога детињства. Концепт који формира (преноси или поново оживљава) далеко од куће, „жила је куцавица” која ће га, некада више, некада мање, репрезентовати, али, сасвим извесно, у најдубљим слојевима бића, *сачувавши* током читавог периода боравка у иностранству (1918–1932) – да би, по повратку у СССР, у потпуности проговорио језиком свога урођеног кода.

Приче старе баке циклус је од четири клавирске минијатуре, од којих свака одсликава по једно емоционално стање детета коме бака прича причу. Звучно и психолошки изузетно привлачан, утемељен у немерљивој лирској изражајности руског фолклорног музичког наслеђа (Nestyev 1946: 71), енергичном ритму, неочекиваним хармонским прогресијама и следу тоналних центара, овај циклус синкретички евоцира и провоцира живописне слике у свести слушаоца (Liu 2016: 1).² Заснован у оквирима широко постављеног фолклорног идиома руске националне школе XIX века, он, у свом кондензованом виду, показује главне карактеристике Прокофјевљеве музике које ће се временом развити у дистинктивна стилска својства композиторовог музичког израза треће стваралачке фазе. Иако је сасвим извесно да постоји још дела која су „утрла” пут

говорило углавном или у контексту пијанистичко-педагошке праксе (Liu 2016) или и смислу његовог жанровског позиционирања као музике за децу.

2 Изузетно је важно напоменути да је ова „сликовита причљивост” музике Сергеја Прокофјева, односно њен ефекат „причања у сликама”, једна од главних карактеристика поетике стварања овог композитора, због чега је, иначе, и коришћена у бројним филмским (*Александар Невски* (1938), *Иван Грозни*, оп. 116 (1942–45) (Ćirić 2014) или анимирано-филмским остварењима (*Пећа и вук*, оп. 67 (1936) (Ćirić, Mandić 2019)).

формирању зрелог хармонског језика композитора,³ према различитим параметрима музичког израза, фокусираност на ово дело оправдано је и чињеницом да, иако припада Прокофјевљевом иностраном стваралачком опусу (1918–1932), оно има много више заједничког са појединим делима насталим у руском периоду стварања, односно пре момента пресељења у САД, 1918. године (Fiess 1994: 55), али, исто тако, без изузетка, и са делима из стваралачког периода који ће наступити по доласку у СССР, 1933. године.⁴ Стога се за њега може рећи да премошћава својеврсни „јаз” између поменута два стваралачка периода, руског и совјетског, који је идентификован кроз постојање једног посве другачијег, модернизованог музичког израза композитора, и који, у појединим тренуцима, често одражава тачку највеће *расшељивости* тоналног система мишљења.

Приче старе баке (1918) прво је дело написано по одласку из Русије и дело које за Прокофјева и његову стваралачку поетику има нарочити значај. Настало свега годину дана по напуштању домовине, као израз јаке носталгије која га је континуирано пратила током читавог периода боравка у иностранству (1918–1923),⁵ дело је одраз композиторове фасцинираности руском бајком/причом, колективним наслеђем дубоко укоренењем у усменој традицији готово сваког народа те неизоставним субјектом свачијег одрастања – због чега се и сматра да је управо тај моменат директно условио и потцртао развој лирске стваралачке црте унутар његове поетике стварања (Liu 2016). Њој ће, како време одмиче, а како и сам наводи, највише бити наклоњен у својој последњој фази стваралачког деловања, у моменту када се заувек буде вратио и настанио у својој домовини (Shlifstein 1961: 36–37). Ова битна карактеристика његовог музичког израза, заједно са ингениозношћу талента у профилисању мелодије, те фасцинантним хармонским решењима у оквиру нарочитог, прокофјевљевског тоналног система односа, представљаће сигнатуру његовог деловања не само у оквирима руске музике XX века, већ свакако и шире – одредити га као једног од најинвентивнијих композитора свих времена.

Фолклорне представе звезда: методолошки оквир истраживања

Методолошки оквир истраживања биће заснован на неколико пунктова који, сваки за себе, пружају увид у појединачне елементе Прокофјевљеве стваралачке поетике, а који, међусобно испреpletани, омогућавају увид у формирање Прокофјевљевог музичког израза последње стваралачке фазе, дефинисане његовим повратком из иностранства у СССР, тридесетих година XX века.

Фолклорне представе звезда у свом метафоричном значењу, протумачене концептом интуитивног трагања, *вођења* невидљивим нитима унутар нашег Бића, могу бити сагледаване посредством неколико кључних аспеката који засигурно (п)остају фокус тачке Прокофјевљеве поетике стварања. Оне се, у првом виду могућег тумачења, могу односити на народно предање и усмену традицију „с колена на колена”, кроз форму бајке/ приче, образујући, на тај начин, дубоко уткане значењске кодове у људској свести, односно преносећи перманентне обрасце

3 Дела у којима се поједине назнаке Прокофјевљевог совјетског периода стварања, по питању хармонског језика и концепције тоналитета, могу најпре препознати, су: Соната за клавир бр. 1 у еф-молу (1907–09), Први клавирски концерт (1911–1912), *Класична симфонија* (1917), *Приче старе баке* (1918).

4 Година Прокофјевљевог повратка у домовину, према различитим изворима, различито је и одређена. Код појединих аутора она је одређена 1936. годином (Nice 2003; Redepinning 2005), код других 1933. годином (Mikić 2009; Nest'ev 1957). Међутим, оно што је сасвим извесно, јесте да је у тим последњим годинама боравка у иностранству Прокофјев веома често краткотрајно одлазио у СССР и потом се враћао, да би се, коју годину касније, трајно тамо преселио и ту остао до своје смрти (1953).

5 Изузетан значај овог дела за Прокофјева препознаје се и у домену његовог личног извођења на концертима и наступима током вишегодишњег периода боравка у иностранству (Liu 2016: 23).

колективног наслеђа. Преведено на поље композиторове стваралачке поетике, а директно проистекло из првобитног тумачења, фолклорне представе звезда могу се идентификовати и кроз континуирану композиторску праксу у којој важно место заузимају специфични облици *уодношавања* према прошлости, на начин да се њене тековине реактуелизују у садашњем тренутку. Специфични поступци рада са цитатом у најширем смислу речи (Mikić 2009; Veselinović-Hofman 1997), у Прокофјевљевом стваралаштву препознати су двојачко: кроз више или мање, директно или индиректно, обраћање традицији и сопственим узорима,⁶ на начин остваривања континуитета, одрживости и препознатљивости „утврђеног” значења, али, исто тако, и кроз преузимање материјала из сопственог стваралачког опуса те његово репозиционирање у новом контекстуалном значењу. Некада су присутни обрасци директне стваралачке „реплике” на референтну тачку, а некада се читав процес реализује само путем асоцијације. У оба случаја, задржана је истоветна идеја фолклорног континуума – „усменог предања” кроз време, где музичка материја „меандрира” из једног контекста у други.

