

Univerzitet umetnosti u Beogradu



**Interdisciplinarne studije
Grupa za teoriju umetnosti i medija**

Doktorska disertacija:

VIDOVI ORGANIZACIJE TONALNOG SISTEMA

SERGEJA PROKOFJEVA

Autor:

Jelena Mihajlović-Marković

Mentor:

dr Vesna Mikić, red. prof.

Beograd, maj 2016

Mentor:

dr Vesna Mikić, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

Predsednik komisije:

dr Sonja Marinković, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

Članovi komisije:

dr Katarina Tomašević, viši naučni saradnik, Muzikološki institut, Akademija nauka i umetnosti, Beograd

dr Tijana Popović Mladjenović, vanredni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr Anica Sabo, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzičku teoriju

Izjava zahvalnosti

Proučavanje tonalne strukture Sergeja Prokofjeva bio je dugotrajan, zahtevan, ali i inspirativan i kreativan proces. Poseban podsticaj i ohrabrenje da istrajem u tom poduhvatu pružilo mi je nekoliko osoba, čiji saveti, sugestije i smernice su me dodatno motivisali tokom izrade disertacije. Pre svega, želim da se zahvalim mom mentoru, prof. dr Vesni Mikić za nesebičnu pomoć u sagledavanju metodoloških pristupa u radu i za stručne savete kojima me je usmeravala ka konačnom oblikovanju disertacije. Posebno želim da se zahvalim prof. Mirjani Živković sa kojom sam, pre mnogo godina, započela istraživanje ove problematike. Svojim visoko profesionalnim pristupom, preciznim analitičkim sagledavanjem, ali i kreativnim duhom i otvorenosću za višeznačna harmonska tumačenja, prof. Živković je u velikoj meri doprinela dubljem razumevanju problematike određenja tipa tonalnosti u muzici Prokofjeva. Želim da se zahvalim i dr Katarini Tomašević, višem naučnom saradniku iz Muzikološkog instituta SANU, koja mi je u inspirativnim i stručnim razgovorima pružila poseban podstrek u istraživanju, kao i motivaciju da istrajem u ovom poduhvatu. Zahvaljujem se i članovima Komisije dr Sonji Marinković, dr Anici Sabo i dr Tijani Popović-Mladenović, koje su prihvatile da pročitaju i kritički razmotre moju disertaciju.

Abstrakt

Predmet proučavanja ove disertacije jeste tonalna struktura u harmonskom sistemu Sergeja Prokofjeva, koja se iskazuje kao jedan od ključnih označitelja njegovog upečatljivog i veoma prepoznatljivog muzičkog govora. Osobenost zvučnog prostora u muzici jednog od najznačajnijih kompozitora 20. veka, ogleda se u specifičnoj sprezi i prelamanju dijatonike i hromatike, modalnog i tonalnog, ostvarenim na način kojim se sveobuhvatnost tog prostora iskazuje unutar ne samo jasne centralizacije *tonaliteta*, već i tonalnog *roda*. U brojnim dosadašnjim teorijskim postavkama ruskih i anglosaksonskih teoretičara, uočava se terminološka neusaglašenost u definisanju tonalnog sistema ovog autora; većina se, ipak, slaže u tome da je njegova muzika *tonalna*. Polazeći od te pretpostavke, jedan od ciljeva rada jeste da najpre otkrije i definiše, a potom i tipološki sistematizuje sve postupke i procedure na osnovu kojih bi se formirao teorijski okvir za tumačenje specifičnog tonalnog jezika Prokofjeva, kao i prilog dubljem razumevanju stvaralačke poetike kompozitora. U tom cilju detaljno su proučeni: unutar-tonalni i međutonalni odnosi, politonalni i među-tonalni prostori, presek horizontalnog i vertikalnog uzajamnog dejstva, profil akordike unutar odnosa dijatonika-hromatika, kao i načini promene tonaliteta.

Navedene oblasti proučene su na osnovu detaljne analize devet sonata za klavir koje, nastale u vremenskom okviru od skoro četrdeset godina (1909–1947), spajaju liniju različitih stvaralačkih faza kompozitora, te predstavljaju mogući obrazac za sagledavanje tretmana forme, tematizma, osobenog spoja linearnosti i vertikalnog nadslojavanja, a naročito harmonskog sistema i strukture tonalnosti.

Jedan od, takođe, ključnih označitelja harmonskog jezika Prokofjeva jeste pozicija *dijatonike* i njeno dejstvo unutar hromatizovanog tonalnog prostora. Iz tog razloga bilo je neophodno poći od proučavanja odnosa dijatonika – hromatika, kao ključnog polja unutar koga smo najpre ispitali analitičke interpretacije pojedinačnih elemenata dijatonike, a potom sagledali i ukrštanje međusobnog dejstva dijatonike sa hromatikom, načina na koje se takva dejstva ispoljavaju, kao i u kom stepenu zastupljenosti pojedinačnih elemenata se oni manifestuju. Dijatonika kao jedna od ključnih tačaka u ostvarivanju tonalne stabilnosti unutar složenijih hromatizacijskih slojeva, iskazuje se, pored ostalih, i na način koji *dijatonizira* upravo isti hromatski tonski prostor. Sa druge strane, hromatika se iskazuje kako u linearnom-melodijskom, tako još više u vertikalnom smislu, gde su hromatska zasićenja proizvod bilo naslojavanja različitih akordskih formacija, često bikordalnih bilo onih, koji u sudaru sa (ponovo) dijatonskim akordima tvore specifične zvučne sklopove. U tom smislu osim, za Prokofjeva tipičnih – Lidijskog, Frigijskog i Polarnog akorda, posebno su izdvojene složene strukture sa dvorodnim i disalterovanim tonovima, a predložena je i nova tipologija vertikalnih formacija u koju su svrstani *vođični*, *prijanjajući*, *klizajući* akordi i *hromatski dvojnik*.

Težište rada čini istraživanje strukture tonalnog sistema, te smo u ovoj disertaciji ponudili kriterijume za hipotezu nove tipologije vidova ispoljavanja složenosti tog sistema. Specifičan spoj dijatonike sa hromatikom, tonalnih i modalnih obeležja, objašnjen je kao činilac koji uslovljava ekstenziju gravitacionog polja zajedničkog tonskog prostora, čime se, u sadejstvu sa navedenim pod-sistemima, formira suštinski novi oblik tonalne višeslojnosti, koji se manifestuje kroz tri osnova upečatljiva modaliteta. To su: fuzija više vrsta tonal-modaliteta u jednom (zajedničkom) centru; asocijativno-policentrična tonalnost i međutonalni prostor – međutonálnost. Jedna od posebno detaljno proučenih oblasti je i fenomen *klizanja*, čiji značaj se ogleda u uticaju na hromatizacijskom proširenju tonalnog centra. Ovaj fenomen, idiosinkratičan za Prokofjeva, iskazuje se u dva vida, a sistematizovan je i definisan kao 1) iskliznuće i 2) hromatsko akordsko klizanje. Iskliznuće se manifestuje u dva vida: sa tonalnim izmeštanjem, i u vidu unutartonalnog ili melodijskog iskliznuća (koje dovodi do *simulacije* bitonalnosti). Treća značajna proučena oblast jeste način promene tonaliteta, gde se, takođe, kao idiosinkratične izdvajaju tri vrste. Ove modulacije nisu dosad bile prepoznate unutar interpretacijskog okvira tonalne harmonije, te je predložena njihova tipologija.

Na osnovu detaljno sagledanih i precizno proučenih harmonskih procedura u odabranom analitičkom korpusu, može se zaključiti da se međutonálno prelamanje i presek sa asocijativnim tonalnim platoima, kao i sapostojanje ovih tonalnih prostora u fuziji sa elementima više pod-sistema, iskazuju kao najznačajnije determinante u pretpostavci definisanja sveobuhvatnog tonalnog polja unutar predloženih (novih) vidova organizovanja tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva.

Ključne reči: Prokofjev; struktura tonaliteta/tonalnosti; fuzija modalnosti i tonaliteta, asocijativno-policentrična tonalnost; međutonalnost; hromatsko akordsko klizanje; vođična modulacija; modulacija pomoću akordskog klizanja; modulacija pomoću intonativnog mosta; vođični akord; prijanjajući akord; hromatski dvojniki; simulacija bitonalnosti.

Naučna oblast: društvene nauke; **Uža naučna oblast:** nauke o umetnostima

Abstract

The subject of this dissertation is the exceptional tonal structure in the harmonic system of Sergei Prokofiev, one of the most prominent composers of the 20th century. His tonal system is one of the key points in determining his outstanding and notably recognisable music language. The exquisite sound sphere of his music is reflected in specific interactions and refractions of diatonic and chromatic spheres, as well as of modal and tonal elements; these are accomplished in such a manner that direct the all-encompassing sound space not only to one undeniable key center but also, to a clear key *mode* (minor or major).

The numerous studies by Russian and Anglo-Saxon theorist which deal with defining Prokofiev's tonal system show significant terminological divergence; nevertheless, most of them do not deny that his music is *tonal*. One of the main fields of this research is identifying and defining all the processes and procedures in order to form a systematic typology, the basis for a theoretical interpretation of the specific tonal design as well as of the very music poetics of Sergei Prokofiev.

The dissertation brings a thorough examination of relations both *in* and *out* of tonality i.e. those within one center and between different centers; furthermore, the research includes polytonal and inter-tonal spaces, interaction mutual effects between the linear chromatic and vertical diatonic spheres, chord profiles within diatonic-chromatic relations, and modulation techniques. Examinations of these fields and procedures were conducted through detailed analyses of nine Piano sonatas which, being composed during almost forty years (1909–1947), connect the diverse creative composer's phases. They are observed as a possible pattern for perceiving the treatment of form, thematic shaping, the specific junction of linear and vertical layers, and especially for the harmonic system and tonal structure.

One of the key elements to elicit the harmonic speech of Prokofiev is also the manifestation of diatonics within the chromaticized tonal space. Thus, the diatonic-chromatic relation was the initial point of the research within which the interpretations of separate diatonic elements were firstly analyzed, followed by examining the manifestation of their interaction and mutual influence with chromatics, with regard to grading the presence of each of these elements. Diatonics, as the crucial point in preserving the tonal stability within complex chromaticized layers, is manifested in the specific way which enables the same chromatic tone space to sound in a diatonic manner. On the other hand, chromatism is manifested both in linear-melodic and even more in vertical aspects, where chromatic complexity derives from the superimposition of various chord formations, as in bi-chord structures, or in junction with (again) diatonic chords. Aside from the Lydian, Phrygian and Polar chords, typical for Prokofiev, other complex structures with disaltered tones were especially emphasized; a new chord typology was also proposed introducing leading-chord structures, sliding chords, leaning-chords and chromatic twins.

The main focus of this work is the research of the structure of the tonal system, and the criterion for the hypothesis of a new typology of its complex manifestations was subsequently proposed.

The specific junctions of diatonic and chromatic sub-systems and tonal and modal elements are pointed out as crucial elements in building-up the extension of the gravitation sphere of one common tone space, in which new forms of multi-layer tonality are demonstrated. There are three basic modalities which manifest these junctions. 1) Fusion of several scale types with the *same* tonic (major, minor, modes), 2) Associative level, or associative-polycentric tonality, meaning refraction of two or more different keys and, 3) Inter-tonal space (intonality), meaning fusion of several *different* tonal centers into one layer.

The phenomenon of chromatic slippages is also emphasized, as its influence on the chromatic extension of the tonal center is of notable significance. This phenomenon, idiosyncratic for Prokofiev, is manifested in two ways which were systematized and defined in this dissertation as: 1) slippage and 2) chromatic chord sliding. The slippage is realized in two basic ways – the first resulting with a tonal shift, and the second within one key as an inner-tonal or melodic slippage (leading to the *simulation* of bitonality).

Finally, the third significant field of research was devoted to tonal shifts, within which are three types recognized as idiosyncratic, and a new typology is proposed since they have not been so far systematized within the analytical frame of tonal harmony. The thorough and precise interpretations of complex harmonic procedures in the analytical samples confirm that the inter-tonal refractions, their intersection with associative tonal plans, as well as with the fusion of various sub-system elements, represent the most

outstanding determinants in defining the all-encompassing tonal field within the proposed new ways of tonal organization in the music of Sergei Prokofiev.

Key words: Prokofiev, tonal structure, fusion of modes and tonality, associative-polycentric tonality, inter-tonality, chromatic chord sliding, leading-tone modulation, sliding-chord modulation, intonation-transition link, leading-chord, leaning chord, chromatic twin, simulation of bitonality.

Sadržaj

I Deo - Procedure Sergeja Prokofjeva: O, oko i u tonalitetu/tonalnosti

1. Uvodna razmatranja

1.1. Predmet i cilj rada	1
1.2. Metodološki okvir istraživanja	2
1.3. Dosadašnje teorijske postavke – terminološka neusaglašenost	4
1.4. Metodi analize	8

2. O tonalitetu

2.1. Dijatonika – hromatika. Spona i međuzavisnost	10
2.1.1. Dijatonika; prvi, osnovni vid ispoljavanja	10
2.1.2. Drugi vid ispoljavanja dijatonike	11
2.1.3. Prožimanje tonalnih centara	13
2.1.4. Gradivni elementi dijatonike: spoj linearnog i vertikalnog sloja	15
2.2. Hromatizacija	16
2.2.1. Jednostavniji vid ispoljavanja hromatike	16
2.3. Susret dijatonike i hromatike sagledan kroz alterovane akorde dijatonskog i hromatskog tipa	18
2.3.1. Frigijski akord	18
2.3.2. Lidijski akord	22
2.3.2.1 Veći stepen hromatizacije	26
2.3.2.2. Primena lidijskog akorda u modulaciji	30
2.3.3. Polarni akord	33
2.3.4. Drugačiji tipovi akorada	39

3. U i o tonalnosti – Vidovi ispoljavanja složenosti tonalne strukture

3.1. Vidovi organizovanja tonalnog sistema. Predlog nove tipologije	49
---	----

3.2. Modalitet A – fuzija više vrsta tonal-modaliteta u jednom (zajedničkom) centru	50
3.3. Modalitet B – asocijativno-policentrična tonalnost	61
3.3.1. Jednostavniji vidovi ispoljavanja modaliteta B	62
3.3.2. Složeniji vidovi ispoljavanja modaliteta B	68
3.3.3. Uticaj tematske višeslojnosti na formiranje asocijativno-policentrične tonalnosti	75
3.3.4. Spona asocijativno-policentrične tonalnosti i drugih lestvičnih sistema: celostepenost, umanjena lestvica, pentatonika	79
3.3.4.1. Spona sa celostepenom lestvicom	79
3.3.4.2. Primese pentatonike	81
3.3.4.3. Spoj sa umanjenom lestvicom	83
3.4. Modalitet C – međutonalni prostor	84
3.4.1. Jednostavniji vidovi ispoljavanja modaliteta C	85
3.4.2. Složeniji vidovi ispoljavanja modaliteta C	91
3.4.3. Međutonalnost kao proizvod tematske višeslojnosti	96
3.4.5. Spoj međutonalnosti sa umanjenom i celostepenom lestvicom	103
3.4.5.1. Umanjena lestvica i međutonalnost	104
3.4.5.2. Celostepena lestvica unutar međutonalnog prostora	106
3.5. Druge lestvične organizacije	109
3.5.1. Primena umanjene i celostepene lestvice nezavisno od modaliteta	109
3.5.2. Kombinovanje celostepene lestvice sa drugim, retko korišćenim lestvičnim organizacijama	112
3.6. Vidovi ispoljavanja bitonalnosti	115
3.6.1. <i>Maskirana</i> ili <i>latentna</i> bitonalnost	115
3.6.2. Prava bitonalnost	117
4. U tonalitetu i iz(van) njega	121
4.1. Predlog nove tipologije modulacija u harmonskom sistemu Prokofjeva	121

4.1.1. Modulacija pomoću hromatskog klizanja	121
4.1.2. Vodična modulacija	124
4.1.3. Modulacija pomoću intonativnog mosta	128
4.2. Različiti vidovi fenomena klizanja, potpodela i funkcija	137
4.2.1. Iskliznuća u novi tonalitet	137
4.2.2. Melodijsko ili unutar-tonalno iskliznuće	140
4.3. Klizanje akorada	144
5. II Deo - U tonalitetu/tonalnosti Sergeja Prokofjeva: Analitičko sagledavanje vidova ispoljavanja tonalnog sistema u kontekstu integralnog toka – tri studije slučaja	151
5.1. Sonata br. 2	153
5.2. Sonata br. 6	181
5.3. Sonata br. 9	235
6. Zaključak	272
Literatura	280
Prilog 1. Pojmovnik	284
Prilog 2. Indeks primera	288
Biografija	289

I Deo - Procedure Sergeja Prokofjeva: O, oko i u tonalitetu/tonalnosti

1. Uvodna razmatranja

1.1. Predmet i cilj rada

Bogat stvaralački opus Sergeja Prokofjeva (1891–1953) bio je mnogo puta predmet muzikoloških i teorijskih istraživanja. Inventivna mnogoobraznost njegove muzike i upečatljiva prepoznatljivost muzičkog govora, međutim, uvek iznova nameću potrebu i težnju da se otkriju i definišu oni parametri koji određuju stvaralačku poetiku Sergeja Prokofjeva.

Jedan od ključnih elemenata te poetike svakako jeste njegov tonalni sistem, koji na paradigmatičan način objedinjuje pristupe ranijih stilskih epoha u kojima je tonalitet, makar i proširen, činio neprikosnovenu (stabilnu) osnovu muzičkog toka sa jedne, i 'nov', drugačije organizovan zvučni prostor, saobražen sa duhom modernizma, sa druge strane. Prepoznatljiv osvrt ka sistemima prošlosti i tradicije je povod za često razmatranje stilskog profila u terminima 'neoklasičnog' Prokofjeva (i pored neosporne razlike u odnosu na neoklasicizme Stravinskog ili Šostakoviča npr.), i mada bi se, posmatrajući ovu ravan kompozitorovog muzičkog jezika, podjednako dobro mogle primeniti i odrednice 'neoromantizma', '(neo)ekspresionizma', ili 'avangardizma', nijedan od ovih termina ne bi u potpunosti oslikao njegov stil. Tonalnost muzičkog pisma Prokofjeva ne dovodi se u pitanje; njegova muzika je neosporno tonalna, uključujući, naravno, spoj sa modalnom obojenošću. Međutim, pitanja određenja strukture tonalnosti i razotkrivanja složenosti sistema njegovog muzičkog jezika, takođe još uvek nisu dobila definitivan odgovor.

Jedan od ciljeva rada jeste da najpre otkrije, a potom definiše one momente koji čine ključne parametre za teorijsko tumačenje tonalnog jezika i razumevanje stvaralačke poetike Prokofjeva. U tom cilju, kao neophodnost se nameće provera primenjivosti postojećih analitičkih metoda, provera dobijenih analitičkih rezultata u smislu povratnog dejstva na teorijska stanovišta po pitanju teorije tonaliteta, teorije promene tonaliteta, teorije unutar-tonalnih odnosa, među-tonalnih odnosa, te strukture harmonskog jezika. Drugi, ne manje bitan, cilj rada jeste da se kroz sagledavanje i definisanje strukture harmonskog govora ukaže na promene semantičkog koda i objasni specifičnost individualnog stila Sergeja Prokofjeva.

Definisanje muzičkog sistema Prokofjeva veoma je složen i višeslojan proces. Ukoliko bismo se mogli složiti oko toga da je muzički govor Prokofjeva upečatljiv i veoma prepoznatljiv, onda se, sa jedne strane, postavlja pitanje kojim postupcima je ostvarena ovakva, zaista osobena muzička artikulacija, a sa druge strane, na kojim parametrima treba da se zasniva razotkrivanje svih relevantnih činilaca koji formiraju njegov muzički jezik. Jedan od ciljeva rada jeste i da se sačini sistematizacija rasprostranjenosti (stepena učestalosti) pojava koja su predmet proučavanja i da se definiše u kojoj meri to omogućava pojašnjenje autentičnog stila samog Prokofjeva ili, s druge strane, utiče na definisanje odnosa norme i odstupanja od utvrđene norme, kao i odnosa prelamanja tradicionalizma i modernizma. U tom cilju, treba utvrditi šta predstavlja „normu“ složenog tonalnog sistema, „neuobičajenih“ harmonsko-tonalnih rešenja, „iskliznuća“ i u kojoj meri je to integralni deo samog individualnog kompozicionog stila, pa se kao takav postavlja kao norma u odnosu na koju bi „tradicionalno“ rešenje bilo iskorak ili odstupanje.

1.2. Metodološki okvir istraživanja

Znatan deo ukupnog opusa Sergeja Prokofjeva čini muzika za klavir, a u tom okviru, kao kapitalna dela, izdvajaju se devet sonata¹. Nastale u rasponu od skoro četrdeset godina (1909–1947), spajajući liniju različitih stvaralačkih faza, sonate obuhvataju gotovo čitavo stvaralaštvo kompozitora, pa čine mogući obrazac za sagledavanje tretmana forme, tematizma, a naročito problema harmonskog aspekta muzičkog govora, kroz koji se ogleda promena sematičkog kôda i strukture tonalnosti u autorovom harmonskom jeziku. Iz tog razloga, ovaj rad je zasnovan na detaljnoj analizi devet sonata za klavir, u kojima sam proučavala:

- unutar-tonalne i među-tonalne odnose,
- politonalne i među-tonalne prostore,
- presek horizontalnog i vertikalnog uzajamnog dejstva,
- profil vanakordskih pojava unutar odnosa diatonika-hromatika,
- način promene tonaliteta i tipologiju vertikalnih sklopova u korelaciji sa polifono-linearnim pismom.

¹ Sonata br. 1, op.1 (1909); Sonata br. 2, op.14 (1912); Sonata br. 3, op. 28 (1917); Sonata br. 4, op. 29 (1917); Sonata br. 5, op.38 (1923); Sonata br. 6, op. 82 (1939-40); Sonata br. 7, op. 83 (1940-42); Sonata br. 8, op. 84 (1940-44); Sonata br. 9, op. 103 (1947).

Sve navedene oblasti su posebno sistematizovane po poglavljima. U radu su proučavane i oblasti akordike i kadencionih obrta, posebno je razmatrana oblast modulacija, kao što je predložena i (nova) tipologija specifičnih načina promena tonaliteta. Izložena tipologija obuhvata nekoliko vrsta modulacija koje se izdvajaju kao idiosinkratične za Prokofjeva, a koje u teorijskom smislu dosad nisu bile sistematizovane unutar interpretacijskog okvira tonalne harmonije.

Težište rada čini istraživanje vidova organizacije tonalnog sistema, i u tom smislu je teorijski postavljena nova tipologija organizacije tonalnog sistema. Osim novopredloženih modaliteta ispoljavanja tonalne organizacije, posebno su proučene i sistematizovane pojave koje su takođe idiosinkratske za Prokofjeva, a to su akordsko *klizanje* i *iskliznuća* u melodijsko-harmonskim odnosima. Navedeni fenomeni jesu uočeni od strane različitih teoretičara, ali se njihovo teorijsko tumačenje uglavnom zadržavalo na nivou konstatacije, bez bližih objašnjenja. Postupci *klizanja* i *iskliznuća* se iskazuju ne samo kao konstitutivni činiooci njegovog prepoznatljivog kompozicionog stila, nego i same strukture njegove tonalnosti zbog upliva različitih hromatskih skojeva. Međutim, specifičan je način njihove primene kojim se stvara utisak dijatoničnosti i pored hromatske polivalentnosti (ili uprkos njoj).

U drugom delu rada, izložene su detaljne harmonske i formalne analize Sonate br 2, op. 14 (1912) Sonate br. 6, op. 82 (1939-40) i Sonate br. 9, op. 103 (1947), gde su analitički precizno objašnjene sve harmonske pojave unutar tonaliteta, načini promene tonaliteta, kao i same vrste organizacije tonalnog sistema. Ove tri od ukupno devet klavirskih sonata, izabrane su iz nekoliko razloga. Po godinama nastanka, one pripadaju najznačajnijim periodima njegovog ukupnog stvaralaštva, a unutar vremenskog okvira perioda – one se mogu smatrati reprezentima triju ključnih stvaralačkih faza. Sledeći, dakle, hronološku dimenziju promena autorovog stvaralačkog govora, analizom ovih sonata omogućava se praćenje različitih stilsko-kompozicionih i elemenata u dijahroniji, kao i sagledavanje razvojnog puta harmonsko-tonalnog mišljenja u spiralno-uzlaznom luku koji može ukazati na moguću evolutivnost složenosti ispoljavanja tonalnih organizacija. Druga, Šesta i Deveta sonata ostvarene su u formi četvorostavačnih ciklusa, unutar kojih se pokazuje još jedna karakteristična oznaka kompozicionog pisma Prokofjeva, a to tematsko-motivsko povezivanje stavova. Osim jednostavačne Prve i Treće

sonate, sve ostale sonate su trostavačne; ove sonate biće prikazane obuhvaćenom analizom najilustrativnijih situacija i postupaka u ko-relaciji sa osnovnom koncepcijom prvog dela rada.

1. 3. Dosadašnje teorijske postavke – terminološka neusaglašenost

Polazne hipoteze podrazumevaju razmatranje terminološko-pojmovnih postavki sa pretpostavkom da je moguće njihovom revizijom doći do pravog pojmovnog okvira za razumevanje vidova organizovanja tonalnosti muzike Sergeja Prokofjeva. U mom dosadašnjem istraživanju ove problematike, pokazalo se da se pitanja određenja strukture tonaliteta, definisanja ispoljavanja tih struktura, postavljaju kao bazično, najvažnije polje razmatranja. Koliko je složeno to pitanje, najbolje se može videti po mnoštvu predloga za tumačenje tonalnosti Prokofjevlejeve muzike u ruskoj literaturi. Osvrnuću se samo na nekolicinu. Pođimo od termina *hromatski tonalitet* ili *proširen tonalitet*, koji podrazumeva širenje tonalnog obima do uključivanja svih dvanaest tonova oktave i povećanje broja stupnjeva koji ulaze u sistem tonaliteta.² Ovaj termin ne određuje u potrebnoj meri strukturu tonaliteta kod Prokofjeva, samim tim što je njegovo značenje mnogo univerzalnije i odnosi se, naravno, i na harmonske sisteme počev od zrelog i poznog romantizma.

Termin *proširena dijatonika* određuje „dijatonizam sistema kod Prokofjeva koji podrazumeva prisustvo jednog tonalnog centra kome su smelo potčinjene sve akordske i neakordske strukture i drugi tonaliteti“. Već sam termin je po sebi kontradiktoran: da li se uopšte može govoriti o dijatonici u kontekstu proširene dijatonike? Ovo pitanje problematizuje dalje Jurij Holopov (Юрий Николаевич Холопов)³ koji smatra da potčinjavanje svih tonova, akorada i tonaliteta jednom tonalnom centru ne određuje ni dijatoniku ni hromatiku, već to definiše sasvim druga pojava, a to je tonalna pripadnost ili tonalna centralizacija.⁴

² По Тараканову, (Михаил Евгеньевич Тараканов), *Стиль симфоний Прокофьева*, navedeno u: Холопов, Ю., „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“, u: *С. С. Прокофьев, Статьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972. „Stvaralaštvo Prokofjeva u sovjetskoj muzičko-teorijskoj nauci“, prevela: Mirjana Živković, *Muzički talas* br. 3–6, 1997, 40.

³ Боганова, Т., *Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева*, Советский композитор, Москва, 1961.

⁴ Холопов, Ю., „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“, u: *С. С. Прокофьев, Статьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972.

Termin *dvanaestostupanjska dijatonika* izrasta iz naizgled oprečnog tumačenja Ogoleveca (Алексей Оголевец), koji posmatra hromatsku lestvicu kao dijatonski niz u kome je svaki ton hromatske lestvice poseban stupanj tonaliteta.⁵ Navedeni termin podrazumeva istovremeno objedinjavanje nekoliko dijatonskih sistema uključujući i moduse, gde su sva zvučna sjedinjenja, ispoljena kao dijatonska, moguća u svakom od ovih sistema, a vode ka zajedničkoj tonici koja ih objedinjuje. Dijatoničnost se ovde ogleda u pojedinačnim elementima: akordima, kombinaciji intervala, melodijskoj komponenti, ali odnos ovih elemenata prema tonici i tonalitetu, kao i njihov međusobni odnos afirmiše nedijatoničnost. Oko termina dvanaestostupanjska dijatonika postoje dve nedoumice: s obzirom na to da nije reč o jednoj, već o nekoliko simultanih dijatonika, to navodi na asocijativnu vezu sa terminom *polidijatonika*, koji podrazumeva sasvim različite harmonske pojave; s druge strane, dvanaestostupanjska dijatonika pretpostavlja odsustvo jednorodne osnove (bilo da se radi o durskoj ili molskoj), pa je iz tog razloga termin teško primenjiv u analizi harmonskog jezika Prokofjeva, u čijoj muzici su takoreći uvek prisutni bilo dur, bilo mol.

Termin *dodekatonika*, odnosno *dvanaestostupanjska heterotonika* po Sahoru (Арнольд Наумович Сохор)⁶, može, pak, izazvati nedoumicu zbog asocijacije na prisustvo dvanaest tonika, a potrebno je odrediti jednu toniku.

Nakon analitičke procedure sprovedene na klavirskim sonatama Sergeja Prokofjeva, kao i nakon komparativne provere primenjivosti navedenih terminoloških predloga, čini se da osim evidentne terminološke neujednačenosti, nijedan od navedenih termina ne odgovara u potpunosti zvučnom rezultatu ostvarenom u muzici klavirskih sonata Prokofjeva. Treba se osvrnuti i na konstataciju Skorika (Мирослав Скорик), da je u pitanju jedan tonalitet koje nije „rasparčan“ modulacijama u razne tonalitete, već objedinjava osobine mnogih tonaliteta u jednoj ravni.⁷ Ova tvrdnja naravno može biti dovedena u pitanje i dodatno problematizovana činjenicom da nema sumnje da u svom harmonskom jeziku Prokofjev koristi i modulacije shvaćene u tradicionalnom smislu i da ih sprovodi, katkad, na sasvim konvencionalan način. Podsetimo, takođe, i na mišljenje Sposobina (Игорь Владимирович Способин), koji kaže da je „jedna od najvažnijih

⁵ Оголевец, Алексей Степанович, *Основы гармонического языка*, Музгиз, Москва, 1941.

⁶ Сохор, Арнольд Наумович, „О природе в выразительных возможностях диатоники“, у: *Вопросы теории и эстетики музыки*, бр. 4, Музыка, 1965.

⁷ Скорик, Мирослав, *Ладовая система С. Прокофьева*, Кийв, Музична Украйна, 1969.

osobina učvršćivanja akorda u tonalitetu njegova sposobnost da se kreće direktno u toniku“.⁸ Ova konstatacija odnosi se na mnoštvo, uslovno rečeno, alterovanih akorada koji po staroj teoriji ne bi mogli da pripadaju datom tonalitetu ni po kom funkcionalnom ili drugom tumačenju. Zaista, u muzici Prokofjeva brojne su, ako ne i preovladavajuće situacije u kojima se ispoljavaju fenomeni direktnog kretanja sasvim nestandardnih akorada u toniku, kao i primeri krajnje nestandardnih akordskih veza koje su, ipak, čvrsto usmerene ka tonici. Ali, iako se, moguće je, možemo složiti sa Sposobinovu konstatacijom o sposobnosti kretanja određenog akorda direktno u toniku u kontekstu učvršćivanja tog akorda u tonalitetu, jedno pitanje i dalje ostaje nerazrešeno: koji to mehanizmi u slušnom opažaju ili teorijskom osvešćivanju takvih akordskih veza dovode do potvrde navedene „sposobnosti“?

Na kraju, izdvaja se termin koji je, čini se, najbliži određenju, a to je: **dvanaestostupanjski tonalitet**. Prema Holopovu,⁹ on podrazumeva „objedinjavanje nekoliko dijatonskih sistema uključujući i moduse, sa dijatonskom akordikom. Dijatoničnost se ogleda u vertikali, melodiji, kombinaciji intervala, ali njihov međusobni odnos i odnos prema tonici sadrži nedijatoničnost“. Primena ovog termina, međutim, u praktičnom smislu može biti problematizovana pitanjem vantonalnih odnosa unutar tako definisanog sistema, kao i vanakordskih tonova unutar pretežno dijatonične osnove akordike.

Čitav niz američkih teoretičara u pokušaju da definišu proširen tonalni sistem Prokofjeva koristi termin „*wrong-note*“.¹⁰ Prvi teoretičar koji je koristio ovaj termin još šezdesetih godina prošlog veka bio je Vilijem Ostin (William Austin)¹¹, a spomenuću samo neke od ‘nastavljača’ tog prisupa: Patriša Ašli (Patricia Ashley), Malkolm Braun (Malcolm Brown), Rebeka Kaufman (Rebecca Kaufman), Nil Minturn (Neil Minturn).¹² Termin „*wrong-note*“ označava vrstu zamene ‘pravog’ tona tj. on se javlja umesto nekog tona, a ne kao dodati ton, i trebalo bi da objasni hromatičnost sistema Prokofjeva, odnosno hromatski iskorak ili

⁸ Способин, Игорь Владимирович, *Лекции по курсу гармонии*, Музыка, Москва, 1969.

⁹ Холопов, Ю., „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“, и: С. С. Прокофьев., *Статьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972.

¹⁰ U bukvalnom prevodu, „*wrong-note*“ znači pogrešna nota; termin „nepripadajući (?) ton“ bio bi možda adekvatniji u slobodnom prevodu.

¹¹ Austin, William „Prokofiev’s Fifth Symphony“, *Music Review* no.17, 1956.

¹² Ashley, Ruth Patricia, „Prokofiev’s Piano Music: Line, Chord, Key“, doktorska disertacija, University of Rochester, 1963., Brown, Malcolm, „Prokofiev’s Eighth Piano Sonata“, *Tempo*, no.70, 1964, Kaufman, Rebecca, „Expanded Tonality in the Late Chamber Works of Sergei Prokofiev“, doktorska disertacija, University of Kansas, 1987., Minturn, Neil, *The Music of Sergei Prokofiev*, New Haven: Yale University Press, 1997.

‘iskliznuće’, tako tipično za Prokofjeva. Međutim, ne mogu se sve pojave hromatizama podvesti pod ovaj termin, a što je još značajnije, postavlja se pitanje da li nešto što nedvosmisleno čini deo sistema Prokofjeva, može da se imenuje kao “pogrešno”. Sa druge strane, kako ističe Ričard Bas (Richard Bass), upotreba tog termina od strane navedenih teoretičara je nedosledna i ima različita značenja i primenu. Bas u svojoj studiji, nadovezujući se na prethodnike, predlaže termin “*hromatsko izmeštanje*” (chromatic displacement)¹³, kojim bi se pojava hromatizma determinisala ne kao alteracija, već kao senka dijatonskih tonova, pri čemu se stvara sinetička pojava u kojoj je funkcija ista, ali nije usaglašena sa dijatonskim kontekstom. Ne negirajući u potpunosti prethodnike, on govori o tome da ‘hromatsko izmeštanje’, na način opisan kod Ostina i Brauna, može da bude deo šireg teorijskog sistema, koji bi objasnio ne samo funkcionalno dijatonsku strukturu, već i to kako naizgled ‘strani’ elementi imaju i tonalnu i motivsku ulogu, ali ističe da je neophodno postaviti teorijsku interpretaciju funkcija koja bi omogućila ovu vrstu supstitucija.¹⁴

Bas, kao i mnogi drugi anglosaksonski teoretičari, zasniva analize Prokofjeva na ‘pitch-class’ i set teorijama. U svojoj doktorskoj disertaciji, Debra Rifkin (Deborah Rifkin)¹⁵ razvija dalje teoriju “wrong-note” struktura, koja je bazirana na osnovu tonalnih asocijacija na funkcionalna razrešenja tonova: baze (osnovnog tona), terce i kvinte.¹⁶ U ovoj teoriji terca je osnovna ‘ćelija’ koja se može javiti samostalno, ili uz podršku basa ili kvinte (nikad svi zajedno). Svaki “wrong-note” se tumači kao jedan od navedenih kategorija po načinu kretanja – ‘razrešenja’, a podeljeni su u dve grupe – reprezentujući subdominantu i dominantu. Autorka govori i o “wrong-note” harmonijama i “wrong-note” strukturnim mrežama, a bavi se takodje povezivanjem “wrong-note” sistema sa set i pitch-class teorijom u analizi tonalnih odnosa, tonalnog plana, kao i u analizi stukture forme.

Nakon svega rečenog, najpre bismo se složili sa Hhjelmslevljevom konstatacijom, da „teorija ne može biti verifikujuća ili ‘opovrgavajuća’; ona mora biti ‘odgovarajuća’...“. Čini se

¹³ Bass, Richard, “Prokofiev s Technique of Chromatic Displacement”, *Music Analysis* 7:2, 1988.

¹⁴ Uporedi sa ibid.

¹⁵ Rifkin, Deborah, „Tonal Coherence in Prokofiev’s Music – A Study of the Relationships of Structure, Motives and Design“, doktorska disertacija, University of Rochester, 2000.

¹⁶ Za ove pojmove Rifkin koristi termine: “baze”, “agent” i “associate” (u slobodnom prevodu: baza, zastupnik, pridruženi ton, uporedi. sa: ibid. str. 72.

da, kada je reč o strukturi tonalnosti kod Prokofjeva, traganje za odgovarajućom definicijom još nije okončano.

1.4. Metodi analize

U procesu istraživanja, susrela sam se sa mnogim pitanjima i dilemama, pre svega vezanim za primenu adekvatnih metodoloških pristupa u samom analitičkom procesu. Proučavanje strukture tonalnosti kod Prokofjeva nameće potrebu za preispitivanjem tradicionalnih pristupa analizi, odnosno za uvođenjem novih, drugačije fundiranih, metodoloških postupaka.

Pitanje „analitičke norme“ se izdvaja kao ključno: osnovni metod analize koju sam koristila jeste *redigovana funkcionalna metoda* zasnovana na Rimanovoj (Hugo Riemann) teoriji, ali i na liniji srpske teorijske škole harmonije, čiji su utemeljivači Vlastimir Peričić, Dejan Despić, Mirjana Živković. Funkcionalni pristup očitava pozicije akorada, sa akcentom na njihovim ulogama i međusobnim relacijama unutar tonaliteta. U ovom metodu koriste se slovne i rimske oznake, a preciznije označavanje izraženo je posebnim simbolima, kao što su: $>$, $<$, $\bar{}$, $+$, koji stoje ispred ili iza samog akorda ili nekih tonova u njemu i bliže određuju njegovu strukturu i alteracije koje akord obuhvata.

Naša škola teorije harmonije je na tragu Rimana (Hugo Riemann), ali još i Ramoa (Jean Phillippe Rameau) u pogledu upotrebe funkcionalnih oznaka, i školi Peričić–Despić–Živković, po kojoj se koristi proširen funkcionalni pristup. Unutar ovog T – S – D funkcionalnog sistema sa mrežom korespondentnih vantonalnih dominantnih i subdominantnih odnosa, takođe je uključena medijantika, na način blizak zapadnoevropskoj školi.¹⁷ U ruskoj teoriji harmonije način obeležavanja medijantnih akorada nije usaglašen, jedinstven; u tom smislu pojedini teoretičari koriste termin „niski“ i „visoki“ označavajući akorde na hromatski izmenjenim stupnjevima, što jeste adekvatan pristup za *varijantne* akorde III i VI – kako se tumače u našoj teorijskoj školi – međutim, razlika između VI_v i [>]SM se u takvom sistemu ne prikazuje, a ona postoji upravo zbog funkcionalne pozicije. Na sličan način, postavila bi se dilema u tumačenju

¹⁷ O razlikama u tumačenju medijantike, videti u potpoglavlju 2.3.2.1. Jednostavniji vid ispoljavanja hromatike, str. 16.

funkcionalnih pozicija $\tilde{S}MS$ i Frigijskog akorda. S druge strane, u ruskoj školi se oznaka „nisko“ primenjuje čak i za V stupanj, što je strano našem pristupu, a bilo bi analogno polarnom akordu. Razlike između ove dve škole se ogledaju i u načinu sagledavanja hromatskih modulacija, jer u ruskoj teoriji ne postoji tumačenje modulacije preko hromatskog ili skrivenog tercnog srodstva, niti pomoću promene sklopa, već se hromatika u modulacijama tumači unutar preznačenja vantonalnih akorada.

Upotrebu simbola i njihovu sistematizaciju u označavanju strukture akorada prvi put je u našoj teoriji harmonije uveo Despić.¹⁸ Iako ovaj način najbliže određuje akordske strukture, može se primetiti da u nekim situacijama, on nije najprecizniji, tj. da može prouzrokovati nedoumicu. Tako $\overset{\sim}{VII}_7$, na primer, označava da je u pitanju akord hromatskog tipa, tj. da je unutar tog akorda prisutan umanjeni interval, ali samo uz ovu oznaku, to može biti više *strukturno različitih* septakorada. Ovu vrstu dileme ilustrovaćemo na primeru septakorda VII stupnja u C-duru i c-molu: 1) C, c: *h des f as/a* – dvostrukoumanjeni, 2) c: *h des fes as* – trostrukoumanjeni (sa 2 alteracije), 3) c: *h d fes as* – mekoumanjeni, i 4) C: *h dis f as/a* – tvrdoumanjeni septakord. To znači da se za svaki alterovan ton se moraju staviti i dodatne oznake: $\overset{<}{3}$ ili $\overset{>}{5}$ i tome sl. Na sličan način, ako se stavi II_S i II_L , prvi akord znači vantonalni II za S, a drugi bi po toj logici značio vantonalni II za Lidijski, a u stvari ta oznaka određuje II stupanj iz Lidijskog modusa (dakle, umesto DD). Po toj logici zašto se akord f-a-c u c-molu ne bi označio kao IV_D što bi označavalo akord IV stupnja iz dorskog modusa? Ili, zašto se akord g-b-d u C-duru – ukoliko se ne kreće u S ili u II pri čemu bi nosio funkciju vantonalne subdominante ili vantonalnog II – nego se vezuje sa tonikom, ne bi označio kao V_M – akord V stupnja iz miksolidijskog? Slična dilema postoji kod tumačenja akorda des f as u C-duru: pri vezivanju sa VI_v , kako se određuje da li je u pitanju D za F ili S za VI_v ?

No i pored pomenutih nesavršenosti, ovaj funkcionalni sistem – slova, rimski brojevi i navedene simboličke oznake – jeste analitički metod koji je, po našem shvatanju, najobuhvatniji i najbliže određuje akordiku, kao i njihove međusobne odnose.

Osim navedenog analitičkog metoda, koristila sam i sledeće metodološke pristupe:

¹⁸ Despić, Dejan: *Harmonska analiza*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1970.

- proučavanje linearne-melodijske progresije¹⁹, koje se zasniva na praćenju melodijskog toka i sagledavanju njegovog uticaja na obrazovanje vertikale/akordike;
- analiza horizontalnog naslojavanja – polifonog načina izlaganja i uticaja na vertikalu (što je naročito izraženo u razvojnim odsecima);
- uporedno-kontekstualni metod ili uporedno-situacioni metod koji omogućava tumačenje uočavanjem analogija ili na osnovu odstupanja od očekivanog po analogiji.

2. O tonalitetu

2.1. Dijatonika – hromatika. Spona i međuzavisnost

‘Dijato-hromatičnost’ sistema tonalnosti Prokofjeva je prizma kroz koju se mogu problemski posmatrati sve harmonske pojave u njegovoj muzici. U najširem sagledavanju tog fenomena, to znači proučavanje odnosa između dijatonike i hromatike i njihovog prožimanja kako unutar uni-tonalnog sistema, u funkcionalnim, ali i afunkcionalnim relacijama, tako i unutar tonalno višeslojnih sistema. Determinisanje vidova tonalnih organizacija direktno je u zavisnoj relaciji prema stepenu složenosti odnosa dijatonike i hromatike, a da bi se obrazložio odnos dijatonika – hromatika, prvo je potrebno odvojeno prikazati na koji način se manifestuje dijatonika a na koji hromatika, kako se ispoljava modalnost i kako to sve zajedno utiče na zvučnu vertikalu. Ukrštanje ovih elemenata, njihovo međusobno dejstvo, kao i nivoi složenosti biće postupno razmatrani.

2.1.1. Dijatonika

Prvi, osnovni vid ispoljavanja dijatonike

Već je bilo reči o tome da se ne postavlja pitanje da li je muzika Prokofjeva tonalna, nego *kako* se tonalnost manifestuje. Po pitanju roda tonalnosti, on je skoro uvek određen u smislu dura ili mola. Retki primeri varijabilnosti tonične terce, ili dvorodnosti terce unutar

¹⁹ Pod ovim se ne podrazumeva šenkerijansko (Schenker, Heinrich) značenje ovog pojma.

jednog od ova dva sistema, samo potvrđuju ovu pravilnost. Treba napomenuti da su svi podtipovi dur-mol sistema zastupljeni. Neretko se, međutim, pojava prirodnog mola ili melodijskog dura poistovećuje sa odgovarajućim modusom, a obzirom na to da su modusi takođe zastupljeni u harmonskom pismu Prokofjeva, i jeste veoma teško odrediti granicu između njih. Ono što, međutim, nije diskutabilno u ovako objedinjujućoj tonskoj paleti, koja uključuje dur-mol sistem (sa podtipovima) i modalne elemente, a gde su, posledično, izmenjeni funkcionalni odnosi, jeste postojanje zajedničkog težišta. Takav vid organizacije tonalnog sistema je, čini se, najzastupljeniji, a sistematizovan je kao prvi modalitet u mojoj tipologiji – *stapanje*, ili *fuzija* više vrsta tonal-modaliteta na zajedničkom centru (o čemu će biti razmatrano u poglavlju 3. Vidovi ispoljavanja složenosti tonalne strukture, str. 47). Osim varijabilnosti stupnjeva i stepena prožimanja elemenata različitih vrsta lestvica, ono što najvećim delom određuje ovaj vid tonalnosti, jeste upravo izmenjen sistem funkcionalnosti. Posmatran u širem kontekstu vremena u kom je stvarao Prokofjev, takav sistem nije nov. Kada je o modalnosti reč, poznato je da odnosi između akorada unutar modalnih sistema nacionalnih škola 19. veka, ali i unutar impresionizma 20. veka i nadalje, nisu zasnovani na logici T – S – D obrasca: veze susednih stupnjeva u oba smera, negacija vođice, višezvuci na svim stupnjevima, itd. Međutim, iako se ovaj tip tonalnosti kod Prokofjeva – *fuzija više vrsta tonal-modaliteta* – ne oslanja uvek na logiku ‘tradicionalne’ funkcionalnosti, tonalno težište je – neprikosnoveno.

2.1.2. Drugi vid ispoljavanja dijatonike

Modusi su, u tonalnom mišljenju Sergeja Prokofjeva, prisutni u znatnoj meri, a naročito su izraženi oni koji se bitnije razlikuju od podvrsta dur-mol sistema, pre svih frigijski i lidijski. U našem razmatranju modusa, sagledavamo ih u uzajamnom dejstvu sa dur-mol sistemom. Karakteristike modusa ili njihovi elementi su najčešće ‘utkani’ u dur-mol sistem. Naime, modalni fragmenti koji su prisutni unutar *tonalnog* kontekstu dolaze više do izražaja, upravo zbog kontrasta koji čine prema okruženju. Njihova uloga je samim tim usmerena ka dejstvu drugačijeg, ‘drugog’ unutar zajedničke centralizacije. Elementi modalnosti se ispoljavaju u linearnom, melodijskom kretanju, ali i u vertikalnom, tj. akordskom liku.

Situacije dužeg trajanja, odseci ili čitavi stavovi (kao npr. II stav Devete sonate) koji su pisani u određenom modusu, sasvim su retki. U laganom, III stavu Druge sonate uočava se tonalni hod po malim tercama gis-h-d; svaki od tih centara je modalno obojen, sa promenom vrste modusa – od eolskog do dorskog, koji su jasno izraženi i pored hromatskog zasićenja tonskog prostora.²⁰

Sa duge strane, čista dijatonika je najčešće vezana za lagane, lirske teme. Jedan od retkih primera gde je modalnost istaknuta u prvi plan jeste II tema Treće sonate, gde poetičnost melodike uz jednostavnu, dijatonsku harmonizaciju kao da izranja iz ruske folklorne riznice. Modalnost se ispoljava u oscilovanju između C jonskog i a eolskog modusa, ali sa povremenim senčenjima dorskim elementima (dorski obrt), kao i u ‘obrnutom’ funkcionalnom redosledu D_{VI}–S_{VI} (a: D–S). Treba zapaziti i harmonsko variranje prve rečenice, što je takođe odlika modalnosti. Samo ponegde prisutna blago hromatizovana linija, ne remeti suštinsku dijatoničnost zvučne slike:

Primer br. 1, Sonata br. 3 (t. 57–69):

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 57-60) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the bass staff: C: T (VII), D_{VI}, S_{VI}, VI⁷, and II. The second system (measures 61-64) continues the melodic and rhythmic patterns. Chords are: D, T, VI, D_{VI}, S_{VI}, and VI⁷. The third system (measures 65-69) concludes the passage. Chords are: VI, II, II, D, T, and a: D. The notation includes various rhythmic values and accidentals throughout.

²⁰ Videti Primer br. 143 u **II delu**, str. 170.

Na drugačiji način, bez oscilovanja ka drugim centrima ali sa karakterističnim paralelizmima, ostvarena je modalnost u II stavu Četvrte sonate, sa preovlađujućim sazvučjima sporednih stupnjeva, zadržičnim naslojavanjem akorada (upravo sporednih stupnjeva) i korišćenjem pedalnih tonova. Temu u sopranu a potom imitiranu u altu prate prolazni sekstakordi, ostvarujući koloristički efekat. Harmonske veze susednih stupnjeva i ovde su u prvom planu, mada se u daljem toku kadencira sasvim klasično – C: D-T (t. 45). Uočavaju se i bikordi kao proizvod pedalnih harmonija:

Primer br. 2 Sonata br. 4, II stav (t. 38–43):

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the bass staff with a sequence of chords: C: II, III⁶, S⁶, D, S, VII⁴, T⁶, II⁶, III, and 6. The treble staff shows a sequence of chords: II, D, T, II, VII, III, II⁷, and VI. The second system shows the treble staff with a sequence of chords: II, D, T, II, VII, III, II⁷, and VI. The bass staff shows a sequence of chords: II, D, T, II, VII, III, II⁷, and VI. The score includes a trill in the bass staff and a fermata over the final chord.

2.1.3. Prožimanje tonalnih centara

Variranje roda, kako kroz paralelne, tako i istoimene tonalitete, prisutno je ne samo kao odjek postupaka koji korespondiraju sa obeležjima ranijih stilskih epoha, već, možda pre kao karakteristika ruskog nacionalnog idioma u muzici, a to je *peremenij lad* (rus. переменный лад). Sasvim veran prevod ovog termina u našoj terminologiji ne postoji; najbliže određenje je ‘promenljivi tonski rod’ i u tom značenju se, prvenstveno, koristi za opis oscilovanja između – ili prožimanja – paralelnih tonaliteta, što, opet, proističe iz modalnosti, tj. iz odnosa jonskog i

eolskog modusa²¹. *Peremenji lad* je u ruskoj teoriji ilustrovan brojnim primerima, kako iz narodne, tako i iz umetničke muzike. Manje je poznato, međutim, da pojam prožimanja tonaliteta u ruskoj teoriji ne podrazumeva samo odnos između paralelnih tonaliteta, već i sekundno, ali i kvartno-kvintno udaljenje između dva tonalna centra, nevezano za njihov rod.²²

U tom smislu, nameće se zaključak da ‘promenljivi tonski rod’ nije nimalo odgovarajući prevod termina za *peremenji lad*, jer nije u pitanju promenljivost *roda*, već promenljivost tonalne *centralizacije*. Ova činjenica ukazuje na potrebu promene paradigme, po kojoj bi se novo tumačenje promenljivosti usmerilo ka pojavi premeštanja tonalnog težišta između dva tonalna centra bilo koje udaljenosti, u kraćem trajanju. Imajući to u vidu, svakako bi se moglo postaviti pitanje povezanosti promenljivosti tonalnog težišta koje potiče iz ruske teorije, sa onim vidom tonalne organizacije kod Prokofjeva, koji sam u mojoj tipologiji imenovala *asocijativni nivo* ili *asocijativno policentrična tonalnost* (o čemu tek sledi detaljnija rasprava). Ovaj vid organizacije se, posledično, otiskuje i izvan dijatonike, uzimajući u obzir ‘sapostojanje’ više centara, odnosno ukupnost tonskog sastava. Ukoliko se, međutim, u ovom vidu sagledaju pojedinačni asocijativni slojevi, oni mogu imati različite stepene hromatike tj. varijabilan odnos između dijatonike i hromatike.

U srpskoj teoriji, fenomen iskoraka iz jedne tonalne ravni sistematizovan je po trajanju, njegovoj ulozi i, najvažnije, po stepenu potvrde nove ravni, iskazane putem funkcionalno određujućih harmonskih obrta. Trajanje ovih situacija je uglavnom kratko i povezano je sa njihovom ulogom. Uloga se određuje smerom daljeg kretanja, kao prolazni iskorak – kroz koji se ide u novi tonalni centar, ili skretnični – koji se vraća na polaznu ravan. Termini koji označavaju ove pojave su ‘*istupanje*’, ‘*zahvatanje*’, i ‘*oscilovanje*’, ali su određujuće granice između samih pojmova propustljive i ponekad je teško utvrditi ne samo koji od navedenih termina je odgovarajući, već i gde je granica između svih tih termina zajedno – i pojma modulacije. Naime, ako se i može naći zajedničko stanovište naših teoretičara harmonije po kome (stanovištu) se razlika između modulacije i istupanja određuje stepenom potvrđenosti novog tonalnog centra (manje ili više ubedljivom kadencom), „...oštre granice između zahvatanja, istupanja i modulacija

²¹ Neadekvatnost prevoda termina ‘peremenij lad’ delom proističe iz teško prevodivog ruskog termina *lad*. U razgovoru o u tumačenju pojma *lad* sa prof. Mirjanom Živković, ona je predložila termin *lestvična organizacija*, iz čega bi proizašao prevod termina *peremenij lad* kao *promenljiva lestvična organizacija*.

²² Привано, Н. *Хрестоматя по гармонии, часть четвертая*, Москва, Музыка, 1973, стр. 62.

ne mogu uvek precizno da se povuku..“²³ U definisanju modulacije, teoretičari se takođe slažu da se ona odvija u toku jedne muzičko-formalne celine, međutim kod istupanja se konstatuje da „još u toku iste formalne celine (rečenice, perioda) sledi povratak u osnovni tonaliteta“²⁴, što pretpostavlja činjenicu da se i istupanje, kao i modulacija, odigrava u istom formalnom okviru, pa se čini da to nije dovoljno određujuće. Nadalje, kada su u pitanju vantonalne dominante i njihova veza sa privremenim tonikama, ili ponegde kompletni vantonalni harmonski obrti S D T, u kojoj meri je to drugačije nego potvrđivanje novog tonalnog centra u modulaciji ili istupanju?

Na kraju, termini *oscilovanje* i *zahvatanje* se koriste za veoma slične situacije, a pojam oscilovanja se konkretnije objašnjava samo u kontekstu oscilovanja tonične terce, odnosno tonalnog roda a ne tonalnog centra.²⁵

2.1.4. Gradivni elementi dijatonike: spoj linearnog i vertikalnog sloja

Posmatrana kroz aspekt vertikalnog, dijatonika se ispoljava kroz relativno ravnopravnu primenu svih lestvičnih akorada, gde preovladavaju trozvuci i četvorozvuci. Kao što je već pomenuto, polje dijatonike je prošireno modalnim elementima, a takođe i prožimanjem istoimenih tonalnih centara što doprinosi bogatom fondu akorada. Iako se u takvom sistemu susreću različiti istoimeni tonovi iz sveukupno zahvaćenog tonskog prostora u kome su stopljene podvrste durskih i molških lestvica i modusi – što bi moglo da uputi na prisustvo latentne hromatike, način na koji su akordi uklopljeni je *dijatoniski*.

Izmenjivanje dva oblika (retko korišćenog) kvintakorda III stupnja (III_v i III^o) doprinosi modalnom prizvuku druge tematske ideje teme A u III stavu Osme sonate. Iako na kratko oba akorda zvuče istovremeno, dijatoniziranost nije poljuljana:

²³ Despić, D., *Harmonska analiza*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1970., str. 199.

²⁴ Peričić, V., *Harmonija*, skripta, 1972; Živković, M., *Udžbenik harmonije za II, III i IV razred*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990., str 171.

²⁵ Despić, D., *Harmonska analiza*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1970., str.223, 232.

Primer br. 3 Sonata br. 8, III stav (t. 9–13):

The musical score shows two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at measure 10. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 10. The bass line is annotated with figured bass notation: 'e: t' at the beginning, '6 4' under the first measure, '6' under the second measure, 'IIIv.' under the third measure, 'III°' under the fourth measure, and 't' at the end. Dynamic markings 'f' and 'p' are present in both hands.

2.2. Hromatizacija

Hromatika se ispoljava kroz različite aspekte i na različitim nivoima – od jednostavnijeg vida do veoma kompleksnih struktura. Složeniji vidovi tonalnosti se ispoljavaju u onim organizacijama u kojima tonski prostor obuhvata veći stepen hromatike, kao i u onim situacijama gde je prisutan upliv različitih težišta.

2.2.1. Jednostavniji vid ispoljavanja hromatike

Polazni nivo hromatizacije tonaliteta u muzici Prokofjeva uključuje sve one akorde koji se javljaju u proširenom tonalitetu, počev od epohe romantizma (pa i ranije), od akorada koji obuhvataju stabilne alteracije, vantonalnih akorada dominantne i subdominantne grupe, sa jasnim funkcionalnim određenjem, do medijantike. Unutar ove grupe akorada, dakle dijatonskog tipa, su i frigijski, lidijski i polarni²⁶, koji imaju posebnu ulogu i način iskazivanja u muzici Prokofjeva. Složenije pojave ovih akorada u vidu hromatskih struktura biće sagledane u okviru razmatranja sledećeg, složenijeg, nivoa hromatizacije.

Osvrnula bih se (ponovo) na Holopovljev termin *dvanaestostupanjski tonalitet*.²⁷ Tumačeći odnos između dijatonike i hromatike, Holopov govori o tome da se dijatoničnost “ogleda u vertikali, melodiji, kombinaciji intervala, ali njihov međusobni odnos i odnos prema tonici sadrži nedijatoničnost”²⁸ (tj. hromatičnost). Primena tog termina, međutim, u praktičnom

²⁶ U daljem tekstu, ovi akordi će biti zapisivani velikim slovom ukoliko je njihov rod durski, a malim slovom za moltski oblik.

²⁷ Ibid. (Ю. Холопов, „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“, u С. С. Прокофьев., *Статьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972.) op. cit.

²⁸ Ibid.

smislu može biti problematizovana pitanjem vantonalnih odnosa unutar tako definisanog sistema, kao i vanakordskih tonova unutar pretežno dijatonične osnove akordike. Jer ukoliko, prema ovoj teoriji, dvanaest tonova lestvice dobijaju status stupnjeva, to bi značilo da vantonalni akordi gube poziciju u funkcionalnom smislu i postaju sastavni deo sistema bez težnje ka razrešenju. Međutim, to ne oslikava pravo stanje unutar tonalne organizacije, jer relacije dominantnih i subdominantnih odnosa prema privremenim tonikama kod Prokofjeva postoje, čak i u tradicionalnom, klasičnom vidu. Stoga funkcionalno određenje hromatskih tonova mora proizaći iz konteksta i dovesti u vezu sa samim harmonskim obrtima, unutar kojih će njihovo tumačenje dobiti pravi smisao.

Kada je reč o tumačenju medijantike treba istaći da postoje terminološke razlike između ruske i naše teorije harmonije u pogledu definisanja ovih akorada, a čini se da u teorijskoj literaturi na engleskom jeziku postoji neusaglašenost u tom pogledu. Naime, umesto medijanti i submedijanti, u značenju koje mi podrazumevamo, u ruskoj literaturi se koriste termini 'niski' i 'visoki' III i VI, a u engleskoj literaturi se termini medijanta (mediant) i submedijanta (submediant) odnose na lestvične stupnjeve III i VI.²⁹ S obzirom na to da se osnovni smisao medijantike ogleda u hromatskom i skrivenom ternom odnosu prema glavnim stupnjevima, a imajući u vidu i raznorodnost medijantnih akorada po pitanju sklopa i broja i smera uključenih alteracija, jasno je da postoji neusaglašenost među terminima ali i neobuhvatnost kod pojedinih škola teorije. Važno je podsetiti i na to da se medijantni akordi javljaju u neposrednom okruženju glavnih stupnjeva prema kojima stoje u hromatskom odnosu, upravo da bi dejstvo hromatike unutar novonastalog funkcionalnog sistema došlo do svog izraza. Jedini izuzetak je pojava medijanti u nizu, u okviru medijantnog kruga, tipičnog obrta u romantičarskoj harmoniji. Kada je, međutim, u pitanju medijantika u tonalnom sistemu Prokofjeva, navedene situacije primenjene na romantičarski način su samo sporadične, a upravo ovi akordi dobijaju status samostalnih, 'afunkcionalnih' akorada, koji su, kao *dijatonski* akordi, pozicionirani na hromatski osamostaljenim tonovima. To potvrđuje činjenica da su retke situacije gde su medijante neposredno povezane sa glavnim stupnjevima, čime se gubi njihova izvorna uloga. Ipak, za

²⁹ Podsećam da je reči o ovim nepreciznostima bilo u potpoglavlju prvog poglavlja koje se odnosila na terminologiju. Vidi stranu 8.

identifikaciju ovih akorada zadržala sam oznake za različite vrste medijanti iz potrebe da analiza bude pregledna i razumljiva, a u nedostatku drugih odgovarajućih šifri.

2.3. Susret diatonike i hromatike sagledan kroz alterovane akorde dijatonskog i hromatskog tipa

2.3.1. Frigijski akord

Unutar istog nivoa hromatike, dakle onog gde se javljaju alterovani akordi ali dijatonske strukture, posebno mesto zauzimaju frigijski, a naročito lidijski akord. Osim funkcionalno najčešćeg obrta sa dominantom, vezivanje frigijskog trozvuka – češće u vidu napolitanskog sekstakorda – sa tonikom, javlja se još od perioda ranog romantizma (npr. kod Šopena/F. Chopin). Time se potencira gornji vođični odnos prema tonici, a to je jedno od polazišta u Prokofjevjevom harmonskom pismu. Naime, vođičnu relaciju ove vrste Prokofjev razvija i prema drugim stupnjevima što se može tumačiti kao vantonalni frigijski odnos³⁰. Takvi akordi – molskog ili durskog roda, s obzirom na to da su, dakle, na gornjem polustepenom rastojanju od akorda sa kojim se vezuju, mogu se imenovati kao ‘*prijanjajući*’ akordi i Prokofjev ih veoma često upotrebljava. Međutim, iako vezivanja frigijskog akorda sa tonikom postoje, za Prokofjeva su karakteristične i veze frigijskog sa VI stupnjem, i to u durskom tonskom rodu. Naime, u molskom tonalitetu, ta veza naravno ne bi bila neobična, ona je čak veoma česta jer se ta dva akorda nalaze u subdominantnom odnosu (ili u dominantnom, zavisno od smera kretanja). U durskom tonalitetu, međutim, srodstvo frigijskog i VI stupnja je u skrivenom – prividnom obliku, jer se akordi nalaze u odnosu umanjene kvarte sa hromatski izmenjenim “zajedničkim” tonom. Iako je VI stupanj zastupnik tonične funkcije, veza frigijski – VI u molu ni na koji način ne daje niti izvorni efekat vezivanja sa tonikom, niti se može funkcionalno čuti kao takav, čime se kao posledica, nakratko, oslabljuje primarna tonalna gravitacija. Sa druge strane, ili upravo zbog takvog odnosa, uzimajući u obzir enharmoniju umanjene kvarte kao velike terce, ova dva akorda zvučno obrazuju ekvivalenciju skrivene – prividne terčne srodnosti, slično medijantnim relacijama. Kako nijedan od ovih akorada u teoriji ne može imati svoje medijante, postavlja se

³⁰ Za vantonalni frigijski videti objašnjenje i Primer br. 6 na strani 20.

pitanje da li je Prokofjev, svesno ili nesvesno, razvio medijantne odnose, tj. one u kojima se ostvaruje hromatizam između bilo koja dva terčno udaljena akorda. Time se osvetljava drugačija uloga, u konkretnom slučaju, frigijskog akorda, koji, nezavisno od svog modalnog porekla i negirajući funkcionalno određenje koje je imao u drugačijem kontekstu, postaje punopravan akord na sniženom drugom stupnju, a time i sniženi drugi dobija status samostalnog i ravnopravnog lestvičnog stupnja.

Takav tretman frigijskog akorda, gde se on nalazi u neposrednoj vezi sa akordom VI stupnja, koji enharmonski čini hromatsko terčno srodstvo ilustruju sledeća dva primera. U prvom primeru treba uočiti i blisko rastojanje od lidijskog akorda (takt 6–7), a drugi primer pokazuje bikordalnu postavku frigijskog sa tonikom (takt 17–18).

Primer br. 4 Sonata br. 9, IV stav, (iz prve teme, t. 6–8):

C: L₇ ——— VI₆ ——— F⁺² VII D T

Primer br. 5 Sonata br. 6, III stav (t. 16–18):

← C: F ——— VI (T) T F VI ——— T T F VI ——— (T) → (As:)

U prethodnom primeru strelicama su označena tonalna polja koja okružuju ovaj segment, i mada način modulacije iz C-dura u As-dur predstavlja jednu od novih modulacija u mojoj tipologiji³¹, treba uočiti da su akordi frigijskog i VI C-dura, svojevrsna tonalna priprema novog As-dura, prema kome čine S i, u enharmonskoj notaciji, upravo frigijski akord, ali u molskom vidu (koji se u „tačnoj“ notaciji nalazi samo dva takta kasnije.)

Još interesantnija pojava frigijskog akorda posle akorda VI stupnja, ali na drugačiji način jer se radi o molskom tonalitetu, nalazi se u neposrednoj pripremi reprize u I stavu Četvrte sonate gde frigijski dobija dvoznačnu ulogu. Na fonu dominante c-mola, u *pp* dinamici niskog registra naslojava se VI, a zatamnjenje boje ostvaruje molski frigijski akord. Dodata mala seksta (heses) tom akordu može se razumeti kao proizvod prolaznog hromatizovanog kretanja tenorske linije ali, istovremeno, ona formira vantonalni frigijski prema VI, koji mu je prethodio:

Primer br. 6 Sonata br. 4, I stav (t. 133–137):

Meno mosso

pp

(<-f VI)

c: D — VI $f_6^{+\flat 4}$ III D —

Dodatno obogaćenje fonda dijatonskih akorada u spoju sa hromatskim slojem alterovanih tonova formiraju vantonalni dominantni i subdominantni odnosi prema Frigijskom. Obojenost II teme prvog stava Druge sonate frigijskim elementima dolazi još više do izražaja upotrebom vantonalne subdominante za Frigijski:

³¹ U daljem toku ovog segmenta odvija se modulacija koja je objašnjena u poglavlju 4.1. Predlog nove tipologije modulacija u harmonskom sistemu Prokofjeva, str. 121.

Primer br. 7a Sonata br. 2, I stav (t. 82–85):

e: F _____ sF
 F: T _____ s
 D⁹ K⁶ d t⁽⁷⁾

U reprizi iste teme u osnovnom tonalitetu stava, nakon SF javlja se čak i njegov vantonalni II stupanj, u obliku poluumanjenog septakorda:

Primer br. 7b Sonata br. 2, I stav (t. 259–262):

d: VII ⁴/₃ SF IIF F⁷ -VII_D VII #6

Često se primena frigijskog akorda nalazi u modulaciji, gde preznačenjem na dijatonski postaje ulazni akord ciljnog tonaliteta. U trećem stavu Devete sonate tonalni tok pevljive teme smireno-svečanog izraza iz As-dura nakratko zahvata oblast molske subdominantne, pa se preko preznačenja lestvičnog akorda VI stupnja te oblasti u Frigijski, vraća u početni tonalitet, potvrđen ubedljivom kadencom (v. Primer br. 8). „Lakoća“ sa kojom Prokofjev inače realizuje susrete snizilica i povisilica na kratkom rastojanju, može se uočiti i ovde, mada je zapravo reč samo o enharmonskoj notaciji molske subdominantne oblasti: des~cis-mol.³² Drugi primer takođe prikazuje modulaciju između bliskih tonaliteta, ostvarenu preznačenjem Frigijskog ali u vidu septakorda, čime se potencira njegova samostalnost, koja je u ovoj situaciji istaknuta i slobodnim skokom u ton septime (v. Primer br. 9).

