

**Невена Вујошевић**  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

## ПРОБЛЕМ АНАЛИТИЧКОГ ПРИСТУПА МУЗИЦИ СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА

Рад указује на неопходност индивидуализације аналитичког приступа у појединим стилским правцима XX века, како би се омогућила спознаја механизма иновације и пружио увид у интерне релације композиторовог хармонског језика. С тим у вези, јавља се и неминовност проналажења нових, *адекватних*, прокофјевских аналитичких симбола.

**Кључне речи:** музички *израз*, индивидуализација стила, индивидуализација аналитичког приступа, вођични принцип, увођење нових аналитичких симбола

Индивидуализација стила представља једно од карактеристичних обележја музичке еволуције и логичну последицу све веће усредсређености уметника на *израз*. Зачеци такве тенденције видљиви су још у бароку, да би у периоду високог класицизма, и нарочито у епохи романтизма, индивидуализација музичко-изражајних средстава, на различит начин и у различитој мери захватила скоро све компоненте музичког израза (синтаксу, мелодику, хармонију, фактуру, артикулацију, агогику), не дотичући при томе сам *систем њихове организације*. У XX веку, међутим, овај некада кључни и заједнички систем – систем тонске организације – такође се подвргава процесу *индивидуализације* и самим тим ствара властиту, „интерну“ конвенцију унутар уметничког стила. Управо зато, адекватан аналитички приступ – чија је сврха откривање имплицитних „алгоритама“ уметничког поступка – мора бити довољно осетљив на дистинктивна својства индивидуалног ауторског израза.

За Прокофјевљеву музику, на први поглед, нису везане аналитичке дилеме. Због јасне тоналне одређености, хомофоно-хармонске фактуре и оријентације ка терцној, *широј* грађи хармонских структура, традиционални функционални приступ Прокофјевљевим делима, према Риману (Hugo Riemann), увек оставља могућност потписивања „неких“ хармонских шифри, док у ситуацијама у којима је проналажење адекватне шифре отежано, гото-

во увек остаје могућност алтернативног тумачења – заснованог на ванакордској техници.

Међутим, и поред свега поменутог, неминовно се поставља питање: *зашто* овакав приступ не даје тражене одговоре? Како пракса показује, примена Риманових аналитичких метода, односно школске функционалне анализе присутне на нашим просторима, у већини случајева доводи до нелогичних резултата (пример 1).

У складу са нормама Риманове функционалне логике, наведена хармонска структура (из примера 1a) морала би се препознати као  $L/F - \bar{M} - T$ . Међутим, чак и када би се занемарио сам контекст појављивања акорада L (и то дурског!) и F (који овде, дакле, нису у свом уобичајеном контексту) и прихватило поменуто тумачење, и даље би, несумњиво, постојала извесна нелогичност. Наиме, у питању су две функције са потпуно различитим функционалним усмерењем – D и S. Оваква интерпретација примера 1a, релативизује фундаменталне поставке Риманове функционалности која, како је познато, подразумева једнозначну и недвосмислену врсту тоналне гравитације, без супротних тежишних усмерења у оквиру једне хармонске функције.<sup>1</sup>

Поред ових, постоје и други примери који указују на непримењивост конвенционалног аналитичког приступа односно који указују на присуство неке другачије логике (пример 2).

Наиме, позната је чињеница да сам појам медијантике подразумева *шерице* акордске релације и да се медијантика, као таква, употребљава за колористичко-експресивне циљеве. Медијантни акорд, потенцијално „сумњив“ због сличности са вантоналним, среће се зато или у окружењу тонике или у каденци, где је упадљив и где је тоналитет најстабилнији. С друге стране, претпоставка је да се поларни трозвук (из донекле сличних разлога) идентификује као такав једино у тритонусном односу који успоставља са акордом T.