Други начин разумевања фолклорне представе звезда, као метафоре, може бити доведен у везу са Прокофјевљевим концептом *Нове једноставности* (*Новая простота*), званично формираним по повратку у СССР, тридесетих година XX века,⁷ а који може бити, и јесте, још много година пре његовог „устоличења”, идентификован на појединим елементима композиторовог музичког израза. У композицији *Приче старе баке* конкретни елементи зрелог музичког израза из последње стваралачке фазе композитора, временски одређене годином Прокофјевљевог повратка у СССР, идентификовани су као „клица”, интуитивна *најава* будућег концепта, али и интимног „уверења” композитора о сврси уметничког дела. У том смислу, принцип усменог предања, као битно фолклорно упориште, овде је задржан и препознат на конкретним елементима музичког израза: концептом тоналитета и *широзвук*ом, као водећом акордском структуром, али и мелодији, музичкој форми. Са друге стране, посматрајући целокупно стваралаштво Сергеја Прокофјева, од његове руске (1891–1918), преко иностране (1918–1932), до фазе повратка у СССР (1933–1953), може се приметити да идеју о приступачности музичког дела коју је касније и писаним путем представио у оквиру концепта *Нова једноставност* (Shlifstein 1961), он ни у свом иностраном периоду стварања никада, практично, није напустио. У времену константног императива писања модерне, авангардне музике – некада и прилично удаљене од традиционалних значења и тоналног еталона – Прокофјев је, захваљујући чврсто угравираним кодовима прошлости и детињства, интуитивно наставио са неговањем тековина руске (музичке) традиције. Не треба, наравно, пренебрегнути ни чињеницу о изузетним утицајима Сергеја Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев), који је Прокофјеву, током њихове блиске сарадње на балетима (Press 2006), сугерисао, такође, значај инкорпорирања руског националног идиома у оквиру индивидуалног музичког израза и поетике стварања, истичући његову „егзотичност” у светлу западноевропског авангардног дискурса XX века (Redepenning 2005) – што се, свакако, могло сагледати већ и према самим називима/тематизици дела која су, у том периоду, настајала.⁸

6 Под појмом директног обраћања мисли се на инспирисаност конкретним музичким делом, стваралачком поетиком одређеног композитора прошлости, преузимањем конкретног музичког материјала и, даље, на поступке рада са њим, док се појам индиректне инспирисаности наслеђем прошлости односи на генералне стилске универзалије – стилску епоху, односно дистинктивне црте стила које омогућавају континуитет музичког значења пренетог кроз време.

7 Концепт *Нове једноставности* Прокофјев је препознао кроз једну од могућности „повратка” уметности народу, у оквиру којег би континуитет са традицијом и традиционалним вредностима могао бити сачуван, а уметности враћена њена примарна хуманистичка димензија. У оквиру концепта, у својим бројним чланцима, указао је на то да би нова совјетска музика требало да репрезентује народ и национална обележја. На тај начин, она би била препознатљива свуда у свету, али и изузетно јака у сопственим оквирима (Varunts 1991).

8 Балети засновани на националном руском идиому, током сарадње са Дјагиљевим, су: *Аља и Лоли*, оп. 20 (1914–

Фолклорне представе звезда: бајка као локус Прокофјевљеве стваралачке поетике

Бајка, као књижевни жанр, универзални језик симбола и архетипова, односно усмени облик културног памћења (Ораџић 2011: 20), а код Прокофјева и нарочита звезда *водиља*, заузима важну позицију у целокупном стваралаштву овог композитора, о чему сведоче многа дела из различитог периода стварања: *Четири комада за клавир* оп. 3, „Бајка” (1911), *Ружно ѓаче*, оп. 18, за глас и клавир (1914), према истоименој бајци Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen), *Прича о Буфону*, балет, оп. 21 (1915), *Приче старије баке*, оп. 31 (1918), *Заљубљен у шри наранџе*, оп. 33, опера (1919), *Музика за децу*, оп. 65, „Бајка” (1935), *Пећа и вук*, оп. 67 (1936), *Пејелуџа*, оп. 87, балет (1940–44), према истоименој бајци Браће Грим (Brüder Grimm), *Прича о каменом цвећу*, оп. 118, балет (1948–1953), уједно и његова последња композиција, заснована на руско-уралској народној причи. На основу дела која директно или индиректно реферирају на садржај бајке, јасно се може констатовати да окренутост овом књижевном жанру није само један вид Прокофјевљеве стваралачке преференције и интересовања, већ и кључни локус његове поетике (Lyakhovich 2022).

Прокофјевљев музички наратив, заснован на бајци или причи, своје корене препознаје у културном наслеђу романтизма – типичним романтичарским жанровима бајковито-фантастично-легендарне провенијенције те, у оквиру њега, и комплетном наслеђу руске националне школе XIX века (нарочито Мусоргског (Модџст Петровић Мусоргскиј) и Римског-Корсакова (Николај Андреевич Римскиј-Корсаков)).⁹ Конципиран, дакле, кроз оквире директног креативног дијалога са поетиком руских аутора XIX века, Прокофјевљев наратив концентрисан је око четири кључна пункта према којима се национални музички идиом може одредити: религиозни, свакодневни (реални), историјски и бајковити (Lyakhovich 2022). Сам појам религиозности код Прокофјева готово да и није нарочито заступљен, док остала три свакако проналазе своје место унутар стваралачке поетике овог аутора. Тематика свакодневице препозната је у домену Прокофјевљевих опера (*Семјон Кошко* (1939) и *Раји и мир* (1941)¹⁰), док су елементи историјског и бајковитог веома често испреплетани. Међутим, када се посматрају засебно, онда се може закључити да се присуство историјског елемента понајвише увиђа у делима већег обима и цикличним формама, док је појам бајке, интимности и фантастике присутан најчешће у краћим

15), већим делом инкорпорирана у *Скијску свићу* (1914–15), *Прича о Буфону*, оп. 21 (1915, ревидиран 1920), *Челични скок*, оп. 41 (1925–26), *Блудни син*, оп. 46 (1928–29). Дело које је написано, такође, током периода боравка у иностранству, а делимично засновано на руским фолклорним елементима, свакако је, између осталих, и опера *Заљубљен у шри наранџе* оп. 33 (1919) (Redepenning 2005).

9 Љахович (Lyakhovich) истиче три кључна сегмента посредством којих се романтичарска бајка, као таква, профилише, а који, у оквирима стваралачке поетике Сергеја Прокофјева, бивају на специфичан начин трансформисани: свет магије и бајковитих створења, свет злих духова и мрачних чаролија, као и свет легенди и средњовековног витештва (Lyakhovich 2022). Дискурс магичног се, како каже, спорадично јавља у стваралаштву Прокофјева, углавном у балетима чија фабула укључује нестварне ликове (на пример, виле из балета *Пејелуџа*), као и у инструменталним делима, где се „магичност” звучног израза постиже специфичном оркестрацијом која своје узоре има у оркестрацији Римског-Корсакова, али и у високо оригиналном хармонском језику самог композитора. Романтични свет злих духова и мрачних чаролија код Прокофјева се препознаје најпре у атмосфери саркастичног скерца и хроматизацији мелодије, затим у остинатној моторичности музичког израза која своје порекло има у класицистичкој и барокној традицији, али и кроз дуалитет ритуалног (магијског, понављајућег) и механичког. Трећи сегмент који укључује свет легенди и средњовековног витештва, како наводи Љахович, претрпео је најснажније промене – изгубио је све средњовековне асоцијације, задржавши само опште значење легенде, предања, односно приче. Овај сегмент најзначајнији је представник жанра инструменталне музике овог композитора.

10 Ова опера прерађена је нешто касније, 1952. године.

музичким формама – минијатурама (*Приче старе баке, Пролазне визије* и слично) (Lyakhovich 2022).