³² Prvi akord koji 'iskače' iz sistema snizilica je akord fis-a-cis, odnosno As:~ss, i moguće je da je to razlog što je Debra Rifkin u svojoj doktorskoj disertaciji "Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives and Design" tumačila ovu situaciju kao modulaciju u fis-mol, što svakako ne stoji. op. cit.

Primer br. 8 Sonata br. 9, III stav (t. 1–8):

Andante tranquillo

As: T — III⁶ ⁶/₅ — T — S⁶ — VI⁶ III T — DD² —
(T)

II — ss
(T) cis: s — VII⁷ II⁷ t III VI
As: F D⁹ — T —

Primer br. 9 Sonata br. 2, I stav (t. 117–119):

f: D⁷ — t⁶ VII⁶ t VII[°] VI⁷
c: F⁷ D⁵ — 4 — 3

2.3.2. Lidijski akord

Lidijski akord je veoma često zastupljen i ima bitnu i, u muzici Prokofjeva, specifičnu ulogu. Ovaj akord nije čest u muzici romantizma; on se javlja kao transpozicija folklornih idioma kod pojedinih autora nacionalnih škola (Poljska, Norveška). Kao svojevrsan pandan vezi F (ili N₆) – D, lidijski akord se vezuje sa subdominantom, čime se ističe specifičnost polarnog odnosa koji se ovom vezom ostvaruje³³. Međutim, lidijski akord kod Prokofjeva ima sasvim drugačiju

³³ Despić, D., op. cit. str. 282.

funkciju. Za razliku od ne toliko prisutnog polustepenog odnosa F – T, Prokofjev često vezuje lidijski upravo sa tonikom, prema kojoj ovaj akord stoji u vođičnom odnosu. Često sklopa malog durskog septakorda, koji bi se u analizi uobičajeno poistovetio sa vantomalnom dominantom za III, Lidijski se kreće direktno u toniku, čime ta veza, uzimajući u obzir dominantni sklop, može da izazove asocijaciju varljivog razrešenja. Kada se, pritom, preko lidijskog ostvaruje i prelazak u novi tonalitet, može se dodatno zamagliti tonalno uporište. Tako se, u sledećem primeru, gde je polazni tonalitet već oslabljen netipičnim kretanjem tri septakorda, ulazak u novi tonalitet preznačenjem poslednjeg septakorda u Lidijski akord u prvom trenutku prepoznaje kao varljiva veza, iako funkcionalno neutemeljena ni u jednom od navedenih tonaliteta, odnosno otvara tonalno polje ka Es ili c centrima:

Primer br. 10 Sonata br. 4, III stav, (t. 108–110):

The image shows a musical score for Example 10, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several notes and rests. The bass staff contains a bass line with chords and figured bass notation. Below the bass staff, there are several chord symbols and figured bass notations: B: III (7), DS 6/5, DII 4/3, As: L 4/3, and T6. The chord symbols are written in a stylized font, and the figured bass notation is written in a smaller font.

Međutim, česta primena ovog obrta, naročito u kadenci, obezbeđuje sasvim nov funkcionalni status Lidijskog akorda u potenciranju vođičnog odnosa prema tonici. Pozicioniran na vođici, sklopa malog durskog septakorda, dakle nedvosmisleno dominantnog profila, ovaj akord se neformalno imenuje kao *prokofjevska dominantanta*. U segmentu iz prvog stava Pete sonate, lidijski akord se pojavljuje u toj ulozi, dakle, u kadenci pred tonikom, ali na način koji pokazuje i tipično Prokofjevsku igru sa akordskim nizanjem, koja uslovljava i ne sasvim „običnu“ kadencu. Naime, u modulacionom zaokretu iz F-dura u G-dur on je doveden postupnim uzlaznim celostepenim hodom u izmenjivanju durskih kvintakorada i malih durskih septakorada, pa se u kadencionom obrtu G: L – T, tonični akord javlja kao septakord; on se, potom, hromatskom promenom septime funkcionalno preznačuje u dominantu C-dura, osnovnog tonaliteta stava, gde se prva tema ponovo izlaže. Treba uočiti i miksolidijsku obojenost C i F centara u ovom segmentu:

Primer br. 11 Sonata br. 5, I stav (t. 1–8):

Allegro tranquillo

C: (D) T VI⁶ d⁴ VI F: III D_{II} II⁷

III D⁶⁻⁵ T D⁶ VII⁶

(G: S⁷) G: D (D_{II}⁷) L T⁷ C: D

Insistiranje na lidijskom akordu ponegde mu obezbeđuje i status 'lajt-harmonije'. U laganom stavu Šeste sonate, lidijski akord je potenciran jer se nalazi u kulminacionim delovima teme gde njegova upečatljiva veza sa tonikom čini motivsko-harmonsku srž. Ovaj obrt je istaknut i u daljem modulacionom kretanju teme iz C-dura, kratkim zahvatanjima D- i G-dura, pa se na taj način odvija poigravanje sa lidijsko-frigijsko-polarnim relacijama unutar bliskih centara na uskom rastojanju. Naime, lidijski akord D-dura je, dakle, u veoma kratkom vremenskom intervalu, doveden u frigijski odnos prema tonici polaznog C-dura (C – Cis~Des), dok je u transponovanom G-duru, taj odnos prerastao u polarni prema ciljnom C-duru (G:L=C:P, videti Primer br. 12a i 12b). U daljem toku teme, na analognom mestu u drugoj rečenici (videti Primer br. 12b), umesto veze T – L, insistira se na frigijskom akordu i vezi sa tonikom (Des – C), čime se dobija isti odnos kao u prvoj rečenici, tj. kao da je u pitanju trenutni Des-dur i veza sa njegovim lidijskim! Treba uočiti i pojavu lidijskog akorda nad dominantnim septakordom – sve

zajedno na pedalu tonike (2. takt Primera 12a), kao i to da je lidijski uveden *sopstvenim vantonalnim* lidijskim akordom. Ukoliko bi se na ovom mestu izolovano posmatrala gornja linija, ona bi upućivala na H-dur, dakle lidijsku oblast C-dura, ili na gis-mol, čime se postiže da ‘povratak’ u C-dur deluje iznenađujuće, iako je to osnovni centar.

Primer br. 12a Sonata br. 6, III stav (t. 1–6):

Tempo di valzer lentissimo

C: T ————— $sm >7$ D ————— 6 VII (a:II) VI t VII⁷ II⁷ III₄ (T) d 3 (III)

II S VII₄ II₃ II₆ S₄ D: T ————— L₆ T ————— L₆ (G:→) (C:-F=G:P)

Primer br. 12b (t. 10–11):

G: T⁶ D_{ped.} (VI) L⁶ T⁶ D_{ped.} l⁶ VII₂

U prethodnom primeru može se uočiti i primena molskog lidijskog akorda. Neobičan je primer iz četvrtog stava Šeste sonate koji pokazuje primenu molskog lidijskog akorda u izmenjivanju sa septakordom VI stupnja, čime se njihov međusobni odnos očitava na rastojanju prekomerne sekunde. Međutim, uzimajući u obzir moguće tumačenje harmonske dvoslojnosti

akorda VI₇, (unutar koga je obuhvaćen i tonični akord) kao VI+t, uočava se da je „uobičajena“ veza lidijskog sa tonikom ipak prisutna, no na prikriveni, indirektan, način.

Primer br. 13 Sonata br. 6, IV stav (t. 370–374):

370 *poco a poco riprendendo il tempo primo*

a: VI⁷ l VI⁷ l A: T

Veza molskog lidijskog kvintakorda sa tonikom takođe je vrlo česta, naročito u molskom tonalitetu. Zbog strukture ovog akorda manje je izraženo dominantno dejstvo, a više je potenciran polustepeni odnos – trostruko vođično kretanje – pri razrešenju u molsku toniku. Naročito je istaknuta primena molskog lidijskog sa dodatom umanjenom septimom, što sklop ovog akorda čini hromatskim – umanjeni molski septakord, čime se obuhvata drugi nivo hromatike.

2.3.2.1 Veći stepen hromatizacije

Naredna dva primera ilustruju primenu umanjenog lidijskog septakorda u dva oblika, kao durski kvintakord sa umanjenom septimom – umanjeni durski, i u molskoj varijanti – umanjeni molski septakord. Treba istaći da se, suprotno uobičajenoj praksi gde se durski lidijski akord *ne* nalazi u molskom tonalitetu (zbog enharmonski iste terce), a molski oblik tog akorda je ređe primenjivan u durskom tonalitetu, u muzici Prokofjeva češće zapažaju upravo takvi odnosi. U prvom primeru Lidijski sekstakord je blago maskiran zadržicom i enharmonskom notacijom a: c-es-as~his-dis-gis, a njegova dopuna – uz prolazni ton septime u gornjem glasu (ton f) – u četvorozvuk hromatskog tipa, može se shvatiti i kao slučajna pojava. U drugom primeru je sklop umanjenog molskog septakorda nedvosmislen, mada njegova pojava u ovoj situaciji proizilazi iz svojevrsne prokofjevske motivske „igre“: od udvojenog intervala terce, koji je inače nukleus čitavog drugog stava Devete sonate, gornji plan se dalje kreće u paralelnim malim tercama

naviše, dok se u basu od istog početnog intervala u suprotnom hodu nižu velike terce; sa druge strane, odnos pokreta *donjeg* tona terci u deonici desne ruke se kreće sistemom velika pa mala sekunda, dok je taj sistem u deonici leve ruke obrnut, tj. mala, pa velika sekunda. Primena umanjenog moluskog lidijskog septakorda zapažena je i pri promeni tonalnog centra, gde enharmonskim preznačenjem on postaje ulazni modulacioni akord (videti Primere br. 21 i 23 u ovom poglavlju i Primer br. 109 u poglavlju 4.1. Predlog nove tipologije modulacija u harmonskom sistemu Prokofjeva, na str. 121).

Primer br. 14 Sonata br. 6, IV stav (t. 302–303):

a: $\sim L_6$ — $(^5)$ — t^6

Primer br. 15 Sonata br. 9, II stav (t. 18–19):

D: d S [III $\begin{smallmatrix} ³ \\ >3 \end{smallmatrix}$] $l^{b5} \begin{smallmatrix} 6 \\ 7 \end{smallmatrix}$

Ponekad se u kombinaciji sa hromatizovanom linijom, javljaju zanimljivi oblici ovog akorda, u kojima se takođe zapaža njegovo hromatsko svojstvo. Iako je u narednom primeru ovaj akord označen kao durski lidijski, u bikordalnoj postavci sa tonikom C-dura, on je maskiran hromatizovanom linijom (i enharmonskom notacijom), u kojoj se krije njegova dvorodna terca. Pojava umanjene septime unutar lidijskog prekida polustepeni hod u trenutku kada se i gornji plan ulije u istu harmoniju, čime se izdvaja kao pripadajući ton umanjenom durskom septakordu

(u drugom obrtaju). „Igra“ sa vanakordskim hromatskim tonovima proizvela je dvorodnu kvintu Lidijskog i dodatu disonancu tonici:

Primer br. 16 Sonata br. 6, I stav (t. 31–32):

C: L_6^{\sim} ----- $L_2^{\sim} T_4^{+\#7_6}$

Ima situacija gde je ovaj akord uveden hromatskim pokretom, odnosno akordskom formacijom koja „uvodi“ u njega, čineći svojevrsni vantonalni VII za lidijski. U drugom dvotaktu se javlja lidijski trozvuk, uveden posle akorda koji se može dvojako tumačiti: kao II_{II} , analogno početnom akordu prvog dvotakta), ili kao DS, uključujući i pedalni ton tonike, te bi razrešenje u lidijski akord moglo da se objasni pomoću enharmonizma male septime tj. DS~prekomerni kvintsekstakord vantonalnog VII za lidijski (VII_5^6). Sagledana uporedno-kontekstualnom analitičkom metodom, ova situacija dobija dodatni sloj tumačenja: akord koji prethodi lidijskom može se označiti kao III_5^6 , što je omogućeno logikom sekvenciranja harmonske postavke modela II_5^6 -VI – III_5^6 -VII^{#5}, tj lidijski, a sve na pedalu tonike. Izmenjivanje tonova b i h na bliskom rastojanju, uz pojavu tona fis doprinose utisku smenjivanja miksolidijske i lidijske obojenosti, odnosno čine trenutnu *akustičku* lestvicu C centra .

Primer br. 17 Sonata br. 3 (t. 77–80):

C: T II_5^6 VI_6^+ II T III_5^6 III_5^6 III_5^6 III_5^6

Interesantna je i dosta česta pojava bikorda lidijskog akorda (molskog ili durskog roda) i dominante. Ovakav sklop može da se tumači i kao veliki durski septakord dominante, odnosno – ukoliko se radi o spoju sa durskim lidijskim – kao prekomerni septakord na dominantni. Pojava velike septime u dominantnom četvorozvuku negira jedno od osnovnih svojstava dominantne funkcije – a to je dominantni tritonus, a stvara drugačiji funkcionalni odnos prema tonici, gde se velika septima kreće naviše. Ovaj oblik dominante nije neuobičajen za ekspresionističku harmoniju i koristili su ga mnogi savremenici Prokofjeva. Ono što, međutim, predstavlja analitičku dilemu jeste *kako* razumeti da li je u pitanju jedan akord ili spoj dva akorda, jer su oba tumačenja moguća. Sa jedne strane, tumačenje bikorda lidijski + dominantna se može pravdati upravo činjenicom da Prokofjev često koristi lidijski akord, kao i prisustvom drugih bikorada, koji nastaju kao proizvod višeslojnosti linearnog toka. Sa druge strane, međutim, dominantna – pa i u ovom obliku nove disonantnosti – ima veoma važnu ulogu i njeno potenciranje je u službi stilskog *homage-a* sintaksi klasicizma. U narednom primeru se bikord dominante i lidijskog (ili dominantna sa dvorodnom septimom) nalazi na tonici, što čini ovu slojevitu zvučnu vertikalnu još disonantnijom.

Primer br. 18 Sonata br. 6, III stav (t. 97–98):

a tempo

C: T ————— sm⁷ +D ————— VII

Bikordalna postavka lidijskog akorda sa tonikom nije retkost, ali je ponegde indirektna, maskirana na način izmenjivanja tonova dva akorda. Na samom kraju I stava Šeste sonate, u naizmeničnom pulsiranju lidijskog kvartsekstakorda i sekstakorda ispred naznačene tonike (tonične terce i kvinte), a i na markiranom pedalu tonike, neobično su ukrštena oba akorda.

Primer br. 19 Sonata br. 6, I stav, (t. 267–273):

Na nešto drugačiji način nego u prethodnom primeru, izmenjivanje lidijskog akorda sa tonikom često je prisutno ali u vidu ostanatih platoa. Tako je, npr. u odseku C u III stavu Osme sonate, primetno izuzetno dugo trajanje promenljivog ostanata sa isticanjem tona povišenog IV, koji se harmonski varira pojavom lidijskog akorda, ovde u skretničnoj ulozi:

Primer br. 20, Osmo sonata, III stav (t. 120–124):

2.3.2.2. Primena lidijskog akorda u modulaciji

Lidijski akord je, još češće nego frigijski, primenjen kao sredstvo modulacije, na način da lestvični akord jednog tonaliteta preznačenjem postaje ulazni akord novog tonaliteta. Pritom se preznačeni lidijski akord najčešće vezuje direktno sa tonikom, obrazujući polustepeni odnos i simulirajući varljivo razrešenje. Iako se potvrda novog tonaliteta u ovoj vrsti modulacije odvija tek naknadno, odnosno nakon tonike, postupak polustepenog ulaska u novu toniku jeste jedan od

načina modulacionog preokreta tipičnih za Prokofjeva, te se efekat ove modulacije i ubedljivost novog centra mogu posmatrati kao idiosinkratska pojava.

Ipak, kada je u pitanju modulacija preko Lidijskog na dijatonski način, to nije uvek ostvareno „pukim“ preznačenjem. Neposredno ispred reprize u Finalu Druge sonate, na dugotrajnom ostinatu koga čini razlomljena linija sa tonovima b-e-cis i formira nepotpun septakord VII stupnja³⁴ osnovnog tonaliteta stava – d-mola, uvedena je uvodna tema sa razloženim toničnim trozvukom, ali u „pogrešnom“ tonalitetu, cis-molu kao lidijskoj oblasti. Povratak u osnovni d-mol izveden je preznačenjem cis: t u molski lidijski, ali dvoslojnost koju formira ostinato uslovljava mogućnost tumačenja tog akorda u hromatskom vidu – kao umanjenog molskog, uzimajući u obzir enharmoniju ais~b. Time je uvedena repriza (t. 225), ali se „igra“ nastavlja: na novom ostinatu, harmonski i tonalno dvoznačnom, spojeni su osnovni tonalitet i, Prokofjevu omiljena, lidijska oblast: d-mol i cis-mol.

Primer br. 21 Sonata br. 2, IV stav (t. 223–227):

cis: t (#VI₇) [cis: t⁶ #VI t VII] / /
 d: l - l₂ d: II — VII VII[°]

Osim modulacije preko preznačenja na dijatonski način, Lidijski se kao ulazni akord u novi tonalitet uvodi i hromatskim pokretom, kao i enharmonskim načinom. U prvom od nekoliko primera koji to ilustruju, lidijski septakord akord je malog molskog sklopa i uveden je hromatskim pokretom gornjeg glasa, ali iz tona koji *ne* pripada prethodnom sazvučju kao akordski ton, već je u ulozi disonance – dodatog tona sekste:

³⁴ Izostavljena kvinta (ton g) u d:VII₇ u liniji ostinata nije slučajna; naime, osim što se u daljem toku ostinato funkcionalno, a i u notaciji, menja u cis:#VI - kojem ton g ne pripada, povratak u d-mol izveden je preznačenjem tonike cis-mola, kojoj ton g takođe ne pripada, u lidijski akord.

Primer br. 22 Sonata br. 4, III stav, (t. 97–100):

C: T₆ ——— +^{b4} B: l³ T₆

Na sličan način, gde vanakordski – dodati ton ima bitnu ulogu pri modulaciji, ali pritom u kombinaciji sa hromatsko-enharmonskim postupkom i u bikordalnoj postavci, ostvaren je tonalni prelazak u segmentu iz III stava Devete sonate. U razloženim višezvucima formirana su akordska naslojavanja g: D + sm; s + t; s + VI; t + VI. Iz poslednjeg bikorda tonika g-mola postaje modulacioni akord, ali sadrži disonancu – dodatu kvartu čime se, enharmonskim putem, formira umanjena septima moluskog lidijskog prema ciljnom As-duru. Isti ton je, pak, uveden hromatskim pokretom u altu, odnosno hromatskom promenom akorda VI stupnja iz prethodnog bikorda:

Primer br. 23 Sonata br. 9, III stav (t. 49–54):

g: D ——— sm ——— +⁹ 7 +⁶ ~³ s ——— s ———

VI ——— t⁶ ——— +⁴ As: - l ^{b7} T

Enharmsko preznačenje u modulaciji na „standardan“ način, gde je ulazni akord Lidijski nije retkost, ali ono što sledeći primer čini zanimljivim jeste izbor struktura akorada: dvostrukoumanjeni septakord (u obrtaju $\frac{4}{3}$) postaje *mali durski septakord* Lidijskog ($\frac{6}{5}$), što prema ciljnom *molskom* tonalitetu nije sasvim uobičajeno:

Primer br. 24 Sonata br. 2, I stav (t. 220–224):

The musical score shows a piano piece with a treble and bass clef. The bass clef part features a complex chord structure with a tritone relationship. Below the staff, there are labels: 'g: s' for the first measure, '-VII $\frac{4}{3}$ ' for the second measure, and 'a: $\frac{6}{5}$ ' for the third measure. The treble clef part has a 'pp' dynamic marking and two measures of chords labeled 'D'.

2.3.3. Polarni akord

Polarni akord u harmonskom sistemu Prokofjeva ima posebno dejstvo i iskazuje se na više načina, zavisno od okruženja ali i uloge koju u određenoj situaciji zauzima. Vidovi njegove strukture su različiti, odnosno ovaj akord se pojavljuje u durskom i molskom obliku nezavisno do roda tonalnog centra, a čest je i kao četvorozvuk. Drugi sklopovi hromatskog tipa nisu prisutni, jer bi se njegovo dejstvo umanjilo usled enharmonske ekvivalencije sa drugim akordima koji uključuju tonalno stabilne alteracije ($IV^<$, $II^<$, $>VI$). A Prokofjev, čini se, upravo želi da istakne tritonusni odnos prema tonici čime je ostvareno najizrazitije dejstvo ovog akorda. Takav odnos je često prisutan i u tonalnim promenama, bilo da se radi o trajnijem preusmeravanju tonalnog centra u polarnu oblast ili unutar *iskliznuća*, specifičnog postupka o kome će kasnije biti reči.

Direktna veza polarnog akorda sa tonikom vrlo često je prisutna unutar ostinata, čime se na specifičan način postiže harmonska dinamizacija, a da se pritom ne narušava stabilnost tonalnog centra. Ostinato pri kraju trećeg stava Osme sonate odvija se prvo u smeni bikorda polarnog akorda i molske medijante (u enharmonskoj notaciji), a na objedinjujućem, stabilnom

pedalu tonike B-dura, pa se tonični akord premešta u gornji plan, a akordska smena sa polarnim je i dalje prisutna:

Primer br. 25 Sonata br. 8, III stav (t. 473–475):

B: T _____

Često se primena polarnog akorda javlja i kao element harmonskog variranja ostinata, kao npr. u dugotrajnom ostinatu u četvrtom stavu Druge sonate, gde se unutar jasnog C-dura akcentovan ton *cis* prostire u okviru 40 taktova (sa prekidima počev od t. 178–209), u različitoj harmonizaciji: osim jedne, sporadične pojave ovog tona unutar akorda D_{II}, ton *cis* je harmonizovan prvo u okviru molskog polarnog akorda, potom durskog polarnog, na kraju i polarnog septakorda.

Primer br. 26 Sonata br. 2, IV stav (t. 178–180 i t. 191–193):

C: T p T p

C: T P T P T P7 T

Indirektna veza polarnog akorda sa tonikom ili njegova pojava van te veze, sa druge strane, ukazuje na njegovo osamostaljenje ili ravnopravnu poziciju unutar tonalnog prostora, a ponovo ostvarenu na način koji ne zamagljuje tonalni centar. Sledeća dva primera pokazuju njegovu slobodnu poziciju unutar tonaliteta. “Ugaonost” linija u Finalu Sedme sonate koja se formira u slobodnom hodu unutar C miksolidijskog moldura (melodijskog dura) povezuje toniku i polarni akord (u durskom, pa molskom vidu) preko svojevrsnog intonativnog „mosta“: skretanje tonike na ton miksolidijskog VII – od kog se potom otisne polarni sekstakord, je njegova enharmonska priprema.

Primer br. 27 Sonata br. 7, III stav (t. 87–89):

C: T----- P₆----- (p) D T DS² P₆-----

U narednom segmentu iz Finala Osme sonate, bezmalo cela hromatska lestvica ne narušava B centar, iako je prisutna dvoslojnost planova sa akordskom progresijom u suprotnom hodu. To je postignuto primenom *dijatonskih* sklopova u paralelnom uzlaznom kretanju, pri čemu je polarni akord *naznačen* upravo logikom paralelizama kvartsekstakordalnog oblika akorada u nizu, iako je njegov osnovni ton izostao. Treba zapaziti i potez frigijskog obrta u basu sa, na ovaj način izvedenom, sasvim nestandardnom harmonizacijom:

Primer br. 28 Sonata br. 8, III stav (t. 94–95):

B: t₍₇₎ VII^o₍₉₎ VI_v. (~VII₂) D T

Naznačen ili maskiran polarni akord ne treba poistovetiti sa njegovom pojavom u situacijama gde on ima dvoznačnu ulogu. U neposrednom okruženju frigijskog akorda, polarni se naravno može tumačiti kao njegova vantonalna subdominanta:

Primer br. 29 Sonata br. 9, III stav (t. 107–111):

The image displays a musical score for Example 29, Sonata No. 9, III movement (measures 107-111). The score is in G-flat major (As-dur) and 3/4 time. It shows a piano introduction of the IV movement theme. The first system includes a 'Coda' marking and a 'tema IV stava' bracket. Harmonic analysis below the first system shows As: T, D, T. The second system shows a modulation to the Phrygian mode (a: s+6) and back to G-flat major (VI 3). Harmonic analysis below the second system shows p (sF) with +6 and 9, f with +M and 8, and T.

U gornjem primeru najavljena tema IV stava prvo je izložena u osnovnom tonalitetu stava As-duru, potom u molskoj frigijskoj oblasti (notiranoj enharmonski), a na harmonskoj podlozi molskog polarnog akorda koji je ujedno subdominanta frigijskog akorda.

Dvoslojnost složenijeg tipa koji ide ka bitonalnoj slici, gde je u jednom sloju polarni akord takođe naznačen, ali je u drugom on istaknut vezom sa tonikom, vidi se u pripremi reprize B teme u trećem stavu Sedme sonate. Unutar C centra, naslojen je asocijativno e-mol, koji će se potvrditi u trenutku pojave teme B, tako da je moguće dvojako tumačenje. U basu je naznačen polarni akord koji sa gornjim planom formira septakord, ali je okružen dominantom pa se njegova uloga može okarakterisati kao skretnična. U gornjem planu, u naznačenom e-molu, zapaža se hromatizacija drugačije vrste – sa istaknutim tonom <IV i tritonusnim sazvučima – a polarni akord je jasno prepoznat neposredno pred tonikom novog centra, e-mola.

Primer br. 30 Sonata br. 7, III stav (t. 94–97):

Sasvim izuzetno, može se uočiti i bikord polarnog sa frigijskim akordom. Kada takvu zvučnu vertikalu Prokofjev vezuje sa tonikom, ostvaruje se efekat razrešenja, iako se – suprotno očekivanom – ne kreću svi tonovi polustepenim pomakom. Ovaj tip akordike se može nazvati *prijanjajućim* ili *vođičnim* akordom, koji je često primenjen i kao modulaciono sredstvo.³⁵ Bikord molskog frigijskog i durskog polarnog (u enharmonskom zapisu) u trećem stavu Četvrte sonate nosi ulogu objedinjavanja ključnih akorada centralnog odseka. Oba akorda su u postavci sekstakorda, a polarni akord u sledećem primeru je maskiran kvartnom formacijom, koja je proizvod dvoznačnosti u tumačenju figurativnog tona. Naime, u bikordu C:f₆+P₆, ton dis (tenorska linija) ima skretnično-zadržičnu ulogu pred akordskim tonom cis (kvinta polarnog~osnovni ton frigijskog), ali se može enharmonski uzeti i kao ton umanjene septime polarnog, što dovodi do mogućeg tumačenja kvartnog akorda:

Primer br. 31 Sonata br. 4, III stav (t. 189-192):

Na sličan ali način, ali bez dvoznačnosti, bikord polarnog i frigijskog je više puta primenjen unutar dugotrajnog ostinata u finalu Osme sonate, u različitim kombinacijama rodova

³⁵ Ova vrsta modulacije, kao jedna od novih u mojoj tipologiji, objašnjena je u poglavlju 4.1.2 Vođična modulacija, str.124.

tih akorada. Neposredno se oslanjajući na toniku, bikordi ovde nose ulogu skretnično-prijanjajućih akorada a treba uočiti i medijantni akord u istoj ulozi. Polarni akord u ovom primeru predstavlja i harmonsko variranje tona g koji je istaknut u ostinatu, dugom čak preko 200 taktova (uporediti i sa Primerom br. 20 na str. 30).

Primer br. 32 Sonata br. 8, III stav (t. 192–196 i t. 181–186):

The image displays two musical staves from Prokofiev's Sonata No. 8, III movement. The top staff covers measures 192-196, and the bottom staff covers measures 181-186. Both staves are in 3/4 time and G-flat major. The top staff features a dynamic marking of *ff* and chord symbols: Des, ~m⁶, T₄, P, T₄, and m⁶. The bottom staff features a dynamic marking of *ff* and chord symbols: Des: D, II<, 3, +D₃, P², D², D, T⁺⁶, r⁶, and T⁺⁶.

Bikord polarnog akorda sa tonikom nalazi se ponegde čak u kadenci, ali sa ulogom prelomne – modulacione tačke, čime se stvaraju višeznačni odnosi. Takvu organizaciju možemo videti unutar teme B₂ četvrtog stava Devete sonate. Tonalitet teme je u G-duru, što je, prema osnovnom tonalnom centru stava, C-duru, sasvim klasičarski princip, međutim obe rečenice unutar perioda zahvataju lidijsku sferu, Fis-dur. Prva rečenica zapravo i kadencira u tom tonalitetu, dok se u drugoj rečenici Fis-dur prožima sa polaznim G-durom i kadenca rečenice je otvorenog tipa, tj. zastaje na harmonski dvoznačnom bikordu Fis: T+P = G: L+S. Pojava polarnog akorda nije slučajna, jer ona najavljuje tonalitet C-dura koji se odmah nadovezuje sa pojavom prve teme, čime se uspostavlja tumačenje istog bikorda u novom odnosu prema C-duru. Treba uočiti i celostepeni hod u basu koji vodi od polarnog do tonike. Ovakav primer modulacionog preokreta je zaista neobičan, ali je tipičan za Prokofjeva jer objedinjuje njemu svojstvenu primenu lidijskog i polarnog odnosa.

Primer br. 33, Sonata br. 9, IV stav (t. 38–42):

(Fis: T) G: D⁶ (Fis: VI) D⁷ >VI F⁷ >VI⁶

(Fis: +T^P) G: +L = C: +P

C: +P celostepena D⁶ T

2.3.4. Drugačiji tipovi akorada

Već u prethodnim potpoglavljima mogle su se uočiti različite akordske formacije, koje nastaju bilo kao proizvod naslojavanja dva plana – bikordi, ili tercnim naslojavanjem u višezvuke (undecimakordi, tercdecimakordi) često sa dvorodnim akordskim tonovima. Drugi tipa akorada nastaje kombinacijom dijatonskih i hromatskih varijanti istog akorda, a takođe i upotrebom dodatih tonova. Povremenim uplivom drugačijih lestvica, pre svega umanjene i celostepene, ostvarena je primena dodatnog tipa akordike – kao što je celostepena dominanta, a klasteri nisu primenjivani osim u retkim situacijama gde se pre može govoriti o istovremenom zvučanju trihorda nego o punim klasterima. Spomenuti su *vođični* i *prijanjajući* akordi, koji su srodni ali se razlikuju po tome što se kod prijanjajućeg akorda ne kreću svi tonovi polustepeno u akord sa kojim su u neposrednoj vezi, dok se kod akorda vođične strukture svi tonovi kreću

polustepeno, i to u raznosmernom hodu. Vođična struktura je često u ulozi modulirajućeg akorda, o čemu će biti razmatrano u Poglavlju o modulacijama (poglavlje 4, str. 121). Ne možemo se oteti utisku da su mnoge akordske formacije proizašle iz samog pijanističkog iskustva Prokofjeva, odnosno da proističu iz mogućnosti obuhvata tonova jednim akordom, što će se videti iz narednih primera.

Vrlo često se mogu naći akordi sa istovremenim raznosmernim alterovanim tonovima iste osnove – disalterovanim akordskim tonovima, ili u jednostavnijem vidu, akordi sa dvorodnim tonovima. Ovakve disonantne formacije mogu nastati u *jednom* tonalnom centru kao proizvod linearnog kretanja glasova čiji smer uvodi alteracije u suprotnom hodu i time određuje vrstu alterovanja (sniženje ili povišenje tona). Sa druge strane, u asocijativno-policentričnim ili međutonalnim platoima, gde postoje više naznačenih tonalnih centara, tumačenje dvorodnih akordskih tonova u sastavu ovog tipa akordike može se izvesti na osnovu višeslojnosti, u kojoj se u ukupnoj vertikali „ukrštaju“ planovi pa su dvorodni tonovi proizvod mogućih pripadajućih tonova istom akordu.

Već i u Prvoj sonati se zapažaju akordi hromatske strukture poput dvostruko umanjenog i tvrdoumanjenog septakorda, kao i akordi sa dvorodnim tonovima i disalteracijama; ovi akordi proizilaze iz. iz upotrebe jednostrukih i višestrukih vanakordskih tonova. Naime, povišena terca u akordima VII i VII_D, uz istovremeno postojanje snižene terce, proizvod je prolaznog kretanja tog glasa prema terci razrešavajućeg akorda, tako da se ceo akord “širi” u toničnu, odnosno dominantu tercu tj. decimu.

Primer br. 34, Sonata br. 1 (t. 119/20 i 123/24):

(t. 119) (t. 123)

C: T⁴ — +D² *₆⁸ *₆⁸ T⁴

A: DD⁴ -VII³ T⁴

h: t D⁴ (A: II) A: -VII_D D

Dodati tonovi akordu su najčešće hromatski i mogu biti jednostruki ili višestruki. Njihova primena neretko narušava akordsku stabilnost, ali se ipak pre može govoriti o hromatskom senčenju pripadajućih istih (dijatonskih) tonova. Oba ovde prikazana akorda sadrže dodatu prekomernu kvartu (u notaciji), ali se taj ton može biti dvoznačno shvatiti – enharmonski kao snižena kvinta, čime se gubi status dodatog tona a obrazuje se akord sa dvorodnom kvintom. U prvom akordu takođe uočavamo dvorodni ton: to je dvorodna septima (f+fis) unutar dominantnog četvorozvuka; takva struktura omogućava i tumačenje ovog akorda kao bikorda dominantnog septakorda sa molskim lidijskim trozvukom:

Primer br. 35 Sonata br. 4, I stav (t. 196–197):

c: D^{#7}_{#4} **t^{#4}**

Primer br. 36 Sonata br. 4 III stav (t. 220–223):

C: S¹¹ **II^{#11}** **VII^{#9}** **D⁹** **D^{#11}₇^{b9}** **T⁷₆⁺²**

Neobične akordske vertikale koje nastaju kombinacijom zadržično-skretničnijih vanakordskih tonova formiraju prijanjajuće i vođične akorde, a često su u „sudaru“ sa akordom prema kome stoje u tom odnosu:

Primer br. 37 Sonata br. 6, II stav (t. 36, t. 39, t. 40):

C: T_{pcd.} _____ C: T _____ G: S _____

Formacija u narednom segmentu koja se tumači kao tonika G-dura sa istovremenom povišenom sekundom (b~ais), povišenom kvartom i sniženom sekstom što bi predstavljalo spoj raznosmernih nerazrešenih zadržica, u ovoj situaciji otkriva i primer akorda umanjene lestvice (označen asteriskom). Iz takvog sazvučja, s obzirom na tonove *ais* i *cis*, muzički tok lako sklizne u sledeći akord – G: M[<], (vođični tonovi prema *h* i *dis*!), koji stoga ne zazvuči iznenađujuće, tj. ublažen je hromatsko-tercni odnos između ova dva akorda.

Primer br. 38 Sonata br. 9, IV stav (t. 26–33):

G: D T T+2< M[<]_{T₄}⁶ _____

Iako su bikordi dosta često zastupljeni, na završetku drugog stava Šeste sonate bikord frigijskog i lidijskog akorda, oba u durskom rodu, može se tumačiti i drugačije, odnosno kao vođični akord u raznosmernom razrešenju prema tonici E-dura.

Primer br. 39 Sonata br. 6, II stav (t. 155-161):

8^{va}

mf

p

E: + L[~]
+ F

L²

+ L[~] M[~]
+ F

T

Kao ilustraciju složenijeg tipa akordike navešćemo odlomak iz Kode četvrtog stava Devete sonate, gde nizanje kvarti na pedalu dominante dovodi bikorda sa molskim polarnim septakordom, ali sa tako raspoređnim glasovima da se formira kvartni akord g-cis-fis-e-a. Nizanje hromatizovanih višezvuka, gde se ponovo zapaža primena lidijskog i frigijskog na kratkom rastojanju, na kraju ovog segmenta ustupa mesto „belim dirkama“ i čistoj dijattonici, iako je i taj akord obojen (dijatonskim) dodatim tonom, ovde na impresionistički način.

Primer br. 40 Sonata br. 9, IV stav (Koda, t. 134–139):

VI⁶

III⁴_v III⁴ S⁴ p⁴ * kvartni akord

II⁴_{b3}

C: D_{ped.}

I⁺⁴

F⁶

VII⁴₃

Sasvim specifičnom kadencom završava se treći stav Osme sonate, gde su prisutna dva bikorda na veoma uskom prostoru. Naime, jednovremeni (i jednakoterni) akordi III stupnja u svoje dve varijante – odnosno na dijatonskoj i hromatski izmenjenoj poziciji ovog stupnja, oba kao *dijatonski* akordi, formiraju bikord; iako je ova formacija označena u notnom primeru kao bikord III sa varijantnim III, ovde je reč o pojavi *hromatskih dvojnika*. Hromatski dvojnici se javlja, dakle u hromatskom polustepenom odnosu prema akordu sa kojim tvori „dvojstvo“, ponedge zamenjujući *pravi* akord; u segmentu prikazanom u primeru, međutim, obe varijante zvuče istovremeno.³⁶ Bikord je prisutan i u samom završnom obrtu pred tonikom B-dura; ovoga puta spojeni su dominantna i Frigijski akord.

Primer br. 41 Sonata br. 8, III stav (t. 486–488):

Tumačenje bikorda u nekim situacijama može biti dvoznačno, što ilustruje segment iz III stava Sedme sonate. Odvojenost planova u situaciji prikazanoj u sledećem notnom primeru, ide u prilog tumačenju bikorda frigijskog akorda – pritom, varijabilnog roda, sa sekundakordom VII stupnja (oba uz enharmonsko čitanje); s druge strane, posmatran u skupnoj vertikali, frigijski akord se može razumeti i unutar dvostrukoumanjenog septakorda VII stupnja (u prvom obrtaju). Zapaziti u gornjem planu i drugačiju – tvrdoumanjenu strukturu akorda na VII stupnju neposredno pre dvoznačnog akorda, kao i njegovo sukcesivno izmenjivanje (ponovo) sa frigijskim akordom (u enharmonskom zapisu).

³⁶ Na sličan način, formirana je situacija u kojoj se akordi mogu tumačiti kao hromatski dvojnici može se videti u Šestoj sonati, prvom stavu Šeste sonate, (t. 23–25), videti Pr. 56, str. 66.

Primer br. 42 Sonata br. 7, III stav (t. 13–16):

Medijantni akordi i medijantni krugovi takođe su zastupljeni u akordskom fondu Prokofjeva. Ono što izdvaja naredni segment unutar prelaza III stava Četvrtre sonate, jeste način kojim su interpolirani medijantni akordi. Prelaz je jasno odeljen; posle jednostavnog završetka A teme na toničnoj oktavi (t. 25), on počinje u *pp* dinamici kontrastnim motivom uzlaznog šesnaestinskog razlaganja i protiče u narastanju tenzije kroz tri gradacione etape. Harmonski tok prelaza predstavlja zanimljivo poigravanje sa medijantnim hodom gde se smenjuju molški i durski akordi, tačnije mali durski nonakordi sa malom nonom i mali molški nonakordi sa velikom nonom (koja zapravo čini uzlaznu zadržicu pred decimom). Bas obrazuje medijantni hod *c-e-gis-c-e*, a pritom početni i završni tonovi razloženih akorada u gornjem planu obrazuju celostepeni hod. Zapaža se da upravo ovi tonovi u celostepenom hodu izmenjuju funkcionalnu poziciju prema basu tj. naizmenično se javljaju nona i terca akorada (videti sledeći primer). Na kraju medijantnog kruga se modulira iz C-dura u e-mol enharmonskim preznačenjem toničnog nonakorda C-dura u kvintsektakord s^c e-mola (sa dvorodnom tercom). Sledi mutacija u E-dur i, sekventno dat, ponovni medijantni krug, sa modulacijom na kraju u gis-mol, pa Gis-dur.

Primer br. 43 Sonata br. 4, III stav (t. 25–30):

Medijantna igra se tu zaustavlja; subdominanta Gis-dura postaje polarni akord G-dura koji sledi u daljem toku. Zanimljivo je interpoliran III stupanj između polarnog akorda i dominante G-dura, koji se slušno poistovećuje kao veza D – s (fis-mola):

Primer br. 44 Sonata br. 4, III stav (t. 34–37):

Svi elementi, pojedinačno sagledani u ovom poglavlju, u velikoj meri već grade sliku o raznovrsnim tonalnim strukturama i stepenu njihove složenosti. Dijatonika kao, možemo slobodno reći, jedna od ključnih tačaka u ostvarivanju tonalne stabilnosti unutar složenijih hromatizacijskih slojeva, iskazuje se, pored ostalih, i na način koji *dijatonizira* upravo isti hromatski tonski prostor. Sa druge strane, hromatika se iskazuje kako u linearnom-melodijskom, tako još više u vertikalnom smislu, gde su hromatska zasićenja proizvod ili naslojavanja različitih akordskih formacija, često bikordalnih ili onih koji u sudaru sa (ponovo) dijatonskim akordima tvore specifične zvučne sklopove.

3. U i o tonalnosti - Vidovi ispoljavanja složenosti tonalne strukture

Složenost tonalne strukture u muzici Sergeja Prokofjeva ogleda se u više slojeva. Specifičan spoj hromatizacije tonalnog sistema koji je ostvaren na dijatonski način, uslovljava proširenje koje se bitno razlikuje od termina *proširen tonalitet* u tumačenju kod npr. poznoromantičkog stila u kome je, kao što je poznato, visok stepen hromatizacije određuje “prenapregnutost” tonaliteta i postaje polazna tačka ka njegovom slomu, krajem 19. veka. Podsetimo se i jednog od Regerovih (Max Reger) zakona da “svaki akord može pripadati bilo kom tonalitetu”³⁷, po kome se brišu razlike između različitih tonalnih centara. U najvećem delu korpusa muzike Prokofjeva, tonalitet je, međutim, jasno označen, sa funkcionalnim odnosima koji jesu izmenjeni, ali je njihovo prisustvo usmereno upravo ka održanju tonalnog centra. U tom smislu, određen je i *rod* tonaliteta, čime se odbacuje mogućnost korišćenja odrednice “in..”, osim u veoma retkim situacijama. Naime, prisustvo različitih podvrsta durske i molske lestvice kao i modalnih elemenata veoma je izraženo, ali na način koji ne postavlja dilemu u pogledu tonalnog roda. Ovu vrstu organizacije sam u svojoj tipologiji definisala kao **Modalitet A**, koji će biti objašnjen u daljem tekstu.

Drugi sloj složenosti organizacije tonalnog sistema u odnosu hromatike i dijatonike može se sagledati u *načinu* proširenja tonskog prostora, a koji ostaje uvrežen u jednom jedinstvenom gravitacionom tonalnom polju. Vidovi ispoljavanja hromatike brojni su i raznovrsni, oni mogu proizaći iz linearno-melodijskog plana, ili iz horizontalnog naslojavanja više planova, ali i iz konstrukcije akordike; hromatika je često proizvod „igre“ unutar stabilnog tonalnog okruženja, koja se, takođe, manifestuje na više načina, od koji su svakako najupečatljiviji fenomeni *klizanja* i *iskliznuća*. Nadalje, ono što bismo unutar šire određujućeg pojma „proširenja“ tonalnog prostora upotrebom hromatike izdvojili kao *specifikum* Prokofjeva, jeste postupak *dijatoniziranja* akorada na hromatski izmenjenim stupnjevima, čime se *ne* dovodi u pitanje tonalni centar, a stvara se multiplikacija akordskih struktura u novim, drugačijim, funkcionalnim odnosima.

Postoje, ipak, situacije u kojima se složenost organizacije tonalnog prostora prikazuje u višem stepenu, a to su mesta gde je jasna tonalna centralizacija izostala, tj. ona je prikrivena –

³⁷ Videti u: Despić, D., *Harmonija sa harmonskom analizom II*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1994., str. 126.

maskirana, ili je, s druge strane, latentno prisutna ali paralelno u sapostojanju sa „bočnim“ gravitacionim poljima. Ove situacije treba razlikovati od onih koji se označavaju pojmom *bitonalnost*, i u kojima su jasno diferencirana dva istovremena tonalna centra. Bitonalnosti ima u muzici Prokofjeva, ali ne često i ona nije tipična oznaka njegovog načina komponovanja, već se pre iskazuje kao crta humora u onom, groteskno-ironijskom delu njegovog stilskog lika. Kao takva, bitonalnost je gotovo uvek kod Prokofjeva namerno eksplicitna, prepoznatljiva u mahu, a izražena u polarnom ili polustepenom sapostojanju. Postoje, međutim, i situacije koje se mogu objasniti kao *simulacija* ili privid bitonalnosti, što bi činio dodatni sloj ironijske crte. To se odnosi na postupak isklizavanja jednog plana unutar jasnog tonalnog centra, čime on nije ugrožen i pored prisustva prividno novog tonalnog sloja.

Maskirana ili simulirana tonalnost, sapostojanje ili asocijativno povezivanje više bočnih gravitacionih polja, te tonalna propustljivost – pojmovi su koji bliže određuju ovaj stepen složenosti, čineći konstitutivni deo moje osnovne teze o modalitetima ispoljavanja tonalne organizacije. Oni se međusobno razlikuju, samo u finim nijansama, a ono što ih objedinjava jeste to što se ovakve situacije najčešće nalaze na mestima razvojnih i modulatornih odseka .

Osim ovde nagoveštene nove tipologije modaliteta ispoljavanja tonalne organizacije, kao i spomenutih situacija sporadične bitonalnosti, biće objašnjena i celostepena polja kao i platoi umanjene lestvice³⁸. Međutim, celostepena i umanjena lestvica u svojoj pojavnosti ne ukazuju na to da ih je Prokofjev sistemski primenjivao. Iako ima zanimljivih kombinacija umanjenih lestvica, njihovih transfera i prepleta – što dokazuje da jeste reč o osmišljenom postupku, primena celostepene i umanjene lestvice može se pre objasniti kao trenutno iskoračenje, traganje za drugačijim, kontrastnim izrazom, nego kao konstitutivni element koji bi trebalo uzeti u obzir u razumevanju artikulacije njegovog muzičkog jezika.

Nezavisno od navedenih modaliteta, posebno će biti objašnjene pojave *klizanja* i *iskliznuća* iz jasnih tonalnih ravni, odnosno pomeranja tonalnih težišta u vrlo kratkom trajanju.

³⁸ Poznato je da se umanjena lestvica naziva još osmotonskom lestvicom, lestvicom Rimskog Korskova, „malo-tercnom“ lestvicom, Skrjabinovim modusom; ujedno, ona je prvi Mesijanov modus sa ograničenim transpozicijama.

3.1. Vidovi organizovanja tonalnog sistema. Predlog nove tipologije

Proučavanjem harmonskog jezika Prokofjeva, došla sam do teze da se ispoljavanje tonalne strukture njegove muzike može sistematizovati kroz tri modaliteta:

- Fuzija više vrsta tonal-modaliteta u jednom (zajedničkom) centru

Prvi modalitet se iskazuje kroz prisustvo primesa različitih tipova lestvica – dura, mola i modusa – koje su stopljene kako na linearnom, tako i na vertikalnom nivou. U takvom sistemu različite akordske strukture izgrađene na hromatski varijabilnim stupnjevima, gradiraju od onih jednostavnih, dijatonske tercne građe sa eventualnim dodatim tonom, do složenih, resko disonantnih sklopova (sekundno-kvartnih i drugih). Ovaj modalitet (u daljem tekstu označen kao modalitet A) treba razlikovati od odrednice „in...“ upravo zbog činjenice da Prokofjev koristi dur-mol sistem kao osnovu, dakle tonski rod je veoma jasno određen. Podsetimo na to da su, sem retkih izuzetaka, sve sonate i stavovi unutar njih definisani u pogledu tonskog roda.

- Asocijativno-policentrična tonalnost

Ovaj modalitet predstavlja asocijativno povezivanje nekoliko razno-centralnih tonalnih sfera, što bi se moglo porediti sa vrstom prelamanja između dva ili više tonalnih centara. (U daljem tekstu će biti označen kao modalitet B.) Nivo asocijativnosti može varirati od dvoslojnog do višeslojnog, ali se razlikuje od „klasične“ bitonalnosti po načinu ispoljavanja, naročito u situacijama u kojima je prisutno više naznačenih centara.

- Međutonalni prostor – međutonalnost

Treći modalitet predstavlja stapanje razno-centralnih sfera u jednu ravan. Termin *međutonalni prostor* izrasta iz analogije sa modulacionim momentom pri kome se u kratkom vremenskom odsečku oseća napuštanje datog tonaliteta, a još uvek se ne razaznaje centralizacija novog tonaliteta. Međutim, ovde je u pitanju duže trajanje takve situacije čijim se prolongiranjem održava momenat iščekivanja razrešenja ili razjašnjenja (koje se ne mora nužno i odigrati). Situacije ovog vida organizovanja tonskog prostora, gde se susreću naznačena težišta, mogu se označiti i terminom ‘tonalna propustljivost’. (U daljem tekstu ovaj vid je označen kao modalitet C.)

Drugi lestvični sistemi kao što su umanjena i celostepena lestvica i ređe korišćeni modusi, kao i bitonalnost koja je ispoljena na ‘standardan’ način, biće prikazani u drugom potpoglavlju.

3.2. Modalitet A – Fuzija više vrsta tonal-modaliteta u zajedničkom centru

Fuzija više vrsta tonal-modaliteta u zajedničkom centru se može posmatrati kao *osnovni* način organizacije tonalnog sistema Prokofjeva. Time se ovaj modalitet u našem proučavanju pozicionira kao konstanta i objedinjujući parametar njegove stilske fizionomije, koji se u kontinuitetu može pratiti kroz celokupno klavirsko stvaralaštvo kome je posvećen ovaj rad, kao i u glavnini korpusa autorovog ukupnog stvaralaštva. Upečatljivost manifestovanja fuzionisanog tonalnog sistema identifikujemo kao upravo onu, prepoznatljivu odliku kompozitorovog harmonskog jezika koja zapravo i obezbeđuje ne samo onu specifičnu, jedinstvenu individualnost njegovom ukupnom muzičkom govoru, već čini i pretpostavku potonjoj recepciji muzike Prokofjeva kao individualno prepoznatljivoj. Pritom je, dakle, vrlo provokativno to što se muzika Prokofjeva, sa jedne strane, opire imperativu jednoznačnog determinisanja u okviru pojma *stila*, dok sa druge strane predstavlja *uzus* za mapiranje elemenata koje detektujemo kao *prokofjevske*.

Fuzija više vrsta tonal-modaliteta može se raščlaniti na brojne mikro-modalitete; njihovo manifestovanje određeno je samom vrstom modalne interpolacije, stepenom zastupljenosti hromatizacije i načinom njene interpretacije u okružujućem tonalnom kontekstu, kao i kombinovanjem ovih elemenata unutar izmenjenih – ali prisutnih – funkcionalnih odnosa sa nespornom gravitacijom ka jedinstvenom polju.

Kako smo u analizama svih klavirskih sonata ustanovili, Modalitet A se najčešće afirmiše u početnom toku stavova, u eksponiranju osnovnih tematskih materijala, te se njegovo svojstvo iskazuje i kao ključni gradijent forme. Budući da su teme eksponirane u širim plohama, odabraćemo samo nekoliko situacija koje ilustruju ovaj modalitet u širem potezu tematskog izlaganja, dok će potpuni, integralni uvid u kontinuirani tematski i tonalni tok pojedinih sonata biti prezentovan u II delu disertacije. Osim u okviru tematskih ekspozicija, ispoljavanje ovog

modaliteta biće razmotreno i kroz pojedine segmente unutar razvojnih odseka, gde se on manifestuje na specifičan način.

Kako je već naznačeno, i pored primesa različitih modalnih elemenata i njihovog ukrštanja sa tonalnim dur-mol determinantama u modalitetu A, tonalni *rod* nikad nije doveden u pitanje; osim retkih izuzetaka, sve sonate su nedvosmisleno određene po pripadnosti određenom tonskom rodu.

Jedan od uverljivih primera pruža nam prva tema prvog stava Šeste sonate, u A-duru. Bitno je u okviru same teme uočiti varijabilnost tonične terce, što bi, implicitno, na prvi pogled moglo da sugerise tek „dvojaku“ pripadnost teme durskom i molskom entitetu. Međutim, u odlomku prikazanom u sledećem notnom primeru, osim isticanja varijabilnosti tonične terce, uverljiva su i varijabilnost VII stupnja (g, gis), upadljiv skok sa tonike na ton povišenog IV stupnja (~ *hromatski dvojniki* dominante?), potom prisustvo Polarnog akorda i njegova, svakako nestandardna, veza sa VI stupnjem, što sve zajedno afirmiše tezu o zastupljenosti modaliteta A u konkretnom slučaju. Ovde je modalitet A ostvaren fuzijom podtipova dur-mola i modalnih elemenata. Istovremeno, kako je analiza pokazala, dejstvo jednog jedinstvenog centra, i to durskog roda, nije dovedeno u pitanje.

Varijabilnost tonične terce proizvod je paralelizama velih terci u „senčenju“ gornje melodijske linije (otud i ton b), a izmenjivanje sniženog, ili miksolidijskog VII sa vođicom dato je na način da je prvi vid tona VII stupnja harmonizovan unutar *durskog* polarnog akorda, dok je vođica „našla“ svoje mesto unutar druge harmonije – D za III. Ipak, direktan sudar oba tona VII stupnja uočava se na kraju odlomka, gde je, međutim, vođica „pogrešno harmonizovana“, unutar subdominante:

Primer br. 45 Sonata br. 6, I stav (t. 1–9):

A: T $\frac{9}{\#7} \frac{8}{\#6} \frac{7}{5}$ $\frac{d}{4} \frac{b}{VI} \frac{6}{DVI}$

$\frac{9}{III} \frac{8}{III} \frac{7}{Dm} \frac{6}{m} \frac{5}{P6} \frac{4}{VI} \frac{3}{VII} \frac{2}{S} \frac{1}{VII^2}$

Moguće tumačenje varijabilnosti tonične terce B tonaliteta, uočava se i na početku energičnog, robustnog III stava Sedme sonate. Napisan u $\frac{7}{8}$ metru (*Percipitato*), bezmalo perkusionističkog tretmana klavira (kojim se postiže karakter silovitosti sugerisan oznakom za karakter izvođenja), stav otpočinje repetitivnim akordskim pulsiranjem, gde unutar zajedničkog prostora ravnopravno koegzistiraju snizilice sa povisilicama. Pritom je očigledno da ovim postupkom kompozitor svesno poseže za načinom notacije pri kojem su svi tonovi *hromatske* lestvice zastupljeni, ali takvim da pripadnost stava durskom rodu tonaliteta ni u jednom momentu nije osporena. U basovoj liniji promenljivog ostinata (koji traje tokom celog prvog odseka stava) istaknut je skok sa tonike u povišen II, IV i VII stupanj, a ton II[♯] (cis) se može enharmonski shvatiti kao snižena tonična terca (des), koja se „sudara“ sa istovremenom durskom tercom u toničnom akordu gornjeg plana, obrazujući „privid“ varijabilnosti terce. Basov ostinato može se tumačiti kao nezavisna linija od gornjeg plana u kome se, pak, odvija akordska progresija sasvim funkcionalno jasne logike (S-D-T, VI-II-D). Dva plana su povremeno harmonski sukobljena, ali se i akordski nadopunjuju gde, pritom, ton povišenog II menja funkcionalnu pripadnost: u susretu sa akordom subdominante obrazuje dvostrukoumanjeni septakord u sklopu samostalnog akorda II[♯] (sa stabilnom alteracijom), a zajedno sa akordom VII formira tvrdoumanjeni

septakord (t. 6 u donjem primeru), što je naročito istaknuto u daljem toku (t. 11, 13, 15, 17–19; uporedi sa Primerom br. 42, str. 45, u potpoglavlju Akordika). Hromatizacija u ovom segmentu je proizvod linearnog kretanja: mikro-pokreti unutar i oko akordskog pulsiranja povremeno oštro disoniraju, ali u prolaznom, zadržičnom ili skretničnom vidu gde tvore i *vodične* formacije. U tom smislu, izdvaja se „mini-klaster“ kao vodični akord prema VII, ali i, u prolaznom kretanju, više puta pominjani, slučajni (?) *vantonalni* lidijski za VII!³⁹ (t. 5) Tonalna centralizacija nije poljuljana, a i pored prisustva brojnih hromatskih tonova, a unutar njih i „privida“ varijabilne terce, durski rod je nedvosmislen:

Primer br. 46 Sonata br. 7, III stav (t. 1–8):

Precipitato (♩ ♩ ♩)

B: T $\overset{\infty}{(b3)}$ T T S

II (S) VI (S) S (+6) VII

T — II₇⁵ VII₃⁴ T — II₇⁵ T T VII₄⁺⁴ T

Susret modalnosti i hromatike unutar *molskog* tonaliteta u sva tri vida, njihovo prožimanje, ukrštanje i naslojavanje pojedinačnih hromatskih i istovremenih dijatonskih elemenata, u sveukupnoj vertikali materijalizuje sasvim drugačiji tonalitetni prostor od onoga što bi se, uobičajeno, definisalo kao *proširen* tonalitet. Takvu situaciju nalazimo u prvoj temi I stava Četvrte sonate. Osnovni tonalitet je c-mol, koji se ispoljava u sve tri svoje podvrste, a uz uključenost povišenog četvrtog stupnja – kao lidijske komponente, kao i prisutnih modalnih veza

³⁹ Za *vantonalni* lidijski uporedi sa Primerom br.12a na str. 25 i Primerom br. 18 na str. 29.

sporednih stupnjeva, ostvarena je *fuzija* nekoliko pod-sistema. Uočavaju se višezvuci akorada dominantne grupe, kao i akordi sa dodatim tonovima, nastali ponedge kao proizvod nerazrešenih zadržica. Ovi akordi ostvaruju harmonski dinamizam „izmeštanjem“ iz dijatone, ali ne na način koji bi poljuljao stabilnost tonalnog centra molske obojenosti, a ističući, u osnovi, lirsku atmosferu početnog toka stava. Osim pojave prolaznog lidijskog akorda u izabranom segmentu u narednom notnom primeru (t. 12), lidijska komponenta je ovde tumačena unutar akorda DD usled više puta ponovljene *funkcionalne* veze sa dominantom; ipak, (očekivano) „razrešenje“ u dominantu na standardan način, izbegnuto je tipičnim postupkom Prokofjeva: naime, samo na jednom mestu (t. 7) se DD i razrešava u durski oblik dominante i to nakon hromatske uzlazne zadržice #2–3. Na drugim mestima, očekivani oblik durske dominante nakon akorda DD izbegnut je; štaviše, umesto vođice javlja se ton prirodnog VII (ton b, t. 4), a s obzirom na to da se u ovom segmentu, kako je napomenuto, prepliću i elementi prirodnog mola, ovim postupkom se ostvaruje privid oscilovanja ka g-molu (c:DD–, „d“ = g:D–t). Govorimo o prividu jer je, u pomenutoj situaciji, ton prirodnog VII stupnja silazna celostepena zadržica pred malom nonom (b–as) na dominantnom nonakordu. U drugoj situaciji gde je ton vođice izbegnut nakon akorda DD, radi se ponovo o tipičnom postupku Prokofjeva, a to je asinhronizacija između akordskih i vanakordskih tonova: ton septime akorda DD je zadržan prilikom veze sa dominantom i formira (standardnu) zadržicu kvarte ispred terce na tom akordu, čije se razrešenje, međutim, odlaže i prenosi na sledeći akord, obrazujući na taj način veliki molski septakord toničnog akorda (ili: zadržicu u novom značenju, kao 7–8 , t. 9–10). Ista slika se, potom, ponavlja još dva puta.

Primer br. 47 Sonata br. 4, I stav (t. 1–15):

c: D t III DD D 5 4 7 t III VI 6 DD

(DD) D 7 6 #2-#3 t 6 DD 9 7 D 9 7 :7- (8) t 6 DD 7 6 D 4- 9 6 6 III #3 / 4 VI II -DD 5 D t 7- 8 8#1

Iz susreta modalnosti sa prirodnim molom, kako je ranije bilo napomenuto (potpoglavlje 2.1.1. Dijatonika, str. 10), u mnogim situacijama proizilazi mogućnost dvojakog tumačenja: da li je reč o jednom ili drugom sistemu – modalnom ili tonalnom, ili je u pitanju prožimanje ovih sistema, ili se radi o njihovoj *fuziji*, izvedenoj na drugačiji način od uobičajenih postupaka *peremenij lada* primenjenih u delima ruske nacionalne škole? Ukoliko se u takvim situacijama „pridruži“ i akordska dvoslojnost i hromatizacija, nivo fuzionisanja pod-sistema se u tumačenju usložnjava, upravo u zavisnosti od centralizacije gravitacionog polja. I zaista, određenje u pravcu dvoznačnog tumačenja moguće je i nesporno; razmatranje tih rešenja biće predmet sledećih potpoglavlja, u kojima će analitički biti predstavljeni drugačiji vidovi tonalne organizacije. Kada je reč o modalitetu A, međutim, analitička interpretacija uslovljena je *stepenom* potvrđenosti jednog ili drugog sistema. Kao ilustraciju moguće dvoslojnosti u tom smislu, iz mnoštva primera, kao reprezentativan odabrali smo odlomak sa kraja druge teme istog stava Četvrte sonate. Tonalni odnos između prve i druge teme u ovom stavu – c-mol – Es-dur, sasvim tradicionalan kao *hommage* klasičarskom postupku, već je unutar druge teme poljuljan oscilovanjem Es-dura

ka g-molu, ali i (ponovo) ka osnovnom c-molu. U drugoj rečenici teme (t. 48), istupanje u c-mol je dato izrazitije: zaokružen (čak) i kadencirajućim kvartsekstakordom sa prolazno-zadržičnim frigijskim akordom i razrešenjem u mali *molski* septakord dominante, c centar ispoljen u priridnom molu pokazuje fuziju modalnih elemenata i hromatizacije. Dalji tok vraća osnovni centar II teme, Es-dur, pa je u notnom primeru dato dvojako tumačenje, da bi se mogao sagledati način istrajavanja c-mola u procesu tonalne preorijentacije.

Primer br. 48 Sonata br. 4, I stav (t. 55–61):

c: II N⁶ ——— 6 7 6 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 D K d^{b3} t ——— 2II 3 (VII) t III₉ VI (VII₆) III II t
 Es: III⁷ VI ——— II_S(VI) D_S S⁷ ——— T VII⁶₃₊ D 2-(3)
 T

Omnivalencija hromatike uklopljena na način da ne osporava *rod* tonaliteta jeste upečatljiva karakteristika harmonskog jezika Prokofjeva. Kada se, pritom, nad akordskim naslojavanjima, višeslojnim linearnim hromatizovanim tokovima i paralelizmima disonantnih struktura u hromatskom *klizanju* izlaže široko postavljena melodijska linija u *čistoj* dijatonicici, a da pritom ona ne narušava ni tonalni centar, ni njegovu boju (*rod*), onda se slika o Prokofjevu – majstoru kompozicione tehnike, melodijske invencije i harmonske raznovrsnosti – na najpotpuniji i istovremeno – u estetskom smislu – virtuozan način, zaokružuje.

Takvom slikom počinje prvi stav Devete sonate, u C-duru, temom *dolce ed espressivo* u *piano* dinamici, koja je u gornjem glasu izlivena u širokom dahu na „belim dirkama“ u izmenjivanju umerenog pokreta i zastajkivanja – praćena slojevima komplementarnih linija u svim deonicama klavirskog sloga, u kojima se, tek ponekim hromatskim zadržično/skretničnim tonom, zasenči lirski atmosfera. Nešto jači harmonski dinamizam postignut je dvoslojnim akordima: na pedalu dominante prvo je bikordalno postavljen Lidijski akord, a potom se otiskuju paralelizmi u hromatskom akordskom *klizanju*, što ilustruje jedan od takođe tipičnih postupaka Prokofjeva, kojima ćemo posvetiti posebnu pažnju u ovom radu. U samoj kadenci prve rečenice (t. 9–10), posle hromatski začinjene dvostruke zadržične formacije, „modalni privid“ molske

dominante obezbeđuje ponovo ton sniženog VII stupnja, kao zadržica pred nonom dominantnog nonakorda. U segmentu gde je izloženo hromatsko klizanje, linija teme ponavlja intonativnu visinu više puta, nakon čega se iz napuštene prolaznice skokom vodi u osnovni ton tonike (nešto poput Šopenovog akorda), a što asocira, kao uostalom i cela tema, na rusku narodnu melodiku. Ne možemo a da ovde ne spomeno sličnost prve teme ovog stava u lirsko-poetičnoj atmosferi, tonalitetu C-dura, kao i u tipu melodije, sa laganom drugom temom Treće sonate (uporedi sa Primerom br. 1, str. 12); kao da se kompozitor „vraća“ inspiraciji iz toga perioda, ponovo crpeći intonativno srodne ideje iz ruske narodne melodike.

Primer br. 49 Sonata br. 9, I stav (t. 1–12):

Allegretto

p dolce ed espress. *mp*

C: T ped.⁷ II⁶ T⁷ VI⁶ VII² T³ S II

dim.

II⁷ D L +DS S₆ D ped. M⁴ III⁴ S⁴ p⁴ II⁷ VII_{II} VII⁷

p *mf*

[II[<]] T D T D^{#3} II² III⁴ T

Na veoma sličan način, Prokofjev i u finalnom, IV stavu iste sonate ostvaruje lakoću kretanja melodijskih linija unutar hromatskog prostora, sa još istaknutijim postupkom smenjivanja snizilica sa povisilicama, a pritom, bez narušavanja tonalne stabilnosti. Situacija u kojoj je jasno ispoljen modalitet A u ovom stavu, detaljno je opisana i sagledana u ukupnom toku u drugom delu disertacije. Ovde bismo se zadržali tek na ilustrovanju sasvim suprotnog karaktera u kome je ispoljena fuzija durskog sistema i hromatizacije, uočena u odseku B trećeg stava Devete sonate. Ponovo u C-duru kao preovlađujućem tonalitetu cele sonate, deo B, *Allegro sostenuto* (t. 27), svojim tokatnim prizvukom i hromatizovanim poljem kontrastira i tonalno i po karakteru osnovnoj, lirskoj temi stava u As-duru. Tema otpočinje sasvim „naivno“, dijatonski, smenjivanjem tonike i dominante jasnog C-dura, ali se dijatonika odmah demantuje: puna hromatizacija unutar kratkog trajanja obuhvata raznovrsne višezvuke (septakorde, nonakorde), od kojih su neki i hromatskog sklopa (tvrdomnjanjeni oblik).

Primer br. 50a Sonata br. 9, III stav (t. 28–31):

C: T D — T — D — II — III — D⁹

⁹ -D_{VI} S^{b9} D_{III}⁶ III S⁷ -D⁴ VII⁴ D⁶

Usled igre razlomljenih terci u unutrašnjim glasovima, moguće je dvojako tumačenje: linija terci se može sagledati ili kao nezavisna linija, resko disonirajući prema spoljnim glasovima, ili saobražena sa njima, kao sastavni deo u formaciji vantonalnih dominanti. Ovakvom, naizgled, jednostavnom primenom vantonalnih dominanti, sa čak „tradicionalnim“ razrešenjima – gde je uočeno i varljivo razrešenje D_{VI} u S, stvoren je hromatski zasićen prostor. On je kratkog trajanja, a uliva se, ponovo „naivno“, u dijatonski pasaž na osnovnoj dominanti. Međutim, u sledećem koraku hromatizacije, usled raznosmernog hromatskog kretanja deonica desne i leve ruke, postupkom *klizanja*, nastaju slučajna hromatska sazvučja, a sve se, preko varljivog razrešenja prekomerne dominante, uliva u C:VI, takođe u prekomernom vidu:

Primer br. 50b (t. 34–35):

C: +P
S

T⁶₅ m⁶ (III)⁶ s⁶ -D⁹_{II} +DD⁶₄ +D⁶₅ >VI⁶

Istakli bismo i neobičnu koncepciju finalnog stava Osme sonate, sagledanu sa aspekta ispoljavanja tonalne organizacije. Naime, tonalitet je jasno izražen u celom stavu; njegova struktura je dosta tradicionalnija nego u prvom stavu, ali su zato prisutna zanimljiva situaciona rešenja u pogledu tonalnih kontrasta, brzih modulacija i naglih istupanja, što, sa druge strane, posmatrano u širem okviru, daje sliku *jednog* proširenog tonaliteta sa zahvatanjem pojedinih oblasti, ponekad i vrlo udaljenih, no sa nedvosmislenom gravitacijom ka osnovnom centru.

Ovakva tonalna organizacija odnosi se na teme A i B, dok krajnje suprotnu situaciju nalazimo u temi C (t. 107–342), gde se, kao jedinstven primer u okviru Prokofjevskih klavirskih sonata, odvija dominacija *jednog* tonalnog centra bez ikakvih istupanja ili oscilacija, u trajanju od čak stotinu taktova, odnosno, uzimajući u obzir jedno kraće istupanje (u paralelni tonalitet) i mutaciju – u trajanju od 230 taktova.