1 Риманов концепт функционалности, заснован на „тријади“ главних функција (T, S, D) и њиховим дериватима, не предвиђа, чак ни као теоријску могућност, феномен бифункционалности. Бифункционалност, која би у Римановом тумачењу постала еквивалент за функционалну „двосмисленост“, не спомиње се нити у Римановим радовима (Hugo Riemann, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880; *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898), нити у коментарима посвећеним његовој теорији (Л. Мазель, *Проблеми класическој гармонии*, Музыка, Москва, 1972; Л. Мазель, *Функционална школа (Гуго Риман)*, www.musnar.ru, јануар, 2007). Строго узев, употреба Риманових ознака (или ознака које директно или индиректно проистичу из његовог система обележавања хармонских функција) представља, заправо, екстраполацију поставки из његове теорије на подручје које она, изворно, не покрива. Према речима Ј. Холопова (Ю. Н. Холопов), „уколико појам Риманове функције условно тумачимо као смисао, бифункционалност је – бесмислица, барем када је класична хармонија у питању“ (Ю. Н. Холопов, *Гармония. Теоретически курс*, Музыка, Москва, 1988, 281).

Очигледно је да је у свим истакнутим примерима контекст појављивања ових акорада приметно другачији од уобичајеног и да је, стога, на снази другачија врста логике која, дакле, није подударна са романтичарском.

Нетранспарентност, односно, преоптерећеност саме шифре у обележавању Прокофјевљевих акорада, такође је последица примене Риманове функционалне анализе. То показује наредна група примера (пример 3).

Евидентно је, дакле, да се применом стандардне, Риманове функционалне анализе, у овом случају, не могу добити задовољавајући резултати који указују на скривене „алгоритме“ уметничког поступка. Та немогућност препознавања прокофјевске функционалности или прокофјевске језичке логике манифестује се, најпре, нелогичним следом добијених хармонских функција, који искључује сваку функционалну оправданост и проналажење адекватне шифре.

Како досадашњи примери показују, функционалност римановског типа, генерално, није присутна у хармонском језику Сергеја Прокофјева; али, исто тако, чињеница је да акорд прокофјевске доминанте настаје, практички, као последица „модернизације“ традиционалне доминанте (пример 1д).

С обзиром на то, може се говорити да прокофјевска функционалност представља, заправо, неку врсту квалитативне *надградње* Риманове функционалности, која је често толико снажна, да моментално напушта логику стандардних функционалних односа, истичући, притом, неке нове. Ово се може представити и схематски (пример 4).

С тим у вези, поставља се, најзад, питање шта би могло бити адекватно тумачење свих претходно наведених ситуација односно прокофјевске функционалне логике (пример 5 – треба напоменути да понуђени схематски прикази представљају редукцију конкретних узорака груписаних у примеру 1 овог рада који су, зарад јаснијег сагледавања и компарације са осталим појавама у Прокофјевљевом хармонском језику, транспоновани у Це-дур).

На претпоставку да је *вођични принцип* у основи оваквих појава наводи, пре свега, *вођење гласова* које је доследно, полустепеним покретом из *оба* смера, спроведено ка акорду разрешења. У свим овим случајевима, дакле, запажа се да у Прокофјевљевом тоналном систему акорд тоничне функције и даље задржава све некадашње, постојеће вођице (h-d-f-as, h-des-f-as, h-d-fes-as, h-dis-f-as, изузев fis – повишеног IV ступња), али се оне у Прокофјевљевим хармон-

ским структурама појављују *истовремено*, а не сукцесивно, као у традиционалном тоналном систему.

Нов принцип тоналне организације, изграђен на специфичан, индивидуалан начин, проширује се и према осталим хармонским структурама Прокофјевљевог тоналитета – доминанти и субдоминанти (пример 6), али и према структурама нетерцне акордске грађе.

Тако се могу препознати појаве прокофјевског *наслојавања* најразличитијих хармонских функција које, појединачно, истичу вођични (препознатљив) однос са наредним, разрешавајућим акордом (пример 7).

Посредством вођичног принципа, наизглед компликоване акордске структуре у својој основи ипак имају крајње једноставан акорд коме је додата нека од могућих вођица. Занимљиво је приметити да је Прокофјевљев принцип вођичности овога пута спроведен „вертикално“ – вођични тон наступа истовремено са тоном разрешења, који може бити и изостављен (пример 8).