Веома је важно напоменути још и то да се локус бајке, са својим естетским и антрополошким одређењем, у Прокофјевљевом стваралачком опусу не дефинише само видљивошћу на нивоу назива конкретне композиције, већ да је он инфилтриран у дубинским слојевима Прокофјевљевог стваралачког, али и психолошког кода (Lyakhovich 2022).¹¹ Вечита тежња ка истраживању сопственог, оригиналног стила писања, о чему је и сам говорио, препозната је кроз неизоставни однос према прошлости која, даље, постаје еталоном којим се *поиграва*, мењајући „очекиваност” устаљених образаца и значења (Lyakhovich 2022). Овај својеврсни фактор изненађења, континуираног поигравања са очекиваношћу слушаоца (Huron 2006), односно његовог измештања из аутоматизма перцепције, такође се може протумачити ефектом бајке (Lyakhovich 2022). Субверзивно полемичујући са „навиком”, као кодираним обрасцем колективног субјекта, композитор прави историјски континуитет препознавања *значења*. Управо је ово дистинктивно својство његовог музичког израза, односно његове поетике стварања која не укључује, дакле, радикални прекид са тековинама прошлости, већ напротив – њен витални моменат садржан је у перманентном „трењу” *старој* и *новој* (Nestyev 1946: 60), чиме је очуван јединствени значењски код.

Фолклорне представе звезда: *Приче старе баке* и очување националног идиома

Упркос неговању једног посве другачијег модернистичког стила као „реплике” на актуелне тенденције времена, у клими која је за постулат успешног и прогресивног веома често у фокус постављала релативизовање тековина традиционалних оквира и постигнућа, године проведене у иностранству (1918–1932) битно су одредиле (даљи) ток промишљања стваралачке поетике Сергеја Прокофјева, односно значајно формирале и учврстиле свест о важности очувања националног музичког идиома и историјског континуитета *значења*. Период боравка у иностранству, нарочито у САД-у (1918–1922) и, потом, Европи (1923–1932), условио је, најпре, низ дела која су одсликавала најпрогресивнији композиторов музички израз, често веома удаљен од традиционалног, макар и најшире постављеног, тоналног, али и *значењског* еталона.¹² Дела као што су прва верзија Пете клавирске сонате у Це-дуру, оп. 38 (1923), написана у САД-у, а нарочито она написана у Паризу, односно током боравка по Европи, *Сивари по себи*, два комада за клавир

11 Сам појам естетског одређења бајке односи се на испољавање оног *лепог* и *чистог* у људском коду, док се антрополошко одређење посматра углавном према херојству, јунаштву и правди. Идући даље у том смеру, изузетно важно разумевање антрополошког аспекта бајке Прокофјев проналази у реалном, обичном животу и истинској жељи и тежњи за грађењем људских карактера, без обзира ком се лику у бајци додељују (то могу бити и животиње и неживи предмети). Целокупна Прокофјевљева музика инспирисана бајкама, заснована је на руској фолклорној музичкој супстанци, односно руским народним мелодијама. У том смислу битно је истаћи да је он, још као дечак боравећи у свом родном селу у Украјини, постепено и темељно развио страст и фасцинираност природом, проводиће много времена у дугим шетњама током којих је, готово увек, имао прилику да чује многе народне песме које су певали сељани, за време обављања сеоских послова. Сматра се да је управо ту Прокофјев развио љубав и снажну повезаност са украјинским фолклорним музичким наслеђем (Shlifstein 1961: 12). У том смислу наслови његових клавирских минијатура, из ранијих опуса (*Четири клавирска комада* оп. 3 и оп. 4), написаних за време студија на Московском конзерваторијуму, у распону од 1908. до 1912. године, имају поједине наслове директно или индиректно инспирисане бајком као доминантним књижевним жанром, где је већ тада био јасан његов изузетано *машишовић* музички израз.

12 Наравно, овде се поставља питање у којој мери је авангардно-прогресивни музички израз композитора заиста интимна и дубински условљена „последича” његовог личног стваралачког *credo*-а или у којој је мери она, практично, „усиљена” потреба да се одговори „захтевима”, пре свега, париске музичке авангарде и опште климе тога времена која је прокламовала идеју о, практично, прекидању чак и асоцијација на традиционалне вредности, а онда и на, самим тим, устаљене *значењске* кодове?

оп. 45 (1928), Квинтет у ге-молу, оп. 39 (1924) и Друга симфонија у де-молу, оп. 40 (1924–25)¹³, показују највећи степен удаљавања од најшире схваћене конвенције, али, рекло би се, и од Прокофјева самог.¹⁴ Ипак, одређене, можда и не тако случајне, „околности”, као и несумњиво дубоко утравирани кодови детињства, препознати кроз сублимиране фолклорне субјекте – бајке и/или приче, односно чврсти узор у традиционалним вредностима и делима из музичке прошлости (Lyakhovich 2022),¹⁵ постепено су утицали на формирање Прокофјевљевог *препознатљивог* музичког израза треће стваралачке фазе, дефинисане још и његовим личним концептом о сврси уметничког дела – његовој разумљивости и приступачности.

Као један од „спољних” фактора очувања националног идиома у стваралаштву Сергеја Прокофјева, непосредно по његовом напуштању Русије, засигурно јесте и сарадња са Дјагиљевим, са којим је радио на бројним балетским остварењима. Током заједничког и свакако плодносног рада, Дјагиљев је инсистирао на музици која ће бити заснована управо на руским народним мотивима (и хармонским идиомима), како би се традиција, и ван граница матичне земље, очувала и, као таква, (п)остала својеврстан бренд (Rederpenning 2005). Са друге стране, иако у свеопштем тренду дисконтинуитета са прошлосту, Прокофјев је и касније, током читавог периода боравка у Паризу (1922–1926), према наводима Набокова (Николай Дмитриевич Набоков), наставио да негује *продубљен* однос са Русијом – без обзира на дела видно модернистичке провенијенције, што га је, суштински, ипак „сачувало” од наметнутих тенденција интегрисања са актуелним европским авангардним токовима (Nabokov 1942). Управо овај свепрожимајући однос са домовином могао би се одредити фактором „премошћења”, својеврсним „подземним током” дубоко усађених традиционалних вредности и утравираних кодова руског фолклорног наслеђа¹⁶ који су имали за циљ повратак музике њеном аутентичном звуку (Nabokov 1942) – што је и сам Прокофјев, у свом концепту *Нова једноставност*, јасно истакао (Shlifstein 1961).

Циклус клавирских минијатура *Приче старе баке*, као својеврсни „чувар” фолклорног наслеђа прошлости, централни је пункт аналитичког проматрања проблематике овог рада, у чијим су оквирима тековине руске националне прошлости вишеструко препознате. У првом реду, може се говорити о изузетном стилском утицају Мусоргског, који је, поред своје начелне поетике стварања и круга национално-историјских тема, у овом Прокофјевљевом делу препознат, пре свега, у домену бајке или интимне приче, односно у домену перцепције колективног субјекта. Са друге стране, *очуваност* наслеђа прошлости идентификована је и посредством јасних ентитета западноевропског културног наслеђа, али и битних одлика руског националног идиома, *шрозвука* – смештеног у (некада специфичном) тоналном окружењу функционалних односа, али и, на моменте, у модалне мреже односа те контексте променљивог тонског рода. Уз то, не треба пренебрегнути ни сам концепт изградње мелодије, са карактеристичним интервалским покретима својственим мелодијама Мусоргског (односно мелодијама руског фолклорног наслеђа), као ни специфичну текстуру музичког дела која, опет, јасно указује на Прокофјевљев велики узор, о чему ће свакако бити речи у даљем току рада.

13 Ово дело је касније прерађено и заведено као оп. 136.

14 Како и сам наводи, Пета соната, Квинтет и Друга симфонија налазе се на линији *Сарказма* (1912–1914), *Скитске свиће* (1914–1915) и кантати *Седморо их је* (1917–18), делима „екскурсима”, написаним током прве, руске стваралачке фазе, и то су уједно композиције на највишем степену хроматизације његовог музичког израза (Shlifstein 1961: 63).