Primer br. 51 Sonata br. 8, III stav (t. 208–221):

Des: D ff VIII Dii⁴₃

(VI) S D₂ T⁶(-D)

(CD) D⁶ +D L⁷ VII⁷(-VIII) VII⁷ VII 5-4 3-2 5-4 5-6 5- VII(CD)

T⁶ D

Istrajavanje *jednog* tonalnog centra – Des-dura na tolikom prostoru proizilazi iz velikog broja (doslovnog i variranog) ponavljanja teme, ali, još više, iz dugotrajnih ostanatih platoa u kojima je istaknuta pulsacija dominante sa skretničnim sazvučjima raznovrsnih oblika. Skercozno-igrački karakter teme naglašen je upravo stalnim navraćanjem na ton dominante u

pratnji, koja time dobija važniji akcenat od same linije teme, i inače ne toliko izrazite. Pritom, često disonira sekundni fon g-as („distonirana“ dominantna Des-dura), a disonantni naboj evoluirá kroz raznorodna zadržična i skretnična sazvučja oko dominante i oko toničnog kvartsekstakorda, potencirajući groteskno-humorni karakter. U hromatski zasićenom prostoru dugotrajnih ostinata, zaoštren zvuk ostvaren je kombinacijom hromatskih skretnica i zadržica datih istovremeno sa akordskim tonovima, kao i disonantnim skretnično-zadržičnim strukturama. Tako su uočeni akordi – označeni u notnom primeru kao Polarni i Lidijski (t. 8–9 i t. 12), koji su pozicionirani unutar dominante Des-dura tj. u sudaru sa njom; međutim, u njihovom hromatskom kretanju (razrešenju) otkrivamo „pravu“ funkciju datih akorda, a to je zadržična, *vođična* formacija koja se polustepeno uliva u dominantu (u istom ili drugom registru). Nadalje, harmonski dinamizam i hromatizacija povećana je pojavom (nepotpune) celostepene dominante, preciznije rečeno – celostepenog akorda VII stupnja (Des: c eses e ges b). U najvećem delu toka ovog odseka, međutim, i pored hromatskih pojava, prividnih bikorada, elemenata celostepenosti i disonantnih sudara akordskih i vanakordskih tonova, pripadnost istom centru – Des-duru, čija tonika se ne javlja *ekslipicitno* ni jedan jedini put – nije dovedena u pitanje. Priloženi primer, iz razumljivih razloga, ilustruje samo mali deo ove situacije, u kojoj se, dakle, manifestovanje istrajavanja modaliteta A i *jednog*, neprikosnovenog centra, odvija na sasvim specifičan način.

3.3. Modalitet B – asocijativno-policentrična tonalnost

U ovom modalitetu moguće je uočiti da postoji gradiranje prema složenosti i obuhvatnosti naznačenih tonalnih centara koji formiraju asocijativnu bi- ili poli-centričnu tonalnost. Kako je bilo napomenuto, ovaj vid organizovanja tonalnosti u mnogim situacijama ima dodirnih tačaka sa standardnim tipom bitonalnosti. U tom smislu, bitonalnost svakako jeste jedan od elemenata organizacije prisutan u Prokofjevlevom muzičkom pismu, ali je ostvaren drugačijim postupcima, o čemu će biti nešto više reči kasnije u radu. Ono što, međutim, razlikuje asocijativnu bi-centričnu organizaciju od bitonalnosti jeste *nedovoljna* potvrda naznačenih centara. Primeri ovog modaliteta tonalne organizacije izloženi su po stepenu složenosti njegovog ispoljavanja, od jednostavnijih do kompleksnijih. Na kraju će biti izdvojeni oni primeri u kojima

se asocijativno-policentrična tonalnost ukršta susreće sa drugim lestvičnim organizacijama, poput pentatonike i umanjene lestvice.

3.3.1. Jednostavniji vid ispoljavanja modaliteta B

Razmotrimo najpre reprezentativne primere jednostavnijeg vida ispoljavanja socijativno-policentrične tonalnosti – modaliteta B u našoj tipologiji. U prvom stavu Druge sonate, razvojni deo (t. 103) počinje II temom, intonativno identičnom ekspoziciji, ali sa drugačijom harmonskom podlogom, a njen dalji tok je izmenjen. Pedal na dominantu F-dura traje četrnaest taktova, a u celokupnom toku postoji kolebanje između F-dura (lidijskog), C-dura (moldura), dok je asocijacija na e-mol takođe prisutna, sugerišući intonativnu korelaciju sa ekspozicijom.

Primer br. 52 Sonata br. 2, I stav (t. 103–106):

(e: \tilde{VII}_7) \tilde{VII}_S
 (e: $-VII_D^6$)
 F: D_{ped.} VII_S VII_D _____
 C: DS II_D VII _____

U četvrtom stavu Šeste sonate temu A karakteriše iskliznuće u polarnu oblast unutar osnovnog a-mola. Međutim, u drugoj pojavi teme (odsek A₁), sledeći princip „uvek drugačijeg“, umesto pasaža u polarnoj oblasti, polarni akord je prisutan ali u drugoj ulozi: on je otisna tačka ka daljem hromatizovanom akordskom hodu gde se formira tonalno-asocijativna slika. Nad pedalom dominante u basu razvija se uglasta, skokovita linija u kojoj je, na skriveni način, dato hromatizovano kretanje akorada: P, S, S_Md. Po poziciji, akordi su u silaznom hod, ali je smer prikriiven registarskim prelomima njihovih terci u uzlaznim skokovima. Pri ponavljanju ove situacije, terce su date u istom registru, ovoga puta u silaznom smeru a hromatski akordski niz ponovo počinje od a: polarnog (molskog) i nastavlja se preko S do III. S obzirom na to da su akordi S_Md i III istaknuti melodijskim vrhovima, trajanjem i razlaganjem, tonalno težište se

trenutno pomera ka Des i C centrima, unutar objedinjujućeg dominante pedala a-mola. Nimalo, dakle, slučajno, ovde je, u spoju sa tonalno asocijativnom situacijom, dostignut i prvi jači dinamički vrh.

Primer br: 53 Sonata br. 6, IV stav (t. 98–116):

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'a: t' and features a piano introduction with a pedal point on C. The second system is labeled 'VI)' and shows a piano section with a pedal point on C, marked with dynamics 'p' and 'f', and chord symbols '(DD)' and '(7)'. The third system is labeled '(C:T) a: III' and shows a piano section with a pedal point on C, marked with dynamics 't' and a key signature change to C major '(C:T)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

U nešto drugačijoj harmonskoj postavci, ovaj segment u svojoj drugoj pojavi u toku stava (t. 303) pokazuje još jednu značajnu konstitutivnu ulogu u okviru globalne rondo-forma stava. Naime, opisana tonalna situacija prouzrokovala je proširenje A teme, a upravo to proširenje čini „supstituciju“ izostavljene A teme (između tema C₂ i B₃), odnosno sadržajno je uklopljeno u novo značenje – kao središnji odsek teme C₂. Prikriveni silazni hromatizovan hod akorada na ovom mestu počinje od a: SM, preko VI, do D, a pri ponavljanju, niz se nastavlja akordima a: p, S, [>]S, do III (kao u prethodnom primeru), dok figurirani pedal nosi ulogu tonalne preorijentacije ka C-duru. Naime, objedinjujući element u pomenutom klizanju jeste figuriran i markiran pedal na tonu c (sa prekidom od samog jednog takta unutar ukupno 15 taktova), usled igre skretničnih i zadržičnih tonova menja značenje prema datim centrima i prerasta od a: t₆ u C:

T. Klizajući akordi prema C-duru su označeni kao m, II^{<3}, II[>], T. Zbog opisanog hromatskog klizanja, promena centra se ne percipira sve do pred sam kraj opisane situacije.

Primer br. 54 Sonata br. 6, IV stav (t. 302–318):

302
 (t)
 a: ~L₆ t⁶ D t⁶ (<S) (S<) (S<)
 ~ SM VI D

308
 D
 t⁶
 a: sm
 C: s II^{<3} D T

313
 a: p⁶₄
 S >S III
 III⁶₄ II^{<3} >II T
 C: T

Tonalna višesmislenost, naznačena bitonalnost i asocijativno tonalno prelamanje su srodni pojmovi kojima se definišu situacije specifičnog tonalitetskog sklopa, a koje su česte i karakteristične pojave u harmonskom jeziku Prokofjeva. Sledeći primer iz prvog stava Šeste sonate upravo ilustruje naznačene odlike. Prva tema sadrži karakterističan motiv paralelnog kretanja velikih terci koji je inicijalni tematski nukleus stava. Igrom paralelizama uzrokuje se varijabilnost tonične terce, odnosno njeno neposredno izmenjivanje unutar A centra. U odlomku datom u sledećem notnom primeru, motiv paralelnih velikih terci započinje iz polja polarnog sazvučja (*es-g*), u odzvuku prethodne "neobične" kadence u A-duru (P-VI). Taj interval u daljem silaznom hodu (do *c-e*) "širi" celokupnu sferu, odnosno ustanovljuje novu – in C.

Međutim, u okruženju ovog tercnog motiva koji se registarski imitira, središnjem planu data je linija, tonalno usmerena ka osnovnom – A centru, o čemu svedoči insistiranje na toničnoj oktavi; sa druge strane, tu je i ton g, koji asocijativno priziva dominantu C-dura. S obzirom na opisano variranje akordske terce, značenje tog motiva na ovom mestu asocijativno povezuje C, ali istovremeno i A centar, kao gornja terca (molske) tonike. Možemo da govorimo, dakle, ili o krajnje proširenoj sferi osnovnog tonalnog centra, ili o *nedovoljno potvrđenoj*, ipak naznačenoj bitonalnoj slici C–A. Tonalna sfera C bila je nagoveštena u ranijem muzičkom toku, u okviru sleda medijanti (t. 5). Nije slučajno što se odblesci ovog tonaliteta javljaju u okviru prve teme, jer će C-dur biti tonalitet druge teme.

Primer br. 55 Sonata br. 6, I stav (t. 11–16):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 11-13) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a repetitive chordal pattern. Chord symbols below the first system are: A: P4, d, 3, VI⁶, (P), in C: T⁺⁶. The second system (measures 14-16) continues the melodic and harmonic development. Chord symbols below the second system are: 4/3, 6/5, 9/b8, 7, 8^{va}-1, b7, b6, 5, VII, T.

Ne manje uverljiv primer susrećemo unutar mosta (t. 24) istog stava Šeste sonate gde su suprotstavljene dve linije: u gornjoj repetitivno pulsira akord VI_v A-dura, tonaliteta u kome se odvija prva tema, oštro disonirajući sa hromatizovanom linijom u basu, koja se kreće unutar lestvičnog kvintakorda VI stupnja istog centra. Iako je akord lestvičnog VI maskiran hodom raznosmernih hromatskih prolaznica i zadržica, njegovo istovremeno zvučanje sa jednakotercnim akordom varijantnog VI formira „hromatske dvojnike“, a ista formacija se može uočiti i u spoju molske dominante sa durskim polarnim akordom u prethodnom taktu:

Primer br. 56 Sonata br. 6, I stav (t. 23–25):

A: d_6 — VI_6 VI_6^v VI — VII t
 P_4^4 — (C: + $\frac{s}{p}$)

Samo odzvuk kvintakorda VI stupnja, kojim je kadencirala prva tema, jeste ono što daje mogućnost tumačenja navedenog odlomka u okviru A-dura. Bitna odrednica je i skok na ton dominante na kraju dvotakta (t. 25). Ukoliko bi se to zanemarilo, ceo odlomak bi mogao da se tumači harmonski dvoznačno: kao t+L unutar fis-mola, ili f+T u okviru F-dura! Problem mnogostrukosti mogućih tumačenja još izrazitije se javlja pri ponavljanju ove situacije, transponovane za čistu kvartu naviše. Po analogiji sa prethodnom situacijom, ovo mesto bi trebalo da se tumači kao *in d*, međutim, za takvu opciju nema dovoljno pokazatelja, a dalji tok vodi do 'čistog' C-dur akorda. Sa druge strane, budući da se na početku mosta nalazi promena predznaka, kao i da dalji tok vodi u C dur, ka II temi, postavlja se pitanje mogućnosti tumačenja C-dura i na samom početku mosta, iako se to realno još ne čuje. U tom smislu bi se bikord sa početka mosta tumačio kao C: p+S, a u transpoziciji za kvartu kao C: sP+SS! Time je asocijativna slika navedenog segmenta upotpunjena.

Isti motiv u daljem toku prouzrokuje potpuno iskoračenje iz C sfere usled funkcionalno neodređenih akorada (videti Primer br. 57). Tonični akord C-dura prvo je jasno izložen na nezavisnoj hromatizovanoj liniji u donjem planu. Linija je tumačena unutar VII, a započinje upravo od pomenute varijabilne (molske) terce i susreće se sa tonikom nakon veze sa Lidijskim akordom. Planovi se ponovo razdvajaju, čineći asocijativno bi-centričnu sliku: tonični akord vodi u disonantne trozvuke na „belim dirkama“ u gornjem registru, sa kojima se na fonu VII stupnja u basu sukobljava skokovita linija na „crnim dirkama“ u srednjem glasu, koja asociira na Cis-dur (a moguće i na Fis centar); sve se, posle akorda (mini-klastera) na crnim dirkama (C: II^{\sphericalangle}), stapa u razloženi "beli" nonakord dominante C-dura. Ovde su, na neobičan način, „ukrštene“ tonike oba centra, uz dvoznačnu ulogu vanakordskih tonova i enharmonsko čitanje. Unutar akordske strukture tumačene u C-duru kao hromatski vid akorda (meko-umanjeni) na povišenom II stupnju, dodata disonanca je ton cis, koji zajedno sa enharmonskim čitanjem čini septakord

dominante Cis-dura sa kvartom umesto terce; izostavljeni ton (his~c) bio je prisutan neposredno ispred dvoznačnog akorda:

Primer br. 57 Sonata br. 6, I stav (t. 31–39):

in C: VII

+^{#7}₆ T⁴ <VII> C + Cis

Cis: D⁷₅ #6

C: [∞]II_(x3) ^{x4}₄ D⁹

Sledeći uverljiv primer navedenog modaliteta pruža nam III stav Šeste sonate: prilikom variranja materijala B teme u novoj fakturi i uz brzu promenu tonalnih centara, bitno se menja njen osnovni karakter. Početni dvotaktni motiv ove teme, uz raznovrsne intervalske i ritmičke izmene, najpre je izložen u A centru (sa varijabilnom tercom⁴⁰ t. 71), potom je ponavljen in G. Iz razloženog velikog molskog septakorda VI stupnja G-dura izranja figura na kojoj se ponavljanjem insistira; figura ostaje bez osnovnog tona VI, a čini je prvo prekomerni kvintakord, koji je potom kombinovan sa durskim kvintakordom (dvorodne kvinte g-h-dis i g-h-d). U tonalno fluidnoj situaciji, dalji tok teme asocijativno povezuje nekoliko centara. Iz figure proizilazi razloženi akordski ostinato, pomeren za polustepen naviše, čime se zalazi u gis-mol (lidijsku sferu prethodnog G-dura). Na tom fonu nastavljen je melodijski tok teme koji, i pored igre paralelnih velikih terci, dopunjuje toniku gis-mola. Međutim, ukoliko bi se ovo mesto uporedilo sa analognim u prvobitnoj pojavi teme (v. Primer br. 58a i drugi takt Primera 58b), jasno je da se stvara asocijacija i na H-dur, iako je harmonizacija ključnog tona – IV[<] data drugačije, ovde u izmenjivanju dva oblika lidijskog akorda u okruženju tonike. S obzirom na to da je prethodni tok

⁴⁰ Rad sa motivom iz B teme u ovom stavu dovodi do bliske asocijacije sa osnovnim motivom prvog stava, koji sadrži varijabilnost tonične terce proizašle iz igre paralelnih terci. Imajući u vidu da je osnovni tonalitet Sonate A-dur, nije slučajno što je asocijacija na ovom mestu data upravo u istom centru. Postupak povezivanja stavova pomoću motivskih nukleusa, ostvaren na ovaj način, karakteristična je oznaka kompozicionog stila Prokofjeva.

bio u A centru, sa kraćim zahvatanjem G-dura, a isti centar se – posle ovog višeznačnog tonalnog mesta nastavlja, otvorena je mogućnost tumačenja i u kontekstu asocijativnog polja A lidijskog. Bikord Frigijskog i VII (enharmonski notiranog) koji sledi, a naročito pojava nedvosmislene dominante A centra u daljem toku, rasvetljavaju nedoumicu i potvrđuju A centar.

Primer br. 58a Sonata br. 6, III stav, segment iz originalnog vida B teme (t. 49):

As: $T(VIIII)VIIID VII^5 T$

Primer br. 58b Sonata br. 6, III stav (t. 75–78):

G: T A: /
(gis: t?)

(H:~L)
(F)

$VII \frac{7}{3} (gis:~VIIID)$ $VII \frac{7}{b3}$

3.3.2. Složeniji vid ispoljavanja modaliteta B

Složeniju sliku asocijativno-policentrične situacije zatičemo se u drugom stavu Četvrte sonate, komponovanog u formi teme sa varijacijama. Pri kraju prve varijacije odvija se harmonski i dramaturški vrhunac, uz fluidnu tonalnu sliku. Za razliku od ekspozicije teme, u prvoj varijaciji je osnovna misao izložena tri puta – u a, d i g-molu. Međutim, zbog zgušnjavanja muzičkog toka usled složenosti fature i nove ritmičke slike u poslednjem segmentu (dinamika

šesnaestinskih figuracija prerasta u šesnaestinske triole) sfera prirodnog VII g-mola je tonikalizovana, te se može govoriti o modulaciji u F-dur, sa ponovnim zahvatanjem g-mola. Pasaž koji, pak, počinje niskom submedijantom F-dura, a prolazi kroz frigijski i VII za frigijski (te se i SM može shvatiti kao D za F), zazvuči iznenađujuće slobodno. Time su u bliskom vremenskom okviru Frigijski akord i II stupanj F-dura dovedeni u lidijski odnos, a F:II i SM u polarni odnos. Asocijativnost na policentrizam se tu ne zaustavlja: pasaž se zaustavlja na kvartnom akordu – bikordu tonike F-dura i dominantnog nonakorda a-mola, sa kvartom umesto terce, koji je u funkciji kadencirajućeg kvartsektakorda – simulirajući povratak u osnovni tonalitet.

Primer br. 59 Sonata br. 4, II stav (t. 21–25):

F: II

SM N⁶ VII_F⁶ F a: D₄ (VI)

F: SM N⁶ VII_F⁶ F a: D₄ F: T

gis: |

Razlaganje kvartnog akorda, zapravo nerazrešenog K^6_4 , kao što se vidi u primeru, dato je u daljem toku istovremeno sa toničnom tercom a-mola. Umesto razrešenja u očekivanu dominantu a-mola, kvartni akord se zatim pomera u novu tonalnu ravan i uvodi II varijaciju, koja počinje u gis-molu, što predstavlja tonikalizaciju lidijske sfere osnovnog tonaliteta. Do trenutka ulaska u gis-mol, asocijativno su prisutni g-mol, F-dur i a-mol, ali nijedan od njih nije potvrđen.

Smenjivanje hromatskog kretanja u linearnom kontekstu i složenih akordskih formacija na kratkom rastojanju, na sličan način kao u prethodnom primeru, zapaženo je u prvom stavu Devete sonate, gde su uočene celostepene dominante dvoznačnog usmerenja. U tonalno labilnom d-molu kojim počinje segment prikazan u narednom notnom primeru, tonalni centar je funkcionalno oslabljen i nedovoljno potvrđen usled hromatizovanih linija materijala mosta. U tom smislu, karakterističan je sled akorada koje treba uslovno tumačiti kao d: f, VII_D, III, D_{III}, D_{VI}, s, D, d, t⁺⁶:

Primer br. 60 Deveta sonata, I stav (t. 108–112):

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff features a complex melodic line with many chromatic alterations and triplets. The lower staff features a more rhythmic accompaniment with triplets and some chromatic movement. Below the staves, there are several chord symbols and annotations: d: f, VII_D⁴, III⁶, D_{III}⁷, -D_{VI}⁴, s, D, d, t⁺⁶, +D²/Des: -VII_D⁷, [C:II], CD, T, I tema, D, +D⁹, E: -VII_D⁷.

Iako među ovim akordima postoji jedna eliptična veza vantonalnih dominantni, kao i jedno varljivo razrešenje, ipak je, čini se, prevashodno reč o slučajnim, hromatsko-prolaznim sazvučjima. Funkcionalnost je oslabljena i pojavom molske dominante nakon durske, kao i tonike sa dodatom velikom sekstom. Upravo tim akordom ulazi se u prolazno istupanje u C-

centar, takođe nedovoljno potvrđen, što tumačenje ove situacije svrstava u red asocijativnog nivoa teorijske interpretacije. Pojavom nepotpune celostepene dominante (g a cis f) koja sledi, tonalni tok je dodatno zamagljen, tim pre što razrešenje ovog sazvučja (i inače višesmislenog određenja) ne potvrđuje nijedan od asocijativnih centara, već indirektno uspostavlja nov tonalni centar – Des-dur, u kome je izložena glava prve teme. Des-dur traje kratko jer sledi drugi celostepeni četvorozvuk (b-e-as-c kao obrtaj Des: $^+D_9$), koji uvodi E-dur. Oba akorda nepotpune celostepene dominante su u značenju $^-VII_D$ ($S^<$) pred tonikom ciljnog tonaliteta, a postavljena su u istoj formaciji, pri čemu se ističe tritonusni skok u basu. Treća pojava sličnog višezvuka – sa elementima celostepenosti je najupečatljivija i odvija se na mestu uvođenja osnovnog tonaliteta stava, C-dura, koji će ostati afirmisan do samog kraja razvojnog dela. To je mesto gde je dostignut dinamički i harmonski klimaks i gde su pomoću jednog akorda – bikorda – dvosmislenog funkcionalnog značenja, objedinjena dva tonalna centra: E-dur i C-dur. Reč je o višezvuku kao prelomnoj tački između dva centra, višezvuku koji se može raščlaniti na bikord fis-as-c-e + c-e-g pa je njegovo određenje prema ciljnom C-duru nesporno. U procesu sagledavanja specifičnosti harmonskih rešenja Prokofjeva, simptomatično je to da su nakon bikorda naizmenično razložene tonike oba tonalna centra. Da je navedena situacija podložna raznolikim tumačenjima, potvrdu nalazimo i u literaturi. Funkciju spomenutog višezvuka prema E-duru Ordžonikidze (Орджоникидзе, Гиви Шиоевич), na primer, određuje kao toniku sa dvorodnom tercom i povišenom kvintom e g/gis his, sa istaknutim osnovnim tonom u gornjem sloju, a sve na pedalu II stupnja.⁴¹ S druge strane, validno je i tumačenje prema kome je reč o višezvuku na II stupnju fis-c-e-g/gis. Odlaganje potvrde novog C centra je postignuto *varljivom* vezom C:VII_D u sekstakord III_v. (čime se asocijativno prizivaju i Es/g centri!), ali treba uočiti da je na tom fonu izložen „čist“ dijatonski segment prve teme (t. 121–122) – na belim dirkama, „zastupajući“ C-dur (a moguće je i tumačenje firgijskog e). Dalji hod paralelnih uzlaznih kvarti u srednjem sloju (iz prve teme) doprinosi oslabljenju pojedinačnih centara u opisanom prelomnom momentu uslovljavajući tumačenje situacije u modalitetu asocijativne-policentričnosti. Značajno je istaći da je zadržavanje basa na poziciji dominante novog tonaliteta (C) jedini, evidentni simptom koji nagoveštava tonalnu pripremu reprize.

⁴¹ Орджоникидзе, Гиви Шиоевич, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Музгиз, Москва, 1962.

Primer br. 61 Sonata br. 9, I stav (t. 117–125):

E: VII_D⁷ T² T — VI — (~D_{VI}) C: -VII_D⁷ SM M̂ T —
 D — [E: II⁹ T]

— VI[>] -VII VII_D⁶ III_{v.}⁶ III⁶ S⁶
 D pcd.

p⁷₃ -VII II⁷ VII_{II}⁷ VII⁷ II₃^{<4} 5 T⁶ D^{b10-9}

Primer nešto jednostavnije asocijativne dvoslojnosti, gde se prelamaju bliski tonalni centri G-dur i h-mol, evidentiran je u istom stavu Devete sonate, u nestandardnoj pripremi tonalnog centra druge teme. Unutar mosta, trenutni tonalni centar mosta – H, prvo u durskoj pa u molskoj boji, očuvan je uz pomoć dugo držanog pedala u basu na tonu h, ali je umetnut i G-dur dvoznačnim akordom prema oba centra. Ovde je značajno napomenuti da se prelamanje dva centra takođe odvija u drugoj temi: h-mol i G-dur, a početni tok (t. 37), i pored markiranog pedala na tonu g, odvija se u h-molu. Umesto `klasičnog` postupka mutacije (H–h), promena roda odvija se preko umetnutog novog, ali nedovoljno potvrđenog tonalnog centra. G-dur se ispoljava kao tonalitet u `senci` hromatskih pokreta, ili kao podsloj; na pedalu tona h (h: t) izložen je tonični kvintsextakord G-dura u “sudaru” sa dominantom h-mola, a kasniji hromatski pokret u istovremenoj inverziji ne podržava ubedljivo nijedan od ova dva centra (videti sledeći primer, t. 35). Treba primetiti da je, pri pomenutoj inverziji, početno sazvučje dva glasa – tritonus c-fis (proširen za oktavu) koji se širi suprotnim hodom do disalterovanih tonova as (bas)

i *ais* (sopran), a oni se “razrešavaju” u *g-h* kao “prelamajuće” tonike, dakle kao G: T u donjem sloju, a h: t u gornjem. Njima se odmah pridružuju pripadajuće kvinte, a sve zajedno formira akord G velikog durskog septakorda. Time se tonalno određenje II teme približava modalitetu B, tj. reč je o asocijativno-(poli)bicentričnoj tonalnosti. Ističemo da smo analizom ustanovili da izbor polustepenog odnosa između prve i druge teme (C – h) nije uobičajen za koncepciju tonalnog plana sonatnog oblika kod Prokofjeva. Međutim, kako smo ustanovili – u prethodnom tonalnom kretanju u mostu, zahvaćen je b-mol, što u enharmonskom zapisu predstavlja lidijsku oblast prema početnom tonalitetu druge teme, što smo, sa druge strane, evidentirali kao tipičan postupak Prokofjeva u harmonskoj pripremi novog tonaliteta.

Primer br. 62 Sonata br. 9, I stav (t. 31–38):

H: T ped. (D) VI₅⁶ (D) #VI₃⁶
 h: t ped.

h: t ped. G: ±D T⁷ (D) T⁷

Ista asocijativna dvoslojnost G-h, ali ovoga puta sa većim stepenom hromatizacije, produžava se u završnoj grupi prvog stava Devete sonate (videti Primer br. 63a). U gornjem sloju linija započeta u prethodnom toku naginje ka h-molu, čak se i zaustavlja na tonu h, čineći u tom trenutku tercu G-dura, koji se kao tonalni centar sve vreme odvija u donjem glasu. Konačnu afirmaciju ove dvoslojnosti kao dominantnog harmonskog obeležja završne grupe nalazimo pri samom kraju ovog odeljka forme, gde je neposredno pred završnim toničnom akordom G-dura, dat H-dur akord! (videti primer 63b, t. 75.) U hromatskom klizanju sazvučja nastalih kao proizvod nezavisnih hromatizovanih linija teško se može govoriti o funkcionalnosti. Motiv koji

je na početku mosta bio kanonski imitiran, ovde je dat sinhrono, i to u paralelnim nonama, bas sa stabilnog tona *g* sklizne na *gis*, a iako se tonovi srednje (altovske) linije mogu ponegde enharmonski zameniti u cilju tumačenja određenog akorda, njihovo izrazito hromatsko kretanje demantuje funkcionalnu logiku, pa samim tim i potrebu da se prilikom tumačenja izvede/uvode enharmonska zamena kao dokazna metoda. Iako postoji izvestan broj vođičnih sazvučja – što se ogleđa u raznosmernom hromatskom kretanju tonova u stabilan akord (npr. prema tonici G-dura u t. 68–69), odbljesci H-dura ne nestaju. Ovde se, naime, afirmišu dominante oba tonaliteta (t. 66 i 67), dok se u drugom delu odseka (od t. 69 do kraja završne grupe) smenjuju, na metrički naglašenim delovima, i njihove tonike; istovremeno u basu se odvija hromatizovana linija koja, idući od tona *g* do tona *h*, takođe potencira tonalnu dvoslojnost. Između ‘tonika’ G-dura i H-dura, na relativno naglašenim delovima takta, dati su kvartsekstakordi *as-des-f* i *h-es-g*, od kojih drugi povezuje oba centra jer je enharmonski dvoznačan (kao prekomerni VI^+ u oba tonaliteta). Time se, sa jedne strane, potvrđuje postojanje asocijativno-policentrične situacije na ovom mestu, ali sa druge strane, postaje očigledno i to da je Prokofjev svesno koristio sazvučja koja su ‘zvučna vrednost po sebi’, u maniru impresionističke poetike, težeći radije ka melodijskoj nego funkcionalnoj harmonskoj logici.

Primer br. 63a: Sonata br. 9, I stav (t. 65–71):

G: T $[\overset{\sim}{\text{VII}}^3]$ / $[\overset{\sim}{\text{F}}^{+6} \text{f}]$ $[\overset{\sim}{\text{VII}}_{\text{D}}] \text{D}_3^4 \text{ } ^2$ VI⁷ $\overset{\sim}{\text{VII}}^4_2$ —

(H: + VI + $\overset{\sim}{\text{VI}}$) (T) (h:) P T

U kojoj meri je princip tonalne dvoslojnosti bio ključan za formalno-dramaturšku koncepciju kompozitora, potvrđuje i naredni primer. Na samom kraju završne grupe, neposredno ispred završnog akorda koji razrešava ovu tonalnu dvoslojnost, još jednom se javlja tonika H-dura u ulozi submedijante prema dominantanti G-dura koja vodi do zaključnog akorda završne grupe – G:T. Ipak, čini se, nipošto slučajno, završna tonika je u obliku sekstakorda (‘dvoznačni’ ton *h* je sada u basu!), a razrešenje prethodne dominantante takođe nije ubedljivo. Naime, vođica, istaknuta u gornjem glasu, ide naniže preko prolaznica u ton kvinte G-dura, tj. u tercu sekstakorda. Pritom, dominantanta je data kao tvrdoumanjeni kvintakord, osnovni ton se potom gubi a ostaju tonovi *fis* i *ais*, uspostavljajući time ponovnu asocijaciju na H-dur, kao tonovi njegove dominantante:

Primer br. 63b Deveta sonata, I stav (kraj z.g. t. 73–76):

The musical score shows a piano accompaniment in G major. The bass line consists of a sequence of chords: G:T (G major triad), SMD (SMD triad), +D (D major triad), and T⁶ (G major triad in second inversion). The treble line consists of a sequence of chords: G:T (G major triad), [H: T D!] (H major triad, D major triad), and T⁶ (G major triad in second inversion). The bass line has a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a triplet of eighth notes (F#, G, A). The treble line has a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a triplet of eighth notes (F#, G, A).

3.3.3. Uticaj tematske višeslojnosti na formiranje asocijativno-policentrične tonalnosti

U mnogim situacijama gde je ovaj modalitet organizovanja tonalnosti izražen, može se uspostaviti uzročno-posledični odnos tonalne asocijativnosti sa tematskim planovima. Čini se da Prokofjev sa velikom pažnjom i na promišljen način gradi tematske ćelije. Veoma je čest postupak kojim se početni ili neki drugi motivski nukleus teme dalje razvija u profilisanju „novih“ tema, ili se, sa druge strane, realizuje povezivanje različitih tematskih materijala i njihova nadgradnja u bi- i poli-tematskim planovima. Takvi postupci, iako smo ih nazvali promišljenim, ni u kom slučaju ne govore o konstruktivizmu ili o pomanjkanju ideja; naprotiv, pokazuju se kao dokazi njegove inventivnosti, imaginacije i sposobnosti da iz jednog materijala kreira mnoštvo drugih, čime se u prvi plan ističe princip „uvek drugačijeg“. U situacijama gde su

različite tematske niti spojene u drugačijem kontekstu, formirajući sadržajno novu (zajedničku) celinu, geneza materijala je istaknuta njihovim razdvajanjem na harmonskom ili tonalnom planu.

Jedna od tih situacija može se videti u četvrtom stavu Druge sonate. Završna grupa (t. 97) u harmonsko-tonalnom pogledu donosi zamagljenje, odnosno višeznačnu sliku zasnovanu na obuhvatanju nekoliko tonalnih centara, nastalih iz spoja različitih materijala. Spojeni su motiv iz mosta i karakteristična prateća figure iz II teme u vertikalnoj polimetriji (6_8 i 2_4) i ta dva materijala formiraju novu celinu. Figura iz II teme (čista kvinta i prekomerna seksta) ovde prerasta u ostanatni fon (u trajanju od celih 20 taktova). Na ostanatnoj podlozi latentnog C-dura, potvrđenog na kraju odseka, izložen je materijal mosta – identični G-dur i e-mol četvorotakti, ali bez ranijih pedalnih tonova – koji se mogu posmatrati i u okviru C-dura: pošto se radi o bliskim tonalitetima, njihove tonalne sfere su objedinjene zajedničkim akordima (lestvičnim i alterovanim).

Primer br. 64a: Sonata br. 2, IV stav (t. 97–101):

U neposrednom nastavku ove situacije, gornji plan se, međutim, transponuje za veliku sekundu naviše (malu septimu naniže, uz registarske prelome), a i dalje na nepromenjenom ostanatnom fonu. Akordski fon u ostanatu „objedinjava“ C i G centre, a u gornjem planu su naslojeni A i fis centri, analogono prethodnom modelu (G-e). S obzirom na to da do samog kraja datog segmenta nema potvrde nijednog od naznačenih tonaliteta, otvara se višestruka mogućnost tumačenja, čime su navedeni tonalni centri *asocijativno* povezani. Treba reći i da je tumačenje u okviru A-dura uslovljeno analogijom sa prethodnim sličnim mestom (uporedi sa Primerom br. 64a), a budući da je taj centar nedovoljno potvrđen, može se naslutiti čak i E-dur (E: T, odnosno VII_S^7-II , na fonu VI_v .) Uočava se da je ostanatni akord tonike C-dura u polarnom odnosu prema A:VI, tj. fis:t (ili E:II). Konačno razrešenje ove višesmislene tonalne slike dato je na kraju i potvrđuje C centar, ali treba primetiti i preznačenje akorda u gornjem planu u C: F, koji je u harmonskom sukobu sa $s^<$.

Primer br. 64b Sonata br. 2, IV stav (t. 105–113):

Viši stepen složenosti, koji takođe nastaje spojem različitih tematskih materijala prepoznajemo u razvojnom delu prvog stava Šeste sonate. Prethodna obrada materijala druge teme prekinuta je na trenutak većim uplivom materijala iz mosta, a nastavljena nakon tonalno višesmislene slike (t. 179), gde formira dramaturški vrhunac. U karakterističnoj hromatizovanoj liniji materijala mosta (prikazano u Primeru br. 56, str. 66) sadržan je inicijalni hromatski tetrahord, koji postaje nosilac razrade i klimaks ovog odseka. Tonalni centar je in C, durskog, pa molskog roda, a potom se motiv mosta transponuje za tercu naviše – od *e*, što bi po analogiji upućivalo na *e* centar – ali gornji sloj, gde pulsiraju kvartsekstakordi cis-mola stvara višeznačnu tonalnu sliku *e+cis*. Insistiranje na hromatskom tetrahordu dovodi i do bliske asocijacije sa materijalom iz odseka B₂ (iz t. 70) tj. sa tetrahordom umanjene lestvice. Isti (umanjeni) tetrahord se i ovde javlja (t. 170), a s obzirom na to da je ovaj pokret sadržan i u osnovnom motivu prve teme – u donjoj liniji terci, i ovde se srećemo sa tipičnim kompozicionim postupcima Prokofjeva: transformacija materijala kojom se otkriva zajedničko jezgro, sa jedne i, kombinovanje motiva različitog porekla kojim se, sa druge strane, formira sadržajno nova celina. Paralelno narastanje dinamičkog intenziteta vodi ka vrhuncu (*ff*) u momentu kada motiv mosta menja fizionomiju prvo u oblik tetrahorda umanjene lestvice (u c-mol segmentu, t. 171), pa u hromatski tetrahord. U istoj dinamičkoj ravni (*ff*) razvojni deo dostiže prvi dramaturški i harmonski klimaks: insistiranje na hromatskom tetrahordu resko odzvanja u najvišem registru,

što oštro disonira sa istovremenim uzlaznim umanjenim tetrahordom i silaznim durskim tetrahordima u srednjim glasovima. Triolskim motivom nastavlja se prekinuti tok druge teme i uz dijalog sa motivom iz mosta, dramski vrhunac sa širokim registarskim dijapazonom, glisandima u *ff* dinamici, i dalje traje. Akcentovana velika septima *fis-eis* podržava tonalnu zamagljenost ovog segmenta, pa se nagovešten *h* tonalni centar teško probija. Prethodna situacija *e+cis* tonalnog segmenta zajedno sa nepotvrđenim *h* centrom potvrđuje da je u pitanju asocijativno-policentrični modalitet.

Primer br. 65 Sonata br. 6, I stav (t. 170–181):

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. Annotations include 'motiv iz mosta = motiv iz B2' above the first measure, 'cis: ped. t⁶₄' above the second measure, and 'materijal iz mosta' above the third measure. The second system continues the melodic and harmonic development, with annotations like 'e: t' above the first measure and 'h:' above the second measure. The third system features a prominent glissando in the treble staff, marked with 'II l.' and 'ff', and includes a measure with a '14' marking. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

3.3.4. Spona asocijativno-policentrične tonalnosti i drugih lestvičnih sistema: celostepenost, umanjena lestvica, pentatonika

U harmonskom sistemu Prokofjeva uočava se i prisustvo drugih lestvičnih organizacija, kao što su celostepena, umanjena i (retko) pentatonska lestvica. Posmatrane pojedinačno, ove lestvice uobičajeno prouzrokuju zamagljenost tonalnih centara, odnosno u tim sistemima ostvaruju se drugačije, afunkcionalne relacije. U sasvim drugačijem harmonskom kontekstu, celostepenost i pentatonika takođe su imali „asocijativno“ dejstvo, počev od Korsakova (Корсаков Римский, Николай) do francuskih impresionista, odnosno bili su u službi dočaravanja sveta fantastike, bajke ili su bili u kolorističkoj ulozi. Umanjena lestvica kao (slučajni) proizvod hromatizovanog kretanja umanjenih septakorada može se pratiti još od harmonskog jezika Šopena i Lista, dok je kao sistem primenjena počev od stvaralaštva Skrjabina (Скрябин, Александр). Prokofjev, međutim, ne koristi ove lestvice na način utvrđenog sistema; njihovi elementi se uglavnom sporadično javljaju, a samo u nekoliko situacija se može uočiti duže trajanje umanjene lestvice, o čemu će biti razmatrano kasnije.

3.3.4.1. Spona sa celostepenom lestvicom

U pojedinim situacijama elementi umanjene, celostepene ili pentatonske lestvice utiču na formiranje asocijativno-policentrične tonalnosti. Tako se, npr. u završnoj etapi razvojnog dela prvog stava Šeste sonate uočava prisustvo *celostepenog* kretanja istih akordskih struktura – molskih sekstakorada, ali na specifičan, prokofjevlevski način. Naime, celostepenost je „maskirana“ prolaznim sazvučjima različite strukture, ali i uplivom tematske linije mosta, karakteristične po hromatskom kretanju. Asocijativni tonalni centri *g/G*, *C* i *A* zamagljeni su disonantnim akordima, hromatizacijom, ali i elementima *celostepene* lestvice. U fokusu je ‘signalni’ motiv prve teme, čiji derivat terce – najpre velike, pa male – tokom čitavih 15 taktova najavljuje reprizu. Usled smenjivanja \bar{D} i \bar{VII} , osnovni tonalitet A-dur će biti tek pri kraju ovog segmenta ubedljivo potvrđen. G centar se može naslutiti sa pojavom signalnog motiva I teme (t. 188–191), ali silazna hromatizovana linija (materijal mosta u novoj verziji) u donjem glasu ‘maskira’ tonalni centar, mada je okvir kretanja te linije upravo *d – g!* (t. 187–191). Ta linija je potom dopunjena nizom molskih sekstakorada u *celostepenom* kretanju, koje je takođe maskirano prolaznim slučajnim sazvučjima. Naizgled hromatsko klizanje akorada prikriva zapravo celostepeno kretanje molskih sekstakorada (od tonova *g, f, es, des/cis*) koji nemaju

funkcionalno uporište, ali, s druge strane, asociraju na naznačene raznocentralne tonalne punktove. Repetitivno pulsiranje osnovnog motiva (velike terce) menja tonalnu sliku ka C centru. Motiv je harmonizovan smenom $C:F^4_3$ i VII^4_3 (t. 196–203) i postaje osinatni fon unutar koga se kao nezavisna linija javlja i osnovni ‘signalni’ motiv u prvobitnom vidu (t. 198–199), pa izmenjenom vidu (t. 201–202). Motiv je istaknut *f* dinamikom unutar ostinatnog akordskog pulsiranja u *p* dinamici i upravo je njegova intonacija pri prvoj pojavi onaj momenat koji određuje C centar. Jer, okvirni tonovi akorada u ostinatu formiraju f-mol trozvuk (c-as u soprano i as-f u basu), čime se i ovaj tonalni centar (f:) asocijativno percipira, a u tom tumačenju akordi bi imali značenje f: VI^4_3 i $^<s^4_3$! Promenom repetiranja terce – sada male – menja se u daljem toku i akordska podloga ostinatnog fona u D_2 i $^{\sim}VII^4_3$ prema ciljnom A-duru, pripremajući reprizu i u tonalnom aspektu. Međutim, srodnost akordskih struktura obe varijante fona, sa zajedničkim tonom as~gis, otvara mogućnost još jednog tumačenja tonalnog centra opisanog segmenta – u A-duru, čime se upotpunjuje asocijativnost nekoliko centara: C, f i A.

Primer br. 66 Sonata br. 6, I stav (t. 191–197):

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The score includes several annotations: 'It.' above the first measure, 'materijal mosta ≈ B2' with an arrow pointing to a specific melodic fragment, and 'celostepena' below a sequence of notes in the bass line. Harmonic analysis is provided below the staves, identifying chords in C major (C: F⁴₃, VII⁴₃) and A major (A: VII[∞]₂), as well as their minor counterparts (f: VI⁴₃, [<]s⁴₃).

Iste ove materijale iz prvog stava Šeste sonate, prikazane u prethodnom primeru (‘signalni’ motiv prve teme, motiv mosta=motiv B₂), Prokofjev citira u četvrtom stavu, u epizodnom odseku *Andante* (t. 185), ponovo u cilju povezivanja stavova ciklusa. Odsek započinje osnovnim ‘signalnim’ motivom prvog stava u osnovnom tonalnom centru Sonate – A-

duru, ali se vrlo brzo tonalni oslonac gubi zastoje na umanjenom kvintakordu cis-e-g, neutvrđene funkcionalnosti, što u daljem toku, ‘otvara’ tonalno polje. Navedeni segment iz prvog stava ovde je čak doslovno citiran (samo u drugom registru), ali je interpretiran u različitom tonalnom okruženju i sa drugačijim asocijativnim usmerenjem. Naime, njegov početak se samo *asocijativno* može povezati sa centrom G (kao u prvom stavu), i intonativno je nadovezan na pomenuti umanjeni kvintakord, dok dalji tok, gde se, kao i u prvom stavu, kombinuju *celostepeni* hod sa hromatizovanom linijom, ne potvrđuje niti jedan od navedenih centara. Tonalna orijentacija se vraća ponovnom pojavom signalnog motiva prvog stava; na i dalje prisutnoj hromatizovanoj liniji u basu, sam motiv – ponavljan u prvobitnoj intonaciji u različitim registrima – jedini je činilac kojim se na ovom mestu stabilizuje jasna konotacija A-dura.

Primer br. 67 Sonata br. 6, IV stav (t. 206–211):

3.3.4.2. Primese pentatonike

Unutar druge teme prvog stava Šeste sonate, formira se asocijativno-policentrična slika na drugačiji način – uplivom *pentatonske lestvice*. Zasnovana na obradi glave druge teme, pentatonska jednoglasna linija h-cis-e-fis-a uslovljava otvorenost tumačenja, tj. precizno harmonsko tumačenje postaje višeznačno, pogotovo zbog toga što se isti motiv potom sekvencira

po ‘belima dirkama’ (od tona a). S obzirom na to da je prehodni tok bio u A-duru, a sledeći logiku sekventne analogije, ovde bi se moglo govoriti o G centru, jer je ton g istaknut u gornjem planu. Međutim, kratko trajanje i nedovoljna potvrda novog centra govori u prilog tome da suština sekventnog ponavljanja leži u spontanom razlabavljenju tonalne osnove. Pentatonska linija (od h) postaje fon nad kojim se ponovo izlaže osnovna melodija druge teme. Po melodijskoj analogiji sa početkom II teme, ovde bi bio E/e centar, po basu – h-mol, ali je dato tumačenje u A-duru, kao ‘objedinjavajućem’ centru. Time se formira asocijativna tonalna slika. Na kraju opisanog segmenta, jedini činilac koji nedvosmisleno potvrđuje A-dur je melodijski skok D – T, iako na neodgovarajućoj harmonskoj podlozi! Naime, pentatonski hod u basu je prekinut, a slobodno razvijanje započete linije kreira neobičan harmonski obrt: A: P+^oVII, II^{<7}, D_{II}⁶₅, S, T₆ (t. 66–67.)

Primer br. 68 Sonata br. 6, I stav (t. 58–68):

Harmonic analysis of the score:

System 1: A: D⁶₅ ——— II⁺⁴₊₂ ——— [G: II⁺⁴₊₂?] ———

System 2: (E/e?)
A: II⁺⁴₊₂

System 3: ^oVII_{+P} II^{<7} D_{II}⁶₅ S⁶ T₆ II

3.3.4.3. Spoj sa umanjenom lestvicom

Potvrdu za aktivnu, funkcionalnu primenu odlika umanjene lestvice u zasnivanju harmonskog jezika Prokofjeva nalazimo takođe u toku razvojnog dela istog stava, i to prilikom obrade istog materijala – glave druge teme: ovde je upravo umanjena lestvica uzrok pojavi tonalne višesmislenosti. Materijal je imitativno tretiran više puta, a u treći imitativni nastup ovog motiva (od *d* i *as*) upliće se cela prva fraza druge teme u tenorskoj liniji: ona počinje od tona *d* što, prema originalnom vidu ove teme u ekspoziciji, naizgled pomera tonalno težište ka D centru. No, akordska podloga ne podržava ovu promenu. Naime, fon velikog molskog septakorda C:II se u momentu pojave motiva od *d* menja u poluumanjeni u drugom obrtaju (terckvartakord), što dodatno zamagljuje tonalno određenje ovog segmenta (t. 111–115). Treba zapaziti da se dva gornja glasa (koji imitiraju glavu II teme) odvijaju u umanjenoj lestvici br. 2⁴², dok se fon u basu bazira na umanjenoj lestvici br.1. Unutar tog okvira, tenorska linija II teme, kao da tonalno ‘šeta’ između ove dve lestvice, sukcesivno se uklapajući sa obema, mada, posmatrana izolovano, sama melodija teme podržava D tonalni centar. U daljem toku, nova transpozicija motiva druge teme odvija se unutar 3. umanjene lestvice, a kreće se ka D centru u kome će biti izložen ‘signalni’ motiv prve teme.

Primer br. 69 Sonata br. 6, I stav (R.D. t. 110–115):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 110-112) shows a treble clef with a melody and a bass clef with chords. The second system (measures 113-115) continues the melody and accompaniment. Chord symbols 'in D: t⁷ ?' and 'C: II³' are present. Fingerings and articulations are indicated throughout.

⁴² Umanjene lestvice: 1. a gis fis f es d c h; 2. e d cis h b as g f; 3. es des c b a g fis e

3.4. Modalitet C – međutonalni prostor

Situacije u kojima se prelama nekoliko tonalnih centara koji su, pritom, samo naznačeni, nazvali smo *međutonalni prostor* ili *međutonalnost*. Ovakve situacije se iskazuju na drugačiji način od *asocijativne-policentričnosti*, tj. razlikuju se od tog vida tonalnog organizovanja upravo po tome što se u međutonalnosti nekoliko tonalnih centara susreće u jednoj ravni, ali su oni još manje potvrđeni nego kod asocijativno-policentričnog modaliteta. Međutonalni prostor koji nastaje uplivom više tonalnih naznaka u skupnom zvuku zapravo formira tonalnu decentralizaciju. U pojedinim segmentima kraćeg trajanja, gde je reč o ovom modalitetu, moglo bi se govoriti i o dodirnim tačkama sa atonalnošću; kontekst koji okružuje takve situacije, međutim, opovrgava mogućnost takvog tumačenja. Takođe, pojmovi poput „zamagljenje tonaliteta“ ili „tonalna nestabilnost“, a koji se primenjuju u pojašnjenju sličnih, ali svakako manje kompleksnih situacija još od harmonskog stila romantizma, ne određuju u punom značenju način kojim se u muzici Prokofjeva realizuje ovaj vid složenosti i višeslojnosti. Kao što je već rečeno, ovakve situacije međutonalnosti ili tonalne propustljivosti mogu se porediti sa modulacionim momentima gde se tonalni tok menja, a još uvek se ne razaznaje ishodišna tačka – centralizacija novog tonaliteta.

Ispoljavanje ovog, kao i u slučaju prethodnog modaliteta tonalnosti takođe varira u pogledu složenosti. Jednostavniji nivoi podrazumevaju susretanje više tonalnih slojeva u istoj ravni u kratkom trajanju, ili se *pojedinačni* tonalni centri smenjuju veoma brzo – u mahu, pa se uočava nedovoljna potvrđenost nijednog od naznačenih centara. Ovaj modalitet je veoma često zastupljen unutar razvojnih ili prelaznih odseka. Sledećih nekoliko primera ilustruju jednostavnije situacije.

3.4.1. Jednostavniji vidovi ispoljavanja modaliteta C

U mostu finala Druge sonate (t. 34–50) brza smena tonaliteta kao i njihova nedovoljna potvrđenost stvaraju utisak tonalne neizdiferenciranosti. Tonalni centri smenjuju se po četvorotaktima – F, d, a potom sekventno – G, e, ostvarujući zanimljive spojeve⁴³. Posle prvog četvorotakta čija je osnova dominantna F-dura, očekivana tonika je „skliznula“ za polustepen niže, ali u prekomerni sekstakord VII stupnja, čija funkcionalnost se odmah menja pojavom

⁴³ Rezultat slučajnosti ili ne, ali uz sekventno pomeranje iz F-dura i d-mola u sfere G-dura i e-mola, pedalni tonovi u celom odseku čine motiv B-A-C-H (samo razdvojeni u dva registra, videti taktove 34, 38, 42 i 46; uporedi sa Primerom br. 70).

pedalnog tona *a* u basu koji tonalno određuje sledeći četvorotakt u d-molu. Svojevrsno poigravanje sa tonskom strukturom prisutno je u drugom (i četvrtom) četvorotaktu, gde se u gornjoj liniji javlja segment celostepene lestvice sa istovremenim paralelnim velikim tercama u srednjoj liniji, koje su date međutim, u hromatskom silaznom hodu, a sve na pedalnoj dominanti. Brz tempo, kao i kratko trajanje ovih centara, pritom nepotvrđenih tonikom, formiraju dejstvo iščekivanja „razrešenja“ tonalne nedoumice, odnosno obrazuju međutonalni prostor.

Primer br. 70 Sonata br. 2, IV stav (t. 37–46):

The musical score for Example 70 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. Chord symbols below the first system are: F: D, -VII⁴, d: -II, D ped., t, III_d, F, VII_D, III (D). The second system shows a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. Chord symbols below the second system are: T, 2, VI, VI, VI, -VII⁴, G: D, e: -II.

Zanimljivo je da je ovaj materijal u spoju sa materijalom druge teme u završnoj grupi prouzrokovao drugačiju tonalnu organizaciju, odnosno modalitet B – policentričnu asocijativnost (videti Primer br. 64b, str. 77).

Susret situacije koja se kreće ka međutonalnom prostoru, sa pojavom koja bi se uobičajeno nazvala prožimanjem paralelnih tonaliteta, a koja je ovde data u „nestandardnom“ vidu upravo usled spoja sa međutonalnošću, može se videti u prvom delu drugog stava Devete sonate. Tokatni karakter ostvaren je smenjivanjem dva motiva: lestvičnog pasaža – najavljenog na kraju prvog stava – i motiva terce koji je, čini se, osnovni impuls celog stava. Terca se javlja i kao melodijski pokret i u simultanom zvučanju, često u paralelnom kretanju. Osnovni tonalitet stava je D miksolidijski, sa čestim oscilovanjem ka h centru promenljivog roda, a zanimljivo je da se tonika u akordskom vidu ne javlja ni jedan jedini put. Oscilovanje D – h vidi se u narednom notnom primeru, ali se zbog hromatskog pomeranja septimnih dvozvuka stvara međutonalni prostor.

Primer br. 71 Sonata br. 9, II stav (t. 10–17):

The musical score is divided into four systems. The first system shows a piano part with a D7 chord and a treble part with a melodic line. The second system features a 'frigijski obrt' (Phrygian cadence) with a D7 chord and a melodic line. The third system shows a -VII_D chord in the bass and a melodic line. The fourth system shows a D7 chord in the bass and a melodic line. Various annotations like 'h: VI', 'f', 'D ped.', 't', 'd', 's', 'II', and 'T⁷' are present throughout the score.

Treba reći da su ovi dvozvuci u bliskoj vezi sa jednim od pomenutih glavnih motiva stava, odnosno lestvičnim pasažem, čiji je okvir upravo septima. Nakon zastoja na dominantu D-dura odvija se oscilovanje ka paralelnom h-molu, gde počinje odsek b. Na pedalu dominante h-mola odvija se čak i *frigijski obrt* u gornjem glasu, u čijem toku se bas pomera sa svoje pozicije dominante. Posmatrano iz ugla analogije sa prethodnim korespondentnim mestom (iz t. 10), formirano sazvučje se može tumačiti kao Des: D₇, ali je moguće i enharmonsko čitanje tog

akorda kao \bar{VII}_D u c-molu, jer dalje kretanje gornje linije, zastoj basa na tonu c, i plagalni obrt c: $s^6_4 - t$ (t. 15), daju osnova za tu opciju tumačenja.

Nijedan od ovih nagoveštaja, međutim, nije realizovan; bas se sa tona c pomera na cis₇, uvodeći D centar koji je – sada u vidu malog durskog septakorda, negirajući prethodnu vođicu, a potencirajući miksolidijsku boju – posle tonalne propustljivosti, tek tada potvrđen.

U istoj Sonati, u trećem stavu, može se ponovo uočiti prožimanje paralelnih tonaliteta. Odsek B₁ karakteriše brza i česta promena tonalnih centara; usled brzog tempa, oni se ponegde razaznaju samo zahvaljujući osnovnom motivu ovog odseka. Taj motiv se prvo sekvencira po velikim tercama naniže, obrazujući veliki medijantni hod trenutnih tonalnih centara As/as – fes~e – C; potom se u C centru (t. 79) izlaže identičan materijal iz prvog B odseka, ali u drugoj rečenici, gde je ujedno i dinamički klimaks, motivski tok `sklizne` nakratko u Des-dur, pa A, Es i h centre (sve unutar četiri takta). Naznačeni tonalni centri i njihova brza smena praćeni su hromatizovanom linijom basa, čime se dodatno usložnjava harmonsko-tonalni dinamizam, a ujedno ovu situaciju približava tumačenju unutar međutonalnog prostora. Kratko prožimanje h-mola sa D-durom vodi do novog centra – G-dura, u kome se prikriveno osciluje ponovo ka h-molu, što je potencirano stalnim vraćanjem na ton h u basu, kao svojevrsan intonativni most prema h centru, koji će, u durskoj varijanti, preovladati i kojim će početi prelaz. U segmentu prikazanom u primeru, izlaže se i reminiscencija na motiv iz odseka B iz drugog stava (pokret unutar velike terce u altu, t. 88–89). Može se primetiti da je unutar ove reminiscencije apostrofiran i osnovni motiv trećeg stava – terca , čime se *a posteriori* uspostavlja motivska povezanost sa prethodnim stavom. Objedinjenost ili nedovoljna diferenciranost tri centra: D, h i G, čine međutonalni prostor:

Primer br. 72 Sonata br. 9, III stav (t. 87–93):

D: T *motiv iz II stava*

D: DS² (**h:** t⁷) (i) (i) 6
G: D III⁷ D VII⁴₃

D: T

G: III⁹ VII⁴₃ III⁹ D²
(h: t⁷) (**h:** ⁻D⁴)₃

T⁷ II⁶ T⁶ -II⁶ → H:VII⁶ T⁶

Ponegde se međutonalni prostor javlja u modulacionim prelazima između dva centra, čiji međusobni odnosi variraju od udaljenih do, kao u narednom primeru, veoma bliskih, čak u okviru prvog kvintnog srodstva. Kada je, međutim, u takvim prelascima prisutan i postupak hromatskog klizanja akorada, formira se tonalno višeznačna situacija. U trećem stavu Četvrte sonate, ceo tok teme B (t. 43) protiče u prigušenom zvuku, sa preciznim dinamičkim nijansiranjem od *pp* do *p*. Polazni tonalitet je G-dur, a osnovni motiv odseka sadržan je u izmenjivanju toničnog i napolitanskog sekstakorda (u enharmonskom zapisu), kasnije i polarnog sekstakorda. Neobično je uveden motiv kvarte – predudarima iz donjeg registra – koji jeste u sastavu navednih sekstakorada, ali izdvojen u deonici desne ruke. Hromatske transpozicije tog motiva čine harmonsku suštinu celog odseka, ali ujedno formiraju međutonalni prostor koji nastaje između polaznog G-dura do odredišnog C-dura. U pitanju su, dakle, bliski tonaliteti, ali

su njihove centralizacije trenutno zamagljene igrom durskih sekstakorda u hromatskom uzlaznom kretanju. Iako se preznačenje tonalne orijentacije može označiti ulaskom u C-dur preko Lidijskog akorda, dalji akordski hod \bar{VII} , p, \bar{VII}_{II} , \bar{sm} do ponovo Lidijskog, ne potvrđuje ni jedan od ova dva centra, te tumačenje datih akorda treba uslovno shvatiti. Slobodan, pretežno afunkcionalni niz sekstakorada sa jedne strane doprinosi osamostaljenju svih hromatskih stupnjeva, ali se, sa druge strane, oni u ovakvoj situaciji nalaze u tonalnom vakuumu, odnosno u modalitetu C, do trenutka potvrde novog tonalnog centra.

Primer br. 73 Sonata br. 4, III stav (t. 59–67):

U trećem stavu Devete sonate neobičan je modulacioni prelaz između B i A_1 odseka *Andante tranquillo, come prima* (t. 46), čiji tonalni centri su u drugom kvintnom srodstvu: g-mol – As-dur. Sam početak situacije je tonalno otvoren. Punktirani motiv u novoj varijanti – kao razlomljeni molški trozvuk – sekvencira se po malim tercama naviše, obrazujući harmonsku dvoslojnost (videti sledeći primer), koja je tonalno nedovoljno određena. Odzvuk prethodnog g-

mola daje osnova da se ova situacija tumači u okviru tog tonalnog centra, koji će, pak, biti jasnije izražen na kraju prelaza. Međutim, sam početak se može tumačiti i u e-molu ili a-molu, upravo zbog razloženog molskog trozvuka a-c-e. Ove nedoumice nastaju jer su, zapravo, u pitanju razloženi terni višezvuci – undecimakordi i terdecimakord, a na kraju je subdominantni nonakord g-mola. Treba istaći i da je g-mol molska lidijska oblast prema ciljnom As-duru, u kome će nastupiti osnovna tema, tj. odsek A₁. Prelaz se završava tonikom g-mola sa dodatom velikom sekstom, a taj akord se enharmonski može tumačiti kao As: $\bar{1}$, umanjenog molskog sklopa koji je vrlo retko u primeni:

Primer br. 74 Sonata br. 9, III stav (t. 47–54):

Andante tranquillo, come prima

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The tempo and mood are 'Andante tranquillo, come prima'. The score includes several annotations: 'II' above the right hand in the first measure, 's' above the right hand in the second measure, 'g:(?)M⁶' and '(e:(?)D' below the left hand, and '(S) VII)' below the right hand. The second system also consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. It includes annotations: 'sm' above the right hand, 't' above the right hand, 'g: D⁷' below the left hand, and 's' below the right hand. The third system consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. It includes annotations: 'VI' above the right hand, 't⁶' and '+4' below the left hand, 'As: $\bar{1}$ ' below the left hand, and 'T' below the right hand.

3.4.2. Složeniji vidovi ispoljavanja modaliteta C

Jedan od složenijih primera međutonalnosti u kome se „susreću“ nekoliko tonalnih centara, a što je ostvareno na način koji ne odaje utisak hromatizacije nalazi se u mostu (t. 35) prvog stava Osme sonate. Naime, u pitanju je poigravanje sa razloženim *durskim* akordima, čime se postiže efekat *dijatoniziranja*, ali unutar prelamanja različitih tonalnih uporišta, što kao krajnji rezultat ostvaruje međutonalni prostor. Odsek prve teme pred sam kraj zahvatio je na kratko paralelni g-mol, ali se osnovni tonalitet stava – B-dur jasno potvrđuje, a nadovezuje se most na pedalu tonike.

Primer br. 75 Sonata br. 8, I stav (t. 33–42):

The musical score for the first system (measures 33-42) of the first movement of Beethoven's Sonata No. 8, Op. 8, No. 1, is presented in a grand staff. The key signature is B major (two sharps). The score includes a treble and bass clef with a grand staff. Below the staff, there are several lines of chord and figured bass notation. The first line shows chords in G major (D, mD, D) and B major (B: VII, T). The second line shows chords in C major (Ces: T, S) and A major (A: D, P, T). The third line shows chords in A major (As: VI, (T), S, II) and D major (D). The notation includes various symbols like SM, SM6, T6, S4, L, and D2, along with figured bass notation like 6-b7-6-5 and 3-5-#7-8.

Akordi uočeni u, naizgled, sekventnom potezu mogu se tumačiti u osnovnom B-duru, ali su u prvom momentu, i pored toničnog pedala B-dura, izražene tonalne asocijacije na frigijski i submedijanti tonalitet (Ces i Ges). Međutim, dalji tok pomera razlaganje durskih akorada – na drugim pozicijama i u drugačijim međusobnim odnosima – čime se otvara mogućnost za tumačenje istovremenih A i As centara, a i dalje na pedalu, čije je uporište B:T dobilo i značenje Ges:T₆. Posle ukrštanja naznačenih tonaliteta na međusobno uskom rastojanju (B, Ces, Ges, A, As), unutar kojih se nalaze i polarni, lidijski i frigijski odnosi, situacija se, enharmonskim preokretom, razrešava u As-dur. Poređenjem ove situacije sa drugim mestima gde se motiv iz mosta pojavljuje (t. 44, 48, 52), analogna tumačenja dovela bi do mogućeg određivanja više tonalnih uporišta. Pojedina tumačenja mogla bi se smatrati logičnim, ali istovremeno i krajnje neočekivanim. Tako se, u daljem toku mosta, neposredno pred drugom temom (t. 52) – usled analogije, mogu uspostaviti dva rešenja: E-dur i H-dur, na dvoznačnom pedalu tona h u basu. U tom međutonalnom prostoru u prvom planu je polarni odnos između razloženih durskih akorda e-gis-h i b-d-f i frigijski odnos između e-gis-h i es-g-b; ove relacije ‘otvaraju’ put ka različitim centralizacijama. Međutim, gornji tonovi datih akorada, posmatrani izolovano od akordske podloge, formiraju u linearnom kretanju „čist“ trozvuk G-dura (!), čime pedalni ton h u basu može dobiti značenje G:T₆, iako ni on nije potvrđen. Ovakav postupak gde je dijatonski trozvuk u melodijskom kretanju ozvučen harmonizacijom koja ga prikriva, tj. ne podržava ga, posebno je karakterističan za muziku Prokofjeva, a ima dodirnih tačaka i sa postupkom *iskliznuća* (uporedi sa Primerom br. 121 u potpoglavlju o iskliznućima, str. 145). U daljem toku, tonalna orijentacija se učvršćuje ka H centru, pa se pomenuti akordi mogu tumačiti (retrogradno) kao S, ~L, S, ~M[<], pri čemu se akord es-g-b (~M[<]) može posmatrati kao „hromatska senka“ ili „hromatski dvojnik“ akorda subdominante. Sveukupni tok mosta ilustruje modalitet C u dužem trajanju.

U nekim sonatama, fenomen međutonalnosti se može smatrati sinonimom celokupnog tonalnog prostora unutar razvojnih odseka, kao što je to pokazano na primeru četvrtog stava Šeste sonate. Na sličan način, razvojni deo u Trećoj sonati veoma je tonalno nestabilan, prolazi kroz čak osamnaest tonaliteta (12 različitih), destabilizovanih kako obiljem vantonalnih akorada i vanakordskih tonova, koji narušavaju osnovne tonalne funkcije, tako i „sudaranjem“ linija, dvostrukim harmonijama i situacijama koje liče na bitonalnost. Već sam početak razvojnog dela teško je tonalno odrediti: otvara ga mala sekunda e^1-f^1 (isti onaj interval kojim otpočinje Sonata), a zatim slede dva tvrdoumanjena septakorda fis-ais-c-e i h-dis-f-a, koji bi mogu da signaliziraju

H i e centre (H:D, e:D). U daljem akordskom razlaganju uočava se simetričan pokret u deonicama desne i leve ruke, tj. istovremena inverzija (kao u ogledalu); u harmonskom aspektu ispostavlja se da se radi o tvrdo umanjenon septakordu VII stupnja C-dura, čija se tonika može naslutiti u narednom taktu (Videti drugi takt u Primeru br. 76). Akcentovani trozvuk II stupnja i „fanfarni“ motiv iz prve teme nagoveštavaju d-mol, ali imitacije ovog motiva to ne potvrđuju odmah. Naime, stretto nastup početnog fanfarnog motiva u diminuciji (odnosno motiva iz trećeg dvotakta I teme) dat je potom u harmonizaciji koja kao da zahvata Des-dur, f-mol i a-mol. Iako se ovi naznačeni tonalni centri uslovno mogu tumačiti kao „pripadajući“ – medijantni akordi prema d-molu kojim se ova tonalno propustljiva situacija okončava, d-mol se u datom trenutku još ne prepoznaje. Na taj način, formira se tonalna propustljivost ka raznocentralnim sferama, odnosno modalitet C. Na kraju, d-mol je potvrđen zaustavljanjem na dominantnom nonakordu, i kasnije, razrešenjem u toniku.

Primer br. 76 Sonata br. 3 (t. 93–98):

Allegro tempestoso

ff sf ff

(H: -D - T) (T⁶) -VII² — T⁶ — d: t — t⁶ —
 C: -VII (t) -D (t) VI t
 (e: -DD - D t -D (t) VI t)

(f: VI a: t sm) III -D) ff
 MD — m⁶ — III_D — -DD⁶ — D (-VII_D)

Tonalno kolebanje izrazito je prisutno u daljem toku razvojnog dela iste Sonate, gde je u odseku *Moderato* (t. 122–130) izložena varirana druga tema (deo *a*), u smenjivanju E, A, As, Ges, Ces i B centara. Izrazito visoka modulaciona frekvencija, ali pre svega i brzo smenjivanje centara – u svakom taktu – suštinski formira jedan, *objedinjujući*, međutonalni prostor.

Hromatizovana linija iz pratnje teme ovde je multiplicirana u srednjim glasovima i doprinosi njenom novom karakteru usled zgušnjavanja harmonskog toka. Tema počinje II stupnjem na toničnom pedalu E-dura, da bi već u sledećem taktu modulirala u A-dur. Druga fraza (dvotakt) počinje identično, dakle II stupnjem na toničnom pedalu A-dura i odmah potom sledi modulacija u As-dur enharmonskim preznačenjem A: DS u As: D . Situacija se sekventno ponavlja počevši od Ges-dura, uvedenog molskim lidijskim akordom:

Primer br. 77 Sonata br. 3 (t. 122–127):

Chord symbols for the first system:

E: T II II[<] (T^{#7}/₅) (-DS) D SM[>] b7 A: S T M⁺² °II

Chord symbols for the second system:

A: T II II[<] As: -DS⁷ D₃⁴ T 7 S

Chord symbols for the third system:

VII VI Ges: / T II II[<]

Uverljiv primer složene međutonalnosti pruža i četvrti stav Šeste sonate: razvojni karakter muzičkog toka u njegovom odseku A₃ (t. 237) usled rada sa osnovnom tematskom ćelijom – koja je sekvencirana, invertovana, varirana na različitim tonskim visinama sukcesivno u levoj i desnoj ruci, bez određenog sistema i bez funkcionalne povezanosti – dovodi, naime, do pune tonalne dezintegracije. U segmentu u primeru koji to ilustruje, tema počinje bikordom in f: VI+t (t. 250), ali se vrlo brzo sekvencira na nov tonalni plato – in g, i to na dvoznačnom

harmonskom fonu (ostaje da zvuči iz prethodnog konteksta f-mola). Ponavljanje tematske ćelije harmonski tumačene u okviru VII stupnja, uz istovremeno figuriranje VII u basu disonantnim skokovima – male none, velike septime, prekomerne sekste, dovodi do dinamičkog klimaksa gde se probija početni motivski impuls C teme. Motiv je dat u reskom sazvuku umanjene terce (zvučno velike sekunde), praćen silaznim pasażom razlomljenih malih terci, čime se ova situacija tonalno potpuno dezintegriše, formirajući na taj način međutonalnost.