Чак и у оваквим ситуацијама, када је због нетерцне акордске грађе немогуће одредити функционалну улогу хармонске појаве, одговор треба потражити у самом принципу вођичности. Свака од непознатих, неименованих, „случајних“ акордских структура има улогу да вођично припреми наредни акорд (пример 9).

На крају, остаје питање неопходности увођења нових аналитичких ознака које би на експлицитан начин указивале на уметничку оригиналност – специфичне промене настале у односима елемената тоналног система какав је Прокофјевљев.

Досадашња аналитичка пракса показала је да универзални аналитички приступ (усмерен подједнако на све стилске епохе, без увида у уметничку естетику и појединачне стилске афинитете), као и употреба универзалних аналитичких ознака – шифри, пре *сире-чава* сагледавање иновативних аспеката, него што успева да открије индивидуалну логику композиционог поступка.

Наиме, евидентно је да се у литератури која третира овај проблем, с једне стране, и даље примењују застарели аналитички механизми који потичу из Риманове теорије функција. У већини случајева говори се о „додатим тоновима“, „замрзнутим вођицама“ и сличним појавама које, практички, треба да „адаптирају“ Прокофјевљев особени стил Римановој функционалној логици – чиме се (недвосмислено) *превиђа* његов снажни, иновативни потенцијал. С друге стране, у појединим, напреднијим приступима, препознате су дистинктивне црте Прокофјевљевог индивидуалног стила – као што су специфични вођични односи и покрети. Међутим, недоста-

так оваквих приступа јесте извесна несистематизованост уочених појава, као и чињеница да је сам аналитички поступак спроведен на ограниченом, недовољном броју конкретних узорака.

У хармонском језику Сергеја Прокофјева, Г. Орджоникидзе (Орджоникидзе) примећује повишени IV ступањ (#IV), снижени VI ступањ (<sup>b</sup>VI), затим <sup>b</sup>VII који се разрешава у <sup>♯</sup>VII, а потом одлази у Т. Притом, овај аутор у својој књизи *Форшейианские сонаты Прокофьева*, примећује и истовремено звучање две различите хармонске функције (дакле, не једне вишеструко алтероване!), као и најчешћу употребу трозвучних структура. Такође, на страни 84 примећује „реску звучност“ и „полустепене ефекте“ (чиме, заправо, алудира на вођични принцип). У фусноти број 1, на истој страни, наводи акорд H-dura који је у полустепеном односу са акордом C-dura (као тоником тоналитета), али и акорд Fis-dura (у том истом C-duru) у полустепеном односу са акордом петог ступња – g-h-d.<sup>2</sup>

На другој страни, Тер-Мартirosјан (Тер-Мартirosјан) у својој књизи *Некошорые особенносии гармонии Прокофьева* такође увиђа полустепене односе, с тим што их он примећује и у односима између других ступњева тоналитета. Тако запажа да акорд dis-molla (у C-duru) води у III ступањ тог тоналитета – e-g-h, а да акорд es-molla води наниже, у акорд II ступња C-dura – d-f-a.<sup>3</sup>

Међутим, већ самом (инертном) употребом постојећих аналитичких шифри, са свим пропратним ознакама повишених и снижених тонова, ови аутори – вероватно несвесно – поништавају премису од које полазе, а то је, у овом случају, постојање „специфичних полустепених односа“. На овај начин, *креативни поштуиак*, иако код оба аутора наслућен, бива моментално постављен на ниво „превазиђеног“. Хармонски след овако потписаних функција даје чудне „алтероване“ шифре које се не уклапају у функционалну логику музичко-стилске еволуције (пример 10).

А управо из тог разлога – разлога идентификације прокофјевских акорада и истицања нових, *вођичних* релација – јавља се неопходност проналажења адекватних аналитичких ознака које би, и у симболичком смислу, могле да реферирају на дистинктивна својства композиторовог уметничког *израза*. С друге стране, треба водити рачуна и о школској пракси и у њој устаљеним хармонским ознакама. У том смислу, регистар аналитичких симбола који је овом приликом понуђен, представља неку врсту *надградње* тра-

2 Г. Орджоникидзе, *Форшейианские сонаты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.