15 Пре свега, мисли се на стваралаштво Баха (Johann Sebastian Bach), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Бетовена (Ludwig van Beethoven), Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin), Шумана (Robert Alexander Schumann) (Lyakhovich 2022), односно на сам третман формалног музичког обрасца, грађу и статус (романтичарске) мелодије као носиоца значења и, наравно, тонални систем, као уређени, хијерархијски систем односа – чије постулате, нарочито у својој трећој стваралачкој фази, Прокофјев преузима и, у складу са својом стваралачком поетиком, даље модификује.

16 У првом реду, мисли се на национални музички идиом утемељен у музици композитора руске националне школе – нарочито Мусоргског, али и Глинке (Михаил Иванович Глінка) и Римског-Корсакова (Nabokov 1942).

Када је реч о Прокофјевљевом тоналитету и хармонском језику уопште, интересантно је приметити да су и ранија његова дела, нарочито она која су настала на почетку композиторске каријере, у периоду када је још увек био дечак, па све до првих година студија на санктпетербуршком конзерваторијуму, у коду свога израза имала *тирозвук*, препознатљиву значењску структуру, дубоко угравирану у основе целокупног музичког наслеђа¹⁷ – која ће у потоњим његовим делима, већ у оквиру исте стваралачке фазе (1891–1918), а нарочито током његове друге, иностране фазе стваралаштва, бити „преформулисана” посредством хроматизоване линеарности музичког тока у оквирима најшире постављених граница тоналног система (Kholopov 2001). У таквим условима доминација трозвучне акордске структуре биће унеколико релативизиована. Међутим, у композицији *Приче старе баке*, првом Прокофјевљевом делу насталом по напуштању Русије,¹⁸ композитор, по први пут, проговара носталгично – што се може закључити већ и по самом називу његовог дела. Написаном за време композиторовог боравка у Њујорку (САД), уз општевладајући императив непрестаног изналажења новијих и новијих видова изражавања, својствених оријентацији авангардних стремљења, дело проговара језиком прошлости – угравираним кодовима руског фолклорног наслеђа, као постулатима Прокофјевљевог личног и националног идентитета.

Фолклорне представе звезда: *Приче старе баке* и Прокофјевљев поступак (ауто)цитатности¹⁹ као пандан варијантности фолклорног приповедачког дискурса

Однос према наслеђу прошлости на коју се, у различитој мери и себи својствен начин, у овом делу позива – реферирајући на препознатљиве значењске кодове позициониране у другачијим, специфичним релацијама, Прокофјев одсликава још један карактеристични моменат фолклорног приповедачког дискурса. Преузимање матрица прошлости, модификованих кроз време и у складу са личним стилем и стваралачком поетиком аутора, постаје субјектом модификације који, у различитим видовима своје појавности, задржава препознатљивост првобитног значења. Својеврсна *варијантност*, својствена фолклорној традицији усменог преношења „знања”, само је још једна метафора индивидуалног манира стварања Сергеја Прокофјева. У том смислу и одмах на почетку, битно је истаћи да ће се феноменен Прокофјевљевог поступка цитатности, у оквирима проблематике овог рада, разумети прилично широко, подразумевајући најразличитије видове обраћања прошлости и личним стваралачким узорима, у различито скалираним степенима блискости са референтним субјектом. Биће расветљено неколико карактеристичних примера који показују метафорично схваћену фолклорну представу *звезда* које сијају ванвремено, без обзира, дакле, на временске и индивидуално-стилске контексте у којима се (про)налазе.

У оквирима проблематике овог рада, фолклорне представе звезда, као и сам поступак цитирања, односно *уодношавања* према референтној тачки, у најширем смислу речи, могу се тумачити двојако: 1) кроз усмено предање „с колена на колена”, дубоко уткано у народној

17 Таква дела свакако су Прва клавирска соната у еф-молу, оп. 1, написана у једном ставу (1907–09), затим Четири клавирска комада оп. 4 (1908–1910, прерађена 1910–1912), Симфонијета у А-дуру оп. 5 (1909), ревидирана 1929. године као оп. 48, Први клавирски концерт у Дес-дуру у једном ставу оп. 10 (1911–1912), Десет клавирских комада оп. 12 (1906–1913).

18 У овом стваралачком периоду Прокофјев је, упоредо са композицијом *Приче старе баке*, оп. 31 (1918), радио и на опери *Заљубљен у три наранџе*, оп. 33 (1919), а убрзо потом и на *Четири комада за клавир*, оп. 32 (1918).

19 Још једном треба подсетити да је појам цитатности, у оквирима овог рада, схваћен врло условно – у најширем смислу речи, као својеврстан *рад* са цитатним материјалом, односно као нарочити вид уодношавања према референтној тачки прошлости, у већој или мањој мери. Његово уже значење примењиво је само у одређеним моментима, пре свега, директне, дословне аутоцитатне праксе.

традицији, посредством којег се вредности и знања чувају од заборава или кроз неговање специфичног односа према наслеђу прошлости и њеној реактуелизацији у делу другог аутора и 2) кроз преузимање и дистрибуцију сопственог, аутентичног материјала, у оквиру стваралачког опуса конкретног аутора (форма аутоцитата или рада са сопственим материјалом). На тај начин добијају се различити, *варијантни* облици појавности и значења, као пандан усменој традицији народног приповедачког дискурса.

Одређени број „реплика“ у делу *Приче старе баке* узор препознаје у музичком изразу Модеста Мусоргског, што се веома често рефлектује како у концепцији саме мелодије, трозвучним акордским структурама и фактурној слици, тако и у спорадичној употреби модуса, укључујући и феномен променљивог тонског рода – што је директна сигнатура руске националне школе XIX века.

Транспарентни пример Прокофјевљеве „реплика“ може бити показан на примеру концепције саме мелодије која орбитира на релацији *старо-ново*, концепту дубоко утканом у најдубље слојеве Прокофјевљеве поетике стварања (Слика 1).

М. Мусоргски, *Слике са изложбе, „Променада“*, т. 1–4

Allegro giusto nel modo russo

B: * VI D⁶ VI D III⁶ D T VI F: II D⁻⁶ T

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, четврта минијатура, т. 1–6

Sostenuto cantabile

h-eolski: t oV|| t VI (i) (VII) VI (i) t

Слика 1: Концепт изградње Прокофјевљеве мелодије као „реплика“ концепта изградње мелодије Мусоргског: карактеристични интервалски покрети кварте и терце и разложеност трозвука као основног значењског елемента

Принципи изградње Прокофјевљеве мелодије, уколико се упореде са својим „узором“, указују на основне карактеристике мелодија руске националне школе, односно базичних принципа конструкције руске народне мелодије. Карактеристично разлагање трозвучних акордских структура (дурског и молског трозвука), са препознатљивим мелодијским скоковима – пре свега, кварте, а онда и терце, главни су показатељи руског националног идиома. Карактеристични једноглас, те касније и његова акордска пратња, у делу Мусоргског, директно бивају доведени у везу са кодовима прошлости препознатим у жанру вокалне хорске традиције, односно трансформи-

саним архетипом хорског/респонзоријалног певања, док Прокофјевљева „реплика” задржава статус соло деонице на основама педала трозвучне акордске структуре (што је, опет, сигнатура фолклорно-хорског дискурса) којој се придружије и, типично за Прокофјева, линеаризовани, хроматски конципирани унутрашњи глас.

Остајући на позицији истосмерног кретања, а према фолклорном принципу „с колена на колена”, *Приче старе баке*, надаље, постају извор, нова референтна тачка, у односу на коју ће се преузети материјали, директно или индиректно, у већој или мањој мери, подвргавати даљим процесима аутоцитатне праксе у свом најширем схватању, позиционирајући се у неким од Прокофјевљевих потоњих дела треће стваралачке фазе. Ти конкретни елементи који се, заправо, у највећем броју случајева тичу управо мелодијске окоснице дела, идентификовани су у балету *Ромео и Јулија* (1935–36), на пример, у нумери „Јулија сама” (Слика 2), затим у циклусу клавирских минијатура *Музика за децу* оп. 65 (1935), али и у Деветој клавирској сонати (1947), где је позив на референцу препознат кроз специфичну „прозрачност” звука, односно сам изглед фактурне слике (први став, нарочито друга тема).

С. Прокофјев, *Ромео и Јулија*, „Јулија сама”, т. 13–15

h: t ped. ————— III — VI

Слика 2. „Реплика” теме из четврте нумере *Приче старе баке*: карактеристични интервалски покрети кварте и терце, акордско разлагање трозвучних структура и педални тон – бордунски глас, такође трозвучно организован

Концепт изградње Прокофјевљеве мелодије у нумери „Јулија сама” идентификован је у концепцији изградње мелодије поменуте четврте нумере из циклуса минијатура *Приче старе баке* (Слика 1). Поред већ наведених карактеристика у њеном профилисању (а овде, додатно, и у интонационом повезивању), важно је, такође, обратити пажњу на организацију читавог сегмента музичког тока, укључујући више значењских слојева. Оба примера показују доминацију мелодијске линије над чврсто формираним бордунским гласом, базираним на структури дурског трозвука *ge-xa-de*, с тим што је у нумери „Јулија сама” он ритмизован, односно акордски разложен.

Аутоцитатна пракса у стваралаштву Сергеја Прокофјева изузетно је честа појава, тиче се релација и многих других дела унутар стваралачког опуса овог аутора и стога је, сасвим сигурно, задобила статус дистинктивног.²⁰ У том смислу, могло би се рећи да се и сам феномен аутоци-

²⁰ Нека буду поменута још нека његова дела која са другима стоје у односу аутоцитатних релација или слободнијих облика рада са аутоцитатом: у балету *Ромео и Јулија*, у нумери „Одлазак гостију”, може се приметити аутоцитат „Гавоте” из *Класичне симфоније* оп. 25, затим у поменутом циклусу *Музика за децу* оп. 65 рад са аутоцитатом може се увидети у високом степену сличности са мелодијама из *Пролазних визија* (1915–17) и *Прича старе баке* (2018), док се у последњем Прокофјевљевом делу, *Прича о каменом цветићу*, оп. 118 (1948–1953), заснованом на руско-уралској народној причи, поједине теме, такође, препознају у циклусу *Музика за децу* оп. 65, у нумерама „Валцер” и „Вече” (Blok 1976: 127).

татности може разумети као континуирана потреба за „повезивањем” на релацији *стари–ново*, односно као метафора усменог народног предања. Са друге стране, важно је напоменути и то да је Прокофјев, током читавог периода стварања, дорађивао и прерађивао своја младалачка дела (многа од њих настала су у периоду студија, у распону од 1904. до 1914. године),²¹ да би, потом, она била заведена као дела из каснијих стваралачких фаза.²² Оваква пракса, још једном, несумњиво показује Прокофјевљев специфичан однос према туђем, али, исто тако, и према свом тексту који је стално био подвргаван процесима прераде, односно поступцима *варијантности*, што се поново може поставити на ниво метафоре фолклорне (музичке) праксе.

Фолклорне представе звезда: *Приче старе баке* као „клица” формирања Прокофјевљевог тоналитета последње стваралачке фазе (1933–1953)

Тридесете године XX века у стваралаштву Сергеја Прокофјева битно су одређене прекретницом у формирању препознатљивог, дистинктивног музичког израза последње стваралачке фазе. Последње године проведене у иностранству, као и све чешћи одласци у СССР те упознатост са актуелном културно-уметничком сценом у условима владајуће политике соцреализма, условили су, заправо, идеју да је концепт *нове једноставности* садржан у повратку домовини и новом, совјетском концепту уметности, о чему је и сам Прокофјев писао у својим многобројним чланцима (Shlifstein 1961; Varunts 1991). У појединима²³ осврнуо се на будућност совјетске музике и, између осталог, навео да је совјетској култури и народу потребна *разумљива* музика која ће на најбољи начин репрезентовати национални музички идиом у Европи и свету и која ће бити блиска обичном човеку (Redepenning 2005). Такође је истакао да таква музика, упркос начелима владајуће идеологије, не треба да буде тривијална и „утилитарна”, већ би морала да почива на мелодијској инвентивности која би се препознала у њеној једноставности, питкости и разумљивости, а не репетитивности и баналности (Shlifstein 1961: 85).

У том смислу, поставља се још једно веома важно питање које Прокофјева битно одређује као композитора дубоко загладаног у своје корене, односно целокупну класичарско-романтичарску музичку традицију: колико је, и поред евидентног „спољног”, политичког фактора, концепт *нове једноставности*, заправо, продукт, интимна „исповест” и последица дубоко укорењених вредности и музичког значења препознатих у целокупном културном наслеђу, али и наслеђу дубоко утканом у идеји националног музичког израза и националних вредности? Може ли се, у оквиру новог концепта уметности, потреба за мелодијом, као изразитим лирским субјектом којег је у свом стваралаштву непрекинуто неговао (чак и у фази свога најдисонантнијег музичког израза, током периода боравка у иностранству) препознати у дубинским слојевима композиторовог (али и свачијег) детињства, као најдубља спона са мелодијама које су деци, током њиховог одрастања, певане? Прокофјевљев изузетан мелодијски дар своје корене можда препознаје управо у богатству наслеђеном из богате руске традиције, са увек присутном позорношћу на мелодији, као главном носиоцу музичког израза. Стога не чуди да су његове мелодије изузетно памтљиве, што је, између осталог, и јасан показатељ приступачности његове музике и онога шта музика, у

21 Године 1909. Прокофјев је завршио студије композиције, а 1914. године студије клавира и дириговања на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу (Redepenning 2005).

22 Нека од таквих дела су: *Коцкар*, опера у четири чина оп. 24 (1915–16, ревидирана 1927), *Њих је седам* оп. 30, кантата за тенор, мешовити хор и велики оркестар (1917/18, ревидирано 1933), Друга симфонија, де-мол, оп. 40 (1924–25), прерада је предвиђена као оп. 136, Четврта симфонија, Це-дур (прва верзија), оп. 47 (1929–30), прерађена као оп. 112 (1947) (Redepenning 2005).

23 *Vechnaya Moskva* (*Вечерняя Москва*), 6. децембар 1932. године; *Sovetskaya muzika* (*Советская Музыка*) бр. 3, 1933. године; *Izvestiya* (*Известия*), 16. новембар 1934. године, *Vechnaya Moskva* (*Вечерняя Москва*), 23. јануар 1936. године (Redepenning 2005).

својој бити, јесте. Језик. Разумљив језик који преноси поруку, а то је, опет, у директној вези са концептом *нове једноставности* треће стваралачке фазе, али и концептом целокупног стваралаштва Сергеја Прокофјева.

Због тога можда би било извесно размотрити тезу да је управо композиција *Приче старе баке*, оп. 31 (1918), прво дело написано у периоду који Прокофјев проводи далеко од куће, изразито лирског карактера, пуно емоција и руске тоpline, чисте љубави и носталгије (Nice 2003) са препознатљивим *значењем* утемељеним у западноевропској, али и руској прошлости, те бајкама и причама, несвесно „дало идеју”, показало *иуи* којим је требало даље ићи. Наравно, сасвим је јасно да ово дело не треба разумети као својеврсни „рецепт” једноставнијег музичког израза, већ препознати у њему суптилне наговештаје концепта који ће Прокофјев сам, у писаној форми, предложити и који ће, коначним повратком у своју домовину, у делима треће стваралачке фазе, у потпуности следити. Ово последње нарочито, с обзиром на то да је, у више наврата, истицао значај и неопходност константног истраживања сопствене оригиналности која би, као таква, једино и била могућа уколико би одржавала стални дијалог са прошлошћу (Shlifstein 1961: 179). У таквој врсти креативног „трења” једино је могуће остварити квалитет, суштинску оригиналност, разумљивост и, најзад, сврсисходност уметничког исказа.

Интуитивне „назнаке” будућег концепта *нове једноставности*, са теоријско-аналитичког аспекта, видљиве су на различитим елементима музичког израза композитора у циклусу минијатура *Приче старе баке*.²⁴ У оквирима овог рада, међутим, позорност ће, конкретно, бити на тоналитету Прокофјевљеве последње стваралачке фазе, односно на *тирозвуку* (дурском или молском), као базичној акордској структури са историјски утемељеним значењем и хармонским релацијама унутар специфично конципираног тоналитета, али и на, у директној вези с тим, самој концепцији мелодије – као битног субјекта Прокофјевљеве поетике стварања и јасног показатеља тоналитета који је специфичном концепцијом њене изградње у потпуности потцртан.²⁵

Специфичан третман трозвука, као препознатљивог знака Прокофјевљевог музичког израза, у овом делу јасно указује на постулате будућег концепта тоналитета треће стваралачке фазе, препознатог у специфичној мрежи *вођичних* односа (Vujošević 2007). Транспарентна употреба трозвучних акордских структура које према другим трозвучцима стоје у полустепеном односу, на начин мултипликоване вођице, јасан су показатељ „повратка тоналитету” на другим, *унапређеним* основама, где се важност вођице, као јасне одреднице тоналног система односа,

24 Елементи музичког израза препознати као „клице” концепта *нове једноставности* односе се, поред јасних тоналних (и модалних) елемената музичког тока, и на сам третман музичке форме те њене готово квадратне структуре, затим на фактурну слику, као и на карактеристичну мелодију која је у тесној вези са потцртавањем самог тоналитета – што је, такође, веома јасна сигнатура концепције мелодије класичарско-романтичарског музичког израза. Прокофјевљева мелодија веома често организована је на начин акордског разлагања или лествичног хода, са карактеристичним регистарским преламањем, чиме композитор постиже и специфичан, за њега пренатљив ефекат шале, а чиме се, уједно, потцртава и сам тоналитет, односно специфичне унутрашње релације међу његовим елементима.

25 У овом тренутку треба напоменути да је употреба модуса и перимениј лада, као препознатљивих знакова руског националног идиома, такође део концепта *нове једноставности* – у смислу препознавања значења и кодова прошлости, односно разумљивости музичке супстанце – који ће се, иако превасходно усмерени „уназад” (што је видљиво у делима из прве Прокофјевљеве стваралачке фазе), као такви, свакако спорадично јављати и у делима из последње стваралачке фазе композитора (у кантати *Александар Невски*, на моменте у балету *Ромео и Јулија* и другим делима). Међутим, у овом сегменту рада, позорност ће бити управо на јасно израженим тоналним карактеристикама музичког израза композитора, односно на препознавању репрезентативног концепта тоналитета и специфичних унутрашњих релација међу његовим конструктивним елементима који ће бити присутан у делима из целокупне треће стваралачке фазе аутора, по повратку у СССР, тридесетих година XX века.

подиже на ниво принципа.²⁶ Наредни сегменти музичког тока показују управо те *новонастале* односе у свом есенцијалном виду, а који су, истовремено, препознати и као „клица” формирања Прокофјевљевог тоналитета последње стваралачке фазе (Слика 3).

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 1, т. 13–15

Слика 3. Трозвучна концепција музичког тока постављена у полустепене, вођичне релације, где акорди означени звездом (*) показују мултипликовану вођицу која се, свака у свом смеру, разрешава у тоничну функцију тоналитета; на снази је, такође, сапостављање концепта тоналног и модалног система односа

Алтеровани акорд доминантне функције тоналитета, истовремено препознат у оквиру концепта традиционалног, тонално-функционалног тоналитета XIX века, али и кроз назнаке концепта тоналитета Прокофјевљеве треће стваралачке фазе, означава вишестуко усмерену вођицу према акорду разрешења. Овде је интересантно уочити назнаке поменутог вођичног принципа и на нивоу хоризонталног поретка – у виду отворене хроматике која је код Прокофјева, веома често, присутна у виду независног линеарног тока који не ремети, дакле, суштински јасну хармонску прогресију трозвучних акордских структура (Слика 4).

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 1, т. 5–7

Слика 4. Алтеровани акорд доминантне функције тоналитета (а-цис-ес-ге) указује на назнаке будућег концепта тоналитета вођичних односа, а које су видљиве у међусобним односима трозвука који потцртавају мелодијску линију сегмента

26 „Повратак тоналитету” у случају Прокофјева, како је и раније речено, треба сасвим условно схватити, с обзиром на то да га он, ни у најдисонантнијој фази свога музичког израза, никада, практично, није напустио. У овом случају, „повратак тоналитету” разуме се више као повратак његовом „најчистијем” виду транспарентних трозвучних структура и јасно уочљивих, тонално-функционалних, али и специфично прокофјевских, вођичних релација, присутних међу његовим конструктивним елементима.

Скоро па транспарентни пример мултипликоване вођице на нивоу трозвучне акордске структуре показује есенцију унутрашњих релација тоналитета треће стваралачке фазе Сергеја Прокофјева. Оваквих примера у његовим совјетским делима изузетно је много. Присутни у готово сваком тренутку, најтранспарентније се уочавају у каденцама и експозиционим структурама, али и у моментима промене тоналитета. У овом примеру видљива је, такође, дихотомија тоналног и модалног концепта музичког израза који се у читавом циклусу фреквентно смеђују (Слика 5).

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 2, т. 12–14

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. Below the bass staff, there are several boxes containing chord symbols: 'fis: DD' and 'a: VII*' are enclosed in boxes. Below these, there are labels 't' and 'III' with horizontal lines connecting them, and 'd' at the end. A 'pp' dynamic marking is visible in the middle of the score.

Слика 5. Пример вођичних односа на нивоу акордских структура у модулационом процесу: акорд гис-хис-дис(-фис) постаје акорд вођичног усмерења (својеврсни VII ступањ) према акорду разрешења, а-це-е, односно тоници а-мола

Како се може приметити, Прокофјев у овом делу врло пажљиво „балансира” са музичким наслеђем прошлости, суптилно га модификујући према финалном концепту свога тоналитета, односно музичког израза последње стваралачке фазе. Иако су поменути трозвуци у статусу једнакотерцијних акордских структура, познатих још од периода раног романтизма, у хармонском језику Франца Шуберта (Franz Schubert), њихов однос препознат је као „клица” доследно реализованих вођичних односа између два трозвука – кроз постојање троструке вођичне усмерености према акорду разрешења.²⁷ У том смислу, биће интересантно приказати још један пример који полази од наслеђа прошлости, а чије познате ентитете Прокофјев суптилно профилише кроз другачију мрежу интерних односа (Слика 6). У оквирима фригијског модуса *in a*, применом метода традиционалне хармонске анализе, идентификована је каденцирајућа формула F – VII – t. Ипак, посматрајући фактурне слојеве конкретног сегмента музичког тока, интеррелација акорада фригијског и тонике указује на битно вођични однос, и то у виду њене горње вођице.

²⁷ Транспарентни пример троструке вођичне усмерености према акорду разрешења у тоналитету последње стваралачке фазе композитора, у Це-дуру, био би акорд ха-дис-фис који се директно разрешава у тонику це-е-ге. Пример троструке вођичне усмерености према акорду разрешења може имати и промењени смер па гласити дес-еф-ас у це-е-ге. Оваквих примера и релација је изузетно много и оне су пренете и на друге хармонске функције Прокофјевљевог тоналитета (Vujošević 2007).

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 3, т. 20–21

a-frigijski: F ————— VII t —————

Слика 6. Међусобни однос акорада фригијског и тонике, у оквирима каденцирајуће формуле F – VII – t, истиче вођични однос, у виду постојања горње вођице према акорду тонике

„Клице” формирања Прокофјевљевог тоналитета треће стваралачке фазе могу бити схваћене, заправо, као интуитивне поставке будућег концепта тонално-функционалних односа који комбинује два уско повезана концепта тоналности: традиционалну романтичарску функционалност и специфично прокофјевску функционалност вођичних односа (Vujošević 2007). У том смислу, може се рећи да Прокофјевљева тоналност треће стваралачке фазе може бити препозната и кроз неку врсту „манифестно” разрађеног и на новим основама поново „успостављеног” тоналног система вредности (после његове дисонантније и тонално нестабилније, друге стваралачке фазе), као директне, еволутивне путање наслеђених вредности и значења.

Када је реч о мелодији, као изузетно важном лирском елементу Прокофјевљеве стваралачке инвенције (Liu 2016: 25; Nestyev 1946: 71), може се рећи да она, поред своје изражајности, такође „манифестно”, потцртава тоналитет овог дела. С тим у вези, профил мелодије препознат је, најчешће, на начин транспарентног акордског разлагања који указује на конкретну хармонску функцију тоналитета (Слика 7). Трозвучне акордске структуре присутне су, такође, и у басовој деоници, као својеврсни педал музичког тока, где се, поново, истиче конкретна хармонска функција тоналитета.²⁸

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 1, т. 29–33

a-dorski / a: II ped —————

Слика 7. Мелодија заснована на транспарентном акордском разлагању хармонских функција тоналитета

²⁸ Сличан пример транспарентног испољавања трозвучних структура у свом разложеном и симултаном виду већ је био приказан у оквиру четврте минијатуре, т. 1–6 (Слика 1).

Још један моменат инсистирања на трозвучном разлагању акордских структура видљив је на наредном примеру (Слика 8). Наиме, остинатни слој музичког тока, као, уосталом, и почетни сегмент мелодије, заснован је на потцртавању тоничне функције тоналитета. Оно што, међутим, представља Прокофјевљево дистинктивно обележје у концепцији мелодије, свакако јесте регистарско „преламање”, односно чести октавни преломи који, за тренутак, музички ток (као да) дискретно измештају из постојећег звучног простора – што је, такође, препознато као „клица” музичког израза последње стваралачке фазе овог аутора. Моменат регистарског преламања комбинован је са, такође за Прокофјева, честим упливом хроматизоване мелодијске линије која, у овом случају, дакле, не ремети јасан тонално-функционални ток.

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 4, т. 25–28

Pochissimo piu animato

e: *t*ped —————

Слика 8. Разлагање тоничне функције тоналитета у форми остината и почетног сегмента мелодије, регистарски прелом e^1-disc^2 и даља хроматизација мелодије

Хроматизација музичког тока без директног уплива у ток хармонске прогресије, препознате кроз смену разложених трозвучних структура, видљива је и на наредном примеру (Слика 9).

С. Прокофјев, *Приче старе баке*, минијатура 3, т. 12–16

e: *t* ————— *d* (DD) ————— VI ————— (i) ————— 0VII ————— DD *t* —

Слика 9. Независна хроматизована мелодијска линије без утицаја на јасан ток хармонске прогресије

Интересантно је приметити да у слојевитости текстуре конкретних музичких сегмената – која је у овом делу у свом „зачетку”, у односу на комплексност у делима из треће стваралачке фазе – сама дијатонска база, иако веома често хроматизована, остаје, практично, нетакнута. Штавише, хроматизовани слојеви музичког тока дијатонски музички израз као да још више испољавају – попут исијавања *кодова*, да се не забораве, док актуелне западноевропске тенденције налажу удаљавање од традиционалних оквира, некада и у толикој мери да зачењски код постаје

непрепознатљив и неразумљив. Са друге стране, за Прокофјева, мелодија је увек била субјект *пер се*. Најчешће се кретала дијатонски, настављајући, потом, свој развој потпуно неочекивано – полустепеним „скретањем” на ново тонално подручје, што је директно указивало на шаљиву, некада и гротескну,²⁹ димензију његове музике. Овакав ефекат, практично, „тектонског” померања тоналних површина морао је бити, истовремено, проузрокован и унутрашњим, полустепеним релацијама међу појединачним елементима Прокофјевљевог тоналитета (Nabokov 1942: 6). И управо у овом моменту, а према законитостима *круга*, долази се до почетне тачке истраживања: Прокофјевљевог ефекта изненађења, односно принципа *бајковитости* његовог музичког израза (Lyakhovich 2002) који је постигнут како у домену концепције саме мелодије, односно њених регистарских прелома и полустепених „исклизнућа” из тоналитетне базе, тако и базично дубље – на пољу унутрашњих релација дистинктивних ентитета Прокофјевљевог тоналног система.

Закључак: фолклорне представе звезда које сијају заувек

Фолклорне представе звезда, метафорично означене Прокофјевљевим делом *Приче старе баке*, указују на могућност препознавања вишеструке вредности у слојевитости форме његовог значења, али и препознавања различитих видова фолклорног музичког наслеђа. Фолклорне представе звезда, истовремено, означавају и *иуш*, „клицу” формирања репрезентативног концепта Прокофјевљевог тоналитета тридесетих година XX века, односно његових базичних ентитета – *шрозвука*, као структура колективног разумевања и препознатљивог значења, дубоко укорененог у основама целокупног музичког наслеђа. Смештени у специфичне полустепене релације, на основама *надограђеног* романтичарског тоналитета стандардних функционалних односа, они омогућавају препознатљивост, односно историјску континуираност музичког значења.

Присуство фолклорне музичке супстанце и наслеђа прошлости, као битне одреднице композиционе поетике стварања, сагледано је кроз неколико пунктова који реферирају на кључне елементе музичког израза Сергеја Прокофјева у овом делу, али и омогућавају увид у њихове далекосежне утицаје на композиторов стваралачки дискурс током совјетског периода стварања – како по питању специфичности самог Прокофјевљевог тоналитета, тако и круга тема које га, у условима уметности соцреализма, закупају.

Један од основних елемената стваралачке поетике Сергеја Прокофјева који је условио препознатљивост његовог музичког израза, у најширем смислу речи, јесте бајка/прича, као *повезујући* фактор кроз време, безвремени субјект који садржи универзалне кодове људског мишљења и манифестовања, а који је у композиторовом опусу присутан у све три стваралачке фазе. У том смислу, може се рећи да је бајка/прича, са својим естетским и антрополошким одређењем, у Прокофјевљевом стваралаштву, заправо, константа – *spiritus movens* његове поетике стварања. Такође важан моменат у очувању препознатљивог музичког израза видљив је у директној инспирисаности фолклорним музичким наслеђем композитора руске националне школе XIX века, пре свега Мусоргског и Римског-Корсакова, чији су утицаји видљиви не само кроз жанровску одређеност бајке/приче, већ и кроз директну инспирисаност руским фолклорним мелодијама и њиховим карактеристикама. Ово ће нарочито бити значајно током Прокофјевљевог иностраног периода стваралаштва, где је, под свеопштим императивом авангардних стремљења и удаљавања од традиционалних вредности и значења, био изазов, али и лична потреба композитора, сачувати националну препознатљивост и национални музички израз (што је остварено кроз

²⁹ Присуство гротескног елемента у оквирима свога стваралаштва Прокофјев, заправо, никада није признавао, без обзира на владајућа, супротна тумачења тадашњих критичара и музиколога. Он је у свом стваралаштву говорио једино о постојању скерцозног елемента – дакле о пошалици, шали као битним субјектима његовог музичког израза (Shlifstein 1961: 37).

најразличитије видове и степене блискости са музичким идиомима прошлости).

Када је реч о тоналитету дела *Приче старе баке*, могу се уочити две линије развоја композиторовог музичког израза које своју базу идентификују у наслеђу прошлости: концепту модалности и променљивом тонском роду, као директном наслеђу руске националне школе XIX века, и концепту тоналитета стандардних функционалних односа. У плодносној спрези *старој* и *новој*, о чему је и сам Прокофјев говорио (Shlifstein 1961: 179), кључна одредница тоналитета композиторове треће стваралачке фазе, наговештене у оквирима поменутог дела, препозната је у домену својеврсне „надградње” тонално-функционалног концепта новим, *изведеним* концептом који укључује мултипликовање вођичних односа у чврстом тоналном систему међусобних односа (Vujošević 2007). Ово, надаље, указује на чињеницу да где год је у Прокофјевљевом музичком изразу присутан тоналитет, присутне су, у већој или мањој мери, и вишеструке вођице које га додатно истичу, потцртавају, интензивирајући разрешење ка његовој тоници – чиме га још више учвршћују. Штавише, управо се може рећи да примена концепта вишеструке вођице (усмерене на тонику тоналитета) указује на неки вид „пркоса” авангардним европским тенденцијама тога времена чији је императив стварање дисонантних сензација и, свакако, удаљавања од идиома тоналног начина мишљења те традиционалних вредности, уопште.

Дело препуно носталгије, са свим ставовима у молу, *Приче старе баке* звезде су водиле. Оне чувају корене и засијају најјаче онда када затреба, у тренуцима самоће, отуђености. Звезда која је континуирано, упорно и постојано тињала у њему током читавог периода боравка у иностранству, чврсти корени детињства и љубав најближих, *враћила* га је, тридесетих година XX века, домовини и њеним темама – бајкама, причама и историјским личностима, чиме је круг *затворен*. У том смислу, *Приче старе баке*, као прво дело написано ван граница Русије, после петнаест година иностраног експериментисања, тражења, могло би се означити и битним моментом или чак *пунтоказом* – преломном тачком у формирању репрезентативног концепта Прокофјевљевог тоналитета последње стварачке фазе, односно композиторовог музичког израза совјетског периода стварања.

ЛИТЕРАТУРА

- Blok 1976: V. Blok (compiler), *Sergei Prokofiev: Materials, Articles, Interviews*, Moscow: Progress Publishers.
- Čirić 2014: M. Čirić, Filmska muzika i audiovizuelni koncepti Eizenštajna i Prokofjeva, u: S. Marinković i S. Dodik (red.), *Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, 198–209.
- Čirić, Mandić 2019: M. Čirić i B. Mandić, Animirani film i umetnička muzika *Peća i vuk*, u: D. Bošković, M. Kovačević i N. Bubanja (ured.), *Brendovi u književnosti, jeziku i kulturi*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 199–213.
- Fiess 1994: S. Fiess, *The Piano Works of Serge Prokofiev*, Metuchen, NJ: The Scarecrow Press Inc.
- Huron 2006: D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kholopov 2001: Yuriy Kholopov. *Garmonicheskiy analiz* (Garmoniya XX veka, chast' vtoraya). Moskva: Izdatel'stvo „Muzyka”.
- Liu 2016: W. N. Liu, *Prokofiev's Tales of old grandmother, Op. 31: a performance and pedagogical guide* (Doctor thesis), USA: University of Iowa.
- Lyakhovich A. V. Prokof'ev i skazka Prokof'ev i skazka. *Muzykal'naya akademiya*, March 2022. <https://mus.academy/articles/prokofev-and-fairy-tale>. 19. 8. 2024.
- Mikić 2009: V. Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Nabokov, N. Sergei Prokofiev. *The Atlantis*, July 1942, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1942/07/sergei-prokofiev/654516/>. 19. 8. 2024.
- Nest'ev 1957: I. V. Nest'ev, *Prokof'ev*, Moskva: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo.
- Nestyev 1946: I. V. Nestyev, *Sergei Prokofiev: His Musical Life*, New York: Alfred A Knopf.

- Nice 2003: D. Nice, *Prokofiev: From Russia to the West 1891–1935*, New Haven, CT: Yale University press.
- Opačić 2011: Z. Opačić, *Poetika bajke Grozdane Olujić*, Beograd: Srpska književna zadruga i Učiteljski fakultet.
- Press 2006: S. D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, USA: Ashgate Publishing Company.
- Redepenning, D. S. Prokofiev, Sergei (Sergeyevich), Oxford University Press, 2005. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/VH_105b/um/Prokofiev.pdf (19. 8. 2024)
- Shlifstein 1961: S. Shlifstein (ed.), *S. Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- Varunts 1991: V. P. Varunts (red.–sost.), *Prokof'jev o Prokof'jeve: stat'i, interv'yu*, Moskva: Sovetskiy kompozitor.
- Veselinović-Hofman 1997: M. Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska.
- Vujošević 2007: N. Vujošević, Problem analitičkog pristupa muzici Sergeja Prokofjeva, *Kragujevac: Nasleđe*, 7, 131–142.

THE FOLKLORE REPRESENTATION OF THE STARS: *THE TALES OF AN OLD GRANDMOTHER* BY SERGEI PROKOFIEV OR A „GERM” OF THE FORMATION OF THE BASIC PRINCIPLES OF THE TONALITY OF THE MATURE CREATIVE PHASE

Summary

The Tales of an Old Grandmother (1918) by Sergei Prokofiev (1891–1953), the piece deeply woven into the bases of the Russian folklore musical heritage, can be marked as multiple important. Although in musicological circles defined as a kind of a „replica” of the composer’s earlier, youthful achievements, which are written during his studies in Russia – far from the avangarde style which will, especially during his stay abroad, follow (1918–1932) – the paper raises the question to what extent it paved the way for the formation of the tonality of the composer’s mature creative phase, created after the return to the USSR, in the thirties of the 20th century. On the other hand, to what extent it strengthened the bases of the phenomenon of the fairy tale, that is the story presented in the works from the mature creative phase of this composer?

How much the leading stars, the codes in us, write the path of our „return” to our Being, that we consciously speak the language conceived in the cradle of our existence? What is their strength that after years of searching, experimenting, searching for the essence of our Being, show us the path that we, once upon a time, intuitively followed, the path that once upon a time we started the circle of our cognition? *The Tales of an Old Grandmother* shine like a stars, smolder and unobtrusively „keep” the codes in us – not to be deleted, not to be canceled, that they direct us to the final point of our initial search.

The paper examines the possibility of the perceiving of the development of the Prokofiev’s tonality in the 1930s through the sporadic „indications” of the representative concept of the triad in the context of the specific leading realizations, but also, at the same time, the multiple, archetypal significance of the (Russian) fairy tale/story, that is through the direct inspiration from the folklore musical heritage.

Key words: *Tales of an Old Grandmother*, Sergei Prokofiev, tonality, triad, heritage, fairy tale

Невена Ј. Вујошевић