Primer br. 78 Sonata br. 6, IV stav (t. 250–258):

The musical score consists of two systems of piano music. The first system (measures 250-254) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Harmonic analysis includes $f: VI_6$, sm , p , s , $g: t$, II , VII ped., and $as: VII_2$ (\tilde{D}). The second system (measures 255-258) continues the melodic and bass lines. Harmonic analysis includes $g: t$, $(g: \tilde{VII}_D)$, and $as: \tilde{D}_2$. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing marks.

U sledećem nastupu A teme (A_4 , t. 370), razradnog karaktera, obrada materijala dovodi do još veće tonalne nestabilnosti usled brze smene tek naznačenih tonalnih ravni, i unutar njih – funkcionalno neubedljivih odnosa. Okvirni tonalni plan ovog odseka bio bi sledeći: a, c, a, d (+f), f, c, a, unutar svega dvadesetak taktova, što u skupnom dejstvu proizvodi međutonalni prostor. Tonalni centri su naznačeni samo zahvaljujući pojavama osnovne teme stava – razloženog molaskog trozvuka, koji je, međutim, uvek izložen u bikordalnoj postavci, čime se funkcionalnost dodatno zamagljuje. Odsek upravo tako i otpočinje: tema je u originalnoj tonskoj visini stava, dakle u a-molu, ali na fonu VI stupnja u basu, gde se smenjuju septakord VI stupnja i molaski lidijjski akord (videti Primer br. 5, str. 23). Nakon naznačenih centara c i a u kojima se tema sprovodi, neobična je njena obrada u bitonalnoj slici d+f. Naime, linija teme je u d-molu, i treba

zapaziti i njeno metričko izmeštanje iz ravni osnovnog 2_4 pulsa, a potpuno slobodna, afunkcionalna akordska progresija u basu, gde se samo početni akord VI prepoznaje u d-molu, ponajpre se može tumačiti u f-molu koji se zatim i potvrđuje.

Primer br. 79 Sonata br. 6, IV stav (t. 386–390):

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with several chords. The chords are labeled as follows: $d: VI_6$, bVI , $f: S$, $(t_4)_6$, N_6 , t_6 , $(VII_D) VII_2$, N_6 , VI_7 , and VII^{b7} . There are also dynamic markings t and f and articulation marks like accents and slurs throughout the piece.

3.4.3. Međutonalnost kao proizvod tematske višeslojnosti

Susret međutonalnosti, pritom u iznimno dugom trajanju, sa obradom tematskog materijala ekspozicije, nalazimo u prvom stavu Druge sonate. Centralni odsek razvojnog dela (t. 127–187) sadrži zaista fascinantnu spoj svih materijala; izložen u raznoznačnim tonalnim sferama sa čestim promenama, on je taj koji prouzrokuje formiranje međutonalnog prostora.

Ceo plan se odvija na ostanatnoj figuri iz mosta, čak čitavih 60 taktova. Sam ostanatni motiv se javlja u različitim varijantama, u jednakim prostornim plohama: 16+16+16+12. Prva ploha (t. 127–142) se odvija na ostanatnoj figuri Es-dur trozvuka (osnovni ton i kvinta, sa skretnicama) – koji se i zbog prethodnog tonalnog centra može tumačiti kao produžetak Es-dura – ali kretanje gornjih glasova čini situaciju tonalno višeznačnom: hromatski hod soprana od tona d do tona f u prvom četvorotaktu praćen je u srednjem sloju ponavljanjem veze VI–VII u d-molu (Es: $D - VI^{\vee}$), a s obzirom na ostanato (Es) ima osnova da se govori o frigijskoj podlozi d-mola, koja će se produžiti i u drugom četvorotaktu. Sledećih osam taktova predstavljaju skoro doslovnu sekvencu prethodnog toka u gornjim glasovima, ali hromatsko uzlazno kretanje soprana, koje se zaustavlja na akordu b-mola, pruža osnovu za tumačenje u novom tonalitetu (b-molu). Prema

tom tumačenju, ostinato unutrašnjih glasova bi predstavljao vezu b: t s[<], a basov (nepromenjen) ostinato bi činio plato subdominante. Međutim, srednji sloj, posmatran kroz analogiju sa tumačenjima sa početka ove plohe, sadrži harmonski pokret koji *simulira* f-mol: VI–VII, tako da cela situacija ilustruje sapostojanje više naznačenih tonalnih centara, odnosno *međutonalni prostor* (videti Primer br. 80).

Završna četiri takta donose pomeranje (preko molskog frigijskog sekstakorda koji resko disonira sa ostinatom) do umanjenog trozvuka II stupnja (enharmonski zapisanog), koji postaje VII_s u d-molu.

Druga ploha (t. 143–158) sadrži ostinatni motiv na tonici d-mola (bas), u tenorskoj liniji izložen je motiv iz srednjeg dela I teme koji se sekventno pomera naniže, dok alt nosi statičan fon iz dela I teme (ovde promenjen u prekomernu sekundu, u smeni sa malom tercom). Istovremeno, na podlozi d-mol toničnog ostinata u basu, u sopranskoj liniji prostire se augmentirana II tema, i to njena verzija sa početka razvojnog dela, kroz čitavih šesnaest taktova (trostruka augmentacija, ali ne doslovna), u naznačenoj sferi f-mola. Posmatrana izolovano, sekvenca u tenoru, pomera motiv iz f-mola u e-mol, pa u d-mol, ali se u skupnom zvuku sve uklapa u smenu dva umanjena četvorozvuka: d: VII_D – VII, na pedalnoj tonici.

Oštri sudari disonanci nastaju ne samo zbog ostinatnog motiva u basu i gornjih harmonija, već i zbog istovremenih vanakordskih tonova u pojedinačnim linijama.

Primer br. 80 Sonata br. 2, I stav (t. 127–150):

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass). The notation includes various chords and textures, with specific annotations for dynamics and articulation. The first system shows a sequence of chords in the right hand: **d: VI VII VI VII (II)VI VII VI VII VI VII**. Below the first system, the bass line is annotated with **Es: T D (VI) T (VI) T D T T D** and **(d: F)**. The second system includes **VI VII VI VII f: VI VII VI VII VI VII s** and **T D T b: t s[^] t[?] s[^] t[?] s[^] t** with **b: ped. s**. The third system features **t s[^] t s[^] t (f) t (II) s[^] s[^] s[^] (moza)** and **d: VII_s t**. The fourth system has **(ped. t) VII t**. The fifth system includes **f: s[^] t t t t t**. Performance instructions include **II t. u augmentaciji**, **I tema (deco b)**, **inc.**, and **moza**.

Još složenija situacija koja ilustruje uticaj tematske dvoslojnosti – odnosno posledice primene postupka stapanja dva materijala u istu ravan na formiranje međutonalnog prostora, nalazi se u Trećoj sonati, unutar odseka *Piu animato* (t. 131). Glava II teme varirano je izložena

u basu, sa gornjim polustepenim zadržicama pred akordskim tonovima, dok je u gornjem planu dat motiv *b* iz završne grupe u paralelnim kvartsektakordima silaznog hromatizovanog hoda. Ova dva sloja su harmonijski nezavisna i susreću se samo sporadično. Pritom, paralelno se sprovodi i nezavisno sekvenciranje dvotaktnog modela, gde je model u basu transponovan za malu tercu niže, a u gornjem planu model je sekvenciran za kvartu niže. Početno tonalno određenje odseka je in B, označeni akordi su dati radi lakše identifikacije, ali ne i u „pravom“ funkcionalnom smislu, pa se skoro u svakom taktu navedenog odlomka mogu uočiti smene nedovoljno potvrđenih tonalnih centara.

Primer br. 81 Sonata br. 3 (t. 131–137):

iz Z.G.

SM D P S M

inB: S motiv II teme T $\tilde{6}$ T

M (+F) c:t? DD (C:T) F T L MD (As:T) MS

II (as:t₇) ~F (B: S) (As:D)

S M D P S P S M

S 8^{th} II

Kao suprotnost situaciji iz prethodnog primera, u istoj Sonati – pred kulminacionom tačkom razojnog dela (*fff, con elevazione* t. 145), javlja se *harmonski* antiklimaks sa potpuno dijatonziranim motivom iz završne grupe, u C-duru, sa uzlaznom linijom paralelnih sekstakorada na belim dirkama u levoj ruci. No, već sledeći dvotakt sekvencira isti motiv, ali ovog puta, uz silaznu hromatizovanu liniju paralelnih poluumanjenih septakorada, koji veoma zamagljuju tonalno određenje: nakon durske medijante (dominante paralelnog a-mola), na početku narednog takta izdvaja se Π_D , sledi VII – gde ponovo započinje uzlazno kretanje paralelnih dijatonskih sekstakorada po belim dirkama, koji se nadovezuje na dominantu C-dura u desnoj ruci. Na samom kraju R.D-a, dve linije se stapaju u bikord $a:d_7 + s$ (t. 152).

U završnom odseku razvojnog dela prvog stava Četvrte sonate (t. 127) odvija se (treće) spajanje prve i druge teme. U troaktnoj tercno-uzlaznoj sekventnoj tonalnoj sukcesiji motiv je prvo izložen u c-molu, zatim es-molu sa obrnuto postavljenim planovima, a sve na pedalnom tonu dominante c-mola. Najzad, u trećoj sekventnoj transpoziciji, i dalje na pedalnoj dominantu c-mola, izložen je spoj materijala u polarnoj sferi, tj. u fis-molu (mada glava prve teme, analogno prethodnim tumačenjima, signalizira i cis centar). Sledeća tercno uzlazna tonalna transpozicija obuhvata i a-mol, ali je on izložen u interpolaciji sa c-molom, gde se tonalni krug po tercama okončava. Naime, tumačenje a-mola je latentno, ispoljava se vezom $VI_{7-}^{\leftarrow} D^{+6} - t$ (t. 125) – latentno, jer je akord VI^{\leftarrow} dvoznačan (enharmonski ali i tonalno): on je u ulozi trostrukih uzlaznih zadržica pred *istovremenim* dominantama a-mola i c-mola. Razrešenje tonalno višeznačne slike ka c-molu, pojavom nedvosmislene dominante – tek na kraju segmenta, odloženo je uplivom materijala završne grupe: kvintni skokovi koji su u ekspoziciji bili postavljeni u uzlaznom sekventnom kretanju po tercama u basu, sada su izloženi u silazno sekundnom sekventnom hodu u gornjem glasu, čineći ovu liniju na trenutke sasvim nezavisnom od akordske podloge. Istovremeno, uzlazno kretanje sekstakorada, preko hromatskih prolaznica, širi se do akorada teško prepoznatljive funkcije (akodi sa dodatim tonovima, nekonvencionalno razrešavanje kritičnih tonova). Konačno, dominantu c-mola dostiže se preko prolazne harmonije, a sledi neobično "kruženje" oko nje: $D s_7 III_9 D$, gde je nonakord III stupnja dat se retkim alteracijama – sniženim IV i II; pošto je ovaj akord bez terce, njegovo alternativno tumačenje je $II\forall I$ (na III) ili D_{VI}^9 .

Primer br. 82 Sonata br. 4, I stav (t. 117–132):

The image shows a musical score for the first system of the first movement of Beethoven's Sonata No. 82, Op. 82 No. 4, I. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *ges* marking. The third system includes a *fis* marking. The fourth system includes a *VI* marking. The score is annotated with various chord symbols and figured bass notation, including: *c: ped. D*, *t*, *VI*, *t^{b3}*, *VI*, *d⁶-(c: VII_D)*, *D*, *(c: D)*, *es: D⁷*, *III⁶*, *VI⁶*, *d⁶*, *VI⁶*, *ges*, *fis: D⁶*, *II*, *es: d⁶*, *(c: D)*, *fis: D⁷*, *t*, *VI*, *d*, *F⁷*, *(fis: VII_s)*, *c: VI₂⁶*, *c: (t)*, *° VII₆⁺⁴*, *t⁶*, *II⁶*, *VII_s⁶*, *+7*, *c: ped. D*, *a: VI₇⁶*, *D⁴*, *3*, *(+6)*, *t*, *(N⁶)*, *II_{VI}⁷*, *VI₆⁺⁷*, *VI₆⁶*, *D⁴*, *D*, *s⁷*, *° III₇²⁹*, *D*, *s⁷*, *° III₇^{b9}*, *D*, *(VI D_{VI}⁹)*.

U kraćem uvodu razvojnog dela četvrtog stava Devete sonate, postupnim hromatskim hodom od tona g (dominante C-dura) dostiže se dominanta novog tonalnog centra – Es-dura, u kome se odvija početak nove, epizodne teme (t. 54). Tema je potpuno dijatonska, sa jednostavnom smenom harmonskih funkcija, ostvaruje lirsko odmorište i ponavlja se u Ges-duru. Međutim, namerna harmonska jednostavnost je brzo potisnuta već u sledećem odseku razvojnog dela (t. 61–70), gde se odvija igra hromatike i jedino mesto intenzivnijeg iskoračenja iz tonalne stabilnosti u celom stavu. To je ostvareno motivom iz uvodnog odseka razvojnog dela, koji je sada podeljen na dve hromatske linije u suprotnom hodu – inverziji i asinhronom kretanju 2:1 (alt prema basu, označeno kao motiv *a* u sledećem primeru). U dinamici pp, transparentnoj fakturi, koja, međutim, obuhvata širok registarski raspon od kontra do treće oktave, osim ovih hromatskih linija, prisutan je i terčni motiv koji oko njih obigrava, ponegde takođe u istovremenoj inverziji (označen kao motiv *b* u primeru). Početno sazvučje je terca d-fis (proširena kroz pet oktava), koja, nadovezana na Ges:T, čini hromatsko-terčni odnos (uslovno Ges:~SM[^]), ali usled hromatskog suprotnog kretanja i asinhronizacije linija, koje formiraju disonantne intervale – malu nonu, veliku pa malu septimu, zamagljuje se tonalna centralizacija (uslovno sled D, d i As centri). Tercni trihord u deonici desne ruke varira kako u pogledu vrste terce, tako i u smeru kretanja, dok je u levoj ruci uvek isti odnos, tj. reč je o uzlaznom pokretu okvira male terce; pritom, treba primetiti da se pri kraju ovi motivi susreću na istom trihordu male terce u istovremenoj inverziji (videti sledeći primer, uokvireno u t. 63). Suprotni hromatizovan hod linija zaustavlja se na kvinti f–c , čime se profiliše F-dur kao prvi jasan tonalni centar, i to zahvaljujući naknadnoj potvrđi. Ovde se može govoriti i o modulaciji pomoću hromatskog klizanja, gde akordi nemaju funkcionalnu ulogu u harmonskom smislu, već je njihova uloga u tome da uvedu unov tonalitet suprotnim kretanjima glasova. Međutonalni prostor u ovoj situaciji nastaje kao plod linearnosti i procedura motivskog rada.

Primer br. 83 Sonata br. 9, IV stav (t. 61–65):

(D: ? T)
[← Ges: SM]
As: D⁹

F: VII
-DD⁴
T

3.4.5. Spoj međutonalnosti sa umanjenom i celostepenom lestvicom

Umanjena i celostepena lestvica, kao drugačije vrste organizacije tonskog sistema, javljaju se u harmonskom sistemu Prokofjeva, tek sporadično, u segmentima unutar okružujućeg tonalitetskog sistema, prema kome čine kontrastne, afunkcionalne epizode. Detaljnije o ispoljavanju ova dva sistema biće reči kasnije.

Međutim, *elementi* celostepenog kretanja bilo u linearnom kretanju ili akordskom vidu (npr. celostepene dominante), bilo u tonalnom hodu, kao i *elementi* umanjene lestvice iskazani u melodijskom vidu, prisutni su veoma često, što ukazuje na to da ih Prokofjev osmišljeno interpolira, tragajući za *drugačijim* unutar spone dijatona-hromatika. U mnogim situacijama, umanjena i celostepena lestvica date su na način koji nije eksplicitan; one su „maskirane“

hromatskim prolaznicama ili nad- ili podslojavanjem drugačije organizovanih linija. Ovde će se sagledati međusobno dejstvo najpre umanjene, potom i celostpene lestvice, i međutonalnog prostora.

3.4.5.1. Umanjena lestvica i međutonalnost

Tonalna decentralizacija je u pojedinim situacijama uzrokovana upravo interpolacijom umanjene lestvice. U obradi prve teme prvog stava Šeste sonate, upliv umanjene lestvice je proizvod motivskog rada i igre sa motivom terce – tematskim nukleusom stava. Uzastopno nizanje velikih terci u silaznom hodu basa kombinovano je sa igrom vanakordskih tonova kao hromatskih prolaznica čime se zamagljuje (ili dopunjuje?) umanjena lestvica koju obrazuju velike terce. Dalji hod terci prekida umanjenu lestvicu i odvija se u hromatskoj lestvici, a zatim se interval menja i postepeno širi preko kvarti (čistih, pa prekomernih) i kvinti do sopstvenog obrtaja – velike sekste. Istovremeno, u diskantu (od t. 246), se tema prekida i transformiše u hod po malim tercama (naniže, pa naviše), što uz snažnu dinamičku gradaciju, vodi do tonike u najvišem registru i momenta poslednjeg klimaksa stava. Označen tonalni centar na početku ovog segmenta je nadovezan na prethodni tok. Njegovo dalje određenje je napušteno, a tumačenje prema a-molu je potvrđeno tek na kraju, čime se u ovoj situaciji stvara međutonalni prostor između dva utvrđena tonalna centra.

Primer br. 84 Sonata br. 6, I stav (t. 246–256):

(d:) 4-3 4-3 4-3 4-3

(s) m.3 m.3 m.3 8va m.3

8va (v.6) 3 8va

a: D — (t+2) t+6 t+4 D+2 — t — D

Nisu retke situacije ove vrste gde je tonalitet krajnje zamagljen, odnosno zasićen alteracijama koje upravo svojim samostalnim prisustvom onemogućavaju funkcionalno određenje. Takve situacije, međutim, ne traju dugo; pojava nedvosmislene tonike posle momenta tonalne raslojenosti zazvuči logično, prirodno. Doživljaj "razrešenja" napetosti u ponovnu stabilnost omogućen je upravo doziranim odsustvom tonike u muzičkoj svesti i vraćanjem njoj posle niza iskoračenja. Paradoksalno je da u navedenom primeru tonika jeste u funkciji razrešenja, iako je data kao disonantan akord – sekstakord sa dodatom kvartom i septimom.

Dinamički i dramaturški klimaks donosi ponovo polazni motiv C teme u savzvuку umanjene terce, sada udvojen u trećoj i maloj oktavi. Insistiranje na ovom motivu isprekidano je motivom A teme, praćene razlomljenom, skokovitom linijom u basu; ovaj segment je na granici

atonalnosti, a sve je, zapravo u funkciji pripreme reprize C teme. Pasaž koga čine naizmenični durski i molski tetrahordi na rastojanju prekomerne kvarte vodi do klasterske formacije u *ff* dinamici najvišeg registra. Može se reći da je klaster proizašao iz spajanja elemenata prethodnih tonskih nizova, kao njihov nastavak, gde se ispostavlja da nizovi pripadaju dvema *umanjenim* lestvicama – raspoređenim odvojeno u deonicama desne i leve ruke. Delimično razređenje zvučne tenzije priprema nastup teme C (t. 289).

Primer br. 85 Sonata br. 6, IV stav (t. 279–291):

279 (C: -VII D) (h: d⁺²) (VII II b₆⁷) (VII D) (VII) t₆

283 p umanjena lestvica a: VII₇ d 8va

287 8va l₂ II 6 (VII) t₆

3.4.5.2. Celostepena lestvica unutar međutonalnog prostora

Manji upliv celostepene lestvice mogao se uočiti već i u IV stavu Druge sonate (videti Primer br. 70, str. 85), gde se unutar kraćeg segmenta ona javlja dva puta, ali u melodijskom kretanju. Ipak, pri promeni tonalnih centara, celostepeni hod zajedno sa ostalim opisanim postupcima, formira međutonalni prostor. Na drugačiji način, u reprizi u IV stavu Devete sonate, tema B2 počinje u C-duru i kao u ekspoziciji, prva rečenica modulira u lidijsku oblast – H-dur (t.

111), a na kraju druge rečenice lidijska oblast (ovoga puta molska) neobično je utkana u C-dur. Druga rečenica počinje takođe u C-duru, zahvata istoimeni mol, frigijsku oblast i vraća se u C-dur. U basu se smenjuju fragmenti silazne celostepene lestvice (od *h*), čime se čime se tonalni prostor otvara ka dva centra – nepotvrđeni C i *h*, odnosno trenutno formira međutonalnost. Treba primetiti da ton *d* (t. 119) i ton *fis* (od t. 120) *ne* pripadaju celostepenom nizu, a ovi tonovi zajedno sa basovim tonom *h* formiraju molski lidijski akord unutar C-dura, ili C+h. Inisistiranje na tonu *fis* resko disonira sa tonovima *g* i *f*, odnosno u izmenjivanju, ili istovremenom zvučanju dominantnog septakorda C-dura i razloženog trozvuka *h*-mola. Iz te igre preostaju tonovi *fis*, *f* i *g*, kao mini-klaster (uokviren u primeru), koji istrajava i u kasnijem toku, kada se tonalni tok, nedvosmislenom harmonskom podlogom C: D, vraća u C-dur.

Primer br. 86 Sonata br. 9, IV stav (t. 118–123):

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a sequence of chords: C: VII, VI, D, S, III_v, F, VII, D. A dashed line labeled "celostepena lestvica" spans from the D chord to the F chord. The second system shows chords C: D₂, D⁷, C: D⁷, and C: D⁴. The third system shows a D⁷ chord. The bass line features a descending whole-step scale from *h* to *d*, with some notes marked with "h" and "t".

Identična situacija sa celostepenim hodom od *h* bila je izložena neposredno pre ovog segmenta (t. 114), ali u izmenjivanju sa celostepenom lestvicom od tona *b*. Jasno je da se u ovakvim nizovima gubi tonalna centralizacija, ali je zanimljivo primetiti da je celostepeni hod

prvog niza (od h) prekinut upravo tonom c – *personifikacijom* tonike, koji ovde, međutim, čini „vanlestvični“ ton.

Maskiranje celostepenog kretanja uočava se u primeru iz III stava Četvrte sonate, gde harmonski tok prelaza obrazuje zanimljivo poigravanje sa medijantnim hodom u smeni molskih i durskih akorada, tačnije malih durskih nonakorada sa malom nonom i malih molskih nonakorada sa velikom nonom (koja zapravo čini uzlaznu zadržicu pred decimom). Bas obrazuje medijantni hod *c-e-gis-c-e*, a pritom početni tonovi razloženih akorada u gornjem planu obrazuju *celostepeni* hod. Zapaža se da upravo ovi tonovi u celostepenom hodu izmenjuju funkcionalnu poziciju prema basu tj. naizmenično se javljaju nona i terca akorada (videti sledeći primer). Na kraju medijantnog kruga modulira se iz C-dura u e-mol enharmonskim preznačenjem toničnog nonakorda C-dura u kvintsekstakord s[<] e-mola (sa dvorodnom tercom). Ista situacija je potom sekventno ponovljena od E-dura sa medijantnim krugom i celostepenim hodom do gis-mola, potom i do Gis-dura. Brza smena tonalnih centara, kao i samo smenjivanje medijantnih akorada, uz maskirani celostepeni hod upravo su postupci koji u ovakvim situacijama stvaraju međutonalni prostor.

Primer br. 87 Sonata br. 4, III stav (t. 25–30):

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 25-27) shows a bass line with notes (b^b), (b^a), and a treble line with notes #, #, #, #, #, #. The second system (measures 28-30) shows a bass line with notes (b^b), (b^a), and a treble line with notes #, #, #, #, #, #. Harmonic analysis labels are provided below the notes.

Harmonic analysis labels for the first system:

- Measure 25: C: T^{b9}₇
- Measure 26: III^{#9}₇ — 10
- Measure 27: M

Harmonic analysis labels for the second system:

- Measure 28: t^{b9}₇
- Measure 29: e: < s[∞]
- Measure 30: t

Additional harmonic analysis labels for the second system:

- Measure 28: T
- Measure 29: E: T⁹₇
- Measure 30: III^{#9}₇
- Measure 30: M^{b9}₇

3.5. Druge lestvične organizacije

3.5.1. Primena umanjene i celostepene lestvice nezavisno od modaliteta

U mnogim situacijama koje smo tumačili unutar međutonalnog i asocijativno-polocentričnog vida organizovanja tonalnosti, moglo se uočiti da se elementi umanjene lestvice sporadično javljaju. Međutim, umanjena lestvica nije primenjena kao sistem, niti se javlja u dužem trajanju; njeni segmetni ponegde nastaju iz dvoslojnosti polarno udaljenih tonalnih centara ili tritonusnih akordskih superpozicija (uporedi t. 283 u Primeru br. 85, str. 106), najčešće doprinoseći efektu promene zvučnosti bazično tonalne slike.

Jedna od situacija gde je umanjena lestvica interpolirana unutar jasne tonalne slike i gde njeno prisustvo, čini se, ima još jednu ulogu, uočena je u završnici Sedme sonate. Naime, nakon završnog kulminacionog platoa (t. 165–171) i već dostignute jasne tonike B-dura (mada u obliku septakorda), Prokofjev na duhovit način odlaže konačan kraj stava, ironijski korespondirajući sa romantičarskim postupkom *odlaganja kadence*.

Primer br. 88 Sonata br. 7, III stav (t. 171–174):

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system (measures 171-174) features a bass line with two diminished scale segments: 'umanjena lestvica 1' (VI S) and 'umanjena lestvica 2' (T₃ II). The treble line has a 'T' marking. The second system (measures 175-178) features a bass line with a 'T' marking and a 'S^b' marking. The score ends with a double bar line.

To je izvedeno upravo interpoliranjem dveju (različitih) umanjenih lestvica: prva⁴⁴ – u silaznom hodu od tonike, na ovom mestu predstavlja „supstituciju“ B-dur lestvice, ali se

⁴⁴ Umanjena lestvica (br.3, uporedi sa str. 83): b a g fis e es des c

zaustavlja na „pogrešnom“ tonu ces, od koje se, potom, odvija druga umanjena lestvica⁴⁵, i dalje odlažući završni akord. Toj, drugoj, lestvici ton b (tonika B-dura) *ne* pripada, iako je on u gornjem planu prisutan kao pedalni ton. Konačno, igra se zaustavlja pasažom u *pravoj* B-dur lestvici koja vodi do završnog toničnog akorda.

Izniman primer pojave sve tri (moguće) umanjene lestvice u istovremenom trajanju prisutan je u prvom stavu Šeste sonate. U odseku druge teme B2 javlja se motiv koji postaje centralna tačka obrade do kraja ekspozicije, takođe i tačka od koje započinje superpozicija umanjениh lestvica. U svojoj prvobitnoj pojavi motiv deluje takoreći „naivno“, kao da se, u jednostavnoj fakturi, radi o uzastopnim zadržicama 4-3. On je ujedno i spona sa osnovnim tematskim nukleusom stava – signalnim motivom prve teme, koji sadrži izmenjivanje velike i male terce.

Primer br. 89a Sonata br. 6, I stav (t. 70):



Međutim, u daljem toku, ponavljanje ovog motiva čini poslednju kulminacionu tačku ekspozicije; motiv postaje fon oko koga naizmenično u niskom pa visokom registru, oštro disoniraju akcentovani akordi A: II₇ i D_{VI}, odnosno simulacija h: t₇ – D. Septakord II stupnja bio je istaknut u drugoj temi, u različitim oblicima (kao veliki molski, mali molski), a zanimljivo je da upravo ovim septakordom ekspozicija i kadencira. U drugom akordu – D_{VI}, najavljuje se pojava treće umanjene lestvice, kojoj ovaj akord i pripada, a čiji se tonovi nalaze u spoljnim glasovima akorada u deonici leve ruke, dok donji glas donosi tetrahord *a g fis e*. Ova lestvica traje veoma kratko, u njoj se imitira osnovni motiv, što oštro disonira sa istovremenom pojavom istog motiva u postojećim umanjениm lestvicama! Time se objašnjava stvaranje slučajnih akorada, koji su, zapravo, proizvod linearne superpozicije različitih lestvičnih nizova.

⁴⁵ Umanjena lestvica (br. 1) h/ces c d. es e f fis gis a

Primer br. 89b Sonata br. 6, I stav (t. 77–82):

Kada je reč o primeni celostepene lestvice, uočeno je da se celostepeni segmenti katkad javljaju kao specifično „bojenje“ unutar stabilne tonalne funkcije. Tako se, na primer, na samom kraju Devete sonate, uspostavlja javlja harmonski zanimljiva slika: na toničnom pedalu u basu, u desnoj ruci je kroz tri registra potenciran ton c (C:T), ali u sklopu razloženog umanjenog septakorda C: s[<]. Istovremeno, u tenorskoj liniji je *prikriven* silazni celostepeni hod b-as-ges~fis-e – od tonične male septime do tonične terce.

Primer br. 90 Sonata br. 9, IV stav (t. 143–146):

3.4.1. Kombinovanje celostepene sa drugim, rede korišćenim, lestvičnim organizacijama

Osim elemenata umanjene, pentatonske, celostepene lestvice i akustičke lestvice, što je bilo predmet dosadašnjeg razmatranja, ustanovljeno je da se drugačije lestvične organizacije inače u harmonskom jeziku Prokofjeva javljaju samo u retkim situacijama. Najčešće se unutar dur-mol sistema navedene lestvične organizacije nalaze segmentovano, moguće u ulozi kontrasta, a često imaju dejstvo na formiranje jednog od modaliteta. Spona dur-mol sistema sa modusima, takođe je bila razmatrana; podsećamo da je dejstvo ove spone najviše izraženo u modalitetu A, ali se primese različitih modusa – pre svih miksolidijskog i lidijskog nalaze dosta često unutar „čistog“ dur-mol sistema gde su, međutim, tek u funkciji trenutne promene obojenosti tonaliteta. Ponekad su, kao u sledeća dva primera, modusi izloženi eksplicitno – kao lestvični pasaži, a izdvojeni unutar manje ili više stabilnog tonalnog *okruženja*, čime se u takvim trenucima stvara potpuna (ili skoro potpuna) hromatizacija sistema, odnosno – u tim situacijama nastupa decentralizacija.

Lidijska komponenta je, kao što smo naveli, najčešća unutar dur-mol sistema; međutim, dodatni hromatski element u toj lestvici – snižen VI stupanj, formira strukturu lidijskog moldura, ne tako čestog u primeni (videti sledeći primer). Dvostrukost lidijske komponente na specifičan način je ostvaren u završnici Četvrte sonate, gde se, unutar C-dura⁴⁶ nakon C: L, izlaže lestvica *lidijskog* H, čije tumačenje može biti dvoznačno – kao pasaž u durskoj *polarnoj* oblasti C centra. Tumačenje lestvice unutar H lidijskog proizilazi iz akorda iz koga se on neposredno otiskuje. U daljem toku, javljaju se pasaži u C lidijskom molduru, lidijskom A centru (sa nezavisnom disonansom u gornjem glasu) i celostepenoj lestvici, koja se zaustavlja na frigijskom akordu – uvodeći tok u C-dur. Najzad, sve hromatizacije i različiti tipovi lestvica ustupaju mesto pasažu na „belim dirkama“ unutar dominante C-dura, uvodeći poslednju pojavu A teme.

⁴⁶ S obzirom na to da se na početku Primera br. 91 ne vidi da je u pitanju C-dur, uporediti sa sličnom situacijom iz istog stava u Primeru br. 73/t.66, str. 89, gde se javlja pasaž Lidijskog akorda (samo bez „svoje lidijske“ obojenosti), koji vodi u toniku C-dura.

Primer br. 91 Sonata br. 4, III stav (t. 201–208):

C: L⁶ (Lidijski H)

ff (Lidijski moldur) T⁶ (Lidijski moldur)

(Lidijski A) VII⁶

A: II D⁶ II⁷

(Celostepenu lestvica) T⁶

C: F D⁶ T⁶ fff

Inače redak u primeni, *lokrijski* modus zastupljen je u završnici Šeste sonate; on je takode dat samo kao pasaż koji se, međutim, istovremeno odvija sa miksolidijskom lestvicom u donjem glasu. Grandiozna završnica sonate (t. 399) započinje transformisanom glavom osnovne

teme (slobodna inverzija), gde je akcentovan ton a, kao tonika a-mola, sukobljen sa razloženim dominantnim nonakordom u donjem planu. Unutar toga, stalno prisutan ton es – kao element A lidijskog, formira dodatno harmonsko sukobljavanje dva tritonusa, dominantnog i lidijskog: gis-e i a-es. Treba primetiti da insistiranje na tonu es (~IV[^]) ima još jednu, posebno značajnu ulogu: čineći svojvrnsni „lajt-ton“ ne samo ovog, već i prvog stava, ton es predstavlja suštinsku harmonsku okosnicu cele sonate. Skok iz tonike na ton es vodi do nove dvoslojnosti: u donjem planu izložena je miksolidijska A lestvica (plato subdominante), a u gornjem – *lokrijska*, koja se zapravo nalazi unutar frigijskog platoa A centra. Poslednjim podsećanjem na osnovni motiv I stava, odnosno nukleus ciklusa, završava se dramatični tok finala i celog dela.

Primer br. 92 Sonata br. 6, IV stav (t. 416–430):

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 416-430) begins with a piano introduction (ped. t) and features a tritone (a: VII) and a dominant (D). The second system (measures 431-435) features a piano introduction (P = SF) moving to a first inversion (F) with a Lokrian mode (a lokrijski) and a Subdominant (S) with a Mixolydian mode (A miksolidijski). The third system (measures 436-440) shows a tritone (T) and a dominant (F) with a tritone (F_F).

3.6. Vidovi ispoljavanja bitonalnosti

U mnogim situacijama u kojima su opisani modaliteti međutonalnosti i asocijativne-policentričnosti, moglo se uočiti da se unutar njih javljaju elementi koji imaju bitnih dodirnih tačaka sa bitonalnošću. Kada se govori o tonalnoj dvoslojnosti, ili višeslojnosti, svakako se može pomisliti upravo na bitonalnost (ili politonalnost). Međutim, kako su naša istraživanja pokazala, tonalna višeslojnost kao jedna od reprezentativnih crta harmonskog sistema Prokofjeva, proučena je upravo unutar predložene tipologije ispoljavanja tonalnosti i pokazuje da je ostvarena na drugačiji način od bitonalnosti. Ono što razlikuje situacije međutonalnosti i asocijativne-policentričnosti od „čiste“ bitonalnosti jeste to što je sapostojanje tonalnih centara unutar modaliteta dato na skriven način; tonalni centri su nagovešteni, ali ne i potvrđeni, tonalni prostor ih ili asocijativno povezuje, ili je on, sa druge strane – krajnje destabilizovan to jest, decentralizovan.

3. 6. 1. „Maskirana“ i/ili „latentna“ bitonalnost

Veoma često se javlja podela linija u dva, naizgled, nezavisna tonalna plana, što je uzrokovano jednim od takođe karakterističnih postupaka Prokofjeva; reč je ovde *iskliznuću* jedne linije iz inače *jasnog* tonalnog centra. Time se stvara privid bitonalnosti ili situacija koju bismo mogli definisati pojmom „maskirana“ bitonalnost. Značaj i učestalost pojave *iskliznuća* i sličnih postupaka klizanja u kojima se ostvaruje privid bitonalnosti, zahteva posebnu pažnju i biće detaljno razmatrane u zasebnom potpoglavlju 4.2. – Različiti vidovi fenomena klizanja, potpodela i funkcija, (str. 140).

Ponegde se situacije koje bi se uobičajeno tumačile kao prožimanje – pritom paralelnih tonaliteta u „tradicionalnom“ vidu – mogle posmatrati kroz prizmu bitonalnog, istovremenog trajanja dva centra. Sledeća dva primera pokazuju takvu sliku.

Unutar razvojnog dela Šeste sonate (t. 115) osnovni motiv prve teme je izložen na ostinatnom pulsiranju (iz motiva druge teme) u D centru, miksolidijski obojenom usled ostinata na tonu *c*. Međutim, ostinato se pomera na ton *h*, od kog se ponovo javlja glava druge teme, dok se D centar i dalje održava u gornjem sloju – sa motivom prve teme, čineći sliku koja se može

tumačiti bitonalno h⁴⁷+D, a ujedno i kao prožimanje paralelnih tonaliteta, ostvareno na nestandardan način.

Primer br. 93 Sonata br. 6, I stav (t. 116–123):

D: T⁶
miksolidijski
+ [h: D_{ped.}]

h: t

D:
h: t
(lokrijski)

Na nešto drugačiji način, u prvom stavu Četvrte sonate, situacija u kojoj se odvija prožimanje paralelnih tonaliteta, mogla bi se posmatrati kao *latentna bitonalnost*. U toku mosta prisutno je kolebanje između osnovnog tonaliteta – c-mola i paralelnog Es-dura, tonaliteta druge teme. Unutar već dostignutog Es-dura, uvedenog nakon agogičke cezure dominantom koja signalizira ‘lažni’ početak druge teme (t. 27), u daljem toku izložen je intonativno identičan početni trotakt prve teme u niskom registru, sa harmonizacijom koja podržava kolebanje c–Es, odnosno koja svojevrсно objedinjuje ova dva tonalna centra. To je naročito podvučeno istovremenom pojavom dominantnih septakorada oba tonaliteta (!), ali se, u nastavku, tonalna centralizacija trenutno zamagljuje usled superpozicije terci u gornjem planu sa istovremenim naslojavanjem kvinti u donjem planu. Dok se terčni hod može tumačiti unutar dominantnog višezvuka C centra, a kvintni skokovi – unutar dominantnog višezvuka Es centra (sa izmenjivanjem dvorodnih kvinti i nona), tonalno zamagljenje je nastavljeno pojavom i dva prekomerna trozvuka, čime se, do konačnog „razrešenja“ u C:T ostvaruje slika nalik na međutonalni prostor.

⁴⁷ Zapaziti i ton c kao lokrijski element u h centru, koji je posledica „prožimanja“ sa D miksolidijskim.

Primer br. 94 Sonata br. 4, I stav (t. 27–36):

a tempo

Chord symbols and figured bass notation for the first system:

- Staff 1: $c: III^7$ (Es: T^7), D_7^9 , t , D_{III}^6 (Es: D_5^6), t^6 , VI^6 , II_5^6 , VII_5^6
- Staff 2: $c: D$, $Es: D^7$, 7 , $C: >VI^6$, III^6 , VII^6 , s^6 , $>VI$, D , $+D$, T

3.6.2. Prava bitonalnost

U ukupnom sagledavanju tonalne organizacije u muzici Prokofjeva, može se zaključiti da bitonalnost u eksplicitnom vidu nije zastupljena često, a i onda kada se javlja, ona je realizovana u kraćim zamasima, kao i u tonalnim odnosima koji su usled udaljenosti jasno profilisani, a to su najčešće polarni ili polustepeni – frigijski ili lidijski odnos.

Jedan od najupečatljivijih primera eksplicitno bitonalne situacije prepoznamo u prvom stavu Pete sonate, u okviru razvojnog dela. Uprkos nedvosmislenosti ostvarene bitonalne slike, Prokofjev na duhovit način sprovodi izmeštanje i ukrštanje linija i tonalnih platoa. Linija u kojoj je izložen materijal prve teme je u E-duru, a postavljena je na pratnji u polarno udaljenom B-duru; pritom, treba istaći da su tonalni centri iskazani samo (jasnim) toničnim akordima, čime se bitonalnost potencira. Potom se planovi obrnuto postavljaju, ali se u jednom trenutku ukrštaju dominante oba tonaliteta (koje su tada, takođe, međusobno u polarnom odnosu), a gledano iz ugla pojedinačnih linija, ove dominante čine frigijske relacije prema „unakrsnim“ tonikama.

Prilikom obrtanja planova, Prokofjev ova dva tonalna centra „povezuje“, pomalo u „ironičnom“ duhu, enharmonskom kopčom E:VII~B:VII (u deonici desne ruke):

Primer br. 95 Sonata br. 5, I stav (t. 77–83):

Bitonalno naslojavanje dve linije koje nisu u „tipičnim“ polarnim ili polustepenim odnosima, vidi se u četvrtom stavu Druge sonate, gde se na tek dostignutom novom tonalnom centru Des-dura osnovni tematski materijal u gornjem planu izlaže u ces-molu. Ono što, pritom, jasno razdvaja ove dve linije, jesu tonalno određenje same tematske ćelije, kao i naglašen „korak“ T – D unutar ostinante „pratnje“, odnosno drugog tonaliteta. Ista situacija se ubrzo ponavlja u novoj bitonalnoj slici B+as (t. 334), gde je tema izložena u polarnom tonalitetu osnovnog d-mola, neposredno ispred njegove potvrde u završnici stava.

Primer br. 96 Sonata br. 2, IV stav (t. 321–328):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 321-324) shows a progression from As: D₃ (D major) through various chordal structures, including (II) chords, to Des: II₄³ (D minor). The second system (measures 325-328) features a 'ces:' (crescendo) marking and further harmonic developments, including a 't' (trill) and a 'P' (piano) dynamic marking.

Isti motiv je u drugačijoj postavci izložen na samom početku reprize, u osnovnom tonalnom centru stava – u d-molu, pripremljenom na tipično Prokofjevlev način – lidijskom oblašću. U ovoj situaciji, bitonalnost ipak nije toliko nedvosmisleno izražena kao u prethodnim primerima, s obzirom na to da se ostinato iz prethodnog toka unutar cis-mola produžava i u momentu pojave d-mola. Sam ostinato postaje harmonski ili tonalno dvoznačan, tonika cis-mola je prikrivena skokovima u VI i vođicu, čime ova situacija predstavlja primer za bitonalnost koja nije data u eksplicitnom vidu. (videti Primer br. 21 na str. 30 u potpoglavlju 2.3.2.2. Primena lidijskog akorda u modulaciji)

4. U tonalitetu i iz(van) njega

Načini ostvarivanja promene tonaliteta u harmonskom sistemu Prokofjeva su veoma raznovrsni, što je povezano sa izuzetno visokom modulacionom frekvencijom, ali i sa njegovom harmonskom invencijom iz koje potiče traženje različitih modela. Prisutne su 'standardne' dijatonske modulacije, hromatske na način dijatonske (preznačenjem alterovanih akorada), 'prave' hromatske modulacije, različite vrste enharmonskih preznačenja, kao i hromatsko-enharmonski način promene tonaliteta. Preznačenje alterovanih akorada bilo je već u fokusu pažnje kada je reč o upotrebi frigijskog i lidijskog akorda (u obe varijante, durskog ili molskog sklopa, videti str. 29) kao sredstvu modulacija, a procesi *iskliznuća* i *klizanja* unutar kojih se na drugačiji način ostvaruje tonalna promena, biće zasebno razmatrani.

4.1. Predlog nove tipologije modulacija u harmonskom sistemu Prokofjeva

Proučavajući harmonski sistem Prokofjeva, uvidela sam da su često prisutne specifične modulacije koje ne potpadaju ni pod jedan od poznatih sistematizovanih načina. Učestalost ovih, drugačijih, načina modulacija ukazuje na to da nije reč o njihovoj slučajnoj pojavi, već potvrđuje da ovi postupci predstavljaju integralni deo njegovog muzičkog pisma.

Uočena su tri nova načina promene tonaliteta. To su:

- 1) modulacija pomoću hromatskog klizanja
- 2) vođična modulacija
- 3) modulacija pomoću intonativnog mosta

4.1.1 Modulacija pomoću hromatskog klizanja

Modulacija pomoću hromatskog klizanja je proces u kome akordi *dijatonskog* sklopa klize u polustepenoj progresiji (silaznoj ili uzlaznoj) do nove tonike. Ovde suštinski nema zajedničkog – modulirajućeg akorda, iako bi preznačenje jednog od akorada bilo moguće, s obzirom na to da je reč o dijatonskom sklopu. Međutim, tumačenje preko preznačenja bi, čini se, bilo formalističko i nametnuto, odnosno ne bi bilo korespondiralo sa datom situacijom. Akordi ovde gube funkcionalnu pripadnost, a njihova zajednička uloga je da dovedu do nove tonike.

Hromatsko klizanje dijatonskih akorada je kao postupak idiosinkratično za Prokofjeva kako unutar tonaliteta, tako i kao sredstvo modulacije. Na nešto drugačiji način, pojava klizanja akorada javlja se i u harmonskim sistemima drugih kompozitora, kao npr. kod Šuberta (F. Schubert), Lista (F. Liszt) ili tipa miksturnih paralelizama kod Debisija (C. Debussy), ali unutar jednog tonaliteta. Za razliku od postupka hromatskog iskliznuća u polustepeno tonalno rastojanje, što Prokofjev takođe često primenjuje i koje kao pojava jeste bilo registrovano od stane više teoretičara ali nije bilo predmet teoretizacije, “klizanje” nikada nije registrovano niti sistematizovano kao tip modulacije. U tom smislu, treba podvući razliku između iskliznuća u polustepeno (ili drugo) tonalno rastojanje, klizanja akorada unutar tonaliteta bez modulatorne namene i, modulacije pomoću klizanja akorada. Prva dva navedena postupka biće posebno proučena u potpoglavlju 4.2., (str. 137), a naredni primeri objašnjavaju ovaj fenomen u procesu tonalne promene. Treba naglasiti i bitnu razliku između iskliznuća i hromatskog klizanja, a to je da iskliznuće proizvodi efekat “drugačijeg umesto očekivanog”, a sam proces prelaska u drugi tonalitet je veoma kratak, dok se kod klizanja modulacija odvija u dužem intervalu, u procesu akordskog klizanja čiji je ishod neizvestan, ‘otvoren’ do samog trenutka ulaska u nov tonalni centar.

Ilustrativan primer modulacije pomoću hromatskog klizanja nalazi se pri kraju druge teme IV stava Devete sonate, gde se odvija tonalni hod po tercama naviše od a-mola, preko cis-mola (prvo notiranog enharmonski kao des-mol), do e-mola. Trajanje ovih centara je kratko a uvedeni su klizanjem trozvučnog motiva u hromatskom kretanju naviše. Tonalna afirmacija se odvija upravo u ponavljanju polustepene veze molskog lidijskog i toničnog akorda. Modulacije su ostvarene hromatskim klizanjem akorada iste strukture koji sukcesivno vode iz jednog tonaliteta u drugi.

Primer br. 97 Sonata br. 9, IV stav (t. 18–23):

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 18-23. The right hand starts with a whole note chord in measure 18, followed by a series of chords and moving lines in measures 19-21. The left hand has a bass line with a pedal point on the tonic. Fingerings and articulations are indicated: 'des: l t l t' and 'des ~ cis'. The second system shows measures 22-23. The right hand continues with chords and moving lines. The left hand has a bass line with a pedal point. Fingerings and articulations are indicated: 'cis: t (f II m̃)' and 'e: ped. t'. The score ends with a final chord in measure 23.

Na sličan način u četvrtom stavu Šeste sonate, odvija se postupak modulacionog klizanja, ali iz a-mola u lidijsku oblast – gis-mol. U proširenju druge fraze prve teme pedal dominante a-mola u basu prvo je u tenorskoj liniji dopunjen uzlaznom hromatskom linijom, a potom se, posle molskog kvintakorda dominante, odvija sukcesija paralelnih kvintsektakorada velikog durskog septakorda u hromatskom uzlaznom hod, koji vodi direktno u toniku gis-mola. Neposredni akord pred novom tonikom je drugačiji. U pitanju je durski trozvuk, notiran kao G-dur, a koji prema gis-molu čini lidijski akord (u enharmonskom zapisu). Ovakav način uvođenja novog tonaliteta, dakle, hromatskim klizanjem određene figure sve do određeniog tonaliteta, jedan je od prepoznatljivih postupaka Prokofjeva. Upravo u takvim situacijama se, naravno, u kratkim zamascima i gube funkcionalne zakonitosti, kao i tonalna orijentacija. Iako se može govoriti o preznačenju nekog od akorada u hromatskom nizu (u ovoj situaciji npr. a:VII~gis:L), jasno je da se uloga svih akorada podređuje efektu klizanja do nove tonike, i upravo takav postupak čini sredstvo modulacije.

Primer br. 98 Sonata br. 6, IV stav (t. 15–21):

The image shows a musical score for Example 98, Sonata No. 6, IV movement (measures 15-21). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a bass line with a chromatic descent of a diminished seventh chord, with annotations (VI), (SM), and a tilde (~). The second system continues the chromatic descent, with annotations [gis: L̃] and gis: t. Fingerings 6/5 are indicated for the descending notes.

Različite akordske formacije učestvuju u postupku klizanja. Kvintakordi molskog ili durskog roda (kao u gornja dva primera), njihovi obrti, ali još karakterističnije je kretanje u paralelnim septakordima, najčešće umanjenog sklopa. Iako je se za ovu pojavu češće vezuje polustepeno kretanje, postoje i situacije gde su septakordi dati u celostepenom hodu, mada ne sasvim standardno. Tako, u istoj Sonati (br. 6) u prelazu između dve teme u drugom stavu, modulacija se odvija putem sukcesivnog uzlaznog nizanja nepotpunih umanjenih septakorada od dominante Cis-dura do tonike C-dura. Umanjeni septakordi se kreću nestandardnim hodom – celostepeno, mada je celostepeni odnos između akorada maskiran hromatskim prolaznicama, koje formiraju punu hromatsku lestvicu. Iako bi se modulacija mogla objasniti preznačenjem jednog (bilo kog) od septakorada u nizu, jasno je da bi takvo tumačenje u ovoj i sličnim situacijama bilo nametnuto ili formalističko, odnosno ne bi odgovaralo suštini. Ono što se ovde čuje je hromatsko uzlazno akordsko klizanje, koje vodi do novog tonaliteta.

Primer br. 99 Sonata br. 6, II stav (t. 23–30):

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 23-26. The piano part features a chromatic descent of the seventh degree of the C major scale, marked with '-7' and arrows. The bass part has a chromatic ascent of the same degree, also marked with '-7' and arrows. The second system shows measures 27-30. The piano part continues the chromatic descent, marked with '-7' and arrows. The bass part has a chromatic ascent, marked with '-7' and arrows. The score concludes with a final chord in C major, marked 'C: T' and '(C: VII)'. The key signature is C major, and the time signature is 2/4.

Treba primetiti i to da su slobodne zadržice koje kruže oko dominantne Cis-dura (izdvojene u zagradama u t. 23) upravo tonovi dominantnog septakorda novog tonaliteta (C-dura), čime ga na specifičan način najavljuju.

4.1.2. Vodična modulacija

Vodična modulacija ostvaruje se raznosmernim vodičnim uvođenjem u novu toniku. U pitanju je akord *hromatske* strukture, čiji tonovi – bar dva, raznosmernim polustepenim pokretima direktno vode u tonični akord novog tonaliteta. Sam proces razrešenja tonova vodične strukture u novu toniku jeste prelomna modulaciona tačka, kao i neposredna potvrda novog tonaliteta.

U tumačenju modulacija kod Prokofjeva u polustepeni tonalni centar, američki teoretičar Ričard Bas navodi da “direktan hromatski pokret pri pomeranju tonaliteta za polustepen, slično *modulaciji pomoću varljivog razrešenja* (italik J.M.), nije novina u tonalnoj

muzici ...”⁴⁸ To se odnosi na Betovenovu varljivu kadencu D–VIv, gde VI postaje nova tonika; pritom Bas ističe da je razlika u primeni ove vrste modulacije kod ova dva kompozitora samo u strukturalnom mestu gde se ona odvija, objašnjavajući da je Betoven primenjuje u strukturalno bitnom momentu, i da je modulacija pripremljena, dok se kod Prokofjeva promena tonalnog centra odvija nezavisno od mikroforme, često i u sredini fraze, i da nije pripremljena već integrisana u muzičkom tkivu, čak podređena melodijsko-ritmičkoj komponenti. Iako se modulacije pomoću tonikalizacije varljivog razrešenja ne samo D–VIv., već npr. i T–F ili DS–F, mogu naći kod Prokofjeva, vođična modulacija, koju predlažem, kao novi tip prevazilazi okvir varljive veze, s obzirom na upotrebu različitih disonantnih sklopova samog vođičnog akorda. Naime, Prokofjev koristi disonantne strukture, često sa disalterovanim tonovima, koji se dalje hromatski kreću razrešavajući se raznosmerno u tonove novog toničnog trozvuka. Hromatizam je glavna karakteristika i nosilac ove vrste modulacije, ali je primenjen na način koji ne potpada pod standardnu klasifikaciju hromatskih modulacija. Podvrsta ove modulacije je produženo vođično kretanje, ili *produžena* vođična modulacija, gde se raznosmerno hromatsko klizanje odvija u dužem trajanju.

U drugom stavu Šeste sonate, pomoću vođične modulacije uveden je polustepno udaljen tonalitet – ponovo lidijski centar. Poslednji akord u prvom taktu primera (t. 16) je septakord dominantine dominante u D-duru, koji se uliva u toniku novog tonaliteta – Cis-dura. Struktura septakorda je mali prekomerni (sa prekomernom kvintom) i ovaj akord se može enharmonski tumačiti kao dominantna Cis-dura sa disalterovanom kvintom. S obzirom na to da je D:DD u obliku sekundakorda sa tonom d u basu, a da je u gornjem glasu osnovni ton e, ovi tonovi su istaknuti i oni čine vođične tonove koji se suprotnim pokretom ulivaju u toničnu tercu Cis-dura, d-disis (e~) u cis-eis. Treba primetiti, međutim, da se vođica his ne razrešava očekivano u toniku; ona se prenosi u tonični akord čineći septakord. Bez obzira na to, modulacija se odvija u momentu razrešenja vođične strukture u novu toniku.

⁴⁸ Richard Bass, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, Music Analysis 7 (1988) str. 199.

Primer br. 100 Sonata br. 6, II stav (t. 16–20):

D: DD ————— D⁶ +DD $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ T⁷ D T⁴ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ (III) (VII_S)

Cis: + - D $\begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

Cis: S⁷ 6 T⁷ T⁶ $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ D ————— D⁶

Najviše zastupljena tonalna rastojanja u muzici Prokofjeva su lidijsko i polarno. U sledećem primeru, takođe iz Šeste sonate, tonalna promena u tritonusno udaljen tonalitet izvedena je pomoću vođične modulacije. U drugom stavu, na kraju odseka dela B koji završava u B-duru, osnovnom tonu tonike je prvo dodata mala septima (t. 128), potom i kvarta, “simulirajući” vantonalnu dominantu za subdominantu sa nerazrešenom kvartom ispred terce. Ovo sazvučje pulsira u gornjem sloju, a bas se hromatski spušta do tona f, sa kojim se formira ulazni akord za polarno udaljen E-dur, osnovni tonalitet stava u kome se reprizira glavna tematska misao. Čak i ukoliko bi se navedeno sazvučje moglo čuti kao vantonalna dominanta za subdominantu B-dura, njegovo razrešenje to svakako demantuje, jer se umesto Es-dur akorda javlja E-dur – njegov “hromatski dvojnik”! Okvirni tonovi ove strukture, f i es, enharmonski čine prekomernu sekstu VII₆ E-dura, ali unutrašnji tonovi ne podržavaju taj akord: prisutni su vođični tonovi prema svim tonovima sledećeg akorda, a to je tonika E-dura sa dodatom kvartom. Celokupno sazvučje je četverostruka vođična formacija, koja ovde predstavlja sredstvo modulacije.

Primer br. 101 Sonata br. 6, drugi stav (takt 126–131):

B: T
P T

B: T $b7$ 4
("DS"₇)

E: <6
x 3
x 2
- VII
~

E: T₅
4

Na sličan način, u trećem stavu Šeste sonate ostvaren je modulacioni prelazu iz A-dura u H-dur. U deonici leve ruke ponavlja se niz od tri nepotpuna septakorda – dva umanjena i poluumanjena – uslovne funkcionalnosti, koji oštro disoniraju prema motivu druge teme u gornjem planu. Tonalna orijentacija je nakratko oslabljena. Neposredno pred tonikom H-dura javlja se nešto drugačija struktura, čije tumačenje može da se latentno razume kao tvrdo umanjeni trozvuk VII stupnja A-dura (gis-his-d, u prvom obrtaju). Granični tonovi c (~his) i d (~cisis) ponašaju se kao disalterovan II stupanj H-dura, formirajući vođičnu strukturu, koja se razrešava suprotnim polustepenim pokretom u toničnu tercu ovog tonaliteta. Treba zapaziti, međutim, da se ne kreću svi tonovi ovog sazvučja polustepeno – ton gis ide u fis ton (kao i prolaznica a u h), čime se zamagljuje eventualna pripadnost tona gis disalterovanom II stupnju. Ovde je sredstvo modulacije disonantno sazvučje vođične strukture hromatskog sklopa koje se raznosmerno razrešava u novu toniku.

Primer br. 102 Sonata br. 6, treći stav (t. 83-88):

The musical score consists of two systems of music. The first system is in 3/4 time and features a piano introduction with a forte dynamic (*f pesante*). The left hand plays a triplet of eighth notes. The right hand plays a series of chords. The second system shows a modulation from A major to D major, indicated by the chord symbols VII₇, VII₇, VII₄, VII₂, and (-7). The third system shows a further modulation to D minor, indicated by the chord symbols s and H: T.

3.1.3. Modulacija pomoću intonativnog mosta

Modulacija pomoću intonativnog mosta se može porediti sa modulacijom preko unisona betovenovskog tipa, ali umesto povezivanja preko unisona, Prokofjev u dužem trajanju ističe jedan ton, izdvajajući ga na različite načine od ostalih prisutnih tonova i time ‘najavljuje’ nov tonalitet. Ton koji se ističe može biti jedan od tonova koji definišu nov tonalitet – tonika ili njena terca, ili jedan od ključnih tonova koji vode ka novom tonalitetu – dominantna ili vođica.

U trećem stavu Devete sonate, u prelazu iz H-dura u As-dur gde je osnovni motiv stava dat u augmentaciji, ton dis kao terca H-dura pulsira u gornjem planu, najavljujući promenu tonaliteta preko intonativnog mosta u As-dur, jer enharmonski postaje osnovni ton dominante novog centra, es. Modulacija je u suštini enharmonska, ali je ostvarena na nestandardan način: tonika H-dura se kreće u miksolidijski VII, koji enharmonski postaje frigijski u As-duru; međutim, ukoliko se uključi pulsirajući ton es u gornjem planu, tumačenje se menja u pravcu nepotpunog dominantnog septakorda sa sniženom kvintom u As-duru. Ova struktura se potom menja u molški akord trećeg stupnja, čime se oslabljuje dominantna funkcija a time i relativizuje prethodno tumačenje u funkcionalnom smislu. Suštinski, modulacija je ostvarena preko pulsirajućeg tona dis~es, koji predstavlja intonativni most.

Primer br. 103 Sonata br. 9, treći stav (t. 92–98):

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. A 'ped. T³' marking is placed above the first measure of the treble staff. Below the staves, harmonic analysis labels are provided: 'H: T⁶' under the first measure, 'T' under the second measure, and '[As: -D³ / +D F]' under the third measure. The second system continues the piece, with 'As:D' written above the treble staff in the second measure, '[As: III]' below the bass staff in the second measure, and 'As:T' below the bass staff in the third measure. The notation includes various accidentals, ties, and dynamic markings.

Pedalni ton u ulozi intonativnog mosta ponegde može biti čak i dvoznačan. U finalu Sedme sonate, u prelazu ka delu B, iz B-dura u C-dur, prisutan je oktavni pedalni tona *es* (subdominantni pedal B-dura) u sopranu, koji je figuriran skretničnim ostinantim motivom u unutrašnjoj liniji (*des es fes*). Pedal traje i u momentu kada počinje nova, markantna tema u C-duru u deonici leve ruke, pa se “sudaraju” dvorodne terce novog tonaliteta. Sa druge strane, gornja skretnica (*fes*) u ostinantoj figuraciji pedala iskače iz orbite prethodnog B-dura, čineći intonativnu sponu prema C-duru, gde se enharmonski izjednačuje sa njegovom tercom. Dvoznačnost pedala, međutim, i dalje traje, jer se u daljem toku nakratko zahvata As-dur, prema kome bi pedal dobio ulogu dominante. Naime, u daljem toku tematska linija nakon razloženog toničnog trozvuka C-dura skače na $\text{VI}^{\text{>}}$, koji prema gornjem fonu obrazuje zadržicu pred tercom dominantnog nonakorda As-dura, što je i jedini moment bližeg određenja ovog tonalnog centra! Sledi dok i dalje pulsira pedalni ton *es* u gornjem glasu. Tonalno neopredeljen, slobodan hromatski pasaž, gde se razaznaje u jednom momentu Ces-dur akord ($\text{As:M}^{\text{>}}$ ili $\sim \text{C:L?}$) pa naznačena tonika As centra, na kraju vodi ipak do dominantnog nonakorda C-dura, preko karakterističnih hromatskih raznosmernih prolaznica.

Primer br. 104 Sonata br. 7, III stav (t. 49–61):

The musical score consists of three systems. The first system is in bass clef and contains the following annotations: II^3 , S, [As: D], B: T, T (As: II), and C: T. The second system is in treble clef and contains: [As: D], T, 4, and D_{VIv} . The third system is in treble clef and contains: As: VII, VII_{II}, M, T, +D, L, () VII_D, L, (VI v. — III), 2, +6, +2, and C: D.

Pojava intonativnog mosta u modulacionim prelazima najčešće je realizovana *jednim* tonom, međutim, ima i situacija gde je spona između dva tonaliteta ostvarena insistiranjem na kompletnom akordu, koji najavljuje nov tonalni centar. U četvrtom stavu Šeste sonate, na kraju glavne teme stava, priprema promene tonaliteta iz gis-mola u C-dur odvija se u insistiranju na harmonskoj vezi dva akorda, koja je izložena tri puta. Dominanta gis-mola, zastupljena samo osnovnim tonom, smenjuje se sa durskom medijantom tonike gis-mola, notiranoj ne slučajno enharmonski kao C-dur trozvuk, jer je to tonika novog centra u kome se izlaže druga tema. Ton dominante gis-mola se latentno može tumačiti kao C: II[♭] (koji se smenjuje sa C:T), što bi se približilo modulaciji preko unisona. Međutim, u kontekstu prethodnog gis-mola, isti ton se jasno čuje kao dominantna, a upravo u njegovom smenjivanju sa C-dur akordom se najavljuje nov tonalni centar, čime je ostvaren intonativni most.

Primer br. 105 Sonata br. 6, IV stav (t. 24–27):

Intonativna spona u akordskom vidu, ponegde ima dodirnih tačaka sa hromatskom modulacijom preko pomene sklopa ili pomoću tercne srodnosti. Međutim, u situacijama gde su prisutni nepotpuni akordi ili akordi sa dodatim disonancama, pomenuti ‘standardni’ načini hromatske modulacije su zamagljeni ili nedovoljno precizni čak i za latentno tumačenje. U trećem stavu Sedme sonate, prilikom modulacije iz C-dura u e-mol, ponavljan ton h u basu tokom osam taktova, prvo u okviru dominantnog nonakorda C-dura kao basov ton prvog obrtaja, potom ostaje sa septimom (a) i dodatom kvartom (e), čime je formiran kvartni akord h-e-a, odnosno C:VII₇ sa kvartom umesto terce. Time se menja značenje ponavljanog tona koji sada čini intonativni most ka novom tonalnom centru – e-molu, prema kome obrazuje okvirne tonove dominantnog septakorda, ali sa nerazrešenom kvartom – e. Isti ton (e) je ujedno i najava nove tonike e-mola, što čini ovaj primer još interesantnijim, s obzirom na dvostruku intonativnu sponu. Da je akord VII stupnja C-dura bio potpun septakord koji bi se tumačio hromatskom promenom u dominantni septakord e-mola, u pitanju bi, naravno, bila standardna hromatska modulacija preko promene sklopa akorda. Ili, prethodni nonakord C-dura bi mogao da se stavi u kontekst hromatske tercne srodnosti prema dominantni e-mola, ali na rastojanju. Umesto ovih tumačenja, jasno je da se pomoću okvirnih tonova datog sazvučja h-a formira intonativni most ka novom tonalnom centru, ali sa dodatom disonancom – tonom b, koji je bio prethodno prisutan u

basovoj liniji (notiran kao ais, u primeru označen zvezdicom) i koji dodatno zamagljuje akordske funkcije. U prelazu ka opisanoj dominantanti e-mola treba uočiti i vođičnu strukturu b-dis sa raznosmernim kretanjem u a-e, tonove kvartnog sazvučja h-e-a.

Primer br. 106 Sonata br. 7, III stav (t. 70–79):

C: D^5 VII_4^7 [e: D_4^7] →

e: t

U daljem toku trećeg stava Sedme sonate, isti okvirni tonovi h-a kao u prethodnoj situaciji, vode iz C-dura u B-dur na drugačiji način od gore opisanog. Tokatnom pulsiranju osnovnog tona i septime VII stupnja C-dura u niskom registru, pridružena je umanjena decima cis-es, koja osim reskosti a otud i perkusionističke uloge, pruža zanimljivo rešenje tonalne pripreme za deo A u osnovnom tonalitetu, B-duru. U prvom momentu celo sazvučje treba tumačiti, u okviru C-dura, kao VII septakord bez kvinte sa disalterovanom tercom (h-cis~des-es~dis-a) – kao nepotpuni celostepni akord. Septimni dvozvuka h-a se menja, odnosno na ton a se dodaje novi septimni skok na g, čime se uspostavlja drugi septimni fon, kao most do novog tonalnog centra – B-dura, prema kom akord VII stupnja. Iako zastupljen samo sa osnovnim tonom i septimom, ovaj akord je na svojvrsan način (latentno) obojen tvrdoumanjnejim sklopom usled odzvuka akcentovanih tonova cis i es (u *ff* dinamici) iz prethodnog akorda. Ne treba zanemariti ni odzvuk tona h (iz prethodnog akorda), koji bi istovremeno činio sniženu tercu (enharmonski), formirajući dakle akord sa disalterovanom tercom, čime se retrogradno ostvaruje

intonativni most između dva tonalna centra! Tonovi cis i es imaju još jedno značenje, a to je intonativna najava karakterističnih tonova u liniji basa glavne teme, koja sledi u B-duru.

Primer br. 107 Sonata br. 7, III stav (t. 119–127):

C: VII₇ VII^{³₃}

B: VII₇ T

[B: [±]VII] →

Upečatljiva ilustracija modulacije preko intonativnog mosta može se videti u četvrtom stavu Druge sonate. U basu se, na način moto perpetua, smenjuju tonični i polarni akord C-dura, kao pratnja gornjeg glasa gde se izlaže druga tema. U srednjem sloju je u više navrata u toku čak 45 taktova (t. 178–223⁴⁹, sa razmacima) istaknut ton cis, koji čini vrstu akcentovanog pedala, i on na svojevrsan način anticipira nov tonalni centar – d-mol, prema kome čini vođicu. Ton cis je većinom deo polarnog akorda – kao njegova kvinta, ali u jednoj pojavi čini i tercu dominante novog tonaliteta, još uvek bez razrešenja. Prvo ‘preznačenje’ tona cis u vođicu d-mola odvija se posle 30 taktova (t. 209), ali se pre konačne potvrde osnovnog tonaliteta – kojim započinje Repriza – isti ton tonikalizuje u lidijski molsku oblast (cis-mol), čime oblast vođice dobija značaj tonalnog centra a u funkciji intonativnog mosta.

⁴⁹ Zbog dužine opisane situacije, u Primeru br. 108 je dat samo fragment koji prikazuje akcentuaciju tona cis i promenu njegovog značenja unutar C-dura.

Primer br. 108 Sonata br. 2, IV stav (t. 185–196):

materijal 2. rečenice I t.

C: T +D⁶₄ T -II[<]₃ T -s[<] T P T P D_{II}⁷ P

T P T P T P⁷ T P⁷ T P⁷ T P⁷

Treba istaći da postoje i modulacije koje kombinuju elemente dveju navedenih vrsta; naredni primer ilustruje spoj vodične modulacije i modulacije pomoću hromatskog klizanja, a u Primeru br. 109 se može uočiti kombinacija modulacije pomoću hromatskog klizanja i intonativnog mosta.