3 Тигран Георгиевич Тер-Мартirosјан, *Некошорые особенносии гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1966, 3.

диционалног начина обележавања акордских функција, али уједно истиче и законитости Прокофјевљеве модерне, иновативне и индивидуализоване функционалне логике (пример 11).

Међутим, можда би се и у оквиру понуђених аналитичких шифри крила извесна недоследност – већ сама ознака VII<sub>PR</sub> ствара асоцијације са традиционалним VII ступњем који, опет, алудира на функционалност римановског типа. Но, питање изналажења адекватнијих аналитичких ознака и даље остаје отворено.

Да закључимо, понуђени аналитички приступ у тумачењу специфичног, *индивидуалног* система тоналне организације Сергеја Прокофјева представља једини, до сада у целини реализовани, покушај систематизације. Он отвара могућност за, чини се, коректан аналитички прилаз и другим делима композиторове последње стваралачке фазе.

**Пример 1:**

а) VI соната, крај II става

E:  $\frac{L? \bar{M}^?}{F}$  T

б) VIII соната, стр. 5, т. 38

As: D F? T

в) IX соната, стр. 38, т. 137

C: L? F? VII<sup>4</sup> T

г) VI соната, стр. 4, т. 32

C: ? L<sup>b7</sup>? T

д) VIII соната, стр. 4, т. 25

Es: D<sup>#7</sup> #5? T

**Пример 2:**

**а)** VIII соната, стр. 5, т. 48

C: Tped. L? P? D

**б)** VIII соната, стр. 29, т. 44

H: DD  $\bar{S}M?$  D

**в)** IX соната, стр. 22, т. 35

C: T  $\bar{M}?$  S

**г)** IX соната, стр. 17, т. 40

C: P? S

**д)** VIII соната, стр. 13, т. 154

G: II<sub>S</sub>? L? t

**Пример 3:**

**а)** VIII соната, стр. 15, т. 194

g:  $\frac{L}{t} \dots$

**б)** VI соната, стр. 2, т. 1

A: T #4  $\sharp_3$  b2

в)

IX соната, стр. 30, т. 26

G: Tped. #4 #2 #5 #4 b3 2

г)

IX соната, стр. 28, т. 105

As: ? ..... T

**Пример 4:**

Концепт тоналитета XVII–XIX века

Прокофјевски консонантни (дисонантни) тоналитет

Функционална логика XVII–XIX века

Прокофјевска функционална логика, заснована на мултипликацији вођичних односа

**Пример 5:**

а)

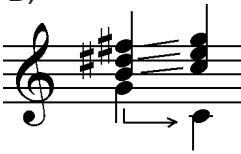
C: → T ←

б)

C: → T



в)



C: → T

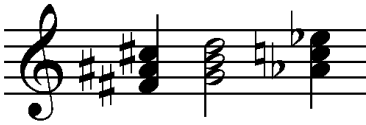
г)



C: → → T

**Пример 6:**

а)



C: → D ←

б)



C: → S ←

**Пример 7:**

а)

VIII соната, стр. 48, крај



B:  $\begin{matrix} \uparrow \\ D \end{matrix}$  T >

б)

VIII соната, стр. 35, т. 194

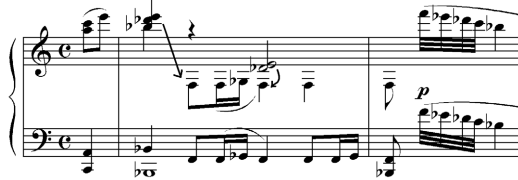


Des: T ped  $\begin{matrix} \uparrow \\ T \end{matrix}$

**Пример 8:**

а)

IX соната, стр. 4, т. 25



b: D t ped.

б)

VI соната, стр. 10, т. 164



a: t ped.