U Trećoj sonati unutar reprize (odsek završne grupe) na kratkom rastojanju realizovane su modulacije – iskliznuća u polustepeno udaljene tonalne centre, što je tipičan Prokofjevlev postupak. Prvo se iz a-mola sklizne u lidijsku sferu – As-dur, a potom nazad, pa iz a-mola ponovo u As-dur, a zatim u frigijsku ravan, B-dur. As-dur je prvi put uveden kao razrešenje vodične strukture, koja je poslednja u hromatskom nizu uzlaznih velikih terci, na figuriranom pedalu tonike a-mola. Hromatsko kretanje terci povezuje vodični ulazak u nov tonalitet sa modulacijom pomoću hromatskog klizanja. S obzirom na to da je u vodičnom sazvučju izostavljena kvinta, ne zna se da li treba podrazumevati lidijski trozvuk As-dura, ili tvrdoumanjeni oblik akorda na VII stupnju. Ukoliko se ovome doda i ton a u basu – u enharmonskom čitanju kao snižen drugi stupanj (heses), to bi bio akord na VII stupnju (bez kvinte) sa disalterovanom tercom. Međutim, iako bi se ova konstrukcija mogla obrazovati, čini se, ipak, da se modulacija suštinski odvija u direktnom kretanju u novi tonalitet pomoću vodične strukture g-heses-h, koja se razrešava raznosmernim pokretima u toničnu tercu As-dura.

Povratak u a-mol je izveden na sličan način: akord f-as-ces-es se može tumačiti kao As: II_D koji se enharmonski preznachava u vodičnu strukturu gis-h-dis-f, odnosno umanjeni lidijski septakord u a-molu (t. 207). U ponovljenoj situaciji iskliznuća iz a-mola u As-dur, velikoj terci g-h je dodata donja terca – e, čime se formira molski trozvuk, i dalje na pedalu tonike. Iako notiran kao molski trozvuk, što bi negiralo tumačenje vodične strukture, dalje vođenje glasova nepobitno ukazuje da se ovaj akord direktno razrešava raznosmernim pokretima u As-dur toniku. Uključujući pedalni ton a, reč je o četverostrukoj vodičnoj formaciji koja se enharmonski čita kao g-heses-h-fes. Razrešenje u toniku As-dura je, međutim, samo prolazni korak u daljem hromatskom pokretu preko A-dura do B-dura, kao novog tonalnog centra. Modulacija se može shvatiti kao enharmonsko preznachenje A-dur akorda u frigijski As-dura, ili, ako se uključi ton g u basu, i kao “nemački akord” VII stupnja (dvostrukoumanjeni septakord), koji postaje durski lidijski septakord u B-duru. Navedeni hromatsko-uzlazni sled akorada As-, A- i B-dura se može tumačiti i kao modulacija pomoću hromatskog klizanja.

Primer br. 109 Vodična modulacija+modulacija pomoću hromatskog klizanja, Sonata br. 3 (t. 204–212):

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment, with harmonic analysis written below. The first system shows a chromatic ascent of chords in the right hand, starting from a: ped. t and moving through various forms of As: L, leading to D⁵, DS, II D, and finally a: ~/>7 t. The second system continues this chromatic ascent, showing As: ped T moving to -VII, B: L₂, and finally As → A → B.

U trećem stavu Šeste sonate, momenat uvođenja osnovnog tonaliteta stava As-dura u kome se izlaže treća fraza teme, nakon C-dura, predstavlja primer kombinacije dve vrste modulacije: pomoću hromatskog klizanja i preko intonativnog mosta. Modulacija je zasnovana na hromatskom silaznom klizanju kvartsektakorada u desnoj ruci, počev od C: T, L, SS, potom sa promenom sklopa u As:II, F, VII, do tonike. (Treba zapaziti da je tonika C-dura suprotstavljena frigijskom drugom (des) u basu, a akord SS je u sudaru sa SF (ges) (t. 19–20)). Istovremeno, u sopranskoj deonici pulsira pedalni ton g, dominanta C-dura, koji prema novom As-dur centru postaje vođica (razrešava se prelazeći u bas!). Na način svojvrnog preznačenja funkcije tona g, formira se intonativni most ka novom tonalnom centru i tim postupkom je ostvarena modulacija.

Primer br. 110 Kombinacija modulacije pomoću hromatskog klizanja i intonativnog mosta, Sonata br. 6, treći stav (t. 16–22):

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a chromatic descent. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Below the first system, the following chord labels are written: C: F — VI (T) F VI — T F VI — (T). The second system also consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a chromatic descent. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Below the second system, the following chord labels are written: T — L SS As:II F F SF As: (-VII)⁷ T ~ sm⁷ D T — VII. A 'Dped' marking is present above the first measure of the second system.

Uočava se da predočene modulacije, posebno preko intonativnog mosta, imaju dodirnih tačaka sa enharmonskom modulacijom, ali su izvedene na nestandardan način, koji ih izdvaja iz tumačenja unutar klasifikovanih modulacionih postupaka.

4.2. Različiti vidovi fenomena klizanja, potpodela i funkcija

Od postupka akordskog klizanja koje je u funkciji modulacije, treba razlikovati *iskliznuće* i *klizanje unutar tonaliteta*.

Iskliznuće se pojavljuje u dva vida:

a) *tonalno iskliznuće*, u kome osim melodijskog, sklizne i harmonsko-tonalni plan. Reč je o kratkotrajnom skretničnom (ponegde prolaznom) istupanju koje se, za razliku od modulacije pomoću klizanja, odvija kraćim zahvatom i ne sadrži mehanizam klizajućih akorada, već je tonalno izmeštanje izvedeno na drugačiji način, o čemu će biti reči u daljem tekstu.

b) *iskliznuće jedne linije* (plana) iz okolnog harmonskog konteksta (kao da je u pitanju 'greška'); izmeštanje je najčešće polustepeno i često se, kao posledica, formira trenutna bitonalna slika. Ovaj postupak se može imenovati i kao *melodijsko* ili *unutartonalno iskliznuće*.

Klizanje unutar tonaliteta odvija se, takođe, na dva načina:

a) u nekim situacijama ovaj postupak stvara trenutna iskoračenja iz tonalnog polja, ali ne sa namerom moduliranja, čime se otvara put ka tumačenju jednog od predloženih modaliteta organizovanja tonalnosti.

b) drugi vid ispoljavanja ovog postupka ne narušava tonalnu stabilnost – akordsko klizanje je ili dato na stabilnoj harmonskoj podlozi, često na pedalu tonike ili dominante, ili se odvija u kratkom vremenskom intervalu.

4.2.1. Iskliznuća u novi tonalitet

Iskliznuća u novi tonalni centar se najčešće odvijaju u polustepeno udaljen tonalitet, dakle frigijsku ili lidijsku oblast, ali nisu retki ni drugi tonalni odnosi. Iskliznuća su kratkotrajna i mogu predstavljati skretnično tonalno istupanje ili prolazno – ka novom tonalitetu, a često se nalaze na strukturno bitnim mestima. Ovaj postupak, kao uostalom i sve druge navedene pojave klizanja, čini jednu od prepoznatljivih crta stila Prokofjeva. Klizanja i iskliznuća su često duhovite intervencije usmerene ka efektu iznenađenja, drugačijeg umesto očekivanog, ili proizilaze iz ironijskog izbegavanja 'klasičarskih' klišea.

Da bi u, inače često prisutnoj, čvrstoj rečeničnoj formi zaokruženoj kadencama izbegao stereotip, Prokofjev umesto očekivanog kadenciranja, na duhovit način, nakratko ‘sklizne’ u drugu tonalnu oblast. Tako, na primer, završni tok rečenice II teme u prvom stavu Druge sonate modulira iz e-mola u F-dur (u frigijsku oblast), u kome je dato namerno (ironijski) jednostavno kadenciranje – F: II K₄ D₇, ali se umesto očekivanog razrešenja u toniku, dalji tok vraća u e-mol (osnovni tonalitet II teme), koji je na kraju potvrđen ne sasvim klasičnom kadencom. Duhovito ostvarena ‘zabuna’ tu ne prestaje, jer se na pedal u tona dominante e-mola u basu ipak nalazi razložena tonika prethodnog F-dura u novoj ulozi e: F, pa se čini kao da F-dur i dalje traje sa “omaškom” u basu:

Primer br. 111: Sonata br. 2, I stav (t. 79–85):

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Below it is a harmonic analysis table with two rows: 'e: III²' and 'F: DD²'. The second system also consists of two staves with notes and rests. Below it is a harmonic analysis table with two rows: 'e: F' and 'F: T'. The analysis includes various chord symbols and Roman numerals such as T, II⁴, K⁴, e: -VII_D, sF, D₇, K₄, d, and t⁽⁷⁾.

Na sličan način, u Trećoj sonati, s obzirom na kvadratnost izgradnje prve teme, na mestu gde bi se očekivala kadenca u osnovnom tonalitetu teme (a-mol), dolazi do iskliznuća u melodijskom aspektu za veliku sekundu niže u odnosu na prethodni dvotakt – skokom none umesto oktave u deonice desne ruke, pa je tako umesto kadence u a-molu ceo tok i tonalno skliznuo u sasvim neočekivani, polarno udaljen, es-mol. Iako je modulacija u primeru označena pre pomenutog skoka i tumačena je enharmonski, tonalitet u koji se iskliznulo se čuje tek sa pomenutim skokom u sopranu, ali i uz skok u basu es: D – t. Naime, i nakon enharmonskog preznačenja, a-mol se i dalje čuje jer je akord označen es:D₉ enharmonski moguć u a-molu kao VII₇ sa dvorodnom tercom. Nakon ponovljenog dvotakta, dalji tok vraća se početnom a-molu.

Primer br. 112 Sonata br. 3 (t. 19–24):

$\sharp 6 - \sharp 7$
 $\flat 9$ $\flat 9$ 10
p secco *fp*
 t -D s C: II⁷ D⁹ T 6 - 7-8 (S)
 a:D VII es: ∞ D⁹ t II² t II² -VII^{♭6} D⁹
 (a: D VII)

Iskliznuća ponegde nastaju usled hromatizacije melodijskog kretanja teme, odnosno zamenom dijatonskih tonova njihovim ‘hromatskim dvojnicima’. Naime, čini se da bi u nekim situacijama dalje dijatonsko kretanje melodije bilo isuviše jednostavno, čak „banalno“ – i pored nedvosmisleno ironijske crte – pa posezanje za hromatskom varijantom nastavka linije teme čini iskorak iz očekivanog. Iako se ovim postupkom maskira tonalno težište, pomeranje je kratkotrajno i završno kadenciranje razrešava dilemu. U drugom stavu Šeste sonate, tema B je u završnom obrtu skliznula u oba plana – melodijskom i harmonskom, pa se umesto hoda unutar C-dura, našao cis-mol. U liniji gornjeg glasa se pritom, osim hromatskih zamena tonova, javlja i deo celostepene lestvice, ali se sve uliva u, opet, ne sasvim običnu kadencu C:D_{#7} -T₇.

Primer br. 113 Sonata br. 6, II stav (t. 37–40):

celostepena lestvica
 C: T D II⁶ III II⁷ cis: t II VI C: D^{#7} T

4.2.2. Melodijsko ili unutar-tonalno iskliznuće

Kao što je već rečeno, iskliznuće unutar tonalnog centra se odvija na način da jedan od planova isklizne iz datog harmonskog konteksta: to se može odigrati u bilo u linearno-melodijskom, bilo vertikalno-harmonskom aspektu, a neretko se iskliznuće formira igrom vanakordskih tonova. Sva tri načina isklizavanja formiraju trenutnu bitonalnu ili bikordalnu postavku.

U linearnom aspektu to se odnosi na melodijsko kretanje teme, koje se, na podlozi nedvosmislene harmonske funkcije, „izmesti“ najčešće za polustepen, a potom vrati u „preskočeni“ tonalni hod.

Neposredno ispred fragmenta u prethodnom primeru (br. 113), dakle, u II stavu Šeste sonate, pulsiranje toničnog akorda C-dura čini pratnju za temu čiji melodijski hod – razlaganje trozvuka – međutim, polazi od ‘pogrešne’ polazne tačke, odnosno za polustepen niže, čime se nakratko zalazi u Ces-dur, lidijsku oblast (u enharmonskom zapisu, videti sledeći primer). Slična situacija se vidi i u IV stavu iste sonate, samo sa obrnutom postavkom planova (Primer br. 115).

Primer br. 114 Sonata br. 6, II stav (t. 30–33):

C: T ————— D —————

Primer br. 115 Sonata br. 6, IV stav (t. 74–78):

C: T⁶_{ped.} T⁶ s T⁶ T^{b3}

Iskliznuće u harmonskom aspektu se odvija u razlaganju akordske „pratnje“, tako da se, osim efekta „greške“, stvara trenutna bitonalna (ili bikordalna) slika.

Različiti su ishodi kada se planovi teme i „pratnje“ harmonski ne poklapaju, odnosno kada jedan sklizne za polustepen: mogu se formirati bikordi kao slučajna sazvučja kao u sledećem primeru, ili bitonalna slika u kojoj je teško (i irelevantno) odrediti koji plan je iskliznuo.

Bitonalna slika kojom je potcrtan groteskni karakter teme C u IV stavu Šeste sonate, može se nakratko "čitati" kao G+gis, s obzirom na postavku planova, ili kao gis+G, jer prethodni tok i završni obrt u ovom segmentu upućuju na gis-mol. Tumačenje u primeru je dato ipak u gis-molu, gde u pratnji pulsiraju sekstakordi, najpre tonični, pa durski lidijski, koji se sudaraju sa tonikom u gornjem glasu, čineći jednakotercne akorde sa tonikom.

Primer br. 116 Sonata br. 6 IV stav (t. 127–135):

gis: t _____
 +L₆ _____
 II +L₆ _____
 +L₆ _____
 t₆ _____
 D t

U mostu prvog stava Druge sonate, Prokofjev na duhovit način korespondira sa tipičnom oznakom (ranog) klasicizma. Na fonu ostanatnog motiva t – D iz prethodnog toka na način albertinskog basa u F-duru, gornji glas se zbog pokreta tonika-vođica (kao anticipaciji II teme) tumači u e-molu. Iako se harmonsko tumačenje gornjeg sloja može označiti kao e: s – M[<] (smena jednakotercnih akorada), jasno je da je gornja linija zapravo ‘iskliznula’ za polustepen

naniže; u suprotnom, ovo mesto bi bilo sasvim klišeizirano kao pokret T – D i ne bi zavrđivalo pažnju.

Primer br. 117 Sonata br. 2, I stav (t. 46–52):

Na sličnom ostinatnom motivu u razvojnom delu istog stava (Druge sonate) iskliznuće je nastalo izmeštanjem skoka u melodijskom hodu, pritom u momentu potvrde novog tonaliteta: umesto „klišeiziranog“ pokreta D–t, uskočilo se na drugu tonsku visinu – vođicu, istovremeno sa novom tonikom u donjem glasu. U daljem toku prisutno je i tonalno iskliznuće u lidijsku oblast (Ces-dur), koje je izvedeno pomoću vođične strukture:

Primer br. 118 Sonata br. 2, I stav (t. 117–121):

Melodijsko iskliznuće u prethodnom primeru se može ujedno posmatrati i kao proizvod igre sa vanakordskim tonom: pomenuti izmešten skok je posledica asinhronizacije glasova, gde

se zadržica 4-3 na dominantni c-mola u sopranu razrešava istovremeno sa pomeranjem basa na toniku, formirajući time slučajni tonični septakord.

Ima više primera koji ilustruju melodijsko iskliznuće kao proizvod (nerazrešenih) zadržica u jednom planu, a na stabilnoj harmonskoj podlozi. Karakteristična je situacija na samom početku III stava Četvrtе sonate, gde je arpežiranje toničnog akorda C-dura u basu obojeno zadržicama pred tonovima istog kvintakorda, koje ostaju nerazrešene i deluju kao „omaška“. Pritom, ovi tonovi formiraju lidijski septakord i to umanjenog durskog sklopa (*h-dis-fis-as*):

Primer br. 119a Sonata br. 4, III stav (t. 1–8):

Pri ponavljanju ove situacije, po principu „uvek drugačijeg“, Prokofjev ide korak dalje u igri sa vankordskim tonovima: na promenjenoj harmonskoj podlozi "omaške" u razlaganju akordskih tonova u liniji teme udvostručene su tercama i formiraju slučajna sazvučja undecimakorada, a zapravo su donje dvostruke nerazrešene zadržice.

Primer br. 119b (t. 14–17):

4.3. Klizanje akorada

Postupak klizanja akorada u hromatskom hodu javlja se u različitim varijantama; akordi u nizu su često iste strukture (npr. svi su molski kvintakordi, ili durski kvartsekstakordi⁵⁰), mogu, ali i ne moraju biti deo šire sekvence, njihovo kretanje jeste najčešće polustepeno, ali i kada su rastojanja između akorada drugačija, oni su opet povezani hromatskom “spojnicom”. Klizanje može biti proizvod namerne omaške u razlaganju akorada, ili – kao kod iskliznuća, može proizaći iz poigravanja sa vanakordskim tonovima, kao što ima i situacija gde je klizanje “duplirano” tj. prisutno je u dva plana u suprotnom kretanju.

Neki od tih vidova zastupljeni su i u ranom opusu Prokofjeva. Tako i u Prvoj sonati u figuriranju melodijske linije teme B2 u Kodi, kao proizvod “ozvučavanja” vanakordskih tonova nastaju prolazna (slučajna) sazvučja i ne uklapaju se u inače stabilnu podlogu tonične pa dominantne funkcije. Unutar hromatizovanog klizajućeg akordskog hoda nalaze se polarni, lidijski i medijantni akordi, čije tumačenje treba uzeti uslovno.

Primer br. 120 Sonata br. 1 (t. 212–214):

As : T — VII⁶ VI⁶ — sm⁶ d⁶ p⁶ d⁶ — t⁶ l⁶ md⁶ l⁶ —
 (D_s⁹) f: D

Čak i u situacijama u kojima je hromatski hod kombinovan sa dijatonskim, prisutan je efekat klizanja. Tako se u završnoj grupi ekspozicije u Trećoj sonati može videti složeniji vid ove pojave: silazno melodijsko kretanje u sopranu od tonike do tonike u nižem registru obuhvata nepotpun hromatski niz (sa izuzećem 3 tona tj. kombinovan je sa dijatonski hodom), a akordi u harmonizaciji tih tonova, međutim, ni na jednom mestu nisu – po poziciji – u polustepenim odnosima. Sled durskih akorada (osim pretposlednjeg u nizu) C: T, SS, SM[>], T, P, M[<], DD, VII,

⁵⁰ Ređi su primeri izmenjivanja molskih i durskih akorada u hromatskom klizanju. Tako je u III stavu Osme sonate, u okviru dela b u A temi (t. 15–17), iz smene e:III_v i III^o proizašao molsko-durski sled III_v, III^o, II[<], F, t.

T pokazuje celostepene i tercne odnose, čak i polarni, a ipak, efekat klizanja je postignut. Treba uočiti istovremeni uzlazni nepotpun hromatizovan hod u liniji tenora (takođe od tonike do tonike), kao kontratežu sopranskom silaznom hodu. Sve se odvija na markiranom objedinjujućem toničnom pedalu, koji u ovakvim situacijama „održava“ tonalno određenje. Ceo tok se potom uliva u toniku, čija je stabilnost u početku blago maskirana harmonskom dvoslojnošću.

Primer br. 121 Sonata br. 3 (t. 85–92):

Klizanje akorada na pedalu česta je pojava; pedal na dominantu ili na tonici može biti markiran ili figuriran, ali njegovo prisustvo u bilo kom vidu jasno obezbeđuje tonalnu stabilnost unutar kojeg klizanje čini nezavisan sloj, a opet, ne narušava tonalni centar. U završnici Treće sonate, dugotrajni pedal dominante osnovnog tonaliteta a-mola nakratko je prekinut istupanjem u C-dur (koji je izdvojen dinamikom *piano subito*, t. 224), ali se pri povratku u a-mol, ponovo na pedal na pedal dominantu, u dinamici *ff subito*, odvija klizanje durskih akorada počev od a:~M, S, P do D. U sledu navedenih durskih akorada treba uočiti hromatsko *uzlazno* kretanje po poziciji u tonalitetu, iako su ti akordi dati u registarski *silaznom* hodu. Iako bi, u drugačijem kontekstu, početni akordi u klizanju mogli proizvesti tonalnu neizvesnost, na ovom mestu, zahvaljujući objedinjujućem pedal na dominantu prekinutog a-mola i dinamički izdvojenom umetnutom C-duru, tonalitet nije narušen, a klizanje akorada u hromatskim odnosima ima ulogu pojačanja završne kulminacije.

Primer br. 122 Sonata br. 3 (t. 226–228):

F^+
 (C: tercaT)
 $\tilde{M}(\infty)$
 a: D

S P D t d_4^7

Ponegde je klizanje maskirano registarskim prelomima. Ponovo na toničnom pedalu, ali figuriranom, odvija se skokovita linija u uzlaznom kretanju, ali akordska progresija C: $m\sim$, $II^{<3}$, $\overset{\sim}{II}$, T pokazuje klizajući sled po njihovoj poziciji u tonalitetu⁵¹. (Zapaziti i silazno-hromatsku liniju u prividno srednjem glasu):

Primer br. 123 Sonata br. 6 IV stav (t. 313–318):

313

$\tilde{m} \frac{6}{4}$
 $II^{<3}$
 $\overset{\sim}{II}$
 T

C: T

U situacijama gde je pedal kao tonalno učvršćujući element prekinut, hromatsko klizanje dobija drugačiji kontekst, odnosno, nakratko formira tonalnu destabilizaciju i time se približava modalitetu B – asocijativno-policentričnoj tonalnosti (v. Poglavlje 3.3.). Pri kraju Treće sonate posle dostignutog (klasičnog) kadencirajućeg kvartsekstakorda – umesto (klasičnog) razrešenja u dominantu – Prokofjev se poigrava sa akordskim progresijama i odnosima. U akordskom sledu u basu prvo je "obišao" mali medijantni krug naniže po poziciji

⁵¹ Uporediti sa sličnim situacijama u **II delu**, Sonata br. 6, IV stav, Primer br. 195, str. 224 i br. 200, str. 230).

akorada – ali naviješe po kretanju linije; istovremeno u gornjem planu je izložio molske akorde u hromatskoj silaznoj progresiji; oba plana se susreću na istim akordima na prvom metričkom delu takta i ceo niz dovodi ponovo do početne tačke – a:K⁶₄. Jasno je da oznake u tumačenju akorada treba uzeti uslovno:

Primer br. 124 Sonata br. 3 (t. 216–219):

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords with various voicings and dynamics, including markings like (7 md), (sm d), (s m), and (II⁵ f). The bass staff contains a descending chromatic scale with eighth notes, marked with 'p' and 'm'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 'md', 'sm', 's', and 'm'. The bass line is labeled with 'a: K4', 'VI_v.', and 'm'.

Još veće tonalno iskoračenje, a u vezi sa pojavom akordskog klizanja, dešava se u spoju sa postupcima sekvenciranja i spajanja dva tematska materijala unutar dva nezavisna plana. U razvojnom delu iste Sonate (br. 3), istovremeno su izloženi materijali II teme i završne grupe; oni se odvijaju u dva odvojena i harmonski nezavisna plana, „susrećući“ se u harmonskom smislu samo sporadično na zajedničkim tonovima pojedinih akorada. U gornjem planu je motiv b iz završne grupe, koji se kreće u paralelnim kvartsektakordima u silaznom hromatizovanom hod, a u basu se sekvencira motiv II teme. Pritom, paralelno postoji i nezavisno sekvenciranje dvotaktnog modela, gde je model u basu transponovan za malu tercu niže, a u gornjem planu model je sekvenciran za kvartu niže. Tonalni centar in B veoma se teško „probija“, njegovo određenje potiče iz prethodnog toka, a potvrđen je naknadno, čime ovaj se segment približava modalitetu C – međutonalnom prostoru:

Primer br. 125 Sonata br. 3 (t. 131–138):

Slična situacija nalazi se u drugom stavu Četvrte sonate, u prelazu ka delu B, gde se iznenadnom promenom dinamike (*f*), metra ($^{12}_8$) i fature, odvija nizanje paralelnih moltskih kvintakorada u hromatskom sledu naniže u basu, nad kojim akcentovane oktave u silaznom hromatskom kretanju, isprekidane trilerima i razloženim pasažima, čine svojevrsni odzvuk osnovne teme stava. Tonalno tumačenje je otežano: početni fis-mol u procesu klizanja ustupa mesto ciljnom c-molu, čije određenje je takođe maskirano do potvrde na bikordu C:II+D.⁵²

⁵² Opisana situacija je primer i za modulacije pomoću klizanja, v. str. 121

Primer br. 126 Sonata br. 4, II stav (t. 33–36):

Chord symbols for Example 126:
 fis: t VI⁷ ———— / ————
 c: s ————
 D ————
 III ————
 m ————
 s ————
 c: II ————
 D ————
 L⁶ ————
 D ————
 T₆ ————
 II (D⁹) ————
 D ————

Klizanje istovetnih akorada po strukturi ponegde je u spoju sa opisanim postupkom iskliznuća u akordskom razlaganju, a zanimljivost sledećeg primera leži i u tome što je – iako akordi nisu u polustepenim odnosima, stvoren efekat hromatskog akordskog klizanja. Ovakve situacije, kada se odvijaju u momentu modulacionog prelaska, mogu proizvesti i nestabilnost tonalnog centra. U III stavu Osme sonate, temu A karakteriše oscilovanje ka subdominantnoj sferi B–Es, a u momentu povratka u B-dur nakon varljive veze Es:DS²-VIv.~B:F, sled akorada ne potvrđuje ni jedan od ovih tonaliteta: B: F, <SMD₆, D₆, >mD₆, T.

Primer br. 127 Sonata br. 8, III stav (t. 6–8):

Chord symbols for Example 127:
 Es: T ————
 DS² ————
 VI_v ————
 B: F (m.3) SMD (m.3) D (m.3) mD ————
 T ————

U silaznom razlaganju sekstakorada u prethodnom primeru treba uočiti više poteza. Prvo, stvoren je utisak izmeštanja iz arpežiranja *istog* akorda; drugo, iako su dati u silaznom

kretanju, ovi akordi po poziciji stoje u uzlaznom hodu; treće, iako su odnosi između akorada terni, hromatizacija je stvorena „hromatskom spojnicom“ time što su poslednji ton prvog akorda i prvi ton sledećeg akorda na polustepenom rastojanju; najzad, u pitanju je umanjena lestvica u koju se ne „uklapa“ jedino poslednji akord u nizu a on je i drugačije – molske – stukture, što nije slučajno, jer je time napravljena „hromatska spojnica“ prema tonici (ces pred b).

Na kraju, uloga hromatskog klizanja akorada, ponekad ima i ulogu „bojenja“ određenog – funkcionalno jasnog akorda koji, u kadenci ili van nje, leži u relativno dužem trajanju. Na završetku odseke B u drugom stavu Četvrte sonate, unutar tonične oktave tonski prostor je ispunjen prvo sazvučjem II stupnja, pa ternim višezvukom koji se prostire u okviru dve oktave u niskom registru, a to je zapravo bikord I7+II7. Bikord se pomera preko prolaznih akorada m[>] i novog bikorda II+III (sve na tonici!) do tonike. Na istom fonu data je potom i (prazna) kvinta frigijskog akorda, koja sa toničnom tercom čini molski frigijski akord (jednakoterni akordi), a u funkciji prolaznog sazvučja do završnog "čistog" toničnog akorda:

Primer br. 128 Sonata br. 4, II stav (t. 52–53):

C: II
T ped.

T7+ II7

m̃ III

T+ f

II Drugi deo: U tonalitetu/tonalnosti Sergeja Prokofjeva: Analitičko sagledavanje vidova ispoljavanja tonalnog sistema u kontekstu integralnog toka

U drugom delu rada, predstavljene su kompletno proučene i detaljno analizirane tri klavirske sonate: Sonata br 2, op. 14 (1912) Sonata br. 6, op. 82 (1940) i Sonata br. 9, op. 103 (1947) gde su precizno interpretirane sve harmonske pojave unutar tonaliteta, načini promene tonaliteta, kao i same vrste organizacije tonalnog sistema. Takođe, analizom je obuhvaćena i interpretacija forme. Ove sonate po godinama nastanka pripadaju najznačajnijim periodima njegovog ukupnog stvaralaštva, pa se mogu smatrati reprezentima triju ključnih stvaralačkih faza. Smatrali smo neophodnim da se svi procesi u harmonsko-tonalnom sistemu sagledaju u kontinuiranom toku izabranih pojedinačnih sonata, da bi se omogućio ne samo uvid u sve sistematizovane procedure i pojave posebno proučene u prethodnim poglavljima, nego i sagledavanje dejstva ovih procesa u formiranju specifičnih vidova organizacije tonalnog sistema unutar celokupnog konteksta muzičkog toka.

Sledeći, dakle, hronološku dimenziju mogućih promena autorovog stvaralačkog govora, izabrana je najpre Druga sonata za klavir, koja predstavlja stilski zaokret i otklon u odnosu na romantičarski intoniranu Sonatu br. 1, op. 1, nastalu samo tri godine ranije (1909). Može se reći da Druga sonata jeste reprezentativna po mnogim elementima u pogledu koncepcije forme, kompozicione tehnike, klavirske fakture, ali naročito u ispoljavanju tonalne strukture, te u izrazu formira one, prepoznatljive, stilske crte koje nazivamo *prokofjevskim*. Sledeća odabrana – Šesta sonata op. 82, istovremeno je i prva u trijadi grandioznih, najkompleksnijih klavirskih sonata, nastalih u periodu između 1939 i 1944. godine; zajedno sa sa Sedmom sonatom op. 83 i Osmom, op. 84, odabrana Šesta sonata uverljivo reprezentuje zreli stvaralači opus kompozitora, predstavljajući istovremeno raskošan i kompleksan primer na kome se mogu sagledati svi harmonski postupci i procedure kojima ćemo, u ponaj meri opravdano, posvetiti posebnu i temeljnu analitičku pažnju u prvom delu rada. Ono što se pokazuje kao najbitnije u pogledu definisanja i ispoljavanja tonalne organizacije u harmonskom jeziku Prokofjeva, jeste utvrditi da li, u rasponu od skoro trideset godina između Druge i Šeste sonate, postoji trag o evolutivnom putu tog procesa i na koje se načine on iskazuje. Poslednja, Deveta sonata za klavir op. 103 iz

1947. godine na svojevrsan način predstavlja sublimaciju autorovih postupaka primenjenih u prethodnim sonatama; iako se i u ovoj sonati uočava visok stepen zastupljenosti svih vidova ispoljavanja tonalnih struktura, u mnogim aspektima se uočava da se Prokofjev „vraća“ dijatonici, linearnosti, „belim dirkama“ i C-duru koji – poput svojevrsnog udaljenog odjeka betovenovske „pobede svetlosti nad tamom“, simbolizuju uzvišen spokoj, pomirenje, ali i vedrinu. Dramatski izraz i burna ekspanzija zvučnosti Šeste sonate, zamjenjena je u ovoj sonati lirsko-kontemplativnim izrazom, a ironijsko-groteskna crta ustupa mesto blagom humoru.

Sonata br. 2, op. 14

Nastala 1912. godine, Sonata br. 2 se u kompoziciono-tehničkom postupku, formalnoj koncepciji i harmonskom jeziku značajno razlikuje od samo tri godine starije prethodne Sonate, i pripada periodu stilskog zaokreta Prokofjeva ka neoklasicizmu. Oblikovana po uzoru na hajdnovsku koncepciju simfonije, ova sonata je četvorostavačna sa sledom: sonatni *Allegro*, skerco, lagani i sonatni finale. Međutim, tonalni odnos stavova odskaka od onog uobičajenog za tradicionalni način izgradnje ciklusa. Sekundno, odnosno polustepeno rastojanje između središnjih stavova, a tritonusni odnos trećeg prema osnovnom tonalitету ciklusa: d – a – gis – d čini, na neki način, iskrivljen sled t–d–s–t funkcija. Slična polustepena pomeranja tonalnih težišta ili "iskliznuća", često su prisutna u ovoj Sonati; to je jedna od stilskih crta harmonije zrelog Prokofjeva. Sekundni odnos tonaliteta prisutan je i unutar stavova (tonaliteti I i II teme u prvom stavu i u Finalu). Može se reći da su mali intervali – sekunda i terca – motivski i harmonski nukleus Druge sonate. U tom smislu, ilustrativne su obe teme prvog stava, koje su izgrađene na osnovu ovih intervala.

Otisnuvši se od kasnoromantičarske osnove, Prokofjev je u Drugoj sonati načinio zaokret i u pogledu pijanističkog sloga – od reljefne, romantičarski "pune" fature u Prvoj sonati do pročišćene, prozračne, dvoglasne i troglasne fature Druge.

Prvi stav *Allegro ma non troppo*, d-mol

Sonata otpočinje u osnovnom tonalitetu – d-molu temom koja je karakteristična po sekventnom izlaganju tercnog nukleusa naviše, dok je u basu izložen postepen silazni hod u kom se zapaža hromatizovan frigijski obrt d: t d₆ VI₇ II₄⁶ d. Dalje kretanje basa obrazuje silaznu liniju d-mola, sa eolskim i dorskim primesama, ali se i tonalno prožima sa paralelnim F-durom, dok je u samoj kadenci prisutna superpozicija dvaju akorada: dominante d-mola u gornjoj deonici i to posle ubedljivog melodijskog skoka t-D, ali i – umesto naznačenog F-dura – dominante e-mola u basu, preciznije terci h–dis. Tumačenje za e-mol, koji je ovde tek nagovešten, dobija potvrdu je u daljem toku (vidi dalji tekst). Međutim, i ovde nalazimo situaciju koja se približava tipičnom prokofjevljevsom iskliznuću: linija basa od početka do kraja ove rečenice ima postupni silazni hod (od tonike) koji se, umesto na očekivanoj dominantni – koja bi korespondirala sa gornjom deonicom, zaustavlja na ‘pogrešnoj’ terci dominante novog tonaliteta. Treći, srednji glas čini kontrapunktsku liniju, koja takođe sadrži hromatizovan pokret, ali od tona subdominante do tonike (unutar d-mola).

Kadenca je zaista neuobičajena. Sazvučje čine zapravo dve terce a–cis i h–dis, koje se mogu kombinovati u okviru nepotpunih dominantnih nonakorada d i e mola, kao a–cis–es–(g)–h odnosno h–dis–(f)–a–cis. Međutim, čini se ipak da ovo resko sazvučje (u zbiru je lidijski tetrahord) predstavlja bitonalni spoj upravo terci akorada dominantni d-mola i e-mola. Nameće se pitanje – zašto e-mola? Pogotovo zbog toga što tok koji sledi u naredna četiri takta zaista zamagljuje bilo koje tonalno određenje. Ceo odsek koji je deo b I teme, predstavlja anticipaciju tonaliteta II teme, a to je e frigijski mol. Time se objašnjava i motiv u basu u ovom odseku, čija je okosnica upravo frigijska kvinta e-mola. Sekundni fon cis–dis, proizašao iz sudara dveju dominantnih terci, oštro distonira sa tonom c u istom registru koji je kvinta frigijskog trozvuka, a zatim septima VII. Prvu pojavu tonike e-mola (u basu) nalazimo na kraju prve šestotaktne rečenice (t. 13). Druga rečenica, cela u okviru dominante e-mola, završava se uzlaznim hodom paralelnih sekundi i zastojem na D₉ sa dodatom velikom sekstom. Pored reskosti u zvuku, deo b kontrastira dinamikom i pojednostavljenom, homofonom fakturom. Ritmizacija sekundnog fona u smeni triole i dvoosminske figure čini ipak spoj sa prethodnim tokom, gde su te figure date sinhrono.

Primer br. 129 Sonata br. 2, I stav (t. 1–20):

Allegro ma non troppo
non legato

Chord symbols and figured bass notation below the score:

Row 1: d: t, d⁶, \flat VI⁷, II⁴, VII_{III}

Row 2: T⁶, III⁶, SS⁷, S₆, D VI, (d:D - -), e: D, VII₂

Row 3: e?, e: VII₇

Row 4: D, VI⁴, VII⁷, III_v, [D]

Row 5: VII_D, D_{II}, II_{II}, II⁴₃, D⁹_{<6}, d:D t

U odseku a₁ (t. 21–31) osnovni tonalitet uspostavljen je tonalnim skokom. Pomenuti akord u kadenci gubi dvoznačnost tumačenja jer se osnovni tonalitet odmah potvrđuje jasnom dominantom. Čitav odsek prve teme, posle kadence na dominantni zastaje *fermatom* na

subdominanti u niskom registru, čime je stvoren neobičan "rez" između odseka, a ujedno i anticipiran tonalitet mosta.

Most (t. 32) sadrži nov motiv u jednostavnoj harmonizaciji: t – d g-mola. Sledi zanimljiva sekvenca, gde se po četvorotaktima transponuje ostinanti motiv t – d po velikim sekundama naniže u tonalitete f, es i des mola. Gledano, međutim, po celokupnom materijalu, postoji samo jedna transpozicija, ali osmotaktnog modela, tako da se zapravo spajaju dva četvorotakta tonalne sekvence u jedan model koji se, potom, ceo sekvencira. Osmišljavanje sekvence na način da ona nikad nije mehanička, u potpunosti doslovna, već sadrži minimalne, ali bitne melodijske ili harmonske izmene, jeste izražena karakteristika kompozicionog stila Prokofjeva.

Drugi deo mosta donosi, s jedne strane, bližu tonalnu pripremu II teme, ali zamagljenu bitonalnom situacijom. U gornjim glasovima egzistira e-mol; insistiranje na pokretu tonika–vođica je anticipacija glave II teme. Istovremeno, u deonici leve ruke dat je ostinatni motiv t – D iz prethodnog toka ali na način albertinskog basa (u augmentiranom harmonskom ritmu), ali u dugom tonalitetu: F-duru. Iako se harmonsko tumačenje gornjeg sloja može označiti kao e: s – M[♯], što predstavlja smenu jednakotercnih akorada, jasno je da je gornja linija zapravo 'iskliznula' za polustepen naniže prema albertinskom basu, čime Prokofjev na duhovit način korespondira sa tipičnom stilskom "oznakom" (ranog) klasicizma. Tonalna dvoslojnost ovog segmenta je, dakle, posledica iskliznuća; u suprotnom, ovo mesto bi bilo sasvim klišeizirano kao pokret T – D unutar jednog tonaliteta i ne bi zavređivalo pažnju.

Primer br. 130 Sonata br. 2, I stav (t. 46–52):

des: t ————— D
 F: $-VI_{\substack{2 \\ <6 \\ >3}}$ T D₇ T D₇ T —

Na kraju mosta, preko prolaznih hromatskih linija unutrašnjih glasova, ove dve tonalne sfere se spajaju na zajedničkom akordu e:VII^{#6} (enharmonski F:DS), a uz pedalni ton e (t. 63).

Druga tema (t. 64–85) je periodične strukture (8+14) sa kadencama e:D i e:t. Ona kontrastira lirskim karakterom, promenom u trodelni metar i homofonom fakturom, koja je u drugoj rečenici dopunjena hromatizovanom kontrapunktskom linijom. Njen harmonski tok je sasvim neobičan. Sekventnost je prisutna unutar svakog četvorotakta. Prvi četvorotakt je u frigijskom e-molu (e: t–II, VI–VII, /s–/), a zatim je transponovan u frigijski a-mol. Sekvenca je opet nedoslovna, zbog povratka u e-mol: a:VI₇ se preznačuje u e:F₇, za kojim sledi III₂, sa motivski značajnom zadržicom, koja se na poslednjoj četvrtini razrešava u vođicu e-mola:

Primer br. 131 Sonata br. 2, I stav (t. 64–72):

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 64-68) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Chords are labeled as follows: (a: d) e: t (frigijski), F, VI s, III, and VII a: s. The second system (measures 69-72) continues with chords: a: F, VI e: F, III 7/4 #6, and t F. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.

Frigijska osnova tonaliteta II teme pruža mogućnost i drugačijeg tumačenja. Ceo početni četvorotakt, gde se veza tonike sa frigijskim slušno poistovećuje sa vezom D–VI u molu,

može se tumačiti u okviru a-mola (a: D–VI, III–s), koji ima elemente dvostruko-dominantne lestvice⁵³ sa pomeranjem tonalnog težišta (e – a).

Druga rečenica je proširena dodavanjem nove (motivske) sekvence sa skraćenim modelom: umesto potvrde e-mola sledi istupanje u F-dur (frigijsku oblast e-mola), koji je u poslednjoj transpoziciji duhovito potvrđen polukadencom u F-molduru. Ova iznenadna jednostavnost obrta kao da "iskače" u ranoklasičarski svet. No, u poslednjem trenutku, umesto očekivanog razrešavajućeg akorda dominante nakon K^6_4 , opet duhovitom intervencijom sadržanom u hromatskom pokretu koji deluje kao "greška", Prokofjev negira klasičarsku asocijaciju (vidi primer br. 132). Na sličan način, u daljem toku i dalje figurira F-dur sa "greškom" – u razloženom toničnom trozvuku umesto kvinte dat je ton $S^<$. Radi se, zapravo o dominantni e-mola (prethodni akord, F:D₇ je enharmonski dvoznačan kao e:VII_D) nad kojom je frigijski septakord, a zadržavanje u frigijskoj oblasti dovodi čak i do vantonalne subdominante za Frigijski. Na kraju je ipak jasna dominantna e-mola, čija terca "kasni".

Primer br. 132 Sonata br. 2, I stav (t. 79–85):

e: III² _____
 F: DD² _____ T _____ II⁴ K⁴ e: -VII_D + D

e: F _____ sF _____ D⁹ K⁴ d _____ t⁽⁷⁾ _____
 [F] _____
 [D] _____
 F: T _____ s _____

⁵³ Dvostruko-dominantna lestvica sadrži dva ista – harmonska – tretahorda, koji prouzrokuju pomeranje težišta. Ona glasi: e f gis a h c dis e.

Odsek završne grupe (t. 85–102) fragmentarne je strukture; on donosi lapidarno tretiran motiv iz mosta, sa karakterističnim šetanjem kroz različite registre, a u harmonskom pogledu potvrđuje tonalitet II teme. Frigijska osnova je zamenjena dorskom, a tonus je podignut pojavom durske submedijante. Karakteristično je hromatsko kretanje u sužavanju kvartsekstakordalnog oblika SM^c (u enharmonskom zapisu, t. 88) do kvarte u terckvartakordu malog moluskog lidijskog septakorda, koji se potom vezuje sa tonikom.

Bizarno deluje i motiv u paralelnim kvartama koji upućuje na bitonalnu zvučnu sliku h+e. Ležeći tonični akord e-mola, čija funkcija je poljuljana skokom *cis-fis* u basu, ostaje do kraja završne grupe, a asocijacija na h-mol (II–D) proizašla je iz dorske osnove e-mola.

Razvojni deo (t. 103) počinje II temom, intonativno identičnoj onoj u ekspoziciji, ali sa drugačijom harmonskom podlogom, a njen dalji tok je izmenjen. Pedal na dominantu F-dura traje četrnaest taktova, a u celokupnom toku postoji kolebanje između F-dura (lidijskog), C-dura (moldura), ali i asocijacija na e-mol je takođe prisutna (ne samo zbog intonativne preslikanosti iz ekspozicije).

Primer br. 133 Sonata br. 2, I stav (t. 103–106):

(e: VII_7) VII_S
 (e: $-VII_D^5$)
 F: D ped. VII_S VII_D _____
 C: DS II_D VII _____

Poigravanje sa motivom mosta dovodi do tvrdoumanjenog septakorda, pa se ova dominanta razrešava u toniku f-mola (t. 117), gde se pojavljuje segment prve teme. Kod modulacije u c-mol javlja se tritonusna veza $c:F_7 - D^5_4$, a u momentu razrešenja zadržice (4-3) akord se menja, tako da ostaje tonični septakord, pa se stvara utisak (kao u mostu) da je gornji glas "pomeren" za sekundu niže od očekivanog tona (videti sledeći primer). Cela situacija se sekventno transponuje za tritonus odnosno u Ces dur, gde se po principu "uvek drugačije sekvence", istupa u des-mol i as-mol (t. 121–126). Pri prelasku iz c-mola u Ces-dur, dominantni

nonakord zastupljen je samo osnovnim tonom i (velikom) nonom, koji se razlilaze tj. kreću se hromatski raznosmerno u osnovni ton i tercu dominante Ces-dura. Iako je na ovom mestu moguće govoriti o modulaciji preko latentne enharmonije: C:D~Ces:VI_v.(sa nonom kao prolaznicom), ima više opravdanja da se opisani postupak tumači kao vođična modulacija.⁵⁴

Primer br. 134 Sonata br. 2, I stav (t. 117–121):

Chord symbols for the first system:
 f: D⁷ ————— t⁶ VII⁶ t VII⁶ VI⁷ [t⁷]
 c: F⁷ D⁴ —⁵ —³ —

Chord symbols for the second system:
 D ————— D ————— 9 ————— 9 —————
 (Ces: VI_v) Ces: D⁷ —————

Centralni odsek razvojnog dela (t. 127–187) sadrži ne samo zaista fascinantan spoj svih materijala, nego i spoj raznoznačnih tonalnih sfera. Ceo plan se odvija na ostinatnoj figuri iz mosta, čak celih 60 taktova. Promene tonaliteta su česte, a spoj različitih materijala prouzrokovao je i složene bitonalne situacije.

Sam ostinatni motiv javlja se u različitim varijantama, u jednakim prostornim plohama: 16+16+16+12. Prva ploha (t. 127–142) odvija se na ostinatnoj figuri Es-dur trozvuka (osnovni ton i kvinta, sa skretnicama) – koji se i zbog prethodnog tonalnog centra može tumačiti kao produžetak Es-dura – ali kretanje gornjih glasova čini situaciju tonalno višeznačnom: hromatski hod soprana od tona *d* do tona *f* u prvom četvorotaktu praćen je u srednjem sloju ponavljanjem veze VI–VII u d-molu (Es: D – VI[♯]), a s obzirom na ostinato (Es) ima osnova da se govori o frigijskoj podlozi d-mola, što se produžava i u drugom četvorotaktu. Sledećih osam taktova

⁵⁴ Ova vrsta modulacije detaljno je opisana u poglavlju 4.1.2., str.124.

predstavljaju skoro doslovnu sekvencu prethodnog toka u gornjim glasovima, ali hromatsko uzlazno kretanje soprana, koja se zaustavlja na akordu b-mola, pruža osnovu za tumačenje u novom tonalitetu (b-molu). Prema tom tumačenju, ostinato unutrašnjih glasova bi predstavljao vezu b: t s[<], a basov (nepromenjen) ostinato bi činio plato subdominante. Međutim, srednji sloj, posmatran kroz analogiju sa tumačenjima sa početka ove plohe, sadrži harmonski pokret koji *simulira* f-mol: VI–VII, tako da cela situacija ilustruje sapostojanje više naznačenih tonalnih centara, čime se svrstava u modalitet C – međutonalni prostor⁵⁵ (videti sledeći primer).

Završna četiri takta donose pomeranje (preko molskog frigijskog sekstakorda koji resko disonira sa ostinatom) do umanjenog trozvuka II stupnja (enharmonski zapisanog), koji postaje VII_s u d-molu.

Druga ploha (t. 143–158) sadrži ostinatni motiv na tonici d-mola (bas), u tenorskoj liniji izložen je motiv iz srednjeg dela I teme koji se sekventno pomera naniže, dok alt nosi statičan fon iz dela I teme (ovde promenjen u prekomernu sekundu, u smeni sa malom tercom). Istovremeno, na podlozi d-mol toničnog ostinata u basu, u sopranskoj liniji prostire se augmentirana II tema, i to njena verzija sa početka razvojnog dela, kroz čitavih šesnaest taktova (trostruka augmentacija, ali ne doslovna) u naznačenoj sferi f-mola. Sekvenca u tenoru, posmatrana izolovano, pomera motiv iz f-mola u e-mol, pa d-mol, ali u skupnom zvuku sve se uklapa u smenu dva umanjena četvorozvuka: d: VII_D – VII, na pedalnoj tonici.

Oštri sudari disonanci nastaju ne samo zbog ostinatnog motiva u basu i gornjih harmonija, već i zbog istovremenih vanakordskih tonova u pojedinačnim linijama.

⁵⁵ Detaljno objašnjenje modaliteta C nalazi se u poglavlju 3.4., str. 84; da podsetimo: ovaj modalitet sam definisala kao međutonalni prostor, odnosno stapanje razno-centralnih sfera u jednu ravan.

Primer br. 135 Sonata br. 2, I stav (t. 127–150):

d: VI VII VI VII (II)VI VII VI VII VI VII

Es: T D (VI) T (VI) T D T T D

(d: F)

VI VII VI VII f:VI VII VI VII VI VII s

T D T b: t s< t⁷ s< t⁷ s< t

b: ped. s

II t. u augmentaciji

I tema > (deo b)

t s< t s< t (f) t II d: VII_s t

s< (mat. mosta)

VII

(ped. t) VII t

(d:) s<

s< t

Sledeća ploha (t. 159–174) sa sličnim planovima, produžava harmonski dinamizam i višeznačnu tonalnu sliku. Ostinatna figura u basu se pomera u a-mol (D–t), u najvišem glasu linija augmentirane prve teme intonativno je pomerena naviše u odnosu prema prvoj pojavi (od tona g), a u unutrašnjim glasovima je sekvenciran motiv iz dela prve teme, i to naniže počev od tona g (pa fis, e). Osim pomenutog ostinata a: D–t, jasnije potvrde a-mola nema, a to je potencirano ne ‘uklapanjem’ gornjih planova u ovu tonalnu ravan, mada se, obzirom na preovladavajuću zvučnost umanjenih septakorada može govoriti o smeni a: VII_s – VII_D.

U poslednjoj plohi (t. 175–186), kroz jednotaktnu smenu D–T F-dura miksolidijskog, tenorska linija varira novi motiv, dok se u najvišoj liniji izlaže nova verzija nepotpuno augmentirane i sekvencirane II teme – bez početka ili “glave” teme (!), jer je taj motiv bio prethodno eksponiran.

Promena plana u završnom odseku R.D-a donosi i novu tonalnu sferu – cis-mol. Posle septakorda na V stupnju miksolidijskog F-dura, cis-mol je uveden kao njegova niska submedijanta (enharmonski). U postepenom naslojavanju dodatih tonova nastaju neobični zvučni sklopovi:

Primer br. 136 Sonata br. 2, I stav (t. 186–197):

F: d ————— cis: sm
miksolidijski t

+4< s< +D< D

Zastoj na dominantni cis-mola (sa hromatskim prolaznicama u basu) pred reprizom u d-molu čini zaista novu vrstu "pripreme". Takav odnos proizilazi iz postupka "kolizije" tonaliteta, gde se umesto uobičajene dominantne sfere za očekivan osnovni tonalitet pred reprizom, zalazi u tonalitet za polustepen niže – odnosno u sferu molskog lidijskog tonaliteta.

Repriza (t. 205) u novoj fakturi, donosi samo prvi deo I teme u osnovnom tonalitetu sa polukadencom d: D (kao a_1 u ekspoziciji). Most (t. 217), međutim, sadrži izmenu utoliko što počinje ponavljanjem kadencionog obrta I teme, ali transponovanim u subdominantni tonalitet, da bi potom bio izložen materijal mosta u a-molu. Modulacija iz g-mola izvedena je enharmonskim putem pri čemu je $g: VII_3^4$ preznačen u kvintsektakord malog durskog septakorda na vođici, u tzv. Prokofjevsku dominantu:

Primer br. 137 Sonata br. 2, I stav (t. 220–224):

The musical score consists of two staves. The bass staff shows a sequence of chords: G minor (s), A minor (L 6/5), and a Prokofjevsky dominant (VII 3^4) in G minor. The treble staff shows a melodic line with a trill on the second measure. The score is marked with 'pp' and includes dynamic markings 't' and 'D'.

Shodno tonalnom planu u ekspozicije, ovde je situacija reprizirana – samo počev od a-mola, sekventno preko g, f i es-mola do bitonalnog momenta $Es+d$.

Druga tema (t. 255). ponovo na neuobičajenoj harmonskoj osnovi, varira harmonski plan iz ekspozicije. Na početku se tonika i vođica d-mola "sudaraju" sa prirodnim VII stupnjem; umesto frigijskog (kao u ekspoziciji) nalazi se VI, a umesto sekventnog prenošenja u subdominantni tonalitet, dato je samo zahvatanje g-mola putem VII_s i višezvukom na subdominanti. Sledi ipak silazak u frigijsku oblast – preko S_F i II_F !

Primer br. 138 Sonata br. 2, I stav (t. 255–262):

The image shows a musical score for the first system of Example 138. It consists of two staves of piano music. The first staff has four measures with chords VII°, VI, VII_s⁷, and S⁹. The second staff has six measures with chords VII₃⁴, SF, IIF, F⁷, -VII_D, and VII. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Duhovito istupanje u tonalitet frigijske oblasti (ovde u Es-dur) dato je kao u ekspoziciji.

Odsek završne grupe (t. 276) je u osnovnom tonalitetu, bez drugih izmena. Na kraju, u okviru Code (t. 295), još jednom se izlaže I tema, ponovljen deo *a* u osnovnom tonalitetu.

Drugi stav *Allegro marcato*, a-mol

Drugi stav – Skerco, u potpunosti opravdava svoj naziv briljantnom igrom tonova. Motivski jednoobrazna, čak skučena, u asketskoj fakturi, muzika ovog stava priziva vizuelizaciju lutkarskog pozorišta, sa blagom dozom groteske. Skerco je napisan u, netipičnom, četvorodelnom metru, sa čvrstom ritmičkom organizacijom. Oblik stava je ABA sa kvadratnim strukturama tipičnim za Prokofjeva: A – a (4+4) b (4+4) a₁ (4+6); B (4+9+8+10); A (4+4, 4+4, 4+5). Tonalni centri su jasno profilirani: a (A), G, E, a u delu A i d, D, Des/Cis, A u delu B, i isti tonalni plan u priznom delu A.

Tako je, naizgled, celokupni tok jasan, organizovano kontrolisan, a ipak sve deluje fluidno, neuhvatljivo. Tome u najvećoj meri doprinosi harmonski tok koji je, usled obilja vanakordskih tonova, obeležen zamagljenim funkcijama.

Ceo stav karakterističan je po kontinuiranoj osminskoj pulsaciji koja se u prvom delu približava tokatnoj motoričnosti, a u delu *B*, osminska pulsacija je data u vidu ostanatne figure.

U delu *A*, osminski pokret zasnovan je na motivu terce, date na različite načine: razloženo, istovremeno, u paralelnom, često hromatskom kretanju, dopunjene trećim glasom, terce koja kao da "diše" skupljajući se i šireći u druge sazvuke. Taj motiv, kao svojevrsna srž, dat je u srednjem glasu oko kog "obigrava" drugi motiv, signalnog karaktera, uz samo povremenu akordsku dopunu:

Primer br. 139 Sonata br. 2, II stav (t. 1–4):

a: t - DD D t - DD D
 t III VI⁶ D (9-) (III⁷) A: T

Na specifičan način, prisutne su sve tri funkcije, tonična, subdominantna u sudaru sa dominantinom dominantom i dominantna. Signalni motiv ima svoju dopunu u basu, gde skoro isključivo preovladava veza dominante sa tonikom (kvartni skok naviše), tako da je dominantna ubedljiva i kada je data bez terce (1. i 2. takt prethodnog primera), ili kada se terca naknadno pojavljuje, izazivajući nove asocijacije zbog sukoba sa vanakordskim tonovima (kao npr. u poslednjem taktu prethodnog primera; videti i 2. takt Primera br. 140).

Na sličan način, dakle posredstvom kombinacija slobodno tretiranih dijatonskih i hromatskih vanakordskih tonova, oblast tonike je proširena slučajnim sazvučjima koja se javljaju u njenom okviru (t. 3, 7, 9, 11, 13, 15), čime se zapravo stvara bojenje tonične sfere, slično impresionističkom postupku. Osnovna tema se posle mutacije sprovodi kroz G-dur i E-dur. Sledeći primer ilustruje opisanu pojavu bojenja tonične sfere u E-duru:

Primer br. 140 Sonata br. 2, II stav (t. 13–15):

E: T $[7-6]^3$ $[\frac{9}{7-6-5}]^{(8)}$ D $7 \quad 6 \quad 5 \quad 2-x2 \quad (3)_T$

Višestruki vanakordski tonovi obrazuju i učestale prolazne i zadržične slučajne harmonije, date na fonu jedne od osnovnih funkcija. Ponegde se, usled asinhronog odnosa vanakordskih prema akordskim tonovima – što podrazumeva dodavanje novog vanakordskog tona ili pojavu novog sazvučja u trenutku razrešenja prethodnog vanakordskog tona, zaista teško može razlučiti šta je akordski, a šta vanakordski ton:

Primer br. 141 Sonata br. 2, II stav (t. 23–25):

a: t VI Π^3 N^6 f $D^{9-8 \quad 7-43}$ t 3

Harmonska karakteristika dela A je obrt T – D. Tonalni plan je, takođe, u okrilju dominantne sfere – to su tonaliteti prirodnog VII i dominante. Deo B je zato, kao kontrast, pretežno subdominantno obojen, ne samo početnim usmerenjem globalnog plana (a–D–Des/Cis–A), već i preovladavanjem akorada subdominante sfere unutar datog tonaliteta.

Deo B počinje u a-molu novim motivom – karakterističnim pokretom razlomljene tonične oktave sa skretanjem na različite stupnjeve (\hat{II} , D, II, VII). Taj motiv se izlaže tokom čitavog odseka čineći neku vrstu promenljivog ostinatnog fona. Paralelni ostinato dat je u basu (sada sa kvintnim skokom naniže D–T, za razliku od kvartnog skoka u delu A) i njegovom pojavom ustanovljava se D-dur. Zanimljivo je, međutim, da se u gornjim glasovima tonični akord D-dura ne pojavljuje ni jedan jedini put. Promenljivi segment ostinantog fona predstavlja zapravo produženu liniju igre promenljivih terci iz dela A, jer su sazvučja koja taj segment zahvata – a to su i jedina promenljiva sazvučja u celom odseku – takođe lišena funkcionalnosti,

odnosno o njima se može govoriti u uslovnom smislu. U pitanju je pre promena boje fona, nego akordika koja je funkcionalno utemeljena. Naime, sazvučja su samo ozvučenja hromatskog pokreta $\sharp IV$ i IV stupnja (u srednjem glasu), čime su zastupljene iste funkcije kao u prvom delu: T, D, S i DD. Obzirom na to da su akordi subdominante sfere (S, s, moldurski II, $S^<$ koji se realteruje) dati na fonu ostinatne figure koja pored tonike sadrži i latentnu dominantu, stvara se specifična mikstura dvoslojnih odnosno troslojnih boja. Uz to, $S^<$ na tonici stvara subdominantni tritonus A-dura, pa je osnovni D-dur na trenutke njegova subdominanta!:

Primer br. 142 Sonata br. 2, II stav (t. 30–40):

Cela situacija je sekventno ponovljena prvo u Des-duru (u daljem toku enharmonski zamenjen Cis-durom), zatim u A-duru. Modulacija iz D-dura u Des~Cis-dur, tj. u lidijsku oblast – tipičnu za Prokofjeva – izvedena je takođe tipičnim postupkom iskliznuća, gde se iz tona dominante prvog tonaliteta hromatski sklizne u dominantu novog centra. Zanimljivo je i to da uvođenje A-dur nakon Cis-dura ima efekat medijantnog tonaliteta, iako je u pitanju svojevrsna priprema osnovnog tonalnog centra stava – a-mola, u kome nastupa repriza odseka A bez izmena.

Treći stav *Andante*, gis-mol

Treći stav ponovo uspostavlja ozbiljno-lirsko raspoloženje kojim je Sonata otpočela. Oblik stava je aba_1b_1 , osnovni tonalitet – gis-mol. Celokupni tok stava protiče u prigušenoj atmosferi, fine dinamičke iznijansiranosti, sa samo jednim narastanjem tenzije do *f* dinamike u delu *a* (odnosno do *ff* u reprizi).

Već u uvodu (t. 1–4) se naslućuje intoniranost celog stava. U niskom registru data je figuracija toničnog akorda u osminskom pulsiranju, na koju se naslojava nova figura u srednjem glasu. Ova figura, u čijoj osnovi leži razlaganje tercnog motiva, data je kao dvotaktna celina unutar koje postoji sekvenca. Cela figura se nadalje postupno sekvencira naviše i čini kontinuiran, ali i promenljiv ostinatni fon.

Nad ovako složenom, reljefnom fakturom, razvija se ekspresivna, pomalo sumorna tema u širokom luku sa postepenim dinamičkim usponom do *f* dinamike i zatim, iznenadnim padom intenziteta na kraju. Tema počinje signalnim punktiranim motivom – kvintnim skokom, a dalje se razvija postupno uzlaznom linijom u variranju glave teme koju čini pokret tonika–vođica–tonika. Taj motiv predstavlja nukleus iz koga izrasta tema; on je sekvenciran po malim tercama naviše (označeno u sledećem primeru, t. 6–7, 13, 16, 17–18), uz promene tonaliteta (*gis* – *h* – *d*), tako da tema, kroz sekventne i varirano ponovljene dvotakte, obrazuje veliku rečenicu sa unutrašnjim proširenjima i spoljašnjim proširenjem od dva takta.

Tonalni plan se kreće od polaznog *gis*-mola, preko eolskog *h*-mola, dorskog, pa eolskog *d*-mola, do povratka u osnovni tonalitet. Modulacija iz *gis*-mola u *h*-mol izvedena je preznačenjem niske submedijante polaznog u subdominantu ciljnog. Sledi varirano ponovljen dvotakt u *h*-molu sa istom harmonskom podlogom, na kojoj je, međutim, sukobljena tonična funkcija u melodijskoj liniji. Nov tonalitet nastupa u momentu nastavljanja sekventnog hoda nukleusa teme, koji je sada u dorskom *d* centru. Modulacija je izvedena preznačenjem subdominante *h*-mola u II stupanj, odnosno, ako se uključi ton *cis* u ostinatnoj liniji srednjeg glasa, preko $h:II_5^6=d:VII_3^4$. Posle variranog dvotakta, ali na podlozi II_7 eolskog *d*-mola, sledi povratak u *gis*-mol enharmonskom zamenom durske subdominante *d* (dorskog) u *gis*:*L* (prokofjevsku dominantu). Povratak u *gis*-mol dovodi do dinamičke kulminacione ravni u *f*, koja se odvija na pedalu dominante. Signalni motiv se čuje ponovo u varirano i sekventno ponovljenim dvotaktima i sledi kadenca *D* – *t*. Završni dvotakt čini zaokruženje rečenice; on je identičan početnom, ali sadrži neobično nizanje paralelnih tritonusa u tenorskoj liniji (vidi primer br. 144).

Tretman vanakordskih tonova veoma je složen. To se može uočiti već i u koncepciji ostinatne figure. Tercni motivi koji sačinjavaju ostinato, uvek se različito uklapaju u okolno

tkivo, tj. akordska pripadnost tonova ostinatne figure je fluidna, promenljiva, ponekad i dvoznačna.

Primer br. 143 Sonata br. 2, III stav (t. 1–15):

Andante

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes the tempo marking 'Andante'. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the bass part provides harmonic support with chords and moving lines. Below the staves, there are several lines of chordal annotations in a shorthand notation:

- gis: t
- (s) (s) (II) (s)
- (s) (II)
- sm⁶ (+6)
- h: s⁶
- (t -----) (+6) (°VII) t⁶ (°VII⁶)
- d: s⁶ (dorski)
- (t⁶) (d) II⁷ (t) (VI) S
- (eolski) gis: L̇ D t

Deo *b* donosi kontrastnu zvučnu sliku, novu temu, nov metar ($\frac{7}{8}$) i, samo u izvesnoj meri, kontrastnu fakturu. Ceo odsek protiče u *pp* dinamici. Lančano je nadovezan na na prethodni tok, preznačenjem tonike gis-mola u nisku molsku submedijantu C-dura (sa enharmonijom). Struktura je fragmentarna, sačinjena iz dva ponovljena dvotakta u prvo u C-

duru, potom u E-duru. Sam dvotakt u sebi takođe sadrži ponovljen motiv, ponešto nalik na temu i odgovor, a na nepromenjenoj harmonskoj osnovi. Hromatizovana linija srednjeg glasa proizilazi iz lanca sa kraja dela *a*, a u basu skokoviti pomaci kao da obrazuju dve nezavisne linije: gornja funkcionalno pripada C-duru, a donja nosi pedalni ton sniženog VI stupnja, koji kao da predstavlja "tonični eho" prethodnog odseka (enharmonski – *gis*). Shodno tome, u ponovljenom dvotaktu, odnosno transpoziciji u E-duru, u basu se nalazi pedalni ton C (E:VI_v), kao "tonični eho" prethodnog tonalnog centra. Modulacija u E-dur izvedena je preznačenjem tonike C-dura u E:VI_v.

Paralelni sekstakordi koje obrazuju gornji glasovi (VI_v. D S [>]M) teku takođe nezavisno od harmonske podloge dvoslojnog basa (D DD T na pedalu VI_v). Oni se zatim u "odgovoru" javljaju kao paralelni kvintakordi na nepromenjenoj podlozi. Time se stvara višeslojna funkcionalna situacija:

Primer br. 144 Sonata br. 2, III stav (t. 19–25):

$(\approx D_s II_D II-d-VII_D VII VII_s II_D II d VI_D VII VII_s II_D -VII_D VII$
gis: t

C: $VI_{v.ped.}$ D^6 DD^7 T_6^{+4} L_4^6

S \tilde{M} \tilde{VI}_v S^6 \tilde{M}^6 d^6 L_4^6

$\tilde{VI}_{v.ped.}$ D^6 DD^7 T_6^{+4} D^6 DD^7 T_6^{+4}

Tonalnim hodom po velikim tercama C – E, deo *b* predstavlja interpolaciju čineći veliki medijantni krug tonaliteta sa delovima *a* i *a*₁, kao kontrast malom medijantnom hodu unutar dela *a*:

gis(~as) C E gis
a *b* *a*₁

Deo *a*₁ (t. 30) počinje zanimljivim uvodnim odsekom u kome se pored ostinatnog fona u altu (ovde ritmički usitnjenog) javlja istovremena augmentacija istog ostinata u basu. Signalni početni motiv je izmenjen i nalazi se u tenoru.

Deo *b*₁ (t. 50) donosi tri puta ponovljen dvotakt u C-duru, svaki put u nižem registru, a izostavljena je transpozicija u E-dur. Stav se završava u osnovnom tonalitetu – gis-molu, koji je uveden polarnom vezom: C:DD=gis:P. U kratkoj kodi, plagalna kadenca sa sniženom kvartom pred tercom subdominante deluje neobično, asocirajući na dursku subdominantu. Na kraju stava subdominanta ostaje da "lebdi", tonika gis-mola data je samo osnovnim tonom.

Četvrti stav *Vivace*, d-mol

Poletnog karaktera, tokatne motoričnosti u $\frac{6}{8}$ metru, prozračne fature sa preovlađujućim dvoglasnim slogom, završni stav objedinjuje nekoliko segmenata cele Sonate. To se, pre svega, odnosi na način izgradnje pratećih figura i ostinata, kontrapunktsko spajanje tema, strogu kvadratnost strukture, motivsku objedinjenost u terčno-sekundnom nukleusu, tematsku objedinjenost koja je izražena u reminiscenciji na II temu prvog stava, koja ovde dobija funkciju epizodne teme u razvojnom delu, a još više u spoju obeju tema prvog stava u okviru II teme Finala.

Finale je napisan u sonatnom obliku. Osnovni karakter stava dat je već u uvodu. Slično početku prvog stava, i ovde je dat hromatizovan silazni hod u basu nad kojim se obrće tonična kvinta, odnosno kvarta u uzlaznom kretanju. Teške hromatske prolaznice boje, proširuju toničnu sferu, za kojom sledi takođe neobično data dominantna sfera u vidu razloženih trozvuka čiji je zbir sedmozvuk: a cis e g b d f.

Primer br. 145 Sonata br. 2, IV stav (t. 1–13):

Vivace

d: t II t 2 (\flat VI⁷) (\flat VI⁷) $\frac{6}{4}$ s

(s) t⁶ (v) D¹³ (II) (III) (s) (VI) tr

Prva tema (t. 18–32) je veliki period sa neobičnim planom d – f – d. Prva rečenica je u d-molu, ali je pri kraju iskliznula u f-mol. Iako se modulacija može objasniti enharmonskim preznačenjem d:VII~f:VII (t. 24), ona se čuje kao hromatsko pomeranje repetitivnog razloženog d-mol trozvuka u zadržičnu harmoniju – dvostruko umanjeni na VI[<] pred dominantom F-dura, tako da tonika f-mola, kojom počinje druga rečenica, dosta iznenađuje:

Primer br. 146 Sonata br. 2, IV stav (t. 23–27):

d: t II (D) VII⁶ (f: VII) f: VI[<] D t D

U drugoj rečenici tematski tok je variran (uz povremeno mešanje tonične i dominantne funkcije). Zahvaćena durska subdominanta vodi ponovo ka d-molu (d:VI), zamagljenom hromatskim nizom prolaznica, no potvrđenom dominantom u kadenci.

Smela harmonska rešenja donosi most (t. 34–49) u kome brza smena tonaliteta, kao i sama njihova zamagljenost, stvaraju utisak tonalne neizdifirenciranosti. Tonalni centri smenjuju se po četvorotaktima – F, d, pa sekventno – G, e, sa zanimljivim spojevima. Posle prvog četvorotakta čija je osnova dominantna F-dura, očekivana tonika je "skliznula" za polustepen niže, ali u prekomerni sekstakord VII stupnja, čija funkcionalnost se odmah menja pojavom pedalnog tona *a* u basu, koji tonalno određuje sledeći četvorotakt u d-molu. Svojevrsno poigravanje sa tonskom strukturom prisutno je u drugom (i četvrtom) četvorotaktu, gde se u gornjoj liniji javlja segment celostepene lestvice sa istovremenim hromatskim paralelnim tercama u srednjoj liniji, a sve na pedalnoj dominantanti:

Primer br. 147 Sonata br. 2, IV stav (t. 37–46):

F: D ——— -VII₆
d: -II₆ Dped. ——— t III_{d6} F VII_{D3} III₆(D)

T 2 VI VI VI -VII₆
G: D ——— e: -II₆ (Dped.)

Uz sekventno pomeranje u sfere G-dura i e-mola, zanimljivo je uočiti kako pedalni tonovi u celom odseku čine motiv B-A-C-H (samo razdvojeni u dva registra, u Primeru su označeni kvadratima). Eto jednog sasvim drugačijeg harmonskog rešenja poznatog modela!

Priprema druge teme (t. 50–57) data je pojavom novog motiva karakterističnog po skokovima prekomernih intervala koji se javljaju u smeni razložene tonične kvinte C-moldura sa prekomernom sekstom VII_D (uslovno). Taj motiv postaje ostanatni fon u basu na kom se izlaže druga tema (t. 58). Njen oblik je ponovljena rečenica sa jasnim kadencama C:D – T, iako se u toku druge rečenice ostanatni fon menja i dovodi do istupanja u medijantni Es-dur. U završni akord C-dura interpolirana je početna figura T – VII_D, čime tonika dobija dinamičku funkciju.

Dominacija opisane ostinatne figure tokom celog odseka II teme je veoma izražena; figura dobija tematski značaj, što će kasnije biti potvrđeno u okviru razvojnog dela, tako da se može govoriti o tematskoj dvoslojnosti. Naime, ova figura će, u vidu ostinata u različitim varijantama, biti težište u razvojnem delu, gde prostorno zauzima više od polovine ovog odseka. Sama linija II teme predstavlja spoj materijala obeju tema prvog stava. (Vidi primer br.148; a, a₁ su iz II teme I stava; b, b₁su iz I teme I stava, uporedi sa t. 117–118 istog stava)

Primer br. 148 Sonata br 2, IV stav (t. 58–72):

Chord symbols for the first system (measures 58-66):
 C: T s⁶/₅ T II⁴/₃ T s⁶/₅ T s⁶/₅ T s⁶/₅ T s⁶/₅ D⁹/₇

Chord symbols for the second system (measures 67-72):
 T D⁹/₆/₅ III Es: +D⁹/₇ T c: sm +D⁹/₆ T s⁶/₅ T s⁶/₅

Završnu grupu (t. 97) čini spoj motiva iz mosta i karakteristične prateće figure iz II teme, koji su dati u vertikalnoj polimetriji ($\frac{6}{8}$ i $\frac{2}{4}$). Figura iz II teme (čista kvinta i prekomerna seksta) ovde prerasta u ostinatni fon (u trajanju od celih 20 taktova). U harmonskom pogledu završna grupa donosi potpuno tonalno zamagljenje, odnosno višeznačna funkcionalnost koja nastaje u spoju različitih materijala može se posmatrati kao bitonalno naslojavanje.

Na ostinatnoj podlozi latentnog C-dura, koji je jasno potvrđen tek na kraju odseka, izloženi su prvo identični četvorotakti iz mosta – ali bez pedálnih tonova, ovde u G-duru i e-molu, a sve se može posmatrati i u okviru C-dura: pošto se radi o bliskim tonalitetima, njihove tonalne sfere su objedinjene zajedničkim akordima (lestvičnim i alterovanim). Na nepromenjenom akordskom fonu, gornji plan se zatim transponuje za veliku sekundu naviše (malu septimu naniže, uz registarske prelome). S obzirom da prave potvrde tonaliteta nema,

otvara se mogućnost višestrukog tumačenja ovog fragmenta: kao A – fis (po četvorotaktima, analogno "modelu" iz mosta). Treba reći i da je tumačenje A-dura uslovljeno analogijom sa prethodnim sličnim mestom, a budući da je taj centar nedovoljno potvrđen, može se naslutiti čak i E-dur (E: T, odnosno VII_S⁷-II, na fonu VIv.)

Primer br. 149 Sonata br 2, IV stav (t. 105–113):

The musical score consists of two systems of staves. The first system has five measures with chords: A: D, VI, D VI, D VI, fis: -II₆. The second system has five measures with chords: t₆, III_{6d}, F, VII_{4D}, D₆₋₃, (C: F_{6∞}). Below the staves, there are labels for the chords: C: T s<6, T s<6, T s<6, T s<6, A: -VII₆, T s<6, T s<6, T s<6, T s<6, T s<6.

Složene harmonske situacije i bitonalno sukobljavanje nastavljene su u razvojnom delu. Njegov prvi odsek (t. 133–144) čini epizodna tema, odnosno citat II teme prvog stava, varijante iz razvojnog dela, koja je data u istom tonalitetu, C-duru. Njen karakter je zatim podvrgnut transformaciji – od pevljivo-lirskog do skercoznog u odseku koji sledi (t. 145–160). Naime, data je samo glava teme u sekventnom uzlaznom kretanju, a spojena sa izmenjenim ostinantim motivom iz II teme Finala. Tonalna sfera je C miksolidijski, a u ostinantoj figuri i dalje je prisutan S[<], a tonična kvinta je zamenjena miksolidijskom septimom (što pruža mogućnost dvoznačnog tumačenja akorada u gornjem sloju: T₇ kao D_s, a d₇ kao IIs). Miksolidijska septima i S[<] stvaraju utisak polarnog akorda (umanjena kvarta=velika terca), koji se sukobljava sa tonovima gornjeg sloja, do trenutka pojave VII_D, kada se dva sloja objedinjuju, i sledi jasan D₂ C-dura.

Primer br. 150 Sonata br 2, IV stav (t. 145–155):

(DS)
 $C: T^7$ P — T^7 P — T^7 P T^7 P VII_D — VII_D —
 miksolidijski

D_2 — $F: II_2$ D^9 $[T]$ D^9 s_3^4 $[T]$ D^9

Sekventno uzlazni hod transformisane teme je nastavljen u sferi F-dura, sa promenom ostinatnog fona u $F: II_2 - D_9$. Zanimljiv je završetak ovog fragmenta na mini klasteru (celostepenom trihordu, t. 159/160).

U centralnom odseku razvojnog dela, *Vivace* (t. 161–208) dat je materijal I teme finala prvo u g-molu, zatim u sferi VI g-mola (t. 168), pa u C-duru (t. 177). Tonalitet C-dura zauzima prostorno najduže trajanje u okviru razvojnog dela. U toj sferi se, pored epizodne teme u prethodnom odseku, izlažu i materijali I i II teme, a na objedinjujućem ostinatnom fonu, koji je dat sa neznatnim, ali bitnim nijansama razlike. Ostinatna figura je dopunjena toničnom tercom, a ton $S^<$ harmonizovan je prvo u okviru molskog polarnog akorda (I tema, t. 177), potom durskog polarnog u kombinaciji sa drugim rešenjima (materijal druge rečenice I teme, od t. 185) i najzad, polarnog septakorda (II tema, t. 193), koji se uslovno može shvatiti kao prokofjevski dominantina dominantna.

Primer br. 151 Sonata br 2, IV stav (t. 176–180):

$g: VI$ — VII_D — $C: T$ p T p T s_{d7} T p
 $(Es: T$ $DS)$

Na nepromenjenom fonu T – P u basu, izložen je i materijal II teme u C-duru. Treba uočiti preobražaj tonalne strukture C-dura, odnosno krajnje proširen tonalitet (što je najavljeno već od takta 177) koji obuhvata skoro kompletnu hromatsku lestvicu (*c, dis, e, fis, g, as, a, ais/b, h*). Zanimljiva je i pojava horizontalne polimetrije u ovom odlomku. Dvodelni metar prvog četvorotakta se preobražava u trodelni, tako da tri takta koji slede čine zapravo dva takta, a sledeći takt se ulančava u ponovo dvodelni metar.

Primer br. 152 Sonata br 2, IV stav (t. 185–196):

materijal 2. rečenice I t.

C: T +D⁴ T -II³ T -s T P T P D_{II}⁷ P

T P T P T P⁷ T P⁷ T P⁷ T P⁷

Akcentovan ton *cis*, kvinta polarnog akorda, javlja se, sa razmacima, tokom čitavih 45 taktova (od. t 178–223) i predstavlja povremeni pedalni ton u srednjem glasu, anticipirajući osnovni tonalitet kao njegova vođica (koja to postaje u t. 209), tj. čineći vrstu intonativnog mosta⁵⁶ ka osnovnom tonalitetu.

U momentu izlaganja materijala završne grupe (t. 205) ostinatni fon se menja zbog modulacije u osnovni d-mol tonalitet. Završni odsek razvojnog dela (t. 209) donosi još jednu varijantu ostinatog motiva – kvintu, kao okosnicu, i osnovni ton II stupnja d-mola, sa čime se harmonski sukobljava tonika u motivu iz uvoda. Na intonativno identičnom (ali enharmonski zamenjenom) ostinatnom fonu, gornji plan se pomera u cis-mol, tako da ostinatna figura menja funkcionalno određenje. Tonični trozvuk cis-mola je molska prokofjevaska dominantna (lidijski),

⁵⁶ O intonativnom mostu u funkciji modulacije, detaljno je opisano u poglavlju 4.1.3., str.128.

ovde na pedalnom VI stupnju d-mola (uzeti u obzir enharmoniju ais-b), koji tvori hromatski oblik lidijskog akorda kao umanjeni molski. Time je uvedena repriza (t. 225), koja počinje na novom ostinatu, harmonski i tonalno dvoznačnim, odnosno spojem osnovnog tonaliteta i, Prokofjevu omiljene, lidijske oblasti: d-mola i cis-mola.

Primer br. 153 Sonata br 2, IV stav (t. 223–226):

cis: t
 d: /
 (VI₇)
 -1/2
 [cis: t⁶ VI t VII]
 d: II — VII VII^c

Posle uvodne i neizmenjene I teme u reprizi, odsek mosta započinje segmentom G-dura iz ekspozicije (d:T postaje G:D), za kojim analogno sledi e-mol, a zatim sekventno A-dur i fis-mol.

Druga tema (t. 282) je u osnovnom tonalitetu, dostignutom preko prokofjevske dominante (fis:D=d:PfD). Druga rečenica sadrži zanimljive harmonske izmene:

Primer br. 154 Sonata br 2, IV stav (t. 290–296):

d: t ————— 2 ————— hVI m ————— D ————— -VII_D² ————— -D₃⁴ ————— t

Pri ponavljanju druge teme bravurozno je interpolirana i prva tema, sa punktiranim ritmom iz razvojnog dela, s tim što je i njen harmonski tok izmenjen, odnosno je data je u celosti u d-molu – bez iskliznuća u f-mol (kao u ekspoziciji).

Primer br. 155 Sonata br 2, IV stav (t. 305–310):

$d: t - VII_D^6 \quad t - DD^4_3 \quad t - VII_D^6 \quad t - VII_D^6 \quad t - DD^4_3$
 $t - DD^4_3 \quad t - DD^4_3 \quad D^4 \text{ — } 3 \quad t \text{ — } S$
 $t^4_3 \quad \overset{<}{m} \quad D \text{ — } -VII_D^2 \quad -D^4_3 \quad t \quad VI \quad t - VII_D^6$
 $As: \tilde{D}S^7$

U završnoj grupi (t. 321) se nalaze neočekivana harmonska rešenja. Enharmonskim preznačenjem ostinata (prekomerni kvintsextakord VII_D d-mola postaje $As:DD$) dolazi se do prolaznog As -dura. Sledi Des -dur (koji je enharmonski tonalitet prokofjevske dominante), a zatim se bitonalno naslojava u gornjoj liniji ces -mol.

Primer br. 156 Sonata br 2, IV stav (t. 321–328):

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. Below the staves, there is figured bass notation: **As: D** with a 7/4 chord symbol, followed by a sequence of notes with figured bass: $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 4-3 \end{matrix}$ (II), $\begin{matrix} 9-8 \\ 4-3 \end{matrix}$ (II), $\begin{matrix} 9-10 \\ 7 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 \\ VII^5 \\ 3 \end{matrix}$ **Des: II** with a 4/3 chord symbol. The second system also has two staves. The bass staff has a **ces:** marking and a **T** marking. The treble staff has **t** and **II** markings. Below the staves, there is a **D** marking and a **(P)** marking.

Cela situacija je sekventno transponovana u F-dur, pa B-dur sa bitonalno naslojenim as-molom. Sledi koda (t. 336) u kojoj je dat motiv prve teme u intonativnoj sferi g-mola, a na podlozi g:VII_D, što sve ukupno daje sferu VII stupnja osnovnog tonaliteta. Prava potvrda d-mola nalazi se tek u završnom delu kode, gde je stav zaokružen motivom razloženog višezvuka dominante iz uvoda i naglim razrešenjem akorada do prazne tonične kvinte, kojom se završava stav.

Primer br. 157 Sonata br 2, IV stav (t. 348–352):

The image shows a short musical score for piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef). Below the staves, there is figured bass notation: **d: D** with a 9/7 chord symbol, followed by **t**, $\circ VII^9$ with a 7 chord symbol, and **t**.

Sonata br. 6, op. 82

Sonata br. 6, op. 82 napisana je 1940. godine i vremenski pripada zreom opusu Sergeja Prokofjeva. Prethodnu, Petu sonatu, Prokofjev je napisao gotovo pre više od deset godina; u tom međuperiodu komponovao je značajna dela kao što su balet "Romeo i Julija" (1935/36) opera "Semjon Kotko" (1939.) i kantata "Aleksandar Nevski" (1938/39).

Šesta sonata je četvorostavačni ciklus snažne dramatike (spoljni stavovi), ali i onog, sada već prepoznatljivog humora, blage groteske, igračkog lika, kao i izrazito lirske, melodične note (unutrašnji stavovi).

Uočava se čvrsta arhitektonika višestavačnog ciklusa, formalno zaokruženih jedinica sa klasičnim, kvadratnim strukturama. Tonalni plan stavova Sonate je u dominantno medijantnom odnosu: A E C a.

Prvi stav *Allegro moderato*, A-dur

Napisan u sonatnom obliku, prvi stav u pogledu oblikotvornih postupaka u okviru mikro i makro plana sledi liniju prethodnih sonata. Isto tako, postupci obrade materijala i njihovog kontrapunktskog spajanja samo upotpunjuju već bogatu paletu poznatu iz ranijeg opusa. Harmonski jezik, međutim, predstavlja novu razvojnu tačku na liniji kretanja ka afunkcionalnosti i slobodnoj tonalnosti.

Već sama prva tema (t. 1–23.), strukture a a₁ b a (7+4+8+4), najavljuje u harmonskom pogledu vrstu tonalne raslojenosti. Iako ceo kompleks teme nesumnjivo gravitira ka A centru, insistiranje na tritonusnom skoku u basu (T – s[̂]), atipične kadence (bikord P⁶_{4+d} – VI₆, S₇ – °VII₇ – T), kao i smenjivanje medijantnih akorada⁵⁷, u velikoj meri pokazuju način tonalne organizacije koji smo definisali kao Modalitet A – fuziju više vrsta tonal-modaliteta u jednom (zajedničkom) centru.

Markantni početni motiv I teme, koji je osnovno motivsko i harmonsko jezgro celog stava, kreće se u čvrstom okviru toničnog kvintakorda, unutar kog se rotiraju durska i molska terca. Oštro disoniraju tonovi *e* i *d* prema polarnom tonu (*dis*) u basu. Oscilovanje tonskog roda,

⁵⁷ Medijantni odnos obrazuju i u samoj kadenci akordi P i VI

iako ono proizilazi iz "igre" paralelnih velikih terci, pa se otuda pojavljuje i snižen II, čini, na podlozi tritonusnog pokreta u basu, sferu A tonaliteta, "začinjenu" frigijsko-lidijskim dodacima, ali je tonalni centar očuvan. Sa druge strane, unutar ove teme, moglo bi se govoriti i o tonskom sistemu zasnovanom na umanjenoj lestvici – *a b c cis dis e fis g a* (vidi primer br. 158). U ovakvom tumačenju, ton *d* bi se tretirao kao vanlestvična prolaznica. Potvrda ove lestvice leži i u samoj kadenci, u bikordu jednakotercnih akorada P + d gde je dominantanta ne slučajno nepotpuna – bez tona *h* kao kvinte.

Arpežo kojim se priprema ponovno izlaganje osnovnog materijala, u harmonskom smislu takođe odskače od uobičajenih postupaka. Posle VI smenjuju se akordi miksolidijskog VII i S₇, iza kojih, iako je vođica izbegnuta, veza sa tonikom deluje ubedljivo. Vođica je ipak prisutna, ali kao vanakordski ton, a treba primetiti da su u ovom segmentu protkana dva ključna tritonusa, *D* i *s*, ali u sklopu "neodgovarajuće" harmonske podloge.

Primer br. 158 Sonata br. 6, I stav(t. 1–7):

Harmonic analysis of the score:

Measures 1-4: A: T (Arpeggiated texture)

Measure 5: $\frac{9}{47} \frac{8}{b6} \frac{7}{5}$

Measure 6: $\frac{d}{4} \frac{b}{VI} \frac{6}{D_{VI}}$

Measures 7-10: $D_{III} \quad III \quad D_m \quad \overset{9}{m} \quad \frac{d}{4} \quad P6 \quad VI \quad VII \quad S \quad \overset{2}{VII}$

U repriziranju materijala, situacija je dodatno zamagljena. Motiv paralelnih velikih terci, koji započinje u polju polarnog sazvučja (*es-g*), u odzvuku prethodne kadence, u daljem silaznom hodu (do *c-es*) "širi" celokupnu sferu, odnosno ustanovljuje novu – in C. Međutim, u okruženju ovog tercnog motiva koji se registarski imitira, središnjem planu data je linja čije se tonalno usmerenje kreće ka osnovnom – A centru, što se vidi i u insistiranju na toničnoj oktavi:

Primer br. 159 Sonata br. 6, I stav (t. 11–16):

d
 3
 A: P₄ VI⁶ in C: T⁺⁶

4
 3
 6
 5
 #3
 9
 b8
 b7
 b7
 b6
 b5
 VII T

Možemo da govorimo, dakle, ili o krajnje proširenoj sferi osnovnog tonalnog centra, ili o nedovoljno potvrđenoj, ipak naznačenoj bitonalnoj slici C–A. C tonalna sfera bila je nagoveštena ranije, u okviru sleda medijanti (t. 5). Nije slučajno što se odblesci ovog tonaliteta javljaju u okviru I teme, jer će u C-duru biti izložena druga tema.

Trećom pojavom osnovnog materijala zaokružuje se odsek prve teme u A centru, sa istom kadencom (d+P – VI₆).

Novu zvučnu sliku u drugačijoj fakturi donosi most (t. 24). Suprotstavljene su dve linije: u gornjoj, repetitivno pulsira akord VI_{v.}, oštro disonirajući sa hromatizovanom linijom u basu, koja se kreće unutar lestvičnog kvintakorda VI stupnja (jednako-tercni akordi dati istovremeno!):

Primer br. 160 Sonata br. 6, I stav (t. 23–25):

A: d₆ P₄ VI₆ VI_{v.} VI VII t
 (C: + s/p)

Samo odzvuk kvintakorda VI stupnja, kojim je kadencirala prva tema, jeste ono što daje mogućnost tumačenja navedenog odlomka u okviru A-dura. Bitna odrednica je i skok na ton dominante na kraju dvotakta (t. 25). Ukoliko bi se to zanemarilo, ceo odlomak bi mogao da se tumači harmonski dvoznačno: kao t+L unutar fis-mola, ili f+T u okviru F-dura! Ista situacija se potom dva puta ponavlja, transponovana po kvartama naviše, gde se problem mnogostrukosti tumačenja još izrazitije javlja.⁵⁸

U trećem, izmenjenom, izlaganju ovog materijala, u transpoziciji za veliku nonu naviše, gubi se postavka bikorda. Kvartsekstakord C-dura zvući u visokom registru u *f* dinamici, a donja linija se hromatski kreće unutar molske varijante istog centra (kraj takta 30–32). Oštar sukob disonanci proizvode razlomljene oktave hromatske linije (koje su u prethodne dve situacije bile naizmenične) u sudaru sa tom istom linijom u srednjem registru. Tenzija dostiže vrhunac uz potpuno iskoračenje iz C sfere, usled funkcionalno neodređenih struktura. Na fonu vođice u basu, skokovita linija na crnim dirkama u srednjem glasu, koja asociira na Cis-dur (!), sukobljava se sa disonantnim trozvucima na belim dirkama u gornjem registru; sve se, posle akorda (mini-klastera) na crnim dirkama (C: II[♭]), stapa u razloženi ("beli") nonakord dominante C-dura.

Primer br. 161 Sonata br. 6, I stav (t. 31–39):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 31-39. The second system covers measures 40-49. The score is in C major and 4/4 time. The first system includes a sequence of chords: in C: VII, L2 T4 <VII> C + Cis. The second system includes chords: Cis: D7 5 6, C: II(x3) 4, and D 9. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

⁵⁸ Budući da se na početku mosta nalazi promena predznaka i da dalji tok vodi u C dur, ka II temi, postavlja se pitanje mogućnosti tumačenja C-dura i na samom početku mosta, iako se on realno još ne čuje. U tom smislu bi se bikord na početku mosta tumačio kao C: p+S, a u transpoziciji za kvartu kao C:sP+SS!

Pedalni ton *h*, koji se javio u toku i na kraju ovog odlomka, značajan je za dalji tok. On će preovladavati i u harmonskom kontekstu druge teme (kao pedal na vođici!), na njemu će počivati završni akord ekspozicije i početak razvojnog dela.

Mirni tok druge teme (t. 40), njena nežna melodika, dijatonski – povremeno pentatonski obojena, u transparentnoj, pretežno dvoglasnoj fakturi, bitno kontrastira prethodnom, robusnom toku Sonate. U tonalnom pogledu, neočekivano deluje zaokret iz tonaliteta druge teme – C-dura u osnovni tonalitet, kao i dominacija potonjeg u daljem toku ekspozicije. Drugu temu čine odseci B₁ (t. 40–59) strukture 12+8 i B₂ (t. 60–87).

Zaokret ka A-duru odvija se već u izlaganju prve rečenice (njen 7. i 8. takt) pojavom dominante, koja iznenađuje, jer joj prethodi alterovani akord VII stupnja C-dura (VII sa zadržicom pred basovim tonom i tercom; akord je notiran enharmonski, kao da se radi o dominantnom septakordu za polarni akord, odnosno trenutnom iskoračenju u polarni tonalitet – fis-mol). Tema se zaustavlja u A-duru, na pedalu vođice dostignutog tonaliteta i sa neobičnom vrstom "odgovora" u srednjem glasu, koji u početku kao da teče nezavisno od harmonske podloge i daje sliku h-mola, no, uliva se na kraju ove polu-rečenice u A: VII.

Primer br. 162 Sonata br. 6, I stav (t. 40–51):

Harmonic analysis for the first system (measures 40-45):

C: II₂ ————— I ————— VI ————— D — D⁶ (T) D⁺⁶ T⁶
 ped. VII

Harmonic analysis for the second system (measures 46-51):

- VII⁶₅ → A: D⁶ ————— 5 ————— 6 ————— 3 VII₂
 C: VII

Druga rečenica ponovo počinje u C-duru (enharmonskim preznačenjem prethodnog kvintakorda u C:VII). Pedal na vođici upotpunjen je razloženim višezvukom na VII (tercdecimakord), koji je, zapravo, rezultat poigravanja sa tercom kao ključnim segmentom ovog stava. Sukcesivno jednosmerno nizanje terci ovde ima koloristički efekat, iako se tonovi ovog niza harmonski uklapaju sa linijom teme; tek poneka disonanca, blaga je, skoro neosetna.

Nakon mesta modulacije u A-dur, identične onoj u prvoj rečenici, dalji tok je izmenjen. Jednoglaska linija zasnovana na glavi druge teme, pentatonskog je lika (*h cis e fis a*), čime harmonsko tumačenje postaje višeznačno, pogotovo što se isti motiv sekvencira po ‘belima dirkama’ (od tona *a*). S obzirom na prethodni tok u A-duru, a sledeći logiku sekventne analogije, ovde bi se moglo govoriti o G centru, jer je ton *g* istaknut u gornjem planu. Međutim, kratko trajanje i nedovoljna potvrda novog centra govori u prilog tome da suština sekventnog ponavljanja leži u spontanom labavljenju tonalne osnove. Pentatonska linija (od *h*) postaje fon nad kojim se ponovo izlaže osnovna melodija druge teme. Po melodijskoj analogiji sa početkom II teme, ovde bio bio E/e centar, po basu – h-mol, ali sam situaciju tumačila u A-duru, kao ‘objedinjavajućem’ centru. Ovaj segment ilustruje jedan od modaliteta ispoljavanja tonalnih struktura – a to je modalitet B, asocijativno-policentrična tonalnost. Jedini činilac koji nedvosmisleno potvrđuje A-dur je melodijski skok D – T na kraju opisanog segmenta, iako na neodgovarajućoj harmonskoj podlozi! Naime, pentatonski hod u basu je prekinut, a slobodno razvijanje započete linije kreira neobičan harmonski obrt u kome se ističe bikord Polarnog akorda i prirodnog VII stupnja: A: P+^oVII, II^{<7}, D_{II}⁶₅, S, T₆.

Primer br. 163 Sonata br. 6, I stav (t. 59–68):

U nastavku se postepeno vraća osnovna atmosfera Sonate. Dramatski naboj i intenzitet bujanja zvuka dati su u gradacionom luku koji dostiže *ff* dinamiku uz reske, skoro perkusionističke efekte, do pada u *pp* dinamiku u niskom registru. Smenjuju se dva materijala: pentatonska linija (derivat druge teme) i nukleus prve teme. Drugi materijal je izmenjen – postupni hod naniže dat je sinkopirano u dvoglasu, ali akcentovano sa "zakašnjenjem" gornjeg glasa paralelnih velikih terci, čime se stvaraju uzastopne zadržice 4–3.

Primer br. 164 Sonata br. 6, I stav (t. 70):

Iako se može govoriti o figurativnom okruženju septakorda II stupnja A-dura, ove linije, posmatrane izolovano, zapravo čine silazno kretanje tetrahorada dveju umanjenih lestvica: 1) *a gis fis eis* i 2) *e d cis h*. Cele navedene lestvice javiće se u daljem toku (t. 81–82) gde će biti

pridružena i treća (preostala) umanjena lestvica⁵⁹ (videti sledeći primer).

Ponavljanje ovog motiva čini poslednju kulminacionu tačku ekspozicije; on postaje fon oko koga naizmenično u niskom pa visokom registru, oštro disoniraju akcentovani akordi A: II₇ i D_{VI}, odnosno simulacija h: t₇ – D. Septakord II stupnja bio je istaknut u drugoj temi, u različitim oblicima (kao veliki molski, mali molski), a zanimljivo je da upravo ovim septakordom ekspozicija i kadencira. U drugom akordu – D_{VI}, najavljuje se pojava treće umanjene lestvice, kojoj i pripada, a čiji se tonovi nalaze u spoljnim glasovima akorada u deonici leve ruke, dok donji glas donosi tetrahord *a g fis e*. Ova lestvica traje veoma kratko, u njoj se imitira osnovni motiv što oštro disonira sa istovremenom pojavom tog motiva u postojećim umanjenim lestvicama! Time se objašnjava stvaranje slučajnih akorada, koji su, zapravo, proizvod linearne superpozicije različitih lestvičnih nizova.

Primer br. 165 Sonata br. 6, I stav (t. 77–82):

⁵⁹ Ove lestvice su označene rednim brojevima radi pozivanja na njih u daljem tekstu, a prikazane u silaznom smeru prema finalisu, glase:

1. *a gis fis f es d c h*
2. *e d cis h b as g f*
3. *es des c b a g fis e*

Opuštanje tenzije i razređenje zvuka praćeno je raspadom sistema umanjenih lestvica. Osnovni motiv se smiruje i kadencira na II_7 (posle sleda akorada VI_V , t i F_7). Ton septime ostaje da leži kao supstitucija tonike (koja se do kraja ekspozicije neće pojaviti kao akord), a u donjem glasu se triolskim pokretom poigravaju vođični tonovi ka kvinti, terci i osnovnom tonu septakorda II stupnja, kojim se završava ekspozicija.

Izrazito obiman razvojni deo (t. 92–217) mogao bi se, po tematskom sadržaju i radu sa materijalom, podeliti na četiri razvojna bloka. Prvi blok (do t. 115) sadrži isključivo početni motiv druge teme; tek na kraju bloka tema dobija širi zamah, ali se ne izlaže u celosti. Motiv je tretiran imitativno nad pedalom A: II_7 (uslovno, koji preostaje iz ekspozicije) i zanimljivo je da je imitacija data na tritonusu, pa se uočava da celokupni tonski fond početnog dvotakta pripada umanjenoj lestvici br. 1. Odmah sledi mutacija ove lestvice pa se u segmentima javljaju druge dve umanjene lestvice u veoma kratkom trajanju. Time se objašnjava i neobična linija, sa naizmeničnom pojavom tonova *cis* i *c* (oba pripadaju 3. umanjenoj lestvici), koja je, s druge strane, proizašla iz razvijanja početnog motiva.

Primer br. 166 Sonata br. 6, I stav (t. 92–95):

The musical score shows a piano accompaniment in bass clef. The right hand has a melodic line with first, second, and third endings marked. The left hand has a bass line with a pedal point 'A: II₇ ped.' indicated. The music features a sequence of diminished scales and a tritone relationship between notes.

Ova situacija se, posle jednog takta prelaza, ponavlja u novoj tonalnoj oblasti – uslovno in C (t. 97–110). Dalje variranje početnog motiva, zapravo poigravanje tercom kroz njeno uzastopno nizanje po tonovima 2. umanjene lestvice, doprinosi postepenom narastanju tenzije. Sudari tonova *h-c*, *cis-c*, *d-cis* unutar dvaju umanjenih lestvica, repetitivni segmenti, akcentovani prekomerni trozvuk u visokom registru – sve to doprinosi bizarnom "secco" efektu:

Primer br. 167 Sonata br. 6, I stav (t. 96–103):

U treći imitativni nastup ovog materijala (od *d* i *as*) upliće se i prva fraza druge teme. Ona počinje od tona *d* (u tenoru) što, u poređenju sa originalnim vidom u ekspoziciji, naizgled pomera tonalno težište ka D centru. Akordska podloga, međutim, teško da podržava ovo tumačenje. Naime, fon malog moluskog septakorda C:II se, posle promene septime, u momentu pojave motiva od *d*, menja u poluumanjeni II⁴₃, što dodatno zamagljuje tonalno određenje ovog segmenta (t. 111–114). Treba zapaziti da se dva gornja glasa (koji u tritonusu imitiraju glavu II teme) odvijaju u umanjenoj lestvici br. 2, dok se fon u basu bazira na umanjenoj lestvici br.1. Istovremeno, unutar tog okvira, tenor donosi celu II temu, a tonalno ‘šeta’ između ove dve lestvice, uklapajući se sukcesivno sa obema.

Primer br. 168 Sonata br. 6, I stav (t. 110–115):

Sledeća etapa razvojnog dela (t. 115) uvodi osnovni motiv prve teme na ostinatnom pulsiranju (iz motiva druge teme). Tonalni centar osciluje između miksolidijskog D i in *h*. Motiv prve teme je, zapravo, u okviru *d* kvintakorda, no insistiranje na tonu *h* u basu daje prevagu *h* centru. Smenjivanje tonova *cis* i *c* u ostinatnom basu, kao i promenljiva terca u motivu prve teme čine ovaj centar (*h*) obojenim lokrijskim elementima:

Primer br. 169 Sonata br. 6, I stav (t. 116–123):

The musical score consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The right hand has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a steady bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3. Dynamics are marked *mf* and *p*. The second system continues the piece with similar melodic and bass lines. Dynamics are marked *mf* and *p*. Below the first system, there are annotations: **D: T⁵ miksolidijski** and **[h: D_{ped.}]**. Below the second system, there are annotations: **D:** and **h: t (lokrijski)**.

Narastanje tenzije dovodi do prvog dinamičkog klimaksa gde je druga tema data u augmentaciji (t. 129.) nad ostinatnim fonom (registarski prelomljenim) u basu, što je praćeno odblescima motiva prve teme.

Novi gradacioni korak vezan je za sledeći augmentirani nastup druge teme, sada prve (osmotaktne) rečenice, koja se prostire kroz čitavih sedamnaest taktova (140–156) i zauzima centralno mesto razrade. Isprepletenost motiva glave druge teme u okviru ostinatnog pulsiranja (čak i u vidu triolskog pasažnog uzleta), sa reskim motivom – glavom prve teme u visokom registru (treća i četvrta oktava) uz paralelni tok augmentirane teme, daje zvučno razučenu sliku kvaziorkestarske fakture veoma širokog raspona – od četvrte do subkontra oktave, i kreira snažan dramatski intenzitet. Pulsacija tona *h* u basu obezbeđuje i nadalje tonalno uporište u *h* centru, iako sama tema intonativno počinje od *a* – sugerišući po analogiji sa ekspozicijom, upravo taj tonalni centar! Pulsacija u basu se, pred sam kraj ovog bloka, zaustavlja na tonu *b*, a u diskantu se prostire umanjena lestvica u rasponu od četiri oktave (*con brio*, t. 153). Već i zbog korišćenja

umanjene lestvice, tonalni centar je teško odrediti. Linija druge teme u jednom momentu formira razloženi mali durski septakord od tona *b*, što može da signalizira Es tonalitet; završetak teme "u ogledalu"(t. 155–156) i jeste in Es, ali na septimi *es-des* (T7). Sledi osnovni motiv prve teme u okviru dominante ovog tonaliteta.

Primer br. 170 Sonata br. 6, I stav (t. 153–160):

Umanjena lestvica

Es: D⁷

(8) Materijal II teme (kraj)

I t.

ff

I t.

Inv.

I tema

Es: D⁷ T⁷ D

Linija II teme (C-dur)

Iz mosta

c: t⁶ II⁴ VII⁶ N⁶ VII⁴ 6 2 6 5

Ponovnom obradom druge teme započinje sledeći blok razvojnog dela (t. 157), u novom tonalnom centru – in C, sa varijabilnim III i VI stupnjem (Es: VI₆=C: t₆). Tema je opet u variranoj augmentaciji, a u njen tok je interpoliran materijal iz mosta dat u augmentaciji u unutrašnjem glasu Ova linija je praćena pulsiranjem kvartsektakorda umanjenog trozvuka (za razliku od durskog u ekspoziciji) i harmonski je uklopljena u C: VII (videti prethodni primer, t.

158–159). Dalji tok razrade teme je prekinut zbog veće interpolacije materijala iz mosta, a nastavljen je posle petnaest taktova u momentu dramatskog vrhunca (t. 179). U karakterističnoj hromatizovanoj liniji materijala mosta sadržan je inicijalni hromatski tetrahord, koji postaje nosilac razrade i klimaks ovog odseka. Tonalni centar je in C, durskog, pa molskog roda, a potom se motiv mosta transponuje za tercu naviše – od e, što bi po analogiji upućivalo na e centar – ali gornji sloj, gde pulsiraju kvartsektakordi cis-mola stvara višeznačnu tonalnu sliku e+cis. Insistiranje na hromatskom tetrahordu dovodi i do bliske asocijacije sa materijalom iz odseka B₂ (iz t. 70) tj. sa tetrahordom umanjene lestvice. Isti (umanjeni) tetrahord se i ovde javlja (t. 170), a s obzirom na to da je ovaj pokret sadržan i u osnovnom motivu prve teme – u donjoj liniji terci, i ovde se srećemo sa tipičnim Prokofjevljevim kompozicionim postupcima: transformacija materijala kojom se otkriva zajedničko jezgro, sa jedne i, kombinovanje motiva različitog porekla kojim se, sa druge strane, formira sadržajno nova celina. Paralelno narastanje dinamičkog intenziteta vodi ka vrhuncu (*ff*) u momentu kada motiv mosta menja fizionomiju prvo u oblik tetrahorda umanjene lestvice (u c-mol segmentu, t. 171), pa u hromatski tetrahord. U istoj dinamičkoj ravni (*ff*) razvojni deo dostiže prvi dramaturški i harmonski klimaks: insistiranje na hromatskom tetrahordu resko odzvanja u najvišem registru, što oštro disonira sa istovremenim uzlaznim umanjenim tetrahordom i silaznim durskim tetrahordima u srednjim glasovima. Triolskim motivom nastavlja se prekinuti tok druge teme i, uz dijalog sa motivom iz mosta, dramatski vrhunac sa širokim registarskim dijapazonom, glisandima u *ff* dinamici, i dalje traje. Akcentovana velika septima *fis-eis* podržava tonalno rastočenje ovog segmenta, pa se nagovešten *h* tonalni centar teško probija. Prethodna situacija e+cis tonalnog segmenta zajedno sa nepotvrđenim *h* centrom upućuje na modalitet asocijativnih tonalnih struktura.

Primer br. 171 Sonata br. 6, I stav (t.170–181):

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 170-174) is in G major (c: t⁶) and features a 'motiv iz mosta = motiv iz B2' in the right hand and a 'cis: ped. t⁶' marking. The second system (measures 175-179) includes a 'materijal iz mosta' and a 'h:' marking. The third system (measures 180-181) features a 'II l.' marking and a '3' marking. The score is annotated with various chord symbols and figured bass notation.

U završnoj etapi razvojnog dela igra sa tetrahordima i motivom mosta je nastavljena, ali je u fokusu 'signalni' motiv prve teme, čiji derivat terce – prvo velike, pa male – tokom čitavih 15 taktova najavljuje reprizu. Tonalni centri su zamagljeni disonantnim akordima, hromatizacijom, ali i elementima celostepene lestvice, asocijativno prizivajući tonalitete g/G, C i A. Osnovni tonalitet A-dur se, smenjivanjem \bar{D} i \bar{VII} , tek pri kraju ubedljivo potvrđi. G centar se može naslutiti sa pojavom signalnog motiva I teme (t. 188–191), ali silazna hromatizovana linija (materijal mosta u novoj verziji) u donjem glasu 'maskira' tonalni centar, mada je okvir kretanja te linije upravo d – g! U hromatizovanu liniju je utkan niz molskih sekstakorada koji se, pak, celostepeno kreću, ali je to celostepeno kretanje maskirano prolaznim sazvučjima. Repetitivno pulsiranje osnovnog motiva (velike terce) menja tonalnu sliku, usmeravajući je ka C

218). Prva tema je skraćena na dva nastupa osnovnog materijala (7+4), a potom se, u funkciji mosta (koji je u originalnom vidu iz ekspozicije, izostavljen) javlja materijal koji spaja elemente obeju tema. Naime, tonične oktave i njihovo silazno hromatsko kretanje u daljem toku odgovaraju delu *b* prve teme – ovde u augmentaciji – s tim što je tonalni centar nepromenjen. Igra paralelnih terci koja je u ekspoziciji na istom mestu "širila" sferu ka C-duru, ovde je izostavljena, a umesto toga u basu je izložen materijal druge teme (dijatonsko-pentatonska linija). Harmonska podloga mosta u reprizi je neobična. Pentatonski prizvuk daje eolska osnova i izbegavanje polustepenog hoda, a "iskliznuće" na polarni septakord promenljivog sklopa (m. molski, m. durski) deluje neočekivano dok u gornjem glasu i dalje pulsiraju tonične oktave. Dijatonski hod se prekida i, kao kontrast, nastupaju raznosmerne hromatizovane linije koje dovode do tonalnog rastočenja. U osnovi je smenjivanje malih i velikih terci (nukleusa) u sukcesivnom i istovremenom vidu:

Primer br. 173 Sonata br. 6, I stav (t. 228–235):

Druga tema (t. 242) nastupa u augmentaciji i u stretto tehnici, ali je znatno skraćena, odnosno dat je samo početni dvotakt originalne teme. Tonalitet je a-mol koji tek u poslednjih osam taktova stava mutira u osnovni, durski rod. Tema počinje na podlozi dijatonsko-pentatonske linije koja se nadovezuje iz mosta, zastaje na tonici, ali uz hromatizovanu liniju u tenoru čija okosnica je II_L . Upliće se motiv prve teme, što dovodi ponovo do harmonske

raslojenosti: bas donosi uzastopne silazne velike terce, dopunjene igrom vanakordskih tonova koji se hromatski kreću i na taj način zamagljuju (ili dopunjuju?) umanjenu lestvicu koju obrazuju terce. Hod terci se zatim menja i postepeno širi preko kvarti (čistih, pa prekomernih) i kvinti do sopstvenog obrtaja – velike sekste (označeno zvezdicama u sledećem primeru). Istovremeno u diskantu (od t. 246), tema se prekida i transformiše u hod po malim tercama (naniže, pa naviše), koji uz snažnu dinamičku gradaciju, vodi do tonike u najvišem registru i momenta poslednjeg klimaksa stava.

Primer br. 174 Sonata br. 6, I stav (t. 246–256):

(d)

a: D ——— (t₂⁺⁶)₄⁺⁶ D+2 ——— t ——— D

Nisu retke situacije ove vrste gde je tonalitet krajnje zamagljen, odnosno zasićen alteracijama koje upravo svojom samostalnošću onemogućavaju bilo kakvo funkcionalno određenje. Takve situacije, međutim, ne traju dugo; pojava nedvosmislene tonike posle momenta raslojenosti zazvuči logično, "prirodno". Doživljaj "razrešenja" napetosti u ponovnu stabilnost

omogućen je upravo doziranim odsustvom tonike u muzičkoj svesti i vraćanjem posle niza iskoračenja. Paradoksalno je da u navedenom primeru tonika jeste u funkciji razrešenja, iako je disonantan akord – sekstakord sa dodatom kvartom i septimom. Taj akord dalje menja funkciju – ostaje bez osnovnog tona, a postaje deo ostinatnog fona dominantne funkcije (!) čiji je sklop nonakord sa dodatom sekstom (u obrtaju). Odblesak triolskog motiva iz druge teme u najvišem registru u *ff* dinamici na ovom fonu predstavlja dramatski vrhunac reprize (t. 254). Fon se potom menja u sled akorada polarnog velikog durkog septakorda i molske dominante, tenzija se smiruje i posle još jedne situacije tonalnog raslojavanja (hromatizovani kvintni paralelizmi i dr.), umesto očekivane tonike, ostinatni fon se produžava i menja u lidijski akord na markiranom pedalu tonike. U naizmeničnom pulsiranju lidijskog kvartsekstakorda i sekstakorda ispred naznačene tonike (tonične terce i kvinte), neobično su ukrštena oba akorda. Posle zamiranja u *pp* dinamici, pobedonosno zazvuči osnovni motiv stava u iznenadnom fortisimu visokog registra, a završni akord tonike disonantno je ‘začinjen’ malom nonom:

Primer br. 175 Sonata br. 6, I stav (t. 267–272):

A: T_{pcd.} L+4

8^b T⁹

Drugi stav, Allegretto, E-dur

Drugi stav protiče vedro, poletno, u jednom dahu i svojom atmosferom bitno kontrastira dramatičnom prvom stavu i finalu. U ovom stavu nema ni traga dramatike, naprotiv, svojim duhovitim igračkim karakterom on asocira na žanr scenu, ili recimo, na baletsku numeru.

Stav je koncipiran u trodelnoj formi sa elementima ronda, osnovni tonaliteta je E-dur. Povezivanje sa formom ronda proizilazi iz toga što se u delu A (t. 1–92) naizmenično izlažu dve teme: osnovna tema stava (a) se javlja četiri puta po tonalnom planu E–C–G–E, a između njenih

nastupa izložen je kontrastni materijal. Ovaj materijal je kratak – u formi jedne rečenice i ima funkciju prelaza, ali zbog svoje izrazitosti, poprima fizionomiju druge teme (b, t. 28–36).

U središnjem delu stava – odseku B (t. 93–130) suptilno se prepliću motivi dveju tema "ronda", ali čine sadržajno novu celilnu. Na momente čak romantičarski obojen, sa tom pijanističkom stilu svojstvenim arpežiranjem u širokom dahu i sa tipičnim melodijskim i akordskim zadržicama, ovaj odsek daje novu, drugačiju notu celom stavu.

Repriza osnovnog materijala (A₁, t. 131) je skraćena: osnovna tema (a) izložena je u početnom tonalitetu, sledi tema prelaza (b) koja je skraćena na uvodni trotakt i kombinovana je sa osnovnom temom. Na kraju je codetta.

Za razliku od prvog stava, gde je lestvična osnova varirala od dur-mol sistema do modusa i drugih tipova lestvica (umanjena lestvica) što je u više situacija dovodilo i do raspada tonalne gravitacije, u ovom stavu je ceo muzički tok zasnovan na čvrstom dur-mol sistemu. Nedvosmisleno tonalna aura prisutna je u celom stavu i ona otelotvoruje jasnu funkcionalnost, ali na poseban način. U tom smislu je karakterističan deo A gde se tri tonalne funkcije jasno ispoljavaju i pored stalno prisutnih vanakordskih tonova, koji ih hromatski obogaćuju, a samo ponegde maskiraju. U harmonskom toku se u osnovi smenjuju samo tri akorda čime se ispunjava funkcionalni krug. Međutim, tonika, subdominanta i dominantna se najređe javljaju kao 'čisti' kvintakordi – osim na krajevima fraza ili rečenica; ovi akordi su 'obojeni' dodatim tonovima, najčešće hromatskim, koji ipak ne narušavaju njihovu stabilnost. Poneki sporedni stupanj i sasvim sporadičan vantonalni akord, koji se zato treba uslovno shvatiti, u ovakvom sistemu dobijaju ulogu prolazne, nesamostalne, ili još više, vođične, odnosno zadržične harmonije prema osnovnim trima akordima. No, s druge strane, ovom sistemu se priključuju medijantni akordi, koji se u takvom okruženju još jasnije čuju kao medijante (za razliku od prvog stava). Tonalni plan u delu A je razvijen, a uočava se sekundni, pa kvintni hod: E–D–Cis–C–G–D–c–E–D.

Uprkos izmenjivanju u osnovi tri akorda, svojevrsan dinamizam se postiže i vanakordskim tonovima koji proizvode skoro stalan nemir. Za razliku od vagnerijanskog odlaganja tonike, ovde je tonika upravo eksplicitna, kao što su i subdominanta i dominantna, bez obzira na to što su one najčešće dati bilo kao septakordi (veliki durski kod tonike i subdominante), bilo kao akordi sa dodatim tonovima. Time se, kao i kod Vagnera, a potpuno drugačijim postupkom, postiže efekat stalnog iščekivanja razrešenja napetosti. Ovde, međutim,

napetost nije dramska, jer to nije disonantan naboj stalnog intenziteta kao kod poznih romantičara; u linearno-vertikalnoj igri vanakordskih tonova, uz dosta hromatike, Prokofjev ostvaruje atmosferu nepretencioznog *giocoso* nemira.

Toj atmosferi doprinose i agogika i faktura: akordsko pulsiranje u stakatu daje osnovni, igrački karakter stavu. Već i početni akord je tonika sa kvartom umesto terce, koja se potom penje preko hromatske prolaznice do potpunog kvintakorda. Ceo četvorotakt je na toničnom pedalu, a vanakordski tonovi obrazuju prolazne, skretnične i zadržične (vođične) harmonije:

Primer br. 176 Sonata br. 6, II stav (t. 1–8):

Allegretto

E: T ped. (DD) (VII_{VI}) VI⁶ T — S⁴ T⁽⁷⁾ S⁴ T⁶ T (DD) VI⁴ × 4 — 5 D T³ 5 S⁷ — 6 T⁷ (4-#4-5)

T⁶ ⁴/₃ > #5 III D — T³ VII⁵/₃ D — S⁶ D⁶ — VI⁴ VII⁵/₅ T^(#7) D T — (VI⁴/₃) D: D₆ VI⁶/₄

Struktura osnovne teme dela A je sačinjena iz zaokruženih četvorotaktnih celina, od kojih je poslednja sa proširenjem od 2+3 takta. Te celine formiraju dve velike rečenice 8+17 i tonalno se kreću od osnovnog E-dura preko D-dura (t. 10) do Cis-dura (t. 17). Prva rečenica sastoji se iz dve fraze – prva zastaje na tonici, a druga kadencira na dominantu. Druga rečenica čini tematski pandan prvoj, ali je proširena, jer je između fraza interpoliran četvorotakt (4+4+9). Prva fraza ove rečenice modulira u D-dur, a druga fraza, koja je harmonski identična sa istim segmentom u prvoj rečenici, odvija se u Cis-duru i kadencira na dominantu. Interpoliran četvorotakt donosi novu boju – akord SM[>] D-dura u smeni sa skretničnom dominantom, vezuje se sa D: II, a tritonusni odnos ta dva akorda ‘ublažen’ je umetnutim, prolaznim, hromatski obojenim akordima. Zanimljivo je rešenje modulacije u Cis-dur, koji sledi. Mali prekomerni

akord dominantine dominante D-dura, u obrtaju sekundakorda, enharmonski se preznadžava u dominantu Cis-dura sa dvorodnom kvintom. Zapravo, radi se o disalterovanim kvintama d-disis (~e) koje su istaknute u spoljnim glasovima i kreću se raznosmerno, hromatskim polustepenom u tonove tonične terce cis-eis, čime se ispoljava vođični odnos, dok je sama vođica akorda zadržana prilikom razrešenja u toniku, formirajući njen septakord. Bez obzira na to, promena tonaliteta se odvija u momentu razrešenja vođične strukture u novu toniku i predstavlja jednu od tipičnih modulacija prokofjevskog tipa, a to je vođična modulacija.

Primer br. 177 Sonata br. 6, II stav (t. 16–20):

D: DD ————— D⁶ +DD^{<6/4 2} T⁷ D T^{3 4} ^{6/5} (III) (VII_S)

Cis: + - D^{<8/6 4}

Cis: S⁷ ————— 6 T⁷ T⁶ ^{4/3} D ————— D^{6/4}

Nakon kadence (t. 20), plato dominantine Cis-dura produžen je na još pet taktova (ponovljen dvotakt sa proširenjem) gde se izvija nova melodijska misao, zanimljiva po hromatskom kretanju koje je registarski razlomljeno. Statičnost harmonske podloge je time blago poljuljana, kao i pomoću dvostrukih zadržica pred osnovnim akordom, odnosno melodijskim figuriranjem pred osnovnim tonom. Na dominantu se nadovezuje niz umanjjenih septakorada koji u nestandardnom, ulaznom hodu vodi ka C-duru, čineći prelaz ka temi b (t. 28). Ovo je jedna od tipičnih modulacija za Prokofjeva – pomoću hromatskog klizanja: putem sukcesivnog uzlaznog nizanja nepotpunih umanjjenih septakorada od dominantine Cis-dura do tonike C-dura, umanjjeni septakordi se kreću nestandardnim hodom – celostepeno, mada je celostepeni odnos između akorada maskiran hromatskim prolaznicama, koje formiraju punu hromatsku lestvicu. Iako bi se modulacija mogla objasniti preznadžanjem jednog (bilo kog) od septakorada u nizu, jasno je da bi takvo tumačenje u ovoj i sličnim situacijama bilo formalističko ili nametnuto, odnosno da ne bi

odredilo suštinu. Ono što se ovde čuje je hromatsko uzlazno akordsko klizanje, koje vodi do novog tonaliteta.

Treba primetiti i to da su slobodne zadržice koje kruže oko dominantne Cis-dura (izdvojene u zagradama u t. 23) upravo tonovi dominantnog septakorda novog tonaliteta (C-dura), čime ga na specifičan način najavljuju.

Primer br. 178 Sonata br. 6, II stav (t. 23–30):

Cis: D ————— -7 → -7 → -7 → -7 →

(C: VII) C: T

Ovaj modulacioni prelaz vodi ujedno ka prvom vrhuncu u visokom registru, gde počinje tema b. Osnovni karakter stava je zadržan i u ovom odseku, uz primesu groteske. Ona je izražena u "sudaranju" "pogrešnog" ternog hoda u basu od tonike do dominantne (u drugom registru) sa istovremenim pulsiranjem "neprikosnovenog" C-dur kvintakorda u deonici desne ruke. Naime, pre nego što se bas 'vrati' u okvir C-dura na ton dominantne, on se kreće po tercama, ali polazi od 'pogrešne' polazne tačke, odnosno za polustepen niže, čime se ceo hod odvija u Ces-duru, lidijskoj oblasti (u enharmonskom zapisu).⁶⁰ Tumačenje akorada koje formira bas, kao medijante i polarnog unutar C-dura bilo bi ovde forsirano i neadekvatno. Ovo je kratkotrajno, duhovito "iskliznuće" u Ces-dur u basu, sa istovremenim C-durom u gornjem planu, ovde formiralo bitonalnu situaciju. Na kraju, u završnom obrtu, tema je ponovo nakratko iskliznula u oba plana, ali za polustepen više, u cis-mol. Samo naizgled 'običnom' kadencom D–T C-dura, završava se ovaj odsek; oba akorda su 'začinjena' velikim septimama, a linija gornjeg glasa formira, počev

⁶⁰ Može se uočiti sličnost ovog motiva naslojavanih terci, sa motivom u prvom stavu (iz. t. 100). Kasnije, u delu B drugog stava, gde je motiv korišćen u malo izmenjenom vidu, ta sličnost dolazi do većeg izražaja.

od iskliznuća u cis-molu, celostepeni hod. Treba istaći da je iskliznuće u cis-mol ostvareno na karakterističan prokofjevski način, postupkom vođične modulacije (označeno strelicama u primeru). Fizionomija same teme podržava grotesku – ona je ironično marševskog prizvuka:

Primer br. 179 Sonata br. 6, II stav (t. 30– 36):

C: T (7) (9) (11) (13) D

celostepena lestvica

T D II⁶ III II⁷ cis: t II VI C: D^{#7} T

Iznenadnim pijanissimom u visokom registru, nastupa ponovo osnovna tema (a) u C-duru. Tema je varirana utoliko što je pedalni, statični bas pokrenut kroz razložene kvintolne arabeske gde se pedalni tonični trozvuk prostire kroz tri oktave, a u gornjem registru, melodijska linija teme je praćena vođičnim, tj. zadržičnim akordima prema tonici i prema skretničnoj subdominanti ovog tipa:

Primer br. 180 Sonata br. 6, II stav (t. 36), (t. 38), (t. 39), (t. 40):

C: T_{ped.}

C: T_{ped.} S

C: T

G: S

Skrećemo pažnju na vođični akord pred dominantom koji zvuči kao obrtaj malog durskog nonakorda as-c-es-ges-b, ali se radi o C: VII_D sa disalterovanom tercom, fis-as-ais-c-es. Pri vezi sa dominantom, tri tona se razrešavaju polustepeno – bas u drugom registru, ali četvrti ton – umanjena kvinta – kreće se celostepeno naviše (!), melodijski, u kvintu dominante,

formirajući paralelne kvinte⁶¹ (videti sledeći primer). Ova akordska struktura hromatskog tipa je spoj dvostrukoumanjenog i tvrdoumanjenog septakorda sa umanjenom septimom.⁶²

Zanimljiva je i pojava tercnog višezvuka na D, gde su u spoljnim glasovima tonovi dominante – u desnoj ruci su četiri gornja tona višezvuka, koji čine septakord VI, ali nije reč o bikordu jer se u basu u kvintolnoj figuraciji nadovezuju ostali tonovi koji potvrđuju da je u pitanju tercdecimakord dominante, bez septime.

Primer br. 181 Sonata br. 6, II stav (t. 42–43):

D višezvuk

$(VI^7) (VI^7)$

$D^{13}_{pcd.}$ $VII D^3$

Tema je reducirana na prvu rečenicu i zaustavlja se na dominantu, a potom se naizmenično izlažu obe teme po kvintnom krugu naviše – u G-duru (tema b, pa tema a) i D-duru (tema b). Poslednja pojava teme b je znatno proširena. Na fonu toničnog kvartsektakorda, gornji glas hromatski figurira oko tonične kvinte, produžavajući taj pokret i kada se fon harmonski menja po medijantnom hodu naniže na SM_4^6 , S_4^6 , SMS_4^6 . Pritom se stvaraju sudari hromatskog motiva g-gis-a u gornjem glasu sa akordima S i SMS u podlozi. Hromatski pokret se zaustavlja na tonu g i obrazuje sa basom toničnu kvintu novog, c tonaliteta. Bas imitativno preuzima igru hromatskog motiva do tonične terce (preko sniženog II), a potom na fonu S_7 , motiv kruži oko kvinte subdominante uz istovremeno smenjivanje male i velike septime.

⁶¹ Pored poznatih paralelnih kvinti u teoriji harmonije, a to su „Skarlatijeve“, „Mocartove“, „Šubertove“, koje nastaju prilikom određenih karakterističnih veza, opisani pokret paralelnih kvinti iz umanjene u čistu ali *naviše*, pri vezi $VII_D - D$, prvi je definisao kompozitor Konstantin Babić kao „Mokranjčeve kvinte“, u proučavanju Mokranjčevih rukoveti (videti u Babić, K. „Mokranjčeve kvinte“, Zbornik radova o St. St. Mokranjcu, ured. M. Vukdragović, Beograd, SANU, 1971., str.153-157) U „Mokranjčevim“ kvintama odstupanje od ‘pravilnog’ tretmana kritičnog tona proizilazi iz harmonizacije naše narodne melodije – često u balkanskom molu – sa uzlaznim završetkom na drugom stupnju, kao kvinti akorda dominante, kome prethodi VII_D . Kod Prokofjeva se, međutim, fenomen paralelizama javlja u različitim vidovima i čini deo njegovog harmonskog sistema, a navedeni odlomak ilustruje njegovu toleranciju prema ‘kritičnim’ tonovima, ili u širem smislu, prema hromatizaciji, s obzirom na to da alterovani tonovi imaju isti – samostalni – status kao dijatonski, čineći integralni sastav tonaliteta.

⁶² Isti tip strukture se nalazi u t. 56 i t. 137.

Hromatskim pasažom uvodi se poslednji nastup teme u okviru celog odseka. Tema je u osnovnom tonalitetu sa variranim basom i harmonski variranim završecima fraza: mutacija tonike sa zastojem na e: VI (E:SM[>]) u prvoj frazi, i mutacijom dominante na kraju druge fraze, gde se ujedno prelazi u D-dur sa zastojem na D:SM[>], čime se okončava deo A. Zanimljivo je uočiti da se upravo na mestu gde je na platou D: SM[>] bio interpoliran četvorotakt kao proširenje u okviru prve pojave teme a, ovde počinje, na istoj harmonskoj osnovi, novi odsek – B.

Odsek B (t. 93–130) fragmentarne je strukture, a u tematskom pogledu, kako je već bilo rečeno, ne donosi nov materijal, već je zasnovan na motivu teme b i karakterističnom hromatskom motivu iz proširenja te teme, koji su ovde sjedinjeni u karakterno novu celinu. To je praćeno i promenom tempa (*meno mosso*), slivenijom agogikom namesto pulsiranja u *staccatu*, postupnim dinamičkim senčenjem za razliku od kontrastnog, iznenadnog smenjivanja dinamičkih platoa, što ceo tok vodi ka ekspresivnijem, neoromantičarskom naboju. Tonalni plan dela B u početnom toku obuhvata kratkotrajne centre od samo nekoliko taktova: b-mol, h-mol, D-dura (uz prožimanje sa d-molom), C-dur, a potom se ustaljuje B centar (uz prožimanje sa b-molom) i traje do kraja odseka. Vrlo čest tonalni odnos koji Prokofjev koristi između delova forme – a to je polarni, prisutan je i u ovom stavu.

U harmonskom pogledu zanimljiv je sam početak odseka, gde se mutacijom završnog akorda A odseka ustanovljava b-mol, a u okviru koga se odvija igra uzastopnih razoloženih terci (motiv b teme iz odseka A) polazeći od tonične terce naviše, pa naniže.

Primer br. 182 Sonata br. 6, II stav (t. 93–96):

Meno mosso
p espress.

b: t (∞) t (s⁷) h: f

U drugom, silaznom nizu terci se tok odvodi u molsku frigijsku oblast u enharmonskoj notaciji – h-mol. U tom tonalitetu se javlja hromatski motiv iz proširenja b teme, a potom sledi modulacija u D-dur (sa kratkotrajnom mutacijom) u kome nastupa tema kojom je otpočeo ovaj odsek (t. 104). Sledi prolazno istupanje u C-dur, preko koga se dostiže ponovo b tonalitet

promenljivog roda u kom se odvija ceo dalji tok ovog odseka. Početni motiv uz karakteristični razloženi septakord od tonične terce se ponovo izlaže u b-molu, a na kraju, posle razlaganja tonike B-dura, ovaj akord ostaje da pulsira bez terce i kvinte, uz postepeno dodavanje septime i kvarte, formirajući kvartni akord. Bas se potom hromatski spušta od tonike do tona dominante čime se obrazuje sazvučje f-as-b-es i tim postupkom se na neobičan način uvodi osnovni tonalitet E-dur i priprema repriza A odseka. Naime, ako bi se dato sazvučje i moglo 'čuti' kao akord sa nerazrešenom septimom pred sekstom terckvartakorda DS B-dura, pri vezivanju sa sledećim akordom ('razrešenjem' u) – E:T, postaje jasno da je potencijalna subdominanta B-dura 'zamenjena' svojim hromatskim dvojnikom. Time se uspostavlja da okvirni tonovi (bas i sopran) ovog sazvučja čine VII_6 E-dura (sa enharmonijom es~dis), pri čemu se unutrašnji 'ne uklapaju' u taj akord, ali ipak čine vođične tonove prema kvinti i dodatoj kvarti toničnog akorda E-dura. Formirano sazvučje ovog tipa predstavlja jednu od tipično prokofjevskih promena tonaliteta – vođičnu modulaciju, gde sva četiri tona u akordu čine vođice za akord u koji se razrešava.

Primer br. 183 Sonata br. 6, II stav (t. 126–131):

The musical score is presented in two systems. The first system shows the following chord progressions in the bass clef: B: T, B: P, B: T, B: T, B: $\text{b}7$, and B: 4 . The second system shows: E: $\text{x}3$, E: $\text{x}2$, E: T_5 , and E: 4 . The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Repriza (t. 131) je znatno skraćena; posle izlaganja osnovne teme u osnovnom tonalitetu u figuriranoj verziji sa kvintolnim arpeđima, data je tema b, reducirana na početni trotakt, na koju se nadovezuje osnovna tema. Tonalni plan se kreće od E-dura, D-dura gde se pojavljuje tema b, do A-dura, za zastojem na dominantu A-dura (t. 147) koja postaje tonika osnovnog E-dura. U momentu preznačenja dat je segment koji je činio proširenje u inicijalnoj pojavi osnovne

teme. Ovde je taj segment melodijski potpuno identičan (gornji glas), ali je uklopljen u drugačiju tonalnu ravan, tj. umesto na pedalu dominante Cis-dura, ovde je isti melodijski motiv dat u osnovnom tonalitetu na pedalu tonike.

Codetta (t. 151) produžava tonični fon, ovde u vidu tonične sekste, nad kojim se poslednji put čuju motivi osnovne teme. Naizmenično pulsiranje akorada M^{\lt} i sS , zatim D za $VI_{V.}$ i $VI_{V.}$ vodi, u momentu prekida pedala preko hromatskih paralelnih terci u suprotnom kretanju glasova, u bikord "vođičnih" akorada prema tonici: $F+L$. Pulsiranje lidijskog akorda ("prokofjevske" dominante) u visokom registru praćeno je hromatskom ekstenzijom unutrašnjeg glasa do sekundakorda iste funkcije, sve na jednovremenom pulsiranju frigijskog kvintakorda u basu, koji u samom završnom obrtu skreće na medijantni akord pred konačnim razrešenjem bikorda u toniku:

Primer br. 184 Sonata br. 6, II stav (t. 151–161):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 151-161) is marked *p* and features a complex harmonic structure. The upper voice contains a melodic line with a staccato articulation. The lower voice features a bass line with a chromatic descent. Chords are labeled as $(DD)M^{\lt} sS$ and $DVI_{V.}^2 VI_{V.} VII T$. A *cresc.* marking is present. The second system (measures 161-165) is marked *mf* and features a more rhythmic texture. Chords are labeled as $+L^{\sim} F$, L^2 , $+L F$, M , and T . The score includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *cresc.*, and articulation like *stacc.*

Treći stav *Tempo di valzer lentissimo*, C-dur

Duboka izražajnost i lirski karakter trećeg stava sledi liniju laganih stavova II i IV sonate u pogledu koncepcije sonatnog ciklusa i uloge ovog stava kao misaono-poetske srži dela u celini. Ovde je lirizam zaodnut karakterom laganog valcera u $\frac{9}{8}$ metru, čije linije širokog poteza i dugog daha svedoče o specifično profilisanoj melodioznosti Prokofjeva. Neobično sugestivan u svojoj liričnosti, a u duhu valcera, ovaj stav nosi crte sceničnosti i asocira na “ljubavno-sanjalačku epizodu”⁶³ iz njegovih opera.

Osnovni tonalitet stava je C-dur, oblik je trodelni sa veoma zanimljivom koncepcijom prvog dela. Naime u prvom delu (t. 1–41), osnovni tematski materijal se eksponira tri puta u sledećoj tonalnoj organizaciji: prva (proširena) rečenica počinje u C-duru, oscilira prema paralelnom a-molu, prolazi kroz D-dur, zatim G-dur a kadencira na kvintsekstakordu dominante polaznog C-dura (t. 12). Druga rečenica počinje istovetno (u C-duru), dalji tok je izmenjen, a kadencira tako što uvodi tonalitet u kom započinje treća rečenica. tj. As: F, VII. Može se primetiti da je u kadencama i prve, a naročito druge rečenice primenjen postupak harmonskog ulančavanja, koji inače kvadratnim formacijama samih rečenica (4+4+4; 8) obezbeđuje svojevrsnu “otvorenost”. Treća rečenica donosi isti materijal, sada u As-duru, (sa oscilacijom ka f-molu, analogno prvoj rečenici), ali zatim razvija novu liniju u as-molu, posle koje se vraća istom materijalu u istim tonalitetima iz prve rečenice, i kadencira na dominantu C-dura. Očekivano razrešenje u toniku C-dura zamenjeno je pojavom (ponovo) As-dur tonike (t. 38), kao da će krug izlaganja teme dobiti još jedan zamah, no tema je zaustavljena posle prvog takta čineći, zapravo, prelaz ka delu B. Ovakav raspored materijala daje osnova za dvojako tumačenje.

Pre svega, treba uočiti da je prva rečenica izgrađena od tri četvorotakta u različitim tonalitetima, od kojih je treći četvorotakt transpozicija prethodnog, no i pored sporog tempa, ovde govorimo o rečenici, jer harmonsko nadovezivanje, melodijsko vajanje i dinamičko nijansiranje grade jednu celinu. S obzirom na zaokružene rečenične formacije u kojima je, u suštini, eksponiran istovetan materijal – variran, tonalno promenljiv, ali i sa razvijanjem novih tematskih ideja u okviru svake rečenice, može se govoriti o periodu od tri rečenice nejednake dužine (12+8+17), bogatog modulacionog plana sa završetkom na polukadenci osnovnog

⁶³ Нестъев, И., *Прокофьев*, Музгиз, Москва, 1957., стр. 254.

tonaliteta. Tonalni i harmonski plan samo okvira rečenica (njihov početak i kraj) bi bio: 1. C:T–C:D; 2. C:T–As:VII; 3. As:T–C:D.⁶⁴

Nekoliko drugih momenata u vezi sa oblikovanjem dela *a* takođe zavređuje pažnju. Iako pojava modulacija u toku samih rečenica nije neobična, način kojim otpočinju druga i treća rečenica, pa i prelaz, interesantan je po tome što se tonalni centri ustanovljuju upravo u momentu pojave teme, odnosno u spoju sa akordom koji neposredno prethodi. Nije reč, dakle, ni o tonalnom skoku, ni o odsustvu modulacionog momenta, ali je efekat takav da se do pojave nove tonike – u tesnoj vezi sa samom temom – zapravo ne zna koji će tonalni centar nastupiti. Druga rečenica uvedena je tako što je završni četvorotakt prethodne bio u G-duru, dakle na dominantnom platou ciljnog C-dura. No cilj se u toj funkciji ne prepoznaje sve do samog završnog dela takta, gde se dodavanjem male septime G-dur preznačuje u dominantu i time se neposredno uvodi C-dur, tonalitet u kom počinje drugo izlaganje teme – tj. druga rečenica. Na taj način se pojava osnovnog materijala, dakle onog već čutog i prepoznatljivog zaokružuje, odnosno potvrđuje i u tonalnom aspektu. Još interesantniji je momenat uvođenja treće rečenice – u As-duru. Ovde ćemo za trenutak zanemariti činjenicu da izbor As-dura nije sasvim slučajan, s obzirom na to da je u pitanju polazni tonalni centar dela B. Modulacija u navedeni tonalitet se odigrava putem silaznog hromatskog kretanja kvartsekstakorada u desnoj ruci od tonike C-dura (na frigijskom II stupnju u basu) do tonike As-dura – C: T, L, SS, As:II, F, VII, T, dok u diskantu pulsira ton g kaodominanta C-dura (postavši vođica novog tonalnog centra). Dakle, posle niza prolaznih akorada, As-dur je potvrđen tek pojavom teme.

⁶⁴ S druge strane, samo trajanje treće rečenice, a još više pojava nove tematske ideje (u as-molu, t. 26) donekle osporava ovo tumačenje, odnosno otvara mogućnost za drugačije, gde bi nesporna trodelnost celog odseka mogla biti označena kao a b a1. Deo a bi sačinjavao period od dve rečenice (12+8), deo b u formi rečenice (9), iako počinje istim materijalom, opravdava nova tematska ideja u daljem toku, a poslednja rečenica – a1, u ovom tumačenju bi se sastojala iz dva četvorotakta – drugog i trećeg iz dela a, u istim tonalitetima (D-dur i G-dur) – sa novim, intenzivnijim dinamičkim klimaksom (*ff*), i dakle, bez početka osnovne teme. Čini se, ipak, da je bez obzira na pojavu nove tematske misli – koja nije nesrodna ostalim materijalom, ovaj odsek (b+a1, t. 21–38) monolitan, nedeljiv, te kao takav formira jednu veliku rečenicu sa unutrašnjim proširenjem, pa treba dati prednost prvom tumačenju.

Primer br. 185a Sonata br. 6, III stav (t. 1–6):

Tempo di valzer lentissimo

Chord symbols for Primer br. 185a (measures 1-6):

System 1 (measures 1-3):
 C: T ————— sm^{>7}
 I/6 L6
 T ————— 6 VII VI VII⁷ III₄ (T)
 (a:II t II⁷ d 3 (III)

System 2 (measures 4-6):
 II_s VII₄ II_s⁶ D: T ————— L₄⁶ T ————— L₄⁶
 s II₃ s₄

Primer br. 185b (t. 10–13):

Chord symbols for Primer br. 185b (measures 10-13):

System 1 (measures 10-11):
 G: T⁶ ————— (VI) L⁶ T⁶ I⁶ VII₂
 D ped. D ped.

System 2 (measures 12-13):
 T₄⁶ L₄⁶ DS₅⁶ C: D₅⁶ T ————— sm⁷

Primer br. 185c (t. 16–22):

C: F VI (T) F VI T F VI (T)

D ped
T L SS As:II F
F SF As: (-VII)⁷ T ~sm⁷ D VII

Specifičnost melodioznosti ovog stava izražena je kako u razvijanju linija dugog daha i širokog ambitusa u komplementarnom odnosu sa kraćim, kontrapunktskim linijama, tako i u bogatstvu vanakordskih tonova, pretežno hromatskih, koji osim melodijske izvajanosti, formiraju i svojevrsnu harmonsku reljefnost zvučne slike. Naime, harmonski sadržaj osnovne teme, pored pomenutih modulacija, ispoljen je u funkcionalno prepoznatljivim akordskim vezama; utoliko pre je uloga vanakordskih tonova podvučena. Naravno, i u okviru jednostavnog harmonskog plana, Prokofjev uspeva da ostvari neočekivanu boju. Tako, na samom početku teme, posle tonike, on daje septakord molske niske submedijante (enharmonski notirane) i sama melodijska linija se nakratko odvija u toj sferi, pa se može govoriti o proširenoj medijantici, odnosno iskliznuću u daleki gis-mol (tj. u medijantni as-mol, vidi primer br.186a). Ovaj fon se uliva u zadržično sazvučje dominantnog nonakorda na tonici u basu. Hromatska prolaznica i zadržice pritom je dodatno obogaćuju, formirajući lidijski sekstakord (prvo molski, pa durski) u gornjim glasovima. Trostruke prolaznice koje neposredno prethode ovom sazvučju čine vođične tonove za lidijski akord, a time doprinose narastanju harmonske napetosti u čemu prepoznajemo jedan od karakterističnih Prokofjevlevijevih postupaka, kojim je potencirana uloga vođice, odnosno vođičnog akorda. Drugi momenat vredan pažnje je pojava D-dur tonike u prvoj rečenici, koja

zazvuči svetlo posle oscilovanja ka a-molu. Kontrast boja svetlo – tamno (C: sm, D, T, L) ostvaren postupno, no ipak u kratkom intervalu, daje specifičnu životnost harmonskom sadržaju. Svetla boja je podržana vezom sa (ponovo) lidijskim akordom u finom imitacionom dijalogu između gornjeg i srednjeg glasa. Uspon do visokog registra uz dostignut dinamički klimaks (*f*) cele rečenice, kao i markirani tonični pedal u basu, a potom i pedal u gornjem glasu, daju ovom segmentu kadencirajući karakter. Uz postepen pad dinamičke tenzije, ovaj četvorotakt se potom transponuje u G-dur (vidi primer br. 186b).

U drugoj rečenici, koja počinje istovetno, u osnovnom tonalitetu, (t. 13) izostavljen je D-dur četvorotakt, kao i njegova transpozicija, a dat je Des-dur akord, dakle frigijski C-dura. Na ovom fonu se insisitira u toku četiri takta, gde postoji odzvuk dijaloga iz izostavljenog četvorotakta, naravno u drugačijem vidu, pa se tim postupkom ova dva materijala dovode u blisku vezu. Frigijski akord usledio je posle DS, a posebna boja ostvarena je vezom frigijskog sa VI stupnjem. Zanimljivo je uočiti da se svaka naredna pojava sniženog II stupnja odvija u spoju sa toničnim akordom, iza kog sledi VI, a dvostruke prolaznice u srednjem glasu formiraju (slučajni) vantonalni frigijski za VI (vidi primer br. 186c).

Deo B (t. 42) donosi novu temu u drugom metru i tempu (3_4 , poco piu animato), bitno kontrastnu u karakteru, koji donekle asocira na folklorni napev. Deo B sačinjavaju dva odseka, od kojih drugi, kao nova stepenica u gradaciji kontrasta, poprma karakter razradnog dela.

Polazni tonalni centar dela B je As-dur sa lidijskom komponentom. U kraćem uvodu odvija se imitaciona igra figuriranog pedala na tonici u basu (skretnični pokret T–VII) i figuriranog pedala dominante ($IV^<-V$) u gornjem i srednjem glasu, koja obrazuje naizmenični pokret simultanih pa sinkopiranih paralelnih kvinti i oktava. Ostinatna linija basa se uliva u početak teme, paralelizmi nestaju, a njihov trag se nazire u povremenom postupnom i istosmernom kretanju basa i diskanta. Temu čini jedna velika proširena rečenica zaokružena kadencom As: II₆ D T (t. 54–55). Asocijaciju na folklorni prizvuk ostvaruje struktura melodijske linije ovog odseka, gde se uočava ponavljanje segmemata teme, kao i ponavljanje pojedinih tonova, koji formiraju melodijske zastanke, kao da je u pitanju latentna verbalizacija. I harmonizacija teme najvećim delom podržava njen asocijativno folklorni prizvuk. Pored funkcionalno jasnih veza, tu su i modalni obrti VI – III, III – II, T – f, kao i upotreba akorada lidijskog modusa. Iskorak iz “jednostavnog” harmonskog rešenja, koje ovde preovladava, čine

dva momenta; s jedne strane, prisutna su prolazna sazvučja kao rezultat linearnog kretanja i obilja vanakordskih tonova, pretežno hromatskih, a s druge strane, pored ostinatne linije i paralelizama, naglašena je upotreba pedalnih tonova u gornjem i srednjem glasu.

Primer br. 186 Sonata br. 6, III stav (t. 42–55):

Ona je varirano ponovljena sa registarskim prelomima melodijske linije u prvom delu rečenice, ali i uz harmonske izmene koje doprinose oscilovanju ka novom centru – c-molu. Prvi četvorotakt zaokružen je vezom As: VII_{III}-III, odnosno istupanjem u c-mol. Pojava molske dominante As-dura (odnosno c: m[>]) u daljem toku takođe čini ovo mesto modalno obojenim (t. 62 i 65, videti sledeći primer), mada se, u datom harmonskom kontekstu ovaj akord može tumačiti i kao vantonalni II za subdomantu. Tek završni obrt – IV₆ II₆ D T utvrđuje As-dur. Završni akord je tonični kvartsekstakord čiji basov ton – zadržan iz prethodnog akorda dominante – potom u Kodeti uspostavlja ponovni ostinatni pokret IV[<]-V, kao u uvodu, čemu se

pridružuju ostali glasovi u igri simultanih i sinkopiranih paralelnih oktava. Time se simetrično zaokružuje prvi odsek dela B.

Primer br. 187 Sonata br. 6, III stav (t. 59–68):

As: T — D⁶ VII⁴ VII T — VII⁶ VII² T⁴ 6 (II⁴) III — T

s II -D VI m s II -D⁶ VI

VI D⁶ VII⁶ -VII⁶ T⁶ d VI⁶ VII⁶ -VII⁶ T⁶

d⁷ 9 S⁶ II⁶ D T (II_S) ped. D

Odsek koji sledi (t. 71) donosi razradu prethodnog materijala i to ne samo onog iz dela B, već i materijala iz prvog dela. Postupci variranja teme B dela, u novoj fakturi i uz brzu promenu tonalnih centara, bitno menjaju njen osnovni karakter. Početni motiv ove teme, uz raznovrsne intervalske i ritmičke izmene, dat je kao dvotakt u novom tonalnom centru – in A; dvotakt je zatim ponovljen in G. Modulacija je izvršena pomoću preznačenja A: VI_{#7} u G: I₇ (t. 72). Zanimljiva je smena durske i molske tonike u ovim dvotaktima sa efektom “eha”. Iz razloženog septakorda VI stupnja G-dura izranja figura na kojoj se ponavljanjem insistira; figuru čini prvo prekomerni kvintakord, koji je potom kombinovan sa durskim kvintakordom (dvorodne

kvinte g-h-dis i g-h-d). U tonalno fluidnoj situaciji, dalji tok teme se može tumačiti samo asocijativno kao ponovni lidijski A centar (t. 76). Opisana figura uvodi u nastavak prekinute teme. Iz figure proizilazi razloženi akordski ostinato, pomeren za polustepen naviše i čini fon molskog lidijskog akorda, dok se melodijski tok teme odvija u paralelnim velikim tercama u gornjem glasu.⁶⁵ U poređenju sa originalnim vidom teme, moglo bi se govoriti o trenutnom gismolu u ovom segmentu. Međutim, bikord Frigijskog i VII (enharmonski notiranog) koji sledi, a naročito pojava nedvosmislene dominante A centra u daljem toku, rasvetljavaju trenutnu nedoumicu.

Primer br. 188 Sonata br. 6, III stav (t. 75–78):

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with triplets and a modulation to A major. The left hand plays a bass line with triplets and a constant eighth-note accompaniment. Chord symbols G: T and A: I are indicated below the first system. The second system shows a modulation to A major with chord symbols (F) and VII 7/3, and - VII 7/3.

Zanimljivo je data modulacija u H-dur. Nizanje tri (nepotpuna) umanjena septakorda uslovne funkcionalnosti u levoj ruci sa kojima resko disoniraju pedalni tonovi u temi u desnoj ruci, narušavaju tonalnu gravitaciju. U sazvučju koje neposredno prethodi H-duru latentno stoji još jedan umanjeni septakord, čija bi uslovna funkcionalnost bila II^{\sphericalangle} . Istovremena prolaznica u basu (disalteracija) čini sa II^{\sphericalangle} vodične tonove prema toničnoj terci novog tonaliteta, što je jedan od karakterističnih Prokofjevjevih postupaka u vezivanju dva akorda pri modulaciji. Oznaka *pesante*, niski registar i dostignuta prva dinamička kulminacija jačeg intenziteta (*f*) u ovoj situaciji već dovoljno govore o postavljenom dramaturškom cilju.

⁶⁵ Rad sa motivom iz B dela na ovom mestu asocira na osnovni motiv prvog stava.

Primer br. 189 Sonata br. 6, III stav (t. 84–88):

The musical score shows two systems of music. The first system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The lower staff contains a complex accompaniment with triplets of eighth notes. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with chords and a dynamic marking of 'f pesante'. The lower staff continues the accompaniment with chords and a dynamic marking of 's'. Harmonic analysis labels are provided below the notes: A: ~ VII₇, VII₇, VII_{D3}⁴, VII_s², (-7, -7, -7). A section labeled 's' and 'H: T' is also indicated.

Sledeća etapa razrade materijala, ujedno dramaturški i dinamički klimaks celog odseka (Tempo I, t. 88), donosi samo naizgled nov materijal; po fakturi, registru, boji i dinamici, segment koji je ovde izložen, analogan je drugom četvorotaktu dela a (D-dur segment), odnosno još bliži njegovoj variranoj verziji u trećoj rečenici (t. 30) No umesto karakteristične veze T – L iz tog četvorotakta, ovde se nalazi drugačija akordska progresija koja destabilizuje kratkotrajan tonalni centar H: T, M[>], l, F. Nadovezuje se materijal iz iste (treće) rečenice dela a (iz t. 26), koji je ovde dat u a-molu (t. 91), i time se završava deo B.

Repriziranje dela a (t. 97) sadrži nekoliko bitnih i zanimljivo drugačijih momenata. Pre svega, to se odnosi na formalnu koncepciju. Repriza je skraćena na dve rečenice (umesto tri), za kojima sledi Coda, no sve tematske potceline su prisutne, samo uklopljene na nov način. Naime, osnovnoj melodijskoj liniji teme kontrapunktira u tenoru segment iz drugog četvorotakta treće rečenice, upravo onaj koji je, kao nova tematska potcelina i prouzrokovao proširenje u delu a. Ta rečenica je, dakle, formalno izostavljena, ali je sadržajno i asocijativno zastupljena onim delom koji je čini bitnom, što kao postupak ukazuje na nekoliko već prepoznatljivih momenata u Prokofjevlevom muzičkom pismu: težnju ka sažimanju, koja se vrlo često ispoljava u kontrapunktskom spajanju različitih tematskih ideja, kao i smisao za različitost u okviru istovetnosti.

Primer br. 190 Sonata br. 6, III stav (t. 97–102):

a tempo

C: T _____ sm⁷ +T _____ VII VI D III⁴ (T)⁷

II D² II D: T L F SM T M T L F₆ SM

Izmene u prvoj rečenici donose i upotpunjenje nakon karakteristične veze D: T – L, akordima F i SM[>], na način sličan srodnoj situaciji u razradnom odseku dela B. Kao antipod prvom delu rečenice, izražen drugom bojom, fakturom i naglim dinamičkim usponom, ovaj segment predstavlja kulminaciju čitavog odseka. Rečenica je skraćena na osam taktova (poslednji, sekventno postavljen četvorotakt ovde je izostao) i završava se, harmonski neubedljivo, III stupnjem D-dura, odnosno toničnim kvintsekstakordom, ako se uzme u obzir pedalni ton tonike u gornjem glasu. Druga rečenica počinje u B-duru, a analogno prvoj rečenici, njen drugi deo je u osnovnom tonalitetu – C-duru, sa istom, dvoznačnom kadencom. Tonalni odnosi rečenica su dakle: 1. C – D, 2. B – C, gde je istaknut efekat “svetle” boje u drugom delu druge rečenice, odnosno gde se (ponovljeni) dinamički klimaks poklapa sa pojavom osnovnog tonalnog centra. Rečenica je doslovno ponovljena u navedenom tonalnom odnosu, tj, radi se o transpoziciji za sekundu niže, čime se gradi drugačiji odnos i gubi se koncepcija perioda.

Na sličan način kao u delu a, nadovezuje se, još jednom, tema – ponovo za sekundu niže u odnosu na početak prethodne – no, to je varka. Tema se zaustavlja posle samo jednog takta, označivši početak Code (t. 113), koja predstavlja vrstu antiklimaksa. Coda počinje u As-duru izlaganjem početnog motiva teme, sledi identična situacija kao u prelazu između delova a i B, a zatim i uvodni ostanatni motiv iz dela B. Taj motiv donosi i mutaciju, enharmonski zapisanu u gis-molu, pa se C-dur koji sledi dovodi u vezu sa prethodnim tonalitetom preznačenjem njegove

tonike u molsku submedijantu, što je kod Prokofjeva tipičan postupak. Poslednje podsećanje na osnovni motiv stava, kao daleki odjek u niskom registru, neposredno prethodi završnom smirenju.

IV stav *Vivace*, a-mol

Snažnog dramatskog akcenta i burnog zvučnog vrtloga čija tenzija spiralno narasta do samog kraja, četvrti stav (*Vivace*) s jedne strane nosi ulogu klimaksa Sonate, a s druge, po karakteru i intenzitetu, čini pandan prvom stavu, čime Prokofjev oblikuje svojevrsno zaokruženje ciklusa. Zaokruženje postoji i u tonalnom aspektu – povratkom na isti tonalni centar, ali molskog roda (A – a). Ovakva koncepcija tonalnih odnosa krajnjih stavova, za razliku od više uobičajenog durskog finala u molskom ciklusu, može se dovesti u vezu sa samom temom prvog stava, čija tonalna struktura i jeste karakteristična po kolebanju između durske i molske osnove. Nadalje, postoji i sličnost između osnovnih tema prvog i četvrtog stava – okosnica obeju tema je tonični kvintakord; u obe teme prisutan je IV[<], što sve zajedno daje osnova da se može govoriti o cikličnom principu⁶⁶. Zaokruženje ciklusa postignuto je i reminiscencijom na materijal prvog stava, pre svega, na osnovni motiv prve teme, koji je ovde interpoliran kao epizoda (*Andante*).

Oblik četvrtog stava je rondo sa tri teme, sa umetnutom reminiscencijom, čija shema je simetrično postavljena: A B A C A (E) A C B A. Reminiscencija na materijal prvog stava (označena slovom E) zauzima ne samo po značaju, već i po mestu, centralnu poziciju stava i čini osu simetrije. Većina formalnih rešenja, koje Prokofjev primenjuje u sonatnom ciklusu, nisu “čisti”, puki obrasci. Izabrani oblik je uvek samo polazni okvir koji Prokofjev nadograđuje (ili produbljuje), širi ili skraćuje, transformiše ili kombinuje sa drugim oblicima. Tako se i u ovom stavu mogu zapaziti postupci koji ukazuju na težnju ka fleksibilnom tretmanu forme. Naime, u simetričnoj postavci, svakako izvesnoj, gde centralnu tačku čini reminiscencija na prvi stav, a koja se može shvatiti kao četvrta tema, postoji jedna “nepravilnost”, odnosno odstupanje, koje može dobiti dvoznačno tumačenje. Odstupanje se odnosi na izostavljanje A teme između tema C i B. U drugom izlaganju teme A razvija se nova tematska potcelina (čije je ishodište, opet, moguće povezati sa prvim nastupom ove teme, o čemu će kasnije biti reči), koja sadržajno i

⁶⁶ Može se konstatovati i da je i početni motiv teme trećeg stava – kretanje u paralelnim velikim tercama – srodan osnovnom motivu prvog stava, čime se ideja o tematskom objedinjavanju upotpunjuje.

formalno menja strukturu teme, obrazujući trodelni koncept. Taj materijal je kasnije inkorporiran u drugo izlaganje C teme, gde takođe čini središnji deo, time promenjene, trodelne srstrukture ove teme. Takvim postupkom se ne samo povezuju materijali iz dva tematska odseka, što i nije neobična pojava, već se odseci sažimaju, a u ovom slučaju, gradi se asocijativna veza sa temom A i na taj način se kompenzuje njeno formalno izostavljanje. Ono je, dakle, samo uslovno, pa se navedena simetrija ipak doživljava kao potpuna, u odnosu prema suštini materijala, a ne prema formalnom pregledu odseka.

Tonalni plan stava po odsecima, uzimajući u obzir samo polazne tonalitete tema, je:

tema:	A	B	A ₁	C	A ₂	E	A ₃	C ₁	B ₁	A ₄
tonalitet:	a	C	b	gis	a	A	fis	a	A	a

Iako su, u krupnim planovima formalne organizacije, tonalni centri jasno ispoljeni, oni su ovde, mnogo više nego u prethodnim sonatama, lišeni funkcionalnih zakonitosti; tonalitet je ponegde ozbiljno dezintegrisan i doveden do granične tačke prema atonalnosti.

Prva tema počinje u osnovnom a-molu, tokatnog je karaktera i protiče poletno iako u prigušenoj dinamici. Prozračna, homofona faktura, koja preovladava u celom stavu, omogućava motoričnom pulsu teme tokatni zamah. Opet je prisutna asocijativna veza sa folklornim zvukom, jer karakter teme A nosi elemente igre.

Odsek teme čine tri izmenjeno ponovljene rečenice (8+12+8), od kojih je treća u gis-molu, dakle, prisutno je iskliznuće za polustepen naniže – u lidijsku oblast, što je za Prokofjeva karakteristična pojava prilikom ponavljanja tema. Dva materijala grade rečenicu, u vidu dva četvorotakta: prvi materijal počinje tonikom, ponavljajući osnovni tematski nukleus – razloženi tonični kvintakord sa karakterističnim skretanjem na IV[<] – i završava dominantom, a drugi čini figuriranje dominante, potom iskliznuće u molsku polarnu oblast u vidu samo jednog pasaža u es-molu, za kojim sledi “klasična kadenca” – a: S D t. Kratka, duhovita ideja, čiju jednostavnost jedino “narušavaju” insistiranje na tonu IV[<] na početku, što kasnije evoluira do pomenutog polarnog platoa, kao i poigravanje oko dominante još ničim ne nagoveštava buru koja predstoji. U kruženju oko dominante formira se prekomerni kvintakord notiran kao *ges b d* (dat u drugom obrtaju), koji se može uslovno shvatiti kao prekomerna subdominanta (melodijskog mola) *d fis*

ais, ili još adekvatnije, kao prekomerni trozvuk na sniženom drugom, utoliko pre što sledi zahvatanje polarne oblasti – *es-mola*, prema kom ovaj akord čini prekomernu dominantu:

Primer br. 191 Sonata br. 6, IV stav (t. 1–8):

The image shows two systems of musical notation. The first system is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Vivace'. It features a treble clef staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a single note. The second system continues the piano introduction with a bass clef staff playing a chromatic line and a treble clef staff with chords. The bass clef staff has annotations: [N6 = Dp], d, S^{#5}, d, S^{#5}, p, S, D, t.

Poigravanje oko dominante dobija širi zamah u drugoj rečenici, oblikujući time njeno proširenje, gde se na uzlaznu hromatsku liniju nadovezuje hromatski uzlazni hod velikih durskih kvintsextakorada (t. 17–20), koji vode do G-dur trozvuka, odnosno preko tog trozvuka do *gis:mola* (*gis:L*), u kom je izložena treća rečenica. Ovakav način uvođenja novog tonaliteta, dakle, hromatskim klizanjem određene figure sve do lidijskog akorda određišnog tonaliteta, jedan je od prepoznatljivih postupaka Sergeja Prokofjeva. Upravo u takvim situacijama se, naravno, u kratkim zamasima i gube funkcionalne zakonitosti, kao i tonalna orijentacija.⁶⁷

⁶⁷Slične situacije u kojima se odvija mehanizam hromatskog nizanja određenog modela pri čemu se gubi osećanje tonalne pripadnosti, mogu se naći i u opusu F. Lista. Tako, npr. u stavu “Mislilac” iz ciklusa “Godine hodočašća” (II godina), dati su durski kvintakordi u hromatskom sledu naniže polazeći od *g*: MD, MD, SM, VI, D, (t.18–19) ili, u stavu “Oluja”, niz durskih kvintakorada se hromatski uzlazno kreće od tonike E-dura do polarnog akorda, a potom polarna oblast postaje nov tonalni centar.

Primer br. 192 Sonata br. 6, IV stav (t.15– 21):

Sasvim drugačiji, ali ne manje karakterističan način uvođenja novog tonaliteta nalazi se pri kraju trećeg izlaganja osnovne tematske misli. On se odvija naprosto u smeni dominante gis-mola i, uslovno, durske medijante – ne slučajno enharmonski notirane kao C-dur akord – odnosno, tonike novog tonaliteta, upravo C-dura, u kom se javlja tema B. Unisono *dis* kao gis:d, u smeni sa C:T, dobija latentno nov smisao – II[♯] C-dura, čime se ova situacija može shvatiti kao vrsta modulacije preko unisona, odnosno modulaciji pomoću intonativnog mosta. Sa druge strane, mesto ‘klasičnog’ preznačenja u pomenutoj smeni dva hromatski udaljena akorda (u prividnoj terčnoj srodnosti) je višeznačno: da li je gis: d~ C: m ili je C:T~gis: M[♯] ?

Primer br. 193 Sonata br. 6, IV stav (t. 24–27):

Razigrana, vedra tema B (t. 29), data u visokom registru, zvuči svetlo u C-duru, kontrastirajući, dakle, i karakterom i novom bojom nakon dalekog gis-mola (odnosno, enharmonski, tamnog as-mola). Nameće se poređenje sa “vašarskim” melodijama odnosno sa atmosferom “Petruške” Igora Stravinskog. U formi dve rečenice, jednostavna dijatonika i groteskna poletnost teme duhovito je podržana harmonizacijom zasnovanom na pulsiranju razloženog toničnog fona koji se samo blago pomera na modalni III⁷, (umesto dominante) i ritmizacijom – triolski puls u pratnji komplementira osnovnom dvodelnom metru. U drugoj rečenici (od t. 33) – malo humora: linije melodije i pratnje se stapaju u jednu, oktavno udvojenju liniju, koja silazeći u niže registre, iskače iz jednostavne harmonizacije i obrazuje akorde sm, D, P (dvoznačnog roda), S, do kadence D, VII, T. Nasuprot uzlaznom hromatskom hodu koje je bilo u funkciji modulacije u središnjem delu prve teme, ovde se takođe uočava hromatsko kretanje akorada, ali na drugačiji način: unutar tonaliteta i u silaznom smeru od sm, preko D i P, do subdominante.

Tema B je trodelne strukture a b a₁ čiji središnji deo, baziran na prethodnom materijalu, ima razradnu funkciju. U odseku b (t. 45) dolazi i do prvog ozbiljnijeg iskoračenja iz tonalne gravitacije u ovom stavu, što formira, u dramaturškom smislu, i prvu stepenicu klimaksa, ne toliko u intenzitetu zvuka, koliko u razgradnji tonaliteta. Početna situacija je još uvek funkcionalno jasna: na ostinantnoj figuri razloženog toničnog trozvuka (sa skretnicom na vođicu) u deonici leve ruke, vodeća linija se registarski prelama u smeni durskog lidijskog i toničnog akorda. No, potom se razvija potpuno slobodna figuracija u gornjem glasu – smenjuju se razlomljeni akordi C: T, VI, T III T, koji vode ka pasažu u lidijskoj C-dur lestvici, dok u donjem glasu, teško da se može govoriti o funkcionalno odredivim sazvučjima.

Bas, naime, kao da potpuno nezavisno teče od linije u gornjem glasu. Ostinatna linija se zaustavlja hromatskim silaskom na ton VI[♭], koji se ponavlja kao kratkotrajni disonantni pedal u toku dva takta (povremeno formirajući sa razloženim toničnim akordom u gornjem glasu zvučnu ekvivalenciju sa malim durskim sekundakordom /ais=b/), a potom se slobodno razvijaju figuracije u kojima je naglašen tritonusni skok. Umanjeni septakordi figuriraju i u daljem toku: II[♭] za kojim sledi dominantna (t. 56–58), VII_{II} za kojim sledi bikord II + II[♭]. Bikord direktno uvodi toniku: prisutni su svi vođični tonovi prema toničnom trozvuku. Tonalna stabilnost u ovom segmentu trenutno je potisnuta u korist disonantnog, kvaziperkusionističkog efekta.

Repriza dela a (t. 60) donosi duhovitu izmenu: u drugoj rečenici toničnom pedalu u vidu razloženog sekstakorda disonira razložen lidijski akord. Kao da se radi o namernoj “grešci”, celokupna linija koja se razvija u gornjem glasu, spuštена je za polustepen niže (H-dur), a “ispravlja” se samo u momentima potvrde C-dura (T – s – T). Na kraju teme B, tonični pedal disonira sa “greškom” u gornjem glasu, formirajući akord sa dvorodnom tercom:

Primer br. 194 Sonata br. 6, IV stav (t. 74–83):

Kratak, jednostavan prelaz, u vidu jednoglasnog kratkog hromatskog pasaža, vodi u b-mol u kom počinje drugo izlaganje A teme (t. 84). Na isti način kao u njenoj prvoj pojavi, gde se iz a-mola, preko hromatskog klizanja modela odvila modulacija u gis-mol, ovde je pravac kretanja započeo iz b-mola da bi odveo u osnovni tonalitet a-mola u kome je data druga rečenica. Tema je zatim proširena: naime, umesto pasaža u polarnoj oblasti kao u prvoj pojavi teme A, nad pedalom dominante u basu razvija se uglasta, skokovita linija u kojoj je, na skriveni način, dato hromatizovano kretanje akorada: P, S, SMd. Akordi su po poziciji u silaznom hodu, ali je to prikriveno registarskim prelomima njihovih terci u uzlaznim skokovima. Pri ponavljanju ove situacije, terce su date u istom registru, ovoga puta u silaznom smeru a hromatski akordski niz ponovo počinje od a: polarnog (molskog) i nastavljen je preko S do III. Ne slučajno je ovde, u spoju sa tonalno rastočenom situacijom, dostignut i prvi jači dinamički vrh:

Primer br: 195 Sonata br. 6, IV stav (t. 98–116):

Kako je ranije napomenuto, ovo proširenje odseka A teme prouzrokovalo je i uslovnu trodelnost u formalnoj koncepciji (odnosno oblik tipa $a a_1 b a_2$). Izlaganje osnovne tematske misli u prvobitnom obliku je izostalo, ali je repriznost realizovana zahvaljujući višestrukom ponavljanju početnog motiva. On je izložen na pedalu dominante, koji traje iz prethodnog odseka, ali je ovde figuriran sa $IV^<$. Ponovo je tu kratki prelaz, u kome se u niskom registru polustepeno silazi od molskog frigijskog preko tonike do lidijskog akorda, i uz pad intenziteta zvuka, priprema se nastup teme C, u gis-molu.

Iznenadnom promenom dinamike (f) i registra, tema C (t. 127) kontrastira i svojim groteskno marševskim karakterom. Nepromenjena dinamika u toku celog odseka čini novi gradacioni plato na dramaturškom planu. Odsek je izgrađen od jedne osnovne tematske misli u formi velike rečenice (7), koja se četiri puta izlaže (moguće tumačenje je i varirano ponovljen veliki period – $14+14$, s obzirom na to da druga rečenica donosi izmene i ostvaruje poziciju

klimaksa). Zanimljivo je da rečenicu čini formalno sedam taktova, zbog promene metra sa dvodelnog na trodelni u poslednjem taktu, no suštinski, usled akcentovane tonike na trećoj dobi tog takta (ubedljiv skok D – t), metrički se formira “pravilna” osmotaktna rečenica. U pratnji pulsiraju sekstakordi, prvo tonični, pa durski lidijski, sudarajući se sa tonikom u gornjem glasu (jednakotercni sa tonikom). Groteskni karakter potcrtan je upravo naizgled bitonalnom G + gis situacijom. Lidijski akord je potom u sudaru sa akordom II stupnja u vodećoj liniji, da bi se na kraju obe linije stopile u toniku. Ovakvo kruženje oko tonike – ispod i iznad nje – primenom lidijskog i, najčešće frigijskog akorda, prepoznavamo kao karakterističnu crtu Prokofjevlevog muzičkog pisma. Na ovom mestu akord sniženog II stupnja je izostao, no ni dati akord nije “običan” II; on pre pripada dorskoj lestvici (melodijski mol nije dovoljno potvrđen – vođica je data samo kao skretnica na samom početku teme. Snižen II dat je, pak, na samom kraju teme, kao skretnica pred toničnom tercom.).

Primer br. 196 Sonata br. 6, IV stav (t. 127–135):

gis: t $\frac{6}{6}$ $\frac{t}{L^6}$ $\frac{II}{L^6}$

$\frac{II}{L^6}$ $\frac{t}{6}$ $\frac{D}{t}$

Izmene u drugoj rečenici odnose se na silazni lestvični pasaž u gornjem glasu od najvišeg registra (koji polazi od male septime lidijskog akorda), dok se u basovoj deonici lidijski sekstakord maskira hromatskim kruženjem oko osnovnog tona akorda. U narednom izlaganju teme, dorski akord II stupnja zamenjen je akordom prirodnog VII u sudaru sa durskim lidijskim sekstakordom (t.141–147). Poslednja rečenica donosi raspad materijala: silazni pasaž, nakratko

prekinut figuracijama, nastavlja se do dubokog registra i direktno uvodi temu A, u a-molu. Modulacioni prelaz se može tumačiti preznačenjem pasaža koji čini molsku dominantu gis-mola u polarni akord a-mola, ali se lestvica 'uliva' hromatskim pokretom direktno u a:t.

U prigušenoj dinamici niskog registra, tema A (t. 157) zvuči sablasno. Tritonusna reskost ističe ovu atmosferu: akcentovani udari IV[<], a potom i razložen molski polarni akord u basu disoniraju prema ležećoj tonici u gornjem glasu. Odsek teme se završava deljenjem motiva i raspadom materijala.

Sledi epizodni odsek *Andante* u osnovnom tonalnom centru Sonate – A-duru (t. 185), koji predstavlja reminiscenciju na materijal prvog stava. Prvo je eksponiran osnovni "signalni" motiv sa karakterističnom smenom molske i durske terce, na koji se nadovezuje nova motivska linija u basu: istovremeno sa držanim toničnim akordom u gornjem planu, u liniji basa smenjuju se molska i durska terca dominantne harmonije. Pri ponavljanju ove situacije, harmonizacija osnovnog motiva se menja; nakon toničnog akorda, dat je akord VI stupnja, čija kvinta (odnosno tonična terca) ostaje da leži kao pedalni ton u srednjem glasu u okruženju motivske linije basa udvojene u gornjem glasu. U prvom planu istaknut je tip melodijske linije, koja je uglasta, "iskrivljena", disonira prema pedalu i završava umanjenim kvintakordom. Zastoj na umanjenom kvintakordu cis-e-g, neutvrđene funkcionalnosti, prouzrokuje potpuno gubljenje funkcionalnosti i u daljem toku, tj. 'otvara' tonalno polje. Hromatsko klizanje kvarti u gornjem glasu praćeno skokovitim linijom u basu i slobodnom akordskom progresijom, u kojoj se osim naizmeničnih molskih sekstakorada mogu uočiti resko disonantna sazvučja uz oblike hromatike, česta promena metra, naslojavanje tematskih materijala – sve to prouzrokuje utisak ozbiljne dezintegracije tonalnog oslonca u ovom segmentu i kreira međutonalni prostor, odnosno modalitet C. Treba istaći da se i pored hromatizovanih linija u gornjim glasovima, u ovom segmentu krije zapravo celostepeni hod pomenutih sekstakorada, koji je maskiran umetnutim hromatizovanim strukturama. Celostepeno kretanje počinje od naznačenog g-mola, a zaustavlja se na polarnom akordu; tonalni centar nije potvrđen, a oznake date u primeru su samo identifikacija akorada, sa uslovnim tumačenjem. U daljem toku, probija se osnovni A centar, koji je u prvom trenutku prepoznat više po „signalnom motivu“ prvog stava, nego po akordskoj podlozi. Sve ovo se odvija na mestu gde je data reminiscencija na materijal iz razvojnog dela prvog stava (t. 192, I stav), koji je ovde doslovno prenesen (od t. 204).

Primer br. 197 Sonata br. 6, IV stav (t. 206–211):

The musical score consists of two systems. The first system is in G major and features a piano introduction with chords: t^6 , $(ss)^6$, *celostepena*, $(sm)^6$, and $(p)^6$. The second system is in A major and features the first theme (*I t. I stava*) with chords: -2 , p^6 , II^7 , T^6 , $(III)^6$, *materijal mosta ≈ B2 I stava*, T , D , T^6 , and T . The score includes treble and bass clefs, various time signatures (3/4, 4/4, 3/4), and dynamic markings like 'celostepena' and 'materijal mosta ≈ B2 I stava'.

Novi, još veći korak ka tonalnoj dezintegraciji nalazimo u sledećoj razradi A teme (t. 237). Posle kraćeg uvoda, odsek teme počinje unisonim izlaganjem osnovnog materijala u fis-molu (kao odzvek prethodne kadence A:VI); ono je prekinuto skokovima malih seksti (uslovno fis: III^6 , T_6 , $F_6 \sim c:V_6$) koje vode u nov, tritonusno udaljen, tonalitet – c-mol, gde je tema izložena sa reskim sudarom drugog stupnja i istovremenog sniženog drugog u basu. Razvojni karakter daljeg muzičkog toka usled rada sa osnovnom tematskom ćelijom, koja je sekvencirana, invertovana, varirana na različitim tonskim visinama sukcesivno u deonicama leve i desne ruke, bez određenog sistema i bez funkcionalne povezanosti, dovodi do tonalne dezintegracije (koja se uslovno može posmatrati i kao naznačeni tonalni centri d, f). Sledeća veća karika (t. 250) počinje in f: t^+6 . Ponavljanje tematske ćelije harmonski tumačene u okviru VII stupnja, uz istovremeno figuriranje VII u basu disonantnim skokovima – male none, velike septime, prekomerne sekste, dovodi do dinamičkog klimaka gde se probija početni motivski impuls C teme. Motiv je dat u reskom sazvuku umanjene terce (zvučno velike sekunde), praćen silaznim pasažom razlomljenih malih terci čime se tumačenje tonalnog određenja dovodi u pitanje (videti sledeći primer). Tonalna dezintegracija posebno je istaknuta i dalje, u pojavi umanjene lestvice.

Primer br. 198 Sonata br. 6, IV stav (t. 250–258):

The image displays two systems of a musical score for piano. The first system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various dynamics and articulations: 't' (tutti), 'g:' (grace note), 't' (tutti), 'II' (second ending), and 't' (tutti). The bass staff contains a bass line with dynamics 'f: VI₆', 'sm' (sforzando), 'p' (piano), and 's' (sforzando). Below the bass staff, there are annotations: 'VII ped.' with a circled 'VII' above it, and '(as: VII₂)' with a circled 'VII' above it. A dashed line indicates a pedal point. The second system continues the music, with the treble staff starting with 't VII' and the bass staff with 'as: D₂'. Other annotations include 'g:', 't', and '(g: VII_D)'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. A long horizontal line with a tilde (~) spans across the bottom of the second system, indicating a sustained pedal point.

Sledi reprizira pododseka razvojnog karaktera (iz t. 242) ovde od nove tonske visine, in e, zatim in a (od t. 265), čineći novu stepenicu u gradaciji. Dinamički i dramaturški klimaks donosi ponovo polazni motiv C teme u sazvuuku umanjene terce, sada udvojen u trećoj i maloj oktavi. Insistiranje na ovom motivu isprekidano je motivom A teme, praćene razlomljenom, skokovitom linijom u basu; ovaj segment je na granici atonalnosti, a sve je, zapravo priprema reprize C teme. Pasaž koju čine naizmenični durski i molski tetrahordi na rastojanju prekomerne kvarte, vodi do klastereske formacije u *ff* dinamici najvišeg registra. Može se reći da je klaster proizašao iz spajanja elemenata prethodnih tonskih nizova, kao njihov nastavak, gde se ispostavlja da ti nizovi pripadaju dvema umanjenim lestvicama – raspoređenim odvojeno u deonicama desne i leve ruke. posle razređenja zvučne tenzije, nastupa tema C (t. 289).

Primer br. 199 Sonata br. 6, IV stav (t. 279–291):

279 (C: -VII_D) (VII_{II} b₆)⁷ (VII_D) (VII)³
 (h: d⁺²) t₆

283 p
 umanjena lestvica
 a: VII₇ d

287 l₂ II₆ (VII) t₆

Tonalni i formalni plan teme C izmenjen je u odnosu na njenu prvu pojavu. Umetnut deo *b* iz A teme (odsek A₁) menja formalnu organizaciju teme C na trodelni koncept. Tema počinje u a-molu, osnovni materijal je skraćen na dve umesto četiri rečenice (ili na prvi period). Sledi umetnut materijal A teme (t. 303), kao središnji kontrastni deo i, kako je ranije bilo rečeno, taj materijal zapravo nadoknađuje izostavljenu temu A u globalnoj organizaciji forme. Na harmonskom planu, središnji deo počinje takođe u a-molu: ostanatna figura u basu može se shvatiti kao razloženi tonični sekstakord sa umetnutom povišenom sekundom (sekstakorda), ili kao smenjivanje t₆ i s[<], što je veoma blisko osnovnoj ćeliji A teme! Sledi figuriranje basovog tona sekstakorda, a gornji glas izlaže razlomljenu, skokovitu liniju u kojoj je, na sličan način kao u odseku A₁ (t. 100, videti Primer br. 195), prikriven silazni hromatizovan hod akorada, ali na ovom mestu on počinje od a: SM, preko VI, do D.

Nakon kraćeg zastoja na D, pri ponavljanju ove situacije, hromatski niz se nastavlja akordima a: p, S, [>]S, do III (kao u Primeru br. 195), a figurirani pedal nosi ulogu tonalne preorijentacije ka C-duru. Naime, objedinjujući element u pomenutom klizanju jeste figuriran i

markiran pedal na tonu c (sa prekidom od samog jednog takta unutar ukupno 15), koji od a: t₆ prerasta u C: T. Promena centra se, zbog opisanog hromatskog klizanja, ne oseća do pred sam kraj situacije, a klizajući akordi prema C-duru su označeni kao m, II^{<3}, II[>], T. Paralelno sa akordskim hromatskim nizom, odvija se i silazno-hromatska linija u prividno srednjem glasu.

Primer br. 200 Sonata br. 6, IV stav (t. 302–318):

302

(t)

a: ~L₆ t₆ D t₆ (<s) (s<) (s<)

308

D

t₆

a: sm
C: s II^{<3} D T

313

a: p₄⁶

S >S III

II^{<3} >II T

C: T

Osnovni motiv C teme se potom još jednom eksponira u c-molu: donja tonična terca pulsira u gornjem glasu, a motiv u donjem glasu samo počinje od tona tonične terce, no dalje obrazuje niski molški medijantni akord. Ova situacija upućuje na bitonalnu sliku c+es. Nakon ponavljanja sledi raspad motiva. U pulsaciji gornjeg glasa terca je zamenjena velikom sekundom des–es, formirajući vođične tonove ka toničnoj terci C dura. Poigravanje sa tercom dato je na samom kraju ovog odseka: u uzlaznom hodu (opet) po tercama, ovaj motiv formira petozvuk na tonici, čija poslednja terca uranja u sekundnu pulsaciju, obrazujući klaster (*des d es f*, pa *des d es e*).

Lirsko odmorište predstavlja tema B (*Piu tranquillo*, t. 341). Data u osnovnom tonalnom centru, ali durskog roda (A-dur), promenjene, nežne atmosfere (*dolcissimo*) u *p* dinamici, donosi neophodno smirenje i veliki kontrast posle burnog toka (u više aspekata) koji joj je prethodio. Promenjena artikulacija negira njen prvobitni igrački karakter i obezbeđuje izvijanje melodijske linije u širokom dahu. Tema je augmentirana, a triolski puls razloženih trozvuka u pratnji zamenjen je hromatskom linijom koja, nad markiranim toničnim pedalom, sadrži registarske skokove (u okviru tonične kvinte proširene za četiri oktave) i diskretno podržava smirenje teme. Linije teme i pratnje su u isprepletenim pozicijama, u drugoj rečenici koja je skraćena, vodeću liniju preuzima bas, a pratnju gornji glas. Treće izlaganje je u F-duru (t. 362), prateća hromatska linija se transformiše u slobodnije tretiranu, bifunkcionalnu “iskrivljenu” disonantnu liniju; zatišju je kraj i priprema se nova bura u poslednjem odseku stava – novom nastupu A teme.

Slično prethodnom nastupu ove teme, i u ovom odseku (A₄, t. 370) dolazi do brzih smena tek naznačenih tonalnih ravni, unutar njih – funkcionalno neubedljivih odnosa. Prateći pojavu osnovne tematske zamisli, okvirni tonalni plan ovog odseka bio bi: a, c, a, d (+f), f, c, a. Na zanimljiv način i otpočinje odsek. Naime, iako je vodeća linija u originalnoj tonskoj visini, dakle u a-molu, ona je data na fonu VI stupnja u basu (intonativno nadovezivanje na prethodni odsek), gde se smenjuju septakord VI stupnja i lidijski kvintakord (Primer br. 201a). Temu prekida ponovna reminiscencija na motiv prvog stava, takođe u originalnoj tonskoj visini – in A. Ovaj motiv se, u različitim vidovima, stalno pojavljuje i, na neki način, čini integralni deo poslednjeg nastupa teme finala. Već u sledećoj pojavi teme, na neznatno promenjenom fonu u basu, tonalna ravan se na kratko pomera in *c* (t. 375): tonična funkcija u gornjoj liniji suprotstavljena je subdominanti u basu (Primer br. 201b). Bikordska postavka linija teme i pratnje sprovodi se i dalje, u nastupu in *a* javlja se tonika na fonu prekomerne subdominante ($s^>$, Primer br. 201c), dok se u nastupu in *d* može govoriti i o bitonalnoj slici *d+f* (t. 386–389). Naime, linija teme je u d-molu, a potpuno slobodna, afunkcionalna akordska progresija u basu, gde se samo početni akord VI prepoznaje u d-molu, pre se može tumačiti u f-molu koji zatim i sledi (Primer br. 201d).

Primer br. 201a Sonata br. 6, IV stav (t. 370–374):

370 *poco a poco riprendendo il tempo primo*

a: VI⁷ l VI⁷ l A: T

Primer br. 201b (t. 375–379):

375

(a:VI₇=)C: s₇ II₄ ⁶ S₇ II₄ (a:VII₇) a:VI₇ l VI₇

Primer br. 201c (t. 383–384):

383

a: >s #VI

Primer br. 201d (t. 386 – 390):

d: VI₆ #VI f: S (t₄) N₆ t₆ (VII_D) VII₂ N₆ VI₇ VII_{#7}

Koristeći maksimalne mogućnosti izabranog medija za otelotvorenje svojih zamisli, a vođen nedvojbeno izuzetnom kreativnom energijom, Prokofjev u završnici VI sonate zaista ostvaruje eksploziju zvuka koja vodi do potpune katarze. Dugo držana ravan jakog dinamičkog intenziteta (*f*) postupno narasta sve do samog završetka stava. Dramaturški klimaks (t. 399) započinje transformisanom glavom osnovne teme (slobodna inverzija), date u figuraciji koja se skoro neprestano ponavlja u obe linije na različitim harmonskim ravnima, prekidane akcentovanim triolama i pasažima. Na harmonskom planu, sukobljavaju se dominantni i lidijski tritonus. U donjoj liniji ponavlja se ostinatna figura razloženog VII₇, dok u gornjem registru odzvanja tonika a-mola, kao pedalni ton u okviru figure u kojoj se nalazi i IV[<] (notiran kao V[>]), disonirajući u odnosu na podlogu. Isti ton (IV[<]) akcentovan je zatim u basu, prekidajući samo kratko ostinatni pokret. Glisando do tonike u najvišem registru vodi ka ponavljanju ove situacije. Regstarski i poziciono, smenjuju se akcentovani tonovi: a, b, g, es, b, g, es, a (t.407–417), dajući privid bitonalnosti a+Es (polarne oblasti). Najzad se od poslednje akcentuacije (es) u dinamici *fff*, deonice razilaze u suprotnom kretanju od srednjeg registra do tonike u krajnjim registrima. Pritom, gornji glas donosi pasaž retko primenjene lokrijske a lestvice, koja ovde čini frigijsku ravan, sa istovremenom miksolidijskom A lestvicom u donjem glasu (ravan subdominante). Kao da su spojeni lestvice S+F platoa, ali, zbog insistiranja na tonu es u prethodnom toku, kao polarnom obeležju, a on i ovde jeste akcentovan – formira se i polarni sekstakord u drugom delu takta, tako da se može reći da je i polarna oblast prisutna. Poslednjim podsećanjem na osnovni motiv I stava, odnosno nukleus celog ciklusa, završava se dramatični tok finala i celog dela.

Primer br. 202 Sonata br. 6, IV stav (t. 416–430):

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction marked 'ped. t' and features triplet patterns in both the treble and bass staves. The second system shows a modulation to A major, indicated by a dashed line labeled '8va' and a dynamic marking 'P (= SF ->) F (a lokrijski)'. The third system continues the A major section with various chordal textures and a final cadence. The score includes dynamic markings such as 'a: VII', 'D', 'VII', 'P', 'S (A miksolidijski)', and 'T'.

Tonalni centri u finalu Šeste sonate su jasno profilisani u osnovnim temama, ali unutar daljeg razvoja se ostvaruje mnoštvo višeznačnih, funkcionalno labilnih tokova. Tonalni odnosi između glavnih odseka forme su na polustepenom ili tercnom rastojanju, no u pododsecima su prisutne raznovrsne tonalne relacije (pored ostalih, ponovo polustepene, terčne, ali i polarne), a tu su i bitonalne i funkcionalno raslojene situacije. Promene tonalnih centara ostvarene su na raznovrsne načine, no izdvojili bismo kao karakterističan postupak kojim se pomoću hromatskog klizanja modela (dijatonске građe) otvara prostor za modulaciju u tonalitet bilo koje udaljenosti; najčešći ishod/cilj, međutim, je polustepeno udaljenje dva granična centra.

Sonata br. 9 op. 103

Sonata br. 9, nastala 1947. godine, četvorostavačni je ciklus nevelikih dimenzija i po karakteru u mnogim crtama nastavlja liniju prethodne sonate (uvodni i lagani stav). Upravo 'minijaturnost' stavova, ekspozicionog umesto razvojnog tipa izlaganja, lirizam i naracija umesto monumentalnosti i dramatike, pokazatelji su Prokofjevljeve težnje ka prozračnom, svedenom izrazu. Forma je jednostavna, klasičnih obrazaca, sa prepoznatljivim rečeničnim strukturama, ali i kompozitoru svojstvenim traganjem za nestandardnim postupcima. To se pre svega ispoljava u sintezi i prelamanju elemenata različitih formalnih obrazaca. U harmonskom oblikovanju materijala reskost i oštrina ustupaju mesto mekšim disonancama i bogatstvu kolorita prozračnih akordskih sklopova, ponegde i u impresionističkom maniru. Harmonski sadržaj je bogat i višeslojan, ali i pored visokog stepena hromatizacije, stabilnost tonaliteta nije dovedena u pitanje. Melodijska komponenta je izražena ne samo u tematskom smislu – u vodećoj liniji – već i u pratećim linijama – „podglasovima“, koji zajedno ispredaju misli u nenametljivom kontrapunktu. Ponegde su melodijski fragmenti dati u imitaciji, samoimitaciji, istovremeno u osnovnom i inverznom obliku što doprinosi homogenosti ali oslikava i Prokofjevlev specifičan način polifonog tkanja.

Melodijom takvog tipa otpočinje prva tema stava, napisanog u sonatnoj formi, u svetlom C-duru. Prozračna faktura, agogika *dolce ed espressivo* u tempu *Allegretto* tro-polovinskog metra, podržavaju osnovni karakter misaono lirskog izraza. Struktura prve teme je period 10+10 sa ubedljivim kadencama C: D₇ – T i C: VII₇ – T. Harmonsku sliku u početnim taktovima obrazuju akordi glavnih i sporednih stupnjeva, često u četvorozvucima i sa brojnim vanakordskim tonovima, a jasnu dijatoničnost samo povremeno dopunjuje hromatski pokret „podglasova“. U drugoj frazi rečenice, međutim, hromatski hod je izraženiji: u srednjem registru karakteristične su paralelne kvarte u hromatskom uzlaznom kretanju na pedalu dominante, a potom – silazne paralelne septime. Paralelizmi ne narušavaju stabilnost harmonskog toka – oni su u službi kolorita, u čemu se otkrivaju elementi impresionističkog harmonskog mišljenja. Osim jednog bikorda D+L (t.6) i poneke hromatske prolaznice i skretnice, nema reskosti, a dijatonika je u prvom planu. Funkcionalnost je prisutna, preovladava plagalnost, dok u kadencirajućem procesu dolazi do izražaja klasična formula C: II[♭] K[♭]₄ D T. Akord dominante ipak nije sasvim klasičan – umesto vođice prisutan je snižen VII, ali on vodi naniže i predstavlja

polustepenu zadržicu pred nonom.⁶⁸ Iako pomenuti ton *b* ostvaruje trenutnu miksolidijsku boju, njegovo dalje kretanje određuje ga kao zadržicu, tako da se, iako je terca akorda izostavljena, tumačenje C: D čini opravdanim. Zanimljivo je da je druga rečenica, iako sa istim brojem taktova, motivski i još značajnije – harmonski – skraćena za jedan takt. Naime, druga kadenca je slabija (VII – T, videti Primer br. 203b), jer je izostao takt sa ubedljivim K_4^6 – D. Isti broj taktova obe rečenice perioda je očuvan usled promene metra na 4_4 u drugoj rečenici, ali je u njoj manji broj metričkih jedinica (26:28).

Primer br. 203a Sonata br. 9, I stav (t. 1–10):

Allegretto

p dolce ed espress. *mp*

C: T ped.⁷ II⁶ T⁷ VI⁶ VII² T³ S II

dim.

II⁷ D L +DS S₆ D ped. M⁴ III⁴ S⁴ p⁴ II⁷ VII^{II} VII⁷

p *mf*

[II[<]] T D T D^{#3} II² III⁴ T

⁶⁸ Sličan postupak karakterističan je za harmoniju F. Lista, kada se u okviru septakorda VII stupnja javlja celostepena zadržica pred umanjenom septimom, formirajući umanjenu oktavu prema vodiči.

Primer br. 203b (t. 19–20):

C: D ped. $\underline{\quad\quad\quad}$ $\underline{p^4}$ $\underline{P^4}$ $\underline{+VII^3}$ $\underline{\quad\quad\quad}$ $\underline{VII^7}$ $\underline{\quad\quad\quad}$ \underline{T}

Nov motiv u ogoljenoj fakturi, oktavno udvojen i odlučne ritmizacije, označava početak mosta. Posle jasnog C centra, pojava celostepene dominante, potom i frigijskog akorda, otvara tonalni prostor ka tamnijim bojama: b-mol se nakratko centralizuje kao nova tonalna oblast u kojoj se izlaže isti motiv u inverziji. Nakon još jednog akorda CD, kao neposredna priprema druge teme, nastupa nov tonalni centar – H, prvo u durskoj pa u molskoj boji. Dugo držani pedal u basu na tonu h, preko hromatskog kretanja sa istovremenom inverzijom tog pokreta u gornjem glasu, vodi do tona g, time najavljujući `pravi` tonalitet druge teme, koji će se tek naknadno ustaliti. Početni tok nove teme (t. 37), i pored markiranog pedala na tonu g, odvija se u h-molu. Izbor polustepenog odnosa između prve i druge teme (C – h) nije uobičajen za Prokofjevljevu koncepciju tonalnog plana sonatnog oblika. Pritom, tonalno kretanje mosta zahvatilo je b-mol, što jeste neobična priprema; u enharmonskom zapisu to je lidijska oblast prema početnom tonalitetu druge teme, a to jeste tipičan Prokofjevlev postupak za pripremu novog tonaliteta. U neposrednoj pripremi nove teme, posle H-dura i naznačenog G centra, ustaljuje se h-mol. Zanimljivo je da se, umesto `klasičnog` postupka mutacije, promena roda odvija preko umetnutog novog, ali nedovoljno potvrđenog tonalnog centra. G-dur se ispoljava kao tonalitet u `senci` hromatskih pokreta, ili kao podsloj; na pedalu tona h (h: t) izložen je tonični kvintsekstakord G-dura u “sudaru” sa dominantom h-mola, a kasniji hromatski pokret u istovremenoj inverziji ne podržava ubedljivo nijedan od ova dva centra (videti sledeći primer, t. 35). Treba primetiti da je, pri pomenutoj inverziji, početno sazvučje dva glasa – tritonus c-fis (proširen za oktavu) koji se širi suprotnim hodom do disalterovanih tonova *as* (bas) i *ais* (sopran), a oni se “razrešavaju” u g-h kao “prelamajuće” tonike, dakle kao G: T u donjem sloju, a h: t u gornjem. Njima se odmah pridružuju pripadajuće kvinte, a sve zajedno formira akord G

velikog durskog septakorda. Time se tonalno određenje II teme približava našem modalitetu B⁶⁹, tj. reč je o asocijativno-(poli)bicentričnoj tonalnosti.

Primer br. 204 Sonata br. 9, I stav (t. 31–38):

Struktura teme je period od tri rečenice: 4 uvodna takta +6+8+7. Prva fraza zastaje je na G: VI (h: s), potom sledi ponavljanje fraze u subdominantnoj sferi za oba centra, gde su bikordalne postavke (G: S+VI / h: F+s, t.47), ali se završnom kadencom ipak potvrđuje G-dur. Tim postupkom se uspostavlja najklasičniji sonatni obrazac tonalnih odnosa I i II teme. Samo je početak teme takav da preovlađuje h-mol, tj. G-dur je u njegovoj senci; potom se javlja e-mol kao zajednička oblast za oba centra, a tek poslednja rečenica potvrđuje G-dur.

Tonalna kolebljivost prisutna je i u reprizi II teme, bez obzira na to što postoji 'klasično' pomirenje tema. Osnovni tonalitet – C-dur zasenčen je e-molom (ili obratno): u gornjem sloju je pedal toničnog kvintakorda C-dura, u basu je pedal na tonu c, a srednji sloj je u e-molu. U odnosu na ekspoziciju, tema je skraćena na period od 2 rečenice 6+9. Prva rečenica kadencira na C: VI (e: s). U drugoj rečenici pedal u donjem glasu je i dalje na tonu c, a gornji slojevi su postavljeni kao dve funkcionalne linije: C: S + VI i nakon hromatski vođenih paralelnih

⁶⁹ Detaljno o ovom vidu tonalne organizacije videti u Poglavlju 3.3., str. 61. Da podsetimo: ovaj modalitet je asocijativni nivo nekoliko razno-centralnih tonalnih sfera, odnosno predstavlja asocijativno-policentričnu tonalnost, što bi se moglo porediti sa vrstom prelamanja između dva ili više tonalnih centara.

kvartsektakorada (uslovne funkcionalnosti), rečenica završava ubedljivom kadencom u C: D – T.

Nešto više hromatike prisutno je u završnoj grupi *Poco meno mosso* (t. 61–76). Ovaj odsek sadrži dve celine; u prvoj, izgrađenoj od 5+4 takta, posle početnog G-dura, nov motiv hromatskih linija u kanonskoj imitaciji u spoljnim glasovima, uz nezavisnu hromatsku liniju u srednjem sloju, vodi na kraju fraze ponovo do jasne kadence u G-duru. Međutim, i ovde postoji asocijativna tonalna dvoslojnost u melodijskom smislu; gledano izolovano (od t. 61–65), gornja linija naginje h-molu, čak se i zaustavlja na tonu h, čineći u tom trenutku tercu G-dura, koji se kao tonalni centar sve vreme ispoljava u donjem glasu. Potvrda ove dvoslojnosti nalazi se pri samom kraju završne grupe, gde je neposredno pred završnim toničnom akordom G-dura, dat H-dur akord! (t. 75, videti primer 205b. Akord H-dura na tom mestu ima ulogu submedijante prema dominantni G-dura koja vodi do zaključnog akorda završne grupe – G:T. Ipak, čini se ne sasvim slučajno, završna tonika je u obliku sekstakorda ('dvoznačni' ton *h* je sada u basu!), a razrešenje prethodne dominante takođe nije ubedljivo. Naime, vođica, istaknuta u gornjem glasu, ide naniže preko prolaznica u toničnu kvintu G-dura, tj u tercu sekstakorda. Pritom, dominantna je data kao tvrdoumanjeni kvintakord, osnovni ton se potom gubi a ostaju tonovi *fis* i *ais*, uspostavljajući time ponovnu asocijaciju na H-dur, kao tonovi njegove dominante.

Primer br. 205a Sonata br. 9, I stav (t. 65–71):

G: T $\overline{[\overset{\infty}{\text{VII}}^3]}$ / $[\overset{\infty}{\text{F}+6} f]$ $[\overset{\infty}{\text{VII}}^D]$ $\text{D}^4 \text{ } 2$ VI^7 $\text{VII}^4 \text{ } 2$

(H: + VI + VI) (T) M P T

Primer br. 205b (t. 73–76):

The musical score consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a G major triad (G4, B4, D5) and continues with a melodic line. The left hand (bass clef) features a chromatic sliding bass line. The chords are labeled as follows: G: T (G major triad), SMD (SMD triad), +D (D major triad), and T⁶ (G major triad with a 6th). The bass line moves from G2 to F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, and finally F#1. The right hand melody includes a triplet of eighth notes in the final measure.

U hromatskom klizanju sazvučja koja nastaju kao proizvod nezavisnih hromatizovanih linija u završnoj grupi, teško se može govoriti o funkcionalnosti. Motiv koji je u prvom izlaganju bio kanonski imitiran, potom je dat sinhrono, i to u paralelnim nonama, bas sa stabilnog tona *g* sklizne na *gis*, a iako se tonovi srednje (altovske) linije mogu ponegde enharmonski zameniti u cilju tumačenja određenog akorda, njihovo izrazito hromatsko kretanje demantuje funkcionalnu logiku, pa samim tim i potrebu da se prilikom tumačenja izvede/uvode enharmonska zamena kao dokazna metoda. Iako postoji izvestan broj vođičnih sazvučja – što se ogleda u raznosmernom hromatskom kretanju tonova u stabilan akord (npr. prema tonici G-dura u t. 68–69), odbljesci H-dura ne nestaju. Naime, javljaju se dominante oba tonaliteta (t. 66 i 67), a u drugom delu odseka (od t. 69 do kraja završne grupe) smenjuju se, na metrički naglašenim delovima i njihove tonike, dok se u basu odvija hromatizovana linija koja, idući od tona *g* do tona *h*, opet potencira tonalnu dvoslojnost. Između ‘tonika’ G-dura i H-dura, na relativno naglašenim delovima takta, dati su kvartsekstakordi *as-des-f* i *h-es-g*, od kojih drugi povezuje oba centra jer je enharmonski dvoznačan (kao prekomerni [>]VI), ali se u ovom akordskom nizu krije i nešto drugo: melodijski su potencirane gornje terce datih akorada i to u rasponu od tri registra, a u njihovom sledu se zapaža smenjivanje velike i male terce. Ako se, pak, uzmu u obzir i prolazna sazvučja (na ostalim metričkim delovima), vidi se da je dosledno sprovedeno smenjivanje prekomernih i durskih akorada. Time se, sa jedne strane, potvrđuje postojanje asocijativno policentrične situacije (modaliteta B) na ovom mestu, ali postaje jasno sa druge strane i da je Prokofjev svesno koristio sazvučja koja su ‘zvučna vrednost po sebi’, u maniru impresionističke poetike, težeći radije ka melodijskoj nego funkcionalnoj harmonskoj logici.

Pomenuto isticanje terci u završnoj grupi nije slučajno. Naime, zastupljenost ovog intervala, kao svojevrsnog simbola dijatonike i konsonantnosti, izražena je u razvojnom delu

prvog stava; terca takođe čini motivski nukleus drugog stava. Terca se na nekoliko mesta dosledno kreće naniže paralelnim hodom i ona čini motivsku suštinu 'podglasova': hromatsko silazni paralelni hod malih terci odvija se u srednjem glasu od 78. do početka 81. takta, potom u nešto dužem toku od 89. do 93. takta, a sledi silazni hod paralelnih velikih terci u pretežno celostepenom pokretu (t. 94–95.). Ova pojava korespondira sa sličnom situacijom u mostu (t. 24–25), gde igra sa tercama nije u toj meri dosledna, ali se one izmenjuju po principu: velika-mala-mala (terca). Paralelizmi čine takođe sponu između razvojnog dela i ekspozicije; podsetimo na hromatsko uzlazne paralelne kvarte i kvartsektakorde, hromatsko silazne decime i none (sve u ekspoziciji), što potvrđuje značaj ovakvih postupaka, opet, ne bez asocijacija na impresionističke crte.

U razvojnom delu nema široke, dramske razvojnosti ili složenijeg kontrapunktskog nizanja tema na način tipičan za ranije sonate; ovaj odsek prvog stava je najmanji po obimu (56 taktova) i u njemu se sukcesivno izlažu materijali prve pa druge teme, mosta, završne grupe i ponovo prve teme. Modulaciona frekvencija je, međutim, visoka: raspon tonaliteta se kreće polazeći od kvintnog kruga naniže – G, C, F, preko molskih boja – as, a, e, a+d, do naznačenog C, koji se kratkotrajno pomera na frigijsku sferu – Des, potom do medijantnog E-dura i najzad, C-dura, koji ostaje do kraja odseka.

Tonalna dvoslojnost je dovedena do intenzivnijeg stepena. Ona je prisutna već i zbog toga što se više puta izlaže druga tema – za koju se pojava dvoslojnosti vezivala u ekspoziciji. Tako se npr. na podlozi F-dura izlaže motiv druge teme u a-molu (t. 95–98), potom u tek potvrđenom a-molu suprotstavljen je e-mol u gornjem glasu (t. 103–104). Tonalna dvoslojnost se, međutim, javlja i u tretmanu drugih materijala: u obradi materijala mosta, dvoslojno su postavljeni a-mol i d-mol (t. 105–106). U daljem toku, d-mol je usled hromatizovanih linija materijala mosta, funkcionalno oslabljen i nedovoljno potvrđen. U tom smislu, karakterističan je sled akorada d: f, VII_D, III, D_{III}, \bar{D}_{VI} , s, D, d, t⁺⁶. Iako među ovim akordima postoji jedna eliptična veza vantonalnih dominant i jedno varljivo razrešenje, ipak se stvara utisak o slučajnim, hromatsko-prolaznim sazvučjima. Funkcionalnost je oslabljena i pojavom molske dominante nakon durske, kao i tonike sa dodatom velikom sekstom. Upravo na tom mestu se odvija i prolazno istupanje u C-centar, takođe nedovoljno potvrđen, što tumačenje ove situacije

povezuje sa asocijativnim nivoom (modalitet B)⁷⁰. Pojavom nepotpune celostepene dominante (g a cis f) koja sledi, tonalni tok je dodatno zamagljen, tim pre što razrešenje ovog sazvučja – i inače višesmislenog određenja – ne potvrđuje nijedan od asocijativnih centara, već indirektno uspostavlja nov tonalni centar – Des-dur.

Primer br. 206 Sonata br. 9, I stav (t. 108–112):

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) with various chords and triplets. The second system continues the piece, with a section marked 'I tema' indicated by a dashed line. The harmonic analysis below the notes identifies the chords and their functional relationships.

Des-dur traje kratko; izložena je samo glava prve teme i sledi drugi celostepeni četvorozvuk (b-e-as-c kao obrtaj Des: $+D_9$), koji uvodi E-dur. Oba akorda nepotpune celostepene dominante su u značenju $-VII_D$ ($S^<$) pred tonikom ciljnog tonaliteta, a postavljena su u istoj formaciji, pri čemu se ističe tritonusni skok u basu. Treća pojava sličnog višezvuka – sa elementima celostepenosti – je najupečatljivija i odvija se na mestu uvođenja osnovnog tonaliteta C-dura, koji će ostati do kraja razvojnog dela. To je mesto gde je dostignut dinamički i harmonski klimaks i gde su pomoću jednog akorda – bikorda – dvosmislenog funkcionalnog značenja, objedinjena dva tonalna centra: E-dur i C-dur. U pitanju je višezvuk kao prelomna tačka između dva centra, koji se može raščlaniti na bikord fis-as-c-e + c-e-g i njegovo određenje prema ciljnom C-duru je nesporno. Nakon bikorda su naizmenično razložene tonike oba tonalna centra. Moguće je na više načina tumačiti funkciju ovog višezvuka prema prethodnom E-duru.

⁷⁰ Videti prethodnu fus-notu.

je, Ordžonikize, na primer, ga određuje kao toniku sa dvorodnom tercom i povišenom kvintom e g/gis his, sa istaknutim osnovnim tonom u gornjem sloju, a sve na pedalu II stupnja⁷¹; ili, sve se može objediniti kao višezvuk na II stupnju fis-c-e-g/gis. Odlaganje potvrde novog C centra je postignuto varljivom vezom C:VII_D u sekstakord III_v(!), nakon čega sledi hod paralelnih uzlaznih kvarti u srednjem sloju (iz prve teme) što, sve zajedno, doprinosi tonalnom oslabljenju opisanog prelomnog momenta. Jedino je zadržavanje basa na poziciji dominante novog tonaliteta signal da je u pitanju tonalna priprema reprize.

Primer br. 207 Sonata br. 9, I stav (t. 117–125):

E: VII_D⁷ T² T — VI — (~D_{VI}) C: -VII_D⁷ S[>] M[<] T —
 D — [E: II⁹ T]

— VI[>] -VII VII_D⁶ III_v⁶ III⁶ S⁶
 D_{ped.}

p⁷ 3³ -VII II⁷ VII_{II}⁷ VII⁷ II₃⁴ 5 T⁶ D^{b10-9}

Zanimljiva je koncepcija forme ovog stava u pogledu odnosa između završnog odseka razvojnog dela i reprize. Naime, iako je, posle opisane tonalne neodumice, uspostavljen osnovni tonalitet C-dur i u gde se izlaže materijal prve teme, još uvek ne počinje prava repriza; u odnosu prema ekspoziciji ovde je faktura drugačija, pomalo opet impresionistički tonirana, a sama tema

⁷¹ Ordžonикидзе, Гиви Шиоевич, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Музгиз, Москва, 1962., op.cit.

je varirana. Repriza počinje nakon ovog izlaganja, ali u H-duru! – gde je izložena samo prva rečenica, “preslikana” iz ekspozicije, no u lidijskoj oblasti prema osnovnom tonalitetu (t. 134). Sa jedne strane, prisutna je vrsta lažne reprize – ali u osnovnom tonalitetu, dok je prava repriza u ‘neodgovarajućem’, dalekom tonalitetu H-dura. Sa druge strane, iako je prava repriza prve teme skraćena, ovim postupkom je stvoren privid istih dimenzija kao u ekspoziciji (dve rečenice), jer se izlaganje teme u C-duru u psihološkom smislu poistovećuje sa početkom reprize.

Neposredno pred samom ‘pravom’ reprizom, javlja se još jedna dvosmislena harmonska situacija. Ponovo je istaknut motiv terce, sada u melodijskom pokretu gornjeg glasa, koji se obuhvata tri registra spuštajući se po velikim tercama. Posmatrane izolovano, ove terce obrazuju razlaganje prekomerne dominante C-dura, ali akordske strukture koje ih dopunjuju ne podržavaju ovu harmoniju, već su samostalna, ‘slučajna’ sazvučja. Smenjuju se durski i molški trozvuci i jedan prekomerni četvorozvuk, bez funkcionalne logike. Data sazvučja, umesto funkcionalnosti, imaju ulogu akordskog senčenja melodijskog pokreta gornjih tonova, a sve se odvija na figuriranom pedalu tonike. Treba zapaziti da je ton *h* u tom nizu dva puta harmonizovan lidijским akordom – možda čineći najavu H-dura koji sledi (početak reprize), a sama modulacija je izvedena enharmonizmom male septime C: $DS_7 \sim H: \text{VII}_6$.

Primer br. 208 Sonata br. 9, I stav (t. 129–134):

Harmonic analysis for Example 208 (measures 129-134):

Upper staff analysis: C: T II II L III mIII III VI^7 M L

Lower staff analysis: T sS DS $\text{VII}^{\#6}$ T

Još jedna bitna pojava vezana je za razvojni deo, a to je – tipično za Prokofjeva – spajanje elemenata prve i druge teme, čime se naknadno ispostavlja da oba tematska materijala izniču iz istog motivskog jezgra. U ovom stavu je to manje izraženo nego u npr. Drugoj i Šestoj sonati, ali je taj princip ipak očuvan. U ovom konkretnom slučaju, ta veza je ostvarena citiranjem karakterističnog motiva iz prve teme, koji ‘prerasta’ u prepoznatljiv početni impuls druge teme. Na početku razvojnog dela prvo se dva puta izlaže materijal prve teme, a u drugoj pojavi tog materijala (od t. 88), na motiv sa kvintnim skokom (iz druge fraze te teme) nadovezuje se materijal druge teme. U daljem toku postaje jasno da je ovaj motiv zajedničko jezgro za obe teme, jer je početni impuls druge teme u stvari njegov slobodan inverzni oblik. Tim postupkom se stvara i psihološka i tematska asocijacija na obe teme.

Primer br. 209 Sonata br. 9, I stav (t. 88–96):

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 88-96) features the first theme (I t.) in the right hand, which is an augmented form of a motif (Z.G) and its inversion in the left hand. The second system (measures 97-102) features the second theme (II t.) in the right hand, which is an inversion of the first theme's motif (Z.G), and its inversion in the left hand. The third system (measures 103-108) features the first theme (I t.) in the right hand and the second theme (II t.) in the left hand, showing their relationship to the common motif (Z.G).

U prethodnom primeru treba zapaziti i punktiran motiv iz završne grupe koji se pojavljuje ne samo u osnovnom vidu (t. 93 i 94), već je, u augmentaciji i inverziji, naglašen u srednjem glasu (t. 88–89).

Osim opisanog neobičnog tonalnog rešenja prve teme, repriza ne donosi druge izmene u odnosu na ekspoziciju. Naravno, tonalno pomirenje je prisutno i ta uloga je data drugoj temi, koja je u osnovnom tonalitetu C-duru, ali sa za nju karakterističnim tonalnim kolebanjem, ovde ka e-molu. Otud i pojava sudara dvaju dominanti – za C-dur i e-mol, kao i smenjivanju njihovih tonika (datih sa velikom septimom) pre završnog kadenciranja.

Na samom kraju stava – u kodeti – C-dur je i dalje osenčen e-molom, što se vidi iz dvoslojnosti plana: na lestvičnim pasažima tonike i dominante C-dura u basu, u gornjem planu se smenjuju četvorozvuci dominante, tonike i DD e-mola; disonantnost je potencirana i hromatskim tipom akorada – umanjenim durskim četvorozvucima D i DD. Neobičan obrt disonantnih sazvučja dat je na samom kraju stava: nakon iznenandnog zatamnjenja boje koju donosi C:sm (~e: III), sledi tritonusno udaljen višezvuk na II stupnju (sa malom nonom i malom sekstom umesto kvinte) i bikord II₆ + L (u enharmonskom zapisu). Razrešenje cele situacije je pojava završnog akorda tonike C-dura sa, pomalo "nostalgičnom", dugom zadržicom 4-3. U kodeti je prisutan i postupak koji karakteriše ceo ciklus – a to je najava materijala sledećeg stava.

Primer br. 210 Sonata br. 9, I stav (t. 192–196):

materijal II stava

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a trill on G4, followed by a melodic line. The bass staff has a trill on C3, followed by a bass line. The score is marked *ff*. Chord symbols and figured bass notation are provided below the staves: C: T, ^{b7}, sm, II ^{b9} _{b7} ⁶, II₆ ² _L, and II₆. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a long fermata over a chord. The bass staff has a trill on C3, followed by a bass line. Chord symbols and figured bass notation are provided below the staves: T ⁴, D₇, and T (3).

Drugi stav, Allegro strepitoso, D miksolidijski

Drugi stav, *Allegro strepitoso*, je razigrana tokata, u $^{12}_8$ metru, trodelne forme A B A¹ sa Kodom. U prvom delu, koga čine odseci a b a¹ c c¹, smenjuju se dva motiva: lestvični pasaž – najavljen na kraju prvog stava – i motiv terce koji je, čini se, osnovni impuls celog stava. Terca se javlja i kao melodijski pokret i u simultanom zvučanju, često u paralelnom kretanju. Terca ima i harmonski značaj: unutar prvog dela (t. 23–27) akordi se smenjuju u progresiji po malim tercama naviše, a u srednjem delu (B) ističe se hod po velikim tercama naniže, koji formira veliki medijantni krug.

Tonalitet drugog stava je D miksolidijski, ali sa čestim oscilovanjem ka h centru promenljivog roda. Na samom početku stava prisutno je tonalno zamagljenje. Tako, početni lestvični pasaž D miksolidijskog u prvi mah asocira na dominantno polje G-dura, ali nema potvrde nijednog od ova dva centra jer se odmah nakon pasaža, koji se zaustavlja na toničnoj terci, javlja istupanje u h-mol (preznačenjem tona fis). Tonu *fis* se pridružuje *ais*, čineći tercu *fis-ais* u niskom registru – to je prva pojava tercnog motiva – a zajedno sa drugom tercom (*c-e*) u drugom registru, formira se tvrdoumanjeni septakord *fis-ais-c-e* (D: D_{VI}/h : D). Sledi ‘klasičan’ lanac dominantni koji tek na kraju uspostavlja osnovni tonalitet: elipsa D: D_{VI} – D_{II} –DD se zaustavlja na dominantnom nonakordu D-dura, a iz tog akorda izranja ponovo motiv terce: g–h (t. 9) – sada u melodijskom pokretu. Ovaj motiv je harmonski dvoznačan: on se može tumačiti kao septima i nona prema odzvuku prethodnog akorda, ali, s obzirom na to da je ‘podloga’ izostala, može imati i ulogu subdominante. U samom lancu dominantni, početni pasažni motiv je više puta istican, ali je zanimljivo istaći da se pri ponovnoj pojavi pasaža od tona *d* (kao na početku stava) formira lidijsko-miksolidijska struktura, tj. akustička lestvica, koja nastaje jer je ona deo harmonije D: $\text{DD}^{(+6)}$.

Primer br. 211 Sonata br. 9, II stav (t. 1–6):

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a piano introduction with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section. The second system shows a piano (p) section with a forte (f) dynamic. The third system shows a piano (p) section with a forte (f) dynamic. The score includes various chords and accidentals, with some notes marked with a 't' for trill. The bass line is particularly active, moving chromatically upwards in some measures.

Tonika D-dura se i dalje ne javlja kao akord; zanimljivo je da je ona prisutna samo dva puta u početnom toku dela A (a b a¹) – na početku i na kraju, prvi put u okviru pasaža, drugi put kao sazvučje (t. 17), a u oba slučaja kao mali durski septakord – čime se konotira G centar. Tako se i posle elipse (i zastoja na dominantni) ne javlja tonika, već ponovno oscilovanje ka paralelnom h-molu, gde počinje odsek b. Na pedalu dominante h-mola odvija se čak i frigijski obrt u gornjem glasu, u čijem toku se bas pomera sa svoje pozicije dominante (videti sledeći primer). Pomeranje basa u septimnim dvozvucima koji se kreću hromatski naviše, prva je situacija koja dovodi do ozbiljnije tonalne višeznačnosti. Posmatrano iz ugla analogije sa prethodnim korespondentnim mestom (iz t. 10), formirano sazvučje se može tumačiti kao Des: D₇, ali je moguće i enharmonsko čitanje tog akorda kao VII_D u c-molu, jer dalje kretanje gornje linije, zastoj basa na tonu c, i plagalni obrt c: s⁶₄-t (t. 15), daje osnova za tu opciju. Nijedan od ovih nagoveštaja, međutim, nije realizovan; bas se sa tona c pomera na cis₇, uvodeći D centar koji je posle tonalne propustljivosti⁷² tek ovde potvrđen, ali u vidu malog durskog septakorda – negirajući prethodnu vođicu, potencirajući miksolijsku boju.

⁷² Termin tonalna propustljivost je objašnjen u poglavlju 3.4., a označava situaciju gde su nekoliko tonalnih centara naznačeni ali nijedan nije dovoljno potvrđen, čime se stvara međutonalni prostor – modalitet C.

Primer br. 212 Sonata br. 9, II stav (t. 10–17):

The musical score is divided into four systems. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a "frigijski obrt" (Phrygian cadence) with a melodic line that descends and then ascends. The third system continues the melodic line with a descending eighth-note pattern. The fourth system shows a final melodic phrase with a strong dynamic marking "f". Harmonic annotations include "S h: VI", "D 7", "9", "[D 7]", "D 7 (9)", "h: D ped.", "frigijski obrt", "D ped.", "t", "D", "t", "d", "-VII_D (5)", "c: D", "-VII_D", "°VII", "f", "t ped.", "6-5", "s", "t", "II", "D: VII", and "T 7".

Na samom kraju odseka b ponovo se ističe motiv terci. Njihov paralelni hod u raznosmernom kretanju dovodi do D: T₇ i repriziranja odseka a. U kretanju terci zapaža se i određena pravilnost: polazeći od iste terce g-h udvojene u drugom registru, desna ruka se dalje kreće u paralelnim malim tercama naviše, leva u velikim tercama naniže; sa druge strane, odnos

pokreta *donjeg* tona terci u desnoj ruci se kreće sistemom velika pa mala sekunda, dok je taj sistem u levoj ruci obrnut, tj. mala, pa velika sekunda.

Primer br. 213 Sonata br. 9, II stav (t. 18–19):

D: d S [III ³ / >3] l⁶ b5 ~ T⁷

U izmenjenoj reprizi prvog odseka (a¹, t. 19) ponovo se zalazi u h centar; posle zastoja na tonu *fis*, kao terci tonike D miksolidijskog koja postaje h: D pridružena je disonantna pulsacija male sekunde *f~eis* (h:s[^]), a potom se u hromatskom hodu naniže dostiže tonika h-mola (t. 22). Hromatski hod obuhvata okvir tonične terce, i upravo taj motiv će u ovom odseku, ali i u narednom, biti više puta izložen kao nosilac jedinog melodijskog pokreta. Istovremeno, u deonici desne ruke direktno je suprotstavljena durska tonična terca, čime se ostvaruje oscilovanje tonskog roda. U akordskom kretanju takođe se zapaža terčni hod koji uključuje hromatsko terčno srodstvo u modulaciji: od tonike h-mola u molskoj pa durskoj varijanti, preko F: VI, do tonike F-dura.

U odseku *c* (t. 27), karakterističan pokret čini statična akordska pulsacija – prvo toničnog trozvuka F-dura, pa D miksolidijskog, a potom d-mola. Modulacija iz F u D je ostvarena preko pulsirajućeg akorda F:SS~D:F, na fonu tonike F-dura u basu. Motiv melodijskog kretanja u okviru terce se javlja kako u smeru naniže, tako i inverzno, tj. naviše, uvek hromatski ispunjen.

Primer br. 214 Sonata br. 9, II stav (t. 28–34):

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *mf* marking. Chord symbols below the bass staff include F:T, D:F, and VII₂. The second system features a *mp* dynamic and includes S₆ and T symbols. The third system includes a *d: t* symbol. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Zanimljivo je da basovi tonovi počev od prolaznog d-mola ($d: t^6_4$), preko F:T do D:T (t. 25, 26, 31), takođe čine terni hod i formiraju molski trozvuk osnovnog tonalnog centra stava. Međutim, dalji hod basa čini tritonusni skok na ton *as*, gde otpočinje odsek c^1 , a akord koji se na tom mestu javlja zvučno *simulira* *As* miksolidijski centar, mada zapis akorda to ne podržava. Simulacija *As* centra se formira zbog analogije, jer se pulsacija akorda *As₇* poistovećuje sa prethodnim pulsacijama toničnih akorada. Druge potvrde *As* centra nema, dalji tok je nakratko tonalno zamagljen igrom tercnog motiva čime se formira umanjena lestvica, a tonalno razrešenje je dato ponovo u D miksolidijskom, tako da se pomenuti akord može tumačiti uslovno kao – VII_S⁶₅ (*as-c-es-‘ges’~fis*).

Primer br. 215 Sonata br. 9, II stav (t. 36–40):

d: t pp

p m.d. f

m.s.

umanjena lestvica D: miksolidijski

Prvi deo (A) se ipak ne završava u osnovnom D centru, već u h-molu, kadencom $D_7 - t_7$. Posle kraćeg prelaza (*Meno mosso*, t. 45) u kome se smenjuju dva vida dominante h-mola (hromatski i dijatonski), a u okviru kojih se ponovo ističe motiv terci, nastupa deo B.

Deo B (*Andantino*, $\frac{4}{4}$) je u h-molu i pored promene tempa i metra sadrži i novu tematsku misao: u ogoljenoj dvoglasnoj fakturi, gornji glas donosi razlaganje dijatonskih trozvuka, dok se u basu ponovo javlja hromatizovan pokret tercnog okvira.

Terca je i harmonski nosilac čitavog dela B, jer se smena akorada odvija po hodu velikih terci. Ovaj deo čine dve rečenice (modulirajući period h: $8+1 + h/D: 8$, odseci d i d^1); u okviru prvog nastupa teme, nakon polazne molske tonike, zapaža se pretežno durska boja u hodu po velikim tercama – h: $t - VI - M^<$ (u enharmonskom zapisu) i nazad preko VI na dursku T, dok je u drugoj rečenici to zamenjeno isključivo molskim akordima – h: $t - sm^> - t - sm^> - m^< - t - sm^>$. Neobičan je završetak prve rečenice gde se, posle opisanog hoda po tercama, javlja molski akord na h: VII^0 , za kojim - opet na rastojanju velike terce - sledi akord 'DD', pa t, čime se u celostepenom kruženju oko tonike obrazuje lidijska⁷³ kadenca II – t.

⁷³ Lidijska kadenca podrazumeva vezu II – I stupanj, u lidijskom modusu.

Primer br. 216 Sonata br. 9, II stav (t. 51–59):

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked *p legato* and includes harmonic analysis below: **h: t**, **VI (#9 — 10)**, and **M**. The second system is marked *mf* and includes **VI**, **T**, and **h: °VII**. The third system includes **II_L**, **t**, **D**, and **t**. Arrows indicate the progression of chords between measures. Triplet markings (3) are present in the bass staves of all three systems.

U završnici druge rečenice akord sm^{\flat} postaje spona za osnovni D centar (D:s), za kojim sledi kadenca D: VII – T.

Deo A_1 (t. 68) je skraćen, izostavljen je prvi odsek i odseci b i b^1 , a doslovno su reprizirani odseci a^1 , c i c^1 – do mesta simulacije As miksolidijskog centra, koji je ovde nešto izrazitiji u odnosu na A, obzirom na pojavu početnog motiva – lestvičnog pasaža – u toj oblasti. Dalji tonalni tok je i ovde zamagljen, jer se igrom tercnog motiva razlaže umanjeni septakord (fis-a-c-es) i formira umanjena lestvica. To je ujedno i mesto na kome se najavljuje osnovni motiv sledećeg stava. Nakon razlaganja septakorda, koji je funkcionalno otvoren ka različitim tumačenjima, ne potvrđuje se ni nagovešteni As, ni napušteni D centar, već se neočekivano javlja H-dur.

Primer br. 217 Sonata br. 9, II stav (t. 88–94):

As: miksolidijski (?)

umanjena lestvica →

* motiv III stava

H: T —————

U Kodi (t. 98) je ponovo izložen motiv stava u H-duru koji se zaustavlja vezom H: T – F (t. 97–98), gde se nakon prolaznog istupanja u g-mol (H:F~g:S), uspostavlja osnovni D centar. Na fonu akorda g: S koji čini plato prirodnog (tj. miksolidijskog) VII stupnja D centra još jednom je izložen nukleus celog stava – terni motiv u augmentiranom vidu, koji je ujedno anticipacija početka teme sledećeg stava.

Poigravanje sa početnim – pasažnim motivom na samom kraju, ogleda se u njegovom sprovođenju kroz pet oktava, počev od D velike oktave do d³, a ujedno je na prvoj dobi taktova prisutan hod po tonovima D miksolidijske lestvice - kao augmentacija prvog dela istog motiva – kroz sedam završnih taktova.

Treći stav, Andante tranquillo, As-dur

Treći stav Devete sonate je lagani intermeco, četvorodelnog metra, u tempu *Andante tranquillo*. Osnovni tonalitet je As-dur, koji prema prethodnom stavu čini tritonusno udaljenje, a u odnosu na tonalni centar celog ciklusa, to je oblast niske submedijante. Čini se da ‘simulacija’ As tonaliteta iz prethodnog stava tek sada, u trećem stavu, dobija značenje svojevrstne tonalne anticipacije. Forma stava je hibridna i čini je neobičan spoj razvijene pesme i teme sa

varijacijama, sa šemom A B A₁ B₁ A₂ Koda. Tema stava i varijacije (delovi A, A₁ i A₂) se uvek odvijaju u As-duru, a u kontrastnim delovima tonalni plan je raznovrsan i kreće se od C-dura, d-mola i g-mola u delu B, do izrazito razvijenog plana u delu B₁: As/as – fes~e – C, Des – A – Es – h, D, G+D (d), H.

Sama tema stava pevljivog i smireno-svečanog karaktera, tonalno je stabilna; izložena kao rečenica, u njenom prvom delu je pedal na tonici, a u daljem toku je zahvaćena oblast molske subdominante u enharmonskom zapisu.⁷⁴ Zahvatanje je ispoljeno potpunim obrtom: ss – VII_s – s₇, za kojim sledi frigijski akord ispred završnog kadencionog obrta As: D₉ - T. Možda je enharmonski zapis naveo teoretičarku Debru Rifkin da u svojoj doktorskoj disertaciji⁷⁵ da tumačenje ove situacije kao modulaciju u fis-mol, verovatno s obzirom na to da je ovaj akord prvi koji se javlja u takvoj notaciji, odnosno 'iskače' iz As sistema. Međutim, ako i može da se govori o trenutnoj promeni tonalne gravitacije, svakako je njen centar cis-mol, a ne fis-mol, što u odnosu na polazni As-dur čini molsku subdominantnu oblast u enharmonskom zapisu.

Primer br. 219 Sonata br. 9, III stav (t. 1–8):

Andante tranquillo

As: T — III⁶ — ⁵ — T — S⁶ — VI⁶ III T — DD² (T)

II — ss (T) cis: s — VII⁷ II⁷ t III VI² As: F D⁹ — T —

⁷⁴ Interesantno je tumačenje Ordžonikidzea (op.cit.), po kome prva rečenica teme traje do 4. takta. Tu jeste prvi melodijski zastoj, ali na akordu As:DD na stalnom markiranom pedalu tonike, što ne ide u prilog ovom tumačenju.

⁷⁵ Rifkin, D., "Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives and Design", doktorska disertacija, op. cit.

Slede dve varijacije koje razvijaju temu sa neznatnim melodijsko-ritmičkim i fakturnim izmenama. Prva varijacija (t. 9–17) je duža za jedan takt od teme, zbog prolongiranog trajanja frigijske oblasti. Frigijski akord se proteže kroz tri registra u deonici desne ruke, dok je u deonici leve, data hromatska silazna lestvica. U drugoj varijaciji (t. 18–26), takođe dužoj za jedan takt od teme, produženje se odvija u samoj kadenci, gde je ispred As:D₇ umetnut lidijski akord.

Deo B, *Allegro sostenuto* (t. 27), je kontrastan odsek i po karakteru bi se mogao porediti sa tokatom. Karakter tokate je ostvaren stalnim šesnaestinskim pulsom i ponavljajućim punktiranim motivom koji je istaknut u spoljnim glasovima. Prema Ordžonikidzeu⁷⁶, taj motiv je osnova za tumačenje ovog odseka kao treće varijacije. On jeste (jedina) spona sa početnim motivom stava, ali drugih sličnosti nema i u daljem toku razvija se nova ideja. Posle harmonski jednostavnog početka nove teme – sa smenjivanjem tonike i dominante C-dura, pred kadencom na dominantu izraženo je hromatsko kretanje glasova, od kojih spoljni formiraju akorde C: D_{VI}, sa varljivim razrešenjem u S, pa D_{III} – III – S, dok su unutrašnji glasovi tretirani harmonski samostalno i u igri razlomljenih terci resko disoniraju prema okruženju (videti sledeći primer). Na istom mestu, pri ponavljanju rečenice, hromatika je još izraženija: slučajna sazvučja nastaju usled raznosmernog hromatskog kretanja deonica desne i leve ruke, a sve se, preko varljivog razrešenja prekomerne dominante, uliva u C:VI, takođe u prekomernom vidu.

⁷⁶ Op.cit.

Primer br. 220a Sonata br. 9, III stav (t. 28–31):

C: T D — T — D — II — III — D⁹

$-D_{VI}^{+6}$ S^{b7} D_{III}^6 III S⁷ $-D^4$ VII⁴ D^6

Primer br. 220b Sonata br. 9, III stav (t. 34–35):

C: +P T^6 m^6 (III) s^6 $-D_{II}^9 + DD^4 + D^6 > VI^6$

Osim pomenutih, varljiva razrešenja su prisutna i u daljem modulacionom toku: C: D_{VI} – S, pa d: D – VI. Odsek B se dalje odvija u g-molu, u kome još uvek odjekuje punktirani motiv.

Neobičan je prelaz između B i A_1 odseka *Andante tranquillo, come prima* (t. 46), čiji je početak tonalno otvoren. Punktirani motiv u novoj varijanti – kao razlomljeni molski trozvuk – sekvencira se po malim tercama naviše, obrazujući harmonsku dvoslojnost (videti sledeći primer), koja je tonalno nedovoljno određena. Odzvuk prethodnog g-mola daje osnova da se ova situacija tumači u okviru tog tonalnog centra, koji će, pak, biti jasnije izražen na kraju prelaza.

Međutim, sam početak može da se tumači i da je u e-molu ili a-molu, upravo zbog razloženog molskog trozvuka a-c-e. Ove nedoumice nastaju jer su, zapravo, u pitanju razloženi terni višezvuci – undecimakordi i tercdecimakord, a na kraju je subdominantni nonakord g-mola. Treba istaći i da je g-mol molska lidijska oblast prema ciljnom As-duru, u kome će nastupiti osnovna tema, tj. odsek A₁. Prelaz se završava tonikom g-mola sa dodatom velikom sekstom, a taj akord se enharmonski može tumačiti kao As: $\bar{7}$, umanjenog molskog sklopa koji je vrlo retko u primeni:

Primer br. 221 Sonata br. 9, III stav (t. 47–54):

Andante tranquillo, come prima

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is also in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and fingerings. Below the staves, the following chord symbols and fingerings are indicated:

g:(?) M⁶ ——— II ——— s ———
 (e:(?) D ——— (s) ——— VII)

The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and fingerings. Below the staves, the following chord symbols and fingerings are indicated:

g: - D⁷ ——— $\begin{matrix} \flat 9 \\ 7 \\ +6 \\ \sim 3 \end{matrix}$ ——— s⁹ ——— s ———

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and fingerings. Below the staves, the following chord symbols and fingerings are indicated:

VI ——— t⁶ ——— +4 ——— As: - $\bar{7}$ ——— T

Ponovno izlaganje osnovne teme sa jednom varijacijom formira odsek A₁. Zanimljiva je harmonska izmena pri kraju varijacije, gde je, umesto potenciranja frigijske sfere (kao u prethodnim varijacijama, na analognom mestu ostvareno istupanje u oblast niske molske

submedijante – fes-mol (u enharmonskoj notaciji), ispred zavšnog kadencionog obrta As: s – D – T (uporediti preposlednji takt Primera br. 219 sa analognim mestima u Primerima br. 222b i 222a). Povratak u osnovni tonaliteta – As-dur, ostvaren je efektnim ‘preznačenjem’ tona e – osnovnog tona prethodnog tonaliteta, koji samo na tren ostaje bez harmonijske potpore, a onda postaje terca subdominante As-dura (e:sm[^]~As:s).

Primer br. 222a Sonata br. 9, III stav (t. 69–72):

cis: VII⁷ ————— VI
 e: S t⁶ II ————— t

(e: t)
 e: sm
 As: s D ————— 9 7 6 T —————

Primer br. 222b Sonata br. 9, III stav (t. 15-17):

cis: VI ————— s[^] >s ————— d – t
 As: F ————— -VII As: s D ————— 9 T —————

Odsek B₁ karakteriše brza i česta promena tonalnih centara; usled brzog tempa, oni se ponegde razaznaju samo zahvaljujući osnovnom motivu ovog odseka. Taj motiv se prvo sekvencira po velikim tercama naniže, obrazujući veliki medijantni hod trenutnih tonalnih centara As/as – fes~e – C; potom se u C centru (t. 80) izlaže identičan materijal iz prvog B odseka, ali u drugoj rečenici, gde je ujedno i dinamički klinaks, motivski tok `sklizne` nakratko u

Des-dur, pa A, Es i h centre (sve unutar četiri takta). Naznačeni tonalni centri i njihova brza smena praćeni su hromatizovanom linijom basa, čime se dodatno usložnjava harmonsko-tonalni dinamizam, a ujedno ovu situaciju približava tumačenju unutar međutonalnog prostora, kao jednog od predloženih modaliteta ispoljavanja tonalne strukture Prokofjeva. Kratko prožimanje h-mola sa D-durom vodi do novog centra – G-dura, u kome se prikriveno osciluje ponovo ka h-molu, što je potencirano stalnim vraćanjem na ton h u basu, kao svojevrsan intonativni most prema h centru, koji će, u durskoj varijanti, prevladati i kojim će početi prelaz. U ovom, međutonalnom prostoru izlaže se reminiscencija na motiv iz odseka B iz drugog stava (pokret unutar velike terce u altu, t. 88–89). Može se primetiti da je unutar ove reminiscencije apostrofiran i osnovni motiv trećeg stava, čime se retrogradno uspostavlja motivska povezanost sa prethodnim stavom.

Primer br. 223 Sonata br. 9, III stav (t. 87–93):

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 87-90) features a bass line with a chromatic descent and a treble line with a triplet. Annotations include 'D: T' and 'motiv iz II stava'. Chord symbols below the staff are: D: DS², G: D, (h: t⁷), III⁷, D, VII⁴₃. The second system (measures 91-92) continues the chromatic bass line and includes a triplet in the treble. Annotations include 'D: T'. Chord symbols below the staff are: G: III⁹, VII³, III⁹, D², (h: t⁷), (h: -D⁴)₃. The third system (measures 93) shows the final chords of the passage. Chord symbols below the staff are: T⁶, II⁶, T⁶, -II⁶, H:VII⁶, T⁶.

Prelaz (t. 92) ka poslednjem nastupu osnovne teme stava (A_2) na neobičan način priprema As-dur. Prelaz počinje u H-duru i on je u medijantnom odnosu (u enharmonskom zapisu) prema osnovnom tonalitetu. Osnovni motiv stava dat je u augmentaciji, gde ton *dis* kao terca H-dura pulsira u gornjem planu, najavljujući promenu tonaliteta preko intonativnog mosta u As-dur, jer enharmonski postaje osnovni ton dominante novog centra, *es*. Modulacija je u suštini enharmonska, ali je ostvarena na nestandardan način: tonika H-dura se kreće u miksolidijski VII, koji enharmonski postaje frigijski u As-duru; međutim, ukoliko se uključi pulsirajući ton *es* u gornjem planu, tumačenje se menja u pravcu nepotpunog tvrdoumanjenog dominantnog septakorda u As-duru (a-cis+dis ~ heses-des-es). Ova struktura se potom menja u molski akord trećeg stupnja, čime se oslabljuje dominantna funkcija, a time se u funkcionalnom smislu i relativizuje prethodno tumačenje. Ovo je ilustracija jednog od Prokofjevjevih karakterističnih načina modulacija, a to je intonativno povezivanje⁷⁷ dva tonalna centra.

Primer br. 224 Sonata br. 9, III stav(t. 92–98):

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 92-98) features a melodic line in the right hand with a 'ped. T³' marking above it. The left hand provides harmonic support with chords. Below the staff, the following chord symbols are indicated: H: T⁶, T, and [As: -D₃⁴ / +D]. The second system continues the melodic and harmonic development, with chord symbols [As: III], As:D, and As:T indicating the tonal center and chord quality.

⁷⁷ Detaljno o ovom načinu modulacija videti u Poglavlju 4.1.3., str. 128.

U poslednjem nastupu A teme, istupanje u subdominantu je jače izraženo, odnosno tu je potpun obrt cis (~des): VI (As:~F) – D – t. U postupnom silzanom kretanju basa od dominante do tonike krije se najava motiva IV stava, koji je tri takta kasnije izložen i u celini (*Allegro*, t. 108) označujući početak Kode. Motiv se sprovodi u smeni tonike As-dura i molske frigijske oblasti, koja je uvedena svojom molskom subdominantom (=As:p)! (videti sledeći primer). Na samom kraju, u prvobitnom tempu, poslednji odblesci osnovnog motiva u ogoljenoj fakturi sa jasnim kadencirajućim potezima, zaokružuju stav i dovode do potpunog smirenja.

Primer br. 225 Sonata br. 9, III stav (t. 107–111):

The image shows a musical score for the third movement of Prokofiev's Sonata No. 9, measures 107-111. The score is in C major and 3/4 time. It features a piano introduction of the fourth movement's theme. The first system includes a 'Coda' marking and a bracketed section labeled 'tema IV stava'. The second system continues the theme with dynamic markings *p* and *f*. Harmonic analysis symbols are provided below the notes, including VI, D, T, As, (a: s+6), VI, (t II), p+6, 9, f, +M, and T.

IV stav, *Allegro con brio, ma non troppo presto*, C-dur

Finalni stav Devete sonate je još jedan od ilustrativnih primera Prokofjevljeve sklonosti ka spajanju različitih formalnih obrazaca. Stav sadrži elemente sonatnog rondo sa tri teme i sonatnog oblika. U prilog tumačenju forme kao rondo ide to što se osnovna tema javlja tri puta, ali, stav se ne zaokružava tom temom, što bi za ovaj obrazac bilo tipično. Sa druge strane, crte sonatnog oblika su jasne na makro planu u profilisanosti ekspozicije, razvojnog dela, reprize i

kode, ali se unutar ovih odseka javljaju odstupanja koja ukazuju na Prokofjevlevu težnju ka bežanju od utvrđenih normi i traganju za novim, drugačijim tipovima oblikovanja muzičkog toka. U ekspoziciji se izlažu tri teme (sa B₂ kao trećom temom) i njihov tonalni odnos je “sasvim” klasičarski: prva tema je u C-duru, B₁ počinje u paralelnom a-molu, B₂ je u dominantnom G-duru. Međutim, na mestu gde se očekuje završna grupa, ponovo je izložena prva tema u osnovnom tonalitetu – što ukazuje na princip ronda, a na početku razvojnog dela javlja se nova, epizodna tema, odnosno tema C Ronda. U Reprizi je prva tema identična prvom nastupu te teme, tema B₁ izostavljena, a B₂ je u osnovnom tonalitetu. Postupak koji karakteriše ceo ciklus, a to je da se na kraju svakog stava najavi tema sledećeg stava, Prokofjev primenjuje i u Finalu, ali na drugačiji način – u Kodi se javlja tema prvog stava, čime se ceo ciklus zaokružuje.

Šema forme:

A (t. 18) prelaz B₁ (t. 10–18) prelaz B₂ (t. 24–40) A₁ (t. 40–49)

R.D. (t.50–87) C (54–75)

Repriza A (t. 88–95) prelaz B₂ (t. 101–127) Koda (t. 128–146)

U tempu *Allegro con brio, ma non troppo presto* otpočinje tema koja otkriva osnovni karakter stava – to je energija i polet, ali bez dramatskog naboja; štaviše, prozračna faktura koja preovlađuje tokom celog stava i elementi skercoznosti više naginju ka slici sonatine. Tonalni centar svetlog C-dura je u prvoj temi jasno ispoljen i pored prisutnih hromatskih senčenja, paralelizama velikih terci kroz silazno hromatsko kretanje i dva zatamnjenja u niskoj submedijanti i frigijskom akordu. Lakoća kojom se melodijske deonice kreću po hromatskom prostoru i naročito upadljivom smenjivanju snizilica sa povisilicama, pritom bez narušavanja tonalne stabilnosti, i u ovom stavu dolazi do izražaja i još jednom potvrđuje kompozitorov zaista osoben stil. Čista dijatonika na početku teme, odmah se u drugom taktu zatamnjuje zastojem na niskoj submedijanti, od koje se otiskuje hromatika u polju snizilica. U drugoj rečenici su lidijski i frigijski akord izloženi na veoma uskom prostoru (a između njih je VI!), a završna dominantna kao pasaž do tonike je ponovo obojena povisilicom, tvoreći lidijsku konturu C-dura. Karakteristična kvadratna struktura 4+4, sa kadencama na D i T, čini period na sasvim

klasičarski način, ali treba zapaziti harmonski odnos od T do D u prvoj rečenici, a od S do T u drugoj:

Primer br. 227 Sonata br. 9, IV stav (t. 1–8):

Allegro con brio, ma non troppo presto

C: T — VI D T — SM T ped. — D S

VI⁶ DD II⁵ DD⁵ D T DS S — 2

L₇ — VI₆ — F⁺² VII D T

Skoro bez prelaza, nastupa nova tema, B₁, skercoznog karaktera, kapriciozna, što je postignuto naglim dinamičkim kontrastima i *staccato* artikulacijom jednostavnog motiva. Tonalni plan je razvijeniji, kreće od a-mola, zahvata oblast subdominante, pa druge subdominante, a potom se kreće po uzlaznim tercama u cis i e-mol. Temu čine dva jednostavna motiva – stakato pulsiranje toničnog trozvuka sa skretanjem na III⁶₄, i varijanta šesnaestinskog motiva iz prve teme.

Primer br. 228 Sonata br. 9, IV stav, II tema (t. 10–16):

a: t III⁴ t t III⁴ t VI₂ — s VI⁶₄

t - VII_D⁽⁺²⁾ D⁺⁶ II s VI⁴ s t s

Pri kraju druge teme, trozvučni motiv hromatski klizi naviše, od a-mola do cis-mola, (prvo notiranim kao des-mol), a potom istim postupkom od cis-mola do e-mola. Trajanje novih tonalnih centara je kratko, a njihova afirmacija se odvija samo u ponavljanju veze moluskog lidijuskog i toničnog akorda. Modulacije su ostvarene hromatskim klizanjem akorada iste strukture koji sukcesivno vode iz jednog tonaliteta u drugi. Ovakav način modulacije je jedan od karakterističnih postupaka Prokofjeva:

Primer br. 229 Sonata br. 9, IV stav (t. 18–22):

a: t (f II m̃ m̃) des: l t l t cis: t 6

cis: t (f II m̃) 6 e: ped. t t l t s II t

Odsek B₂ (t. 26) čini karakteristična tema, prokofjevskog tipa; ona je razigrana, vrcava, sa melodijskom komponentom koja je sasvim u drugom planu prema pregnantnom ritmu i iskričavim harmonskim obrtima. Tema je u G-duru – dakle u izrazito klasičarskom tonalnom odnosu prema prvoj temi – i izložena je u dve sedmotaktne rečenice koje čine period; ipak, sasvim nestandardno, obe rečenice završavaju in Fis – lidijskom sferom, tako omiljenom Prokofjevu. Prva rečenica zapravo modulira u Fis-dur, koji dolazi nakon dva celostepena niza u basu, dok je kadenca druge veoma neobična; ona je otvorenog tipa, tj. harmonski zastaje na bikordu durskog lidijskog akorda (Fis) i kvintakorda subdominante. Pojava subdominante nije slučajna, ona najavljuje tonalitet C-dura koji se odmah nadovezuje sa pojavom prve teme, ali je prelomna – modulaciona tačka – upravo Fis akord, koji kao lidijski G-dura postaje polarni C-dura. Ponovo celostepenim hodom se, od polarnog akorda, silazi do tonike. Ovakav primer modulacionog preokreta je zaista neobičan, ali je tipičan za Prokofjeva jer objedinjuje njemu svojstvenu primenu lidijskog i polarnog odnosa.

Primer br. 230a Sonata br. 9, IV stav, prva rečenica teme (t. 26–33):

G: D T ^{+6>} ^{+4<} T^{+2<} [<] M T *celostepena lestvica*

D *celostepena lestvica* Fis: D ⁹/₇

T G: L D T^{+2<}

* – akord umanjene lestvice

Primer br. 230b kadenca druge rečenice (t. 38–40):

(Fis: T) G: D⁵ (Fis: VI) D^{<7} >VI F⁷ >VI⁶

(Fis: +P T!)

G: +L = C: +P

C: +P celostepena D⁴ T

Sam početak teme B₂ je jednostavan: razložen je tonični akord, ali je on, međutim, “začinjen” uzlaznim hromatskim zadržicama prema tonovima trozvuka. Zadržice se ili razrešavaju u drugom registru ili ostaju bez razrešenja, čineći oštru disonancu prema tonici. Tako se sazvučje u t. 27 (videti u prethodnom primeru) iščitava kao tonika G-dura sa istovremenom povišenom sekundom (b~ais), povišenom kvartom i sniženom sekstom što bi predstavljalo spoj raznosmernih nerazrešenih zadržica, a formira se akord umanjene lestvice. Iz takvog sazvučja, s obzirom na tonove *ais* i *cis*, muzički tok lako sklizne u sledeći akord – G: M[<], (vođični tonovi prema *h* i *dis*!), koji stoga ne zazvuči iznenađujuće, tj. ublažen je hromatsko-tercni odnos između ova dva akorda. U daljem toku, pomenuti celostepeni hod u basu se prvo odvija kao cela lestvica naniže od tona *fis*, nakon čega se celostepenost anulira pojavom dominante, a ponovni celostepeni tok ide naniže od *a* do *des*, koji enharmonski postaje dominantna Fis-dura. Istovremeno sa celostepenim hodom, gornji plan donosi sasvim dijatonsko kretanje po tonovima G-dura, sa pedalnim tonom prvo terce, a potom kvinte tonike (Primer br. 230a).

Na kraju trećeg nastupa prve teme u osnovnom tonalitetu, dato je nešto izrazitije istupanje u frigijsku oblast (*poco meno mosso*, t. 46), pred zavšnim akordom tonike koji je u nestabilnom obliku kvartsekstakorda. Frigijskom sferom, Prokofjev priprema tonalnu oblast sa snizilicama, u kojoj se odvija početak razvojnog dela (*Andantino*, t. 50).

U kraćem uvodu Razvojnog dela, postupnim hromatskim hodom od tona g (dominante C-dura) dostiže se dominantna novog tonalnog centra – Es-dura, u kome se odvija početak nove, epizodne teme – treće teme ronda (t. 54). Tema je potpuno dijatonska, sa jednostavnom smenom harmonskih funkcija, ostvaruje lirsko odmorište i ponavlja se u Ges-duru. Međutim, namerna harmonska jednostavnost je brzo potisnuta već u sledećem odseku razvojnog dela (t. 61–70), gde se odvija igra hromatike i jedino mesto intenzivnijeg iskoračenja iz tonalne stabilnosti u celom stavu. Tome je poslužio motiv iz uvodnog odseka razvojnog dela, koji je sada podeljen na dve hromatske linije u suprotnom hodu, inverziji i asinhronom kretanju 2:1 (alt prema basu, označeno kao motiv *a* u sledećem primeru). U dinamici *pp*, transparentnoj fakturi, koja, međutim, obuhvata širok registarski raspon od kontra do treće oktave, osim ovih hromatskih linija, prisutan je i terčni motiv koji oko njih obigrava, ponegde takođe u istovremenoj inverziji (označen kao motiv *b* u primeru). Početno sazvučje je terca *d-fis* (proširena kroz pet oktava), koja nadovezana na Ges:T čini hromatsko-terčni odnos (uslovno Ges:~SM[^]), ali usled hromatskog suprotnog kretanja i asinhronizacije linija, koje formiraju disonantne intervale – malu nonu, veliku pa malu septimu, zamagljuje se tonalna centralizacija (uslovno sled D, d i As centri). Tercni trihord u deonici desne ruke varira u pogledu veličine terce kao i u smeru kretanja, dok je u levoj ruci uvek isti odnos, tj. to je uzlazni pokret okvira male terce, ali treba primetiti da se pri kraju ovi motivi susreću na *istom* trihordu male terce u istovremenoj inverziji (videti sledeći primer, uokvireno u t. 63). Suprotni hromatizovan hod linija zaustavlja se na kvinti f-c, čime se profilise F-dur kao prvi jasan tonalni centar, i to zahvaljujući naknadnoj potvrdi. Ovde se može govoriti o modulaciji pomoću hromatskog klizanja, gde akordi nemaju funkcionalnu ulogu u harmonskom smislu, već je njihova uloga u tome da uvedu u nov tonalitet suprotnim kretanjima glasova.

Primer br. 231 Sonata br. 9, IV stav (t. 61–65):

The musical score consists of two systems of piano music. The first system shows two staves: the upper staff (treble clef) contains 'motiv b' and the lower staff (bass clef) contains 'motiv a'. The key signature is three flats (B-flat major). Harmonic annotations below the first system include '(D:?) T', 'Ges: SM', and 'As: D⁹'. The second system continues the motifs, with further harmonic annotations including 'F: VII' and figured bass notation '-DD 4 6 7'. The piece concludes with a trill on the treble staff.

Ista harmonska slika uz neznatne izmene u basu ponovo se formira. polazeći od F centra i preko c-mola dostiže Des-dur u kome su dati fragmenti epizodne teme. Završni odsek razvojnog dela ima ubrzan tonalni tok u kome se izlažu materijal B₂ u Es-duru (es-molu) pa c-molu, pa postupni tonalno silazni hod materijala prelaza u e-molu, d-molu i cis-molu, do konačnog C-dura u kome otpočinje repriza prve teme. Modulacija je izvedena preznačenjem durske medijante cis-mola, koja dolazi unutar velikog medijantnog kruga, a postaje C: S (t. 86).

S obzirom na to da je tema B₁ izostavljena, tema B₂ u reprizi je znatno proširena. Ona počinje u C-duru, i kao u ekspoziciji, prva rečenica modulira u lidijsku oblast – H-dur (t. 111), a na kraju druge rečenice je lidijska oblast (ovoga puta molska) neobično utkana u C-dur. Rečenica počinje u C-duru, zahvata istoimeni mol, frigijsku oblast i vraća se u C-dur. U basu se smenjuju fragmenti silazne celostepene lestvice od *h* i od *b*, a niz se zaustavlja na tonu *h* (C: D₆). Međutim, već u sledećem taktu (120), u deonici leve ruke javlja se prvo ton *fis*, pa *ais* pred *h*, što signalizira molski lidijski akord. Ton *fis* resko disonira sa tonovima *g* i *f*, odnosno u izmenjivanju, ili istovremenom zvučanju dominantnog septakorda C-dura i razloženog trozvuka h-mola. Iz te igre

preostaju tonovi fis, f i g, kao mini-klaster (uokviren u primeru), koji istrajava i u kasnijem toku, na nedvosmislenoj harmonskoj podlozi C: D.

Primer br. 232 Sonata br. 9, IV stav(t. 118–123):

The musical score is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a descending chromatic line in the bass labeled "celostepena lestvica" and chords C:VII, VI, D, S, III_v, F, VII, D. The second system shows a continuation with chords C: D₂, D⁷, C: D⁷, [h: D], and C: D⁴. The third system features a dense texture with a D⁷ chord and a complex rhythmic pattern in the bass.

Kvintolne arabeske po belim dirkama u deonici leve ruke uvode u impresionističku atmosferu Kode, što ne iznenađuje s obzirom na to da je Koda zasnovana na reminiscenciji na prvu temu prvog stava. Nizanje kvarti na pedalu dominante dovodi do pojave kvartnog akorda g-cis-fis-e-a (videti sledeći primer, t. 135), za kojim su izloženi razloženi višezvuci. Hromatika je nakratko zamenjena igrom po belim dirkama na impresionistički način, a na samom kraju, na toničnom pedalu u basu, u desnoj ruci je potenciran ton c, ali u sklopu razloženog umanjenog septakorda s[<]. Istovremeno, u tenorskoj liniji je prikriven silazni celostepeni hod b-as-ges~fis-e - od tonične male septime do tonične terce.

Primer br. 233 Sonata br. 9, IV stav (t. 134–146):

III_v^4 III^4 S^4 p^4 * kvartni akord VI^6 $\text{II}^{\wedge 4}_{\text{b}3}$ 2

C: D ped.

I^{+4} F^6 VII^3

$(\text{II}^5 \text{ D})$ T_{+6}^9 7 — 8

$s^<$ (D) (p) (SM) $\text{T}^{\#4-5}$

T ped.

celostepena lestvica

Zaključak

Sagledavanje složenosti tonalne strukture u muzici Sergeja Prokofjeva bio je, a čini se i još uvek je, zahtevan izazov za analitičko-teorijsku interpretaciju. U cilju odgovora na taj izazov, pošli smo od analitičkog *slušanja same muzike* Prokofjeva, bez prethodnih pretpostavki ili „predubeđenja“, koje bi mogle da (pre)usmere naše proučavanje ka već postojećim, neretko stereotipnim rešenjima. Sa druge strane, ipak, kada bismo uložili vanredni napor da nađemo stabilna teorijska uporišta u literaturi i uporedimo naša početna zapažanja i stanovišta, pokazalo bi se da takvih rešenja nema, ili barem ne u onom vidu koji bi pomogao u razumevanju svih onih ključnih konstituenata njegove muzike, koji Prokofjeva čine jedinstvenim u muzici 20.veka. Iz sagledavanja ne tako mnogobrojnih teorijskih i analitičkih pristupa problematici određenja muzičkog jezika Prokofjeva od strane ruskih i, u manjem broju, anglosaksonskih teoretičara, bilo je moguće izvesti nekoliko bitnih zaključaka: 1) postoje brojne i međusobno nekompatibilne teorijske pretpostavke, kao i terminološka neusaglašenost koja odatle proizilazi, kao i da se 2) samo neznatan broj analitičara bavio detaljnim sagledavanjem svih gradijenata sistema tonalnosti kod Prokofjeva, ali je precizna i sveobuhvatna interpretacijska analiza sveukupnih harmonskih postupaka i procedura izostala. Naše analitičko iskustvo potvrdilo je da odsustvo relevantnih teorijskih interpretacija počiva ponajpre u kompleksnosti fenomena koja izmiče fiksiranim premisama: sveobuhvatna interpretacijska analiza harmonskog jezika Prokofjeva pokazala se kao veoma kompleksan poduhvat. Mogli bismo da se zapitamo: na koji način i uz pomoć kojih procedura obuhvatiti *sve* komponente i konstitutivne činioce u težnji da objasnimo i odredimo ne samo strukturu njegovog tonalnog sistema, već i suštinu same muzike – tako prepoznatljive, ali i „neuhvatljive“, u mrežu teorijsko-analitičkih determinanti? Kako raščlaniti sve podslojeve kompleksnog muzičkog pisma i kako dekonstruisati harmonski jezik u traganju za razumevanjem tog jezika, a da nam ne „promakne“ ona nit koja povezuje sveukupne odlike njegove muzike – melodijsko-tematske, metro-ritmičke, stukturano-oblikotvorne i, za nas prevashodno važne, harmonsko-tonalne – u specifičan izraz i stil koji nazivamo *prokofjevski*?

Osvrnuli bismo se na ovom mestu samo na jednu najuvreženiju, istovremeno i najmanje obavezujuću terminološku interpretaciju; reč je o pojmu 'proširen' ili 'hromatizovan' tonalitet u tumačenju tonalnosti Prokofjeva. Širina tumačenja omogućena ovim terminom, svakako, ne može preciznije definisati njegovu tonalnu organizaciju. Iako se ovaj termin, u uobičajenom ali i

najkraćem značenju, vezuje za poimanje tonaliteta u epohi poznog romantizma, on može biti primenjivan, u suštinskom smislu, i od samih početaka formiranja tonaliteta kao sistema, na primeru svih značajnih autora – protagonista smena stilskih epoha – koji su svojim postupcima obogatili i proširili tonalitet. Ako govorimo samo u domenu harmonije, da li se može poreći da je Bah (Johann Sebastian Bach) – ne ulazeći u majstorstvo njegove polifonije, ali svakako u sadejstvu sa njom, proširio i hromatizovao tonalitet koristeći vantonalne akorde, kao i hromatske i enharmonske modulacije, na način koji radikalno menja njegovu poziciju u odnosu na većinu savremenika?

U doba poznog romantizma poslednjih decenija 19. veka termin *proširen tonalitet* detereminiše visok stepen hromatizacije i određuje “prenapregnutost” tonaliteta kao polaznu tačku ka njegovom slomu, krajem istog stoleća. Podsetimo se i jednog od Regerovih zakona da “svaki akord može pripadati bilo kom tonalitetu”⁷⁸, prema kome se brišu razlike između različitih tonalnih centara. Kako smo analizom ustanovili, u najvećem delu korpusa muzike Prokofjeva tonalitet je očuvan, a prožimanje sa modalnim i hromatizacijskim elementima koji se iskazuju u visokoj zastupljenosti, ostvareno je na načina da ne narušava tonalnu gravitaciju.

Nije sporno, dakle, da se muzika Prokofjeva iskazuje u tonalnom polju, ali se postavlja pitanje *kako* se tonalna pojavnost autorove muzike ispoljava, uzimajući u obzir presek sa drugim sistemima kao što su modalnost, hromatizacija, elementi sistema umanjene i celostepene lestvice – a da, pritom, u svom finalnom rezultatu, zvučnost kompozitorovih kompleksnih harmonskih zamisli sugeriše utisak diatoniziranosti?

U traženju odgovora na ova pitanja, u ovoj disertaciji smo ponudili pretpostavke za razumevanje i definisanje, pre svega, vidova ispoljavanja tonalne organizacije muzike Prokofjeva, na uverljivim primerima njegovih klavirskih sonata. Moguće je da se njegov sistem, usled višeslojnosti u raznovrsnim oblicima, i ne može terminološki „zaokružiti“ jednom odrednicom. Iz tog razloga, nisam ni imala ambiciju da predložim *jedan* sveobuhvatni determinišući pojam, već sam nameravala da, u najvećoj mogućoj meri, sagledam i objasnim sve karakteristične pojave i njihovo dejstvo na formiranje specifičnog tonalnog prostora.

⁷⁸ Ibid.

U proučavanju tonalnog sistema Prokofjeva, pošla sam od razmatranja odnosa dijatonika – hromatika, kao polazne osnove i ključnog polja za razumevanje specifičnosti harmonskog jezika. Najpre smo ispitali analitičke interpretacije pojedinačnih elemenata diatonike, a potom i sagledali ukrštanje međusobnog dejstva diatonike sa hromatikom, načina na koje se takva dejstva ispoljavaju, kao i u kom stepenu zastupljenosti pojedinačnih elemenata se to manifestuje. Dijatonika kao, možemo slobodno reći, jedna od ključnih tačaka u ostvarivanju tonalne stabilnosti unutar složenijih hromatizacijskih slojeva, iskazuje se, pored ostalih, i na način koji *dijatonizira* upravo isti hromatski tonski prostor. Sa druge strane, hromatika se iskazuje kako u linearnom-melodijskom, tako još više u vertikalnom smislu, gde su hromatska zasićenja proizvod ili naslojavanja različitih akordskih formacija, često bikordalnih ili onih, koji u sudaru sa (ponovo) dijatonskim akordima, tvore specifične zvučne sklopove.

U detaljnom sagledavanju odnosa dijatonika – hromatika, posebna pažnja bila je posvećena proučavanju akordike. Ilustrovanjem situacija moglo se pratiti na koji način Prokofjev koristi alterovane akorde dijatonskog tipa, među kojima su, svakako, za njega tipični Lidijski akord u raznovrsnim oblicima, koji unutar kadencionih ali i drugih obrta, ostvaruje veoma prepoznatljivu vezu sa tonikom. S obzirom na to da takvim harmonskim potezima kompozitor, zapravo, zamenjuje „tradicionalnu“ dominantu, ovaj akord pridobija značenje „prokofjevske dominante“, a kompleksnije primene ovog akorda uočene su u objedinjavanju obe 'dominante' u bikordalnoj postavci. Osim Lidijskog, prikazana je i nespecifična primena Frigijskog i Polarnog akorda. Dejstvo navedenih akorada u tonalitetu, ponegde čak i u bikordalnim kombinacijama, kao i specifično izmeštanje težišta ka tim sferama takođe predstavljaju upečatljive odlike autorovog jezika. Nadalje, kao posledica uticaja hromatizacije (ili spona diatonike sa njom), istaknuti su i objašnjeni akordi u novoj funkciji i značenju: to su *vođični* i *prijanjajući* akordi, a posebno, „hromatski dvojnič“. U okviru akordike nova kategorija obuhvatila je i klizajuće akorde, koji su objašnjeni kasnije, u okviru posebnog potpoglavlja. U sledećoj gradacionoj stepenici hromatizacije, prikazani su disonantni akordi hromatske strukture, često u obliku višezvuka sa dvorodnim i disalterovanim tonovima, koji se ispoljavaju kao samostalni, funkcionalno utemeljeni akordi, ili formacije koje nastaju kao proizvod linearne višeslojnosti. Konstatovali smo i da je putem akordike obuhvaćen celokupni dijatonski, ali i hromatski prostor unutar tonaliteta, ali na način da su, ma koliko maskirani dodatim ili dovorodnim tonovima, ipak

u prvom planu istaknuti akordi terčne strukture; druge formacije, poput kvartnih, samo su ponegde prisutne.

Specifičan spoj dijatonike sa hromatikom, tonalnih i modalnih obeležja, objašnjen je kao činilac koji uslovljava ekstenziju gravitacionog polja zajedničkog tonskog prostora, čime se u sadejstvu sa navedenim pod-sistemima formira suštinski novi oblik tonalne višeslojnosti, koji se manifestuje na nekoliko upečatljivih načina. To su, da podsetim:

- Fuzija više vrsta tonal-modaliteta na jednom (zajedničkom) centru, Modalitet A
- Asocijativno-policentrična tonalnost, Modalitet B
- Međutonalni prostor – međutonalnost, Modalitet C

Prvi modalitet – Fuzija, iskazuje se kao bazični, osnovni vid tonalne organizacije, čija najizrazitija odlika se ogleda u težnji različitih pod-sistema ka *jednom*, jedinstvenom centru, i u kome se dijatonika pozicionira kao objedinjujući činilac. Značajno je istaći da u ovom modalitetu pojava alteracija dobija višeznačnu ulogu, u zavisnosti od uodnošavanja sa pod-sistemom koji je u određenoj situaciji dominantniji od drugih. Takođe, treba podvući da su hromatski varijabilni stupnjevi implementirani unutar ovog modaliteta na način da ne stvaraju utisak povišenog stepene hromatizacije, što je realizovano upravo dijatonskom nadgradnjom, tj. akordikom dijatonske strukture na istim stupnjevima. Ovaj modalitet se najčešće vezuje za eksponovanje tematskih materijala.

Proučavanjem situacija u kojima se složenost organizacije tonalnog prostora prikazuje u višem stepenu upliva hromatizacije, došla sam do teze da se takva organizacija može definisati u dva vida: kao Asocijativno-policentrična tonalnost i Međutonalni prostor. U ovim modalitetima jasna tonalna centralizacija je izostala; ona može biti prikrivena – maskirana, ili je, s druge strane, latentno – asocijativno prisutna, paralelno u sapostojanju sa „bočnim“ gravitacionim poljima (modalitet B), odnosno u propustljivosti ili prelamanju sa drugi, naznačenim tonalnim težištima (modalitet C). Oba modaliteta najčešće su uočena u razradnim i prelaznim odsecima, a u nekim sonatama fenomen međutonalnosti se može smatrati sinonimom celokupnog tonalnog prostora unutar razvojnih odseka. Iako se moglo videti da u pojedinim proučenim situacijama ispoljavanja ovih modaliteta postoje dodirne tačke sa bitonalnošću, objašnjena je bitna razlika

između ovih sistema. Pokazalo se da bitonalnost kod Prokofjeva u onom izvornom, uobičajnom vidu, zapravo, nije česta pojava. Umesto eksplicitne bitonalnosti, ustanovili smo da Prokofjev radije koristi elemente bitonalnog postupka unutar drugačijeg konteksta; te pojave smo definisali kao „latentna“, „maskirana“ ili „simulirana“ bitonalnost. Privid bitonalnosti Prokofjev ostvaruje postupkom *iskliznuća* jedne linije iz inače *jasnog* tonalnog centra.

Iskliznuća i hromatsko akordsko *klizanje* su veoma prepoznatljivi i tipični fenomeni u kompozicionom pismu Prokofjeva. U velikom broju situacija gde se ovi fenomeni ispoljavaju, moglo bi se govoriti o prividu njihovog uticaja na povišen stepen hromatizacije. Međutim, u osnovi, to je igra, duhovitost, ili ironija, maska, u kojoj se iskazuje takođe jedna od upečatljivih crta stilskog profila kompozitora. Značaj pojave *klizanja*, kao možda, jedne od najkarakterističnijih u muzici Prokofjeva, zahtevao je posebnu pažnju. Ovaj fenomen se iskazuje u dva vida, koje smo detaljno proučili, sistematizovali i definisali kao 1) *iskliznuće* i 2) hromatsko akordsko klizanje. Unutar osnovne klasifikacije, uočene su i objašnjene podkategorije *tonalnog* *iskliznuća* (koji proizvodi promenu centralizacije) i *unutartonalnog*, odnosno, *melodijskog* *iskliznuća*.

Još jedno značajno polje koje je istraženo, jeste način promene tonaliteta. Prilikom analitičkih procedura usmerenih ka proučavanju drugih harmonskih pojava, uspostavilo se da znatan broj modulacija nije mogao da se podvede ni pod jedan od načina poznatih u harmonskoj teoriji. Iz tog razloga, smatrala sam da je neophodno ne samo determinisati ove pojave, već i predložiti njihovu klasifikaciju. To su:

- 4) modulacija pomoću hromatskog klizanja
- 5) vođična modulacija
- 6) modulacija pomoću intonativnog mosta

Mogli bismo zaključiti da se sveukupnost hromatskog sistema „uklopljen“ na dijatonski način u tonalitet može osvetliti i pomoću razumevanja fenomena klizanja, *iskliznuća*, kojim se ostvaruju i maskirana bitonalnost, ali i „bojenje“, kao i duhovite intervencije koje usmeravaju odstupanje od očekivanog, razbijanje klišeja, sagledavanje ukupnosti ispoljavanja hromatizacije

na drugačiji način. I mada se kod ovih pojava može govoriti o izvesnom „mehanizmu“ u osmišljavanju modela, kao i, s druge strane, u poigravanju sa akordskim relacijama, ne može da se ospori ogromna harmonska i melodijska invencija koja se ogleda upravo u maštovitosti manifestovanja ovih specifičnih postupaka.

Ispoljavanje svih vidova tonalne organizacije sagledano je kroz nekoliko nivoa složenosti u odnosu prema uključenim elementima drugih podsistema, kao što su umanjena, celostepena i pentatonska lestvica. Elementi celostepenog kretanja bilo u linearnom kretanju ili akordskom vidu (npr. celostepene dominante), bilo u tonalnom hodu, kao i elementi umanjene lestvice iskazani u melodijskom vidu, zastupljeni su veoma često, što ukazuje na to da ih Prokofjev osmišljeno interpolira, tragajući za *drugačijim* unutar spone dijattonika-hromatika. U mnogim situacijama, umanjena i celostepena lestvica date su na način koji nije eksplicitan; one su „maskirane“ hromatskim prolaznicama, nad- ili podslojavanjem drugačije organizovanih linija.

U gradiranju složenosti ispoljavanja tonalnih organizacija, kao veoma značajnu karakteristiku istakli smo i međusobnu spregu tematske višeslojnosti i asocijativno-policietrične tonalnosti gde se upravo harmonsko-tonalnim planovima razotkriva geneza tematskog materijala, odnosno tonalnim razdvajanjem pojedinačnih tematskih ćelija, koje su bile stopljene u sadržajno novu celinu.

U sagledavanju hromatike u harmonsko-tonalnom sistemu Prokofjeva, došli sam do zaključka da ona nastaje na dva osnovna načina:

- 1) Unutar dijatonskog okruženja, i
- 2) Unutar asocijativno-policietričnih i međutonalnih platoa

Unutar dijatonskog okruženja se, opet, može praviti klasifikacija po načinu implementacije hromatike, gde se ona javlja kao:

1) proizvod mehanizma hromatskog klizanja akorada; pritom, akordi su *dijatonske* strukture;

2) kao rezultat prijanjajućih akorada, tj. „hromatskih dvojnika“ ili „hromatskih senki“ koji prema „bazičnom“ akordu stoje u hromatsko polustepenom odnosu; ovi akordi su, opet, *dijatomske* strukture; i

3) kao rezultat vođičnih akordskih formacija; reč je *hromatskim* akordskim strukturama sačinjenim iz raznosmernih „vođica“ koje, na drugačiji način od prijanjajućih, prema akordima u koje se razrešavaju takođe stoje u hromatskom polustepenom odnosu. Ovi akordi su često primenjeni i u modulaciji, te je po njima predložena nova vrsta promene tonaliteta – *vođična modulacija*.

Data klasifikacija može se uzeti kao potvrda teze da Prokofjev ostvaruje hromatizaciju *dijatomskim* postupkom i utkiva je u tonalitet na način koji ne destabilizuje tonalnu centralizaciju, niti njen rod.

Unutar asocijativno-policentričnih i međutonalnih platoa hromatizacija se, međutim, iskazuje na drugačiji način. Pokazalo se da u situacijama u kojima je „suprotstavljeno“ ili „superponirano“ (nasloženo) više tonalnih centra, bilo u vidu „čiste“ ili nagoveštene bitonalnosti, prožimanju paralelnih tonaliteta, sa primesama umanjene ili celostepene lestvice, a još izraženije u *naznačivanju* određenih asocijativnih tonaliteta, hromatizacija dobija drugačiju ulogu i prikazuje se u višim stepenima složenosti. To je uslovljeno samim tim što je napuštena centralizacija jednog tonalnog uporišta, pa je hromatizacija „oslobođena“ bilo kakve funkcionalnog određenja u formiranju međutonalnog prostora, sve do upliva i potvrde novog centra. Ove situacije se, međutim, ne odvijaju u dužem toku, a simptomatičan je postupak kojim se ostvaruje iščekivanje „razrešenja“ i gde se često razrešenje ponudi u vidu disonantnog toničnog akorda nove centralizacije – koji prema prethodnom muzičkom toku formira manji stepen disonantnosti.

Drugi sloj složenosti organizacije tonalnog sistema u odnosu hromatike i diatonike može se sagledati u *načinu* proširenja tonskog prostora, a koji ostaje uvrežen u jednom jedinstvenom tonalnom gravitacionom polju. Vidovi ispoljavanja hromatike brojni su i raznovrsni, oni mogu proizaći iz linearno-melodijskog plana, ili iz horizontalnog naslojavanja više planova, ali i iz konstrukcije akordike; hromatika je često proizvod „igre“ unutar stabilnog tonalnog okruženja, koja se takođe manifestuje na više načina, od koji su svakako najupečatljiviji

fenomeni *klizanja* i *iskliznuća*. Nadalje, ono što bismo unutar šire određujućeg pojma „proširenja“ tonalnog prostora upotrebom hromatike izdvojili kao *specifikum* Prokofjeva, jeste postupak *dijatoniziranja* akorada na hromatski izmenjenim stupnjevima, čime se *ne* dovodi u pitanje tonalni centar, a stvara se multiplikacija akordskih struktura u novim, drugačijim, funkcionalnim odnosima.

Sonate za klavir Sergeja Prokofjeva čine jedan od najnačajnijih korpusa klavirske muzike 20 veka. Ne samo zbog visokih tehničkih zahteva pijanizma, one predstavljaju izazov i u razumevanju i interpretaciji svezupnih, složenih, muzičkih tokova. Većina sonata (sedam od ukupno devet) su kompleksni višestavačni ciklusi u kojima se ogleda visoki domet kompozicionog pisma, harmonsko-tonalnog, melodijsko-ritmičkog oblikovanja, ali se prepoznaje i uticaj Prokofjeva kao pijaniste-virtuoza u formiranju sasvim jedinstvenog klavirskog sloga. Otuda sam smatrala da klavirske sonate, koje se izdvajaju kao jedan od najznačajnijih žanrova njegovog ukupnog opusa mogu uzeti kao reperezeni za prepoznavanje, proučavanje i sistematizovanje najbitnih odlika njegovog harmonskog jezika.

U veoma zahtevnom i provokativnom istraživačkom poduhvatu traženju odgovora na pitanje strukture tonalnosti kod Prokofjeva, a na osnovu detaljno sagledanih i precizno proučenih harmonskih procedura u odabranom analitičkom korpusu, moglo se zaključiti da se međutonalno prelamanje i presek sa asocijativnim tonalnim platoima, kao i sapostojanje onih tonalnih prostora u fuziji sa elementima više pod-sistema, iskazuju kao najznačajnije determinante u pretpostavci definisanja sveobuhvatnog tonalnog polja unutar predloženih (novih) vidova organizovanja tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva.

LITERATURA:

Austin, William, *Music in the 20th Century*, Dent&Sons Ltd., London, 1966.

Bass, Richard, "Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement", *Music Analysis*, Vol. 7, No. 2 (Jul., 1988.)

Берков, Виктор Осипович, "О гармонии