**Пример 9:**

IX соната, стр. 20, т. 11

As: T DD

**Пример 10:**

C: I IV +IV (P) V I ♮ (sm) II V<sub>7</sub><sup>+5+7</sup> I

**Пример 11:**

**Легенда специфичних Прокофјевљевих акорада**

Хармонска функција акорда
<p>C: VII<sub>PR</sub> T VII<sub>PR</sub></p>
<p>C: VII<sub>7 PR</sub> T T</p>
<p>C: D<sub>PR</sub> T T</p>

Преношење принципа на остале хармонске структуре

Хармонска функција акорда
<p>C: D<sub>PR</sub> D E<sub>PR</sub></p>
<p>C: D<sub>S PR</sub> S E<sub>S PR</sub></p>
<p>C: V V VII<sub>PR</sub> T</p>

## Литература:

1. Гаккель, Леонид Евгеньевич, „С. С. Прокофьев (1891–1953)”, в: *Фортепианная музыка XX века*, Советский композитор, Ленинград, 1990, вт. изд, 196–229.
2. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike*, prevela Vera Stojić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1992.
3. Денисов, Э, „Сонатная форма в творчестве Прокофьева”, в: В. Блок (сост), *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 165–184.
4. Despić, Dejan, *Opražanje tonaliteta*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1981.
5. Malaev, Garun, „Svrha analitičke tehnike“, u: Mirjana Živković, Ana Stefanović i Miloš Zatkalik (red), *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička analiza 1*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2004, 136–153.
6. Мазель, Л, *Проблемы классической гармонии*, Музыка, Москва, 1972.
7. Мазель, Л, *Функциональная школа (Гуго Риман)*, [www.mushar.ru](http://www.mushar.ru), јануар, 2007.
8. Орджоникидзе, Г, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.
9. Полонский, Виктор Григорьевич, „Восмая соната для фортепиано С. Прокофьева”, в: Ю. Г. Ястребов (ред), *Методические записки по вопросам музыкального образования и воспитания*, Издательство Дальневосточного университета, Владивосток, 1985, 98–106.
10. Riemann, Hugo, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880.
11. Riemann, Hugo, *Handbuch der Harmonielehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898.
12. Слонимский, Сергей Михайлович, *Симфонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1964.
13. Тараканов, Михаил Евгеньевич, „Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 7–36.
14. Тараканов, Михаил Евгеньевич, *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке*, Советский композитор, Москва, 1988.
15. Тер-Мартirosян, Тигран Георгиевич, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва – Ленинград, 1966.
16. Финкельштейн, И, „Об оркестровой полифонии Прокофьева на материале Largo шестой симфонии”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 216–258.
17. Hanson, Lawrence and Elisabeta, *Prokofiev. The Prodigal Son – An introduction to his life and work in Three Movements*, Cassell, London, 1964.

18. Холопов, Ю. Н. „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 299–332.
19. Холопов, Ю. Н. *Гармония. Теоретический курс*, Музыка, Москва, 1988.
20. Шнитке, А. „О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева”, в: В. Блок (сост). *С. С. Прокофьев – Стиль и исследования*, Музыка, Москва, 1972, 185–215.

Nevena Vujošević

### THE PROBLEM OF ANALYTICAL APPROACH TO THE MUSIC OF SERGEI PROKOFIEV

Summary

The individualization of the style represents one of the characteristics of musical evolution and certain consequence of ever-growing artist's focus on the *expression*. The beginnings of this tendency are first found in the baroque, although it does not reach the very fundament of the convention that is the *tone organization system* during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. However, in the 20<sup>th</sup> century, this once common component – *the tone organization system* – gets affected by individualization processes which, in some cases, lead to the creation of individual, “inner” convention inside an artistic style. If we are not aware of this, it is impossible to understand the logic of composition process.

The project expresses and points out the necessity of the individualization of analytic approach in some styles of the 20<sup>th</sup> century, so as to enable the comprehension of innovation mechanism and the insight into the inner relationships of the composer's harmonic language. Thus, it also appears the necessity of finding the *adequate* analytic symbols.

A specific *leading principle* of tonal organization of Prokofiev's music is noticed in the works of the last prolific phase, which is also becoming a distinctive characteristic of the composer's artistic *expression*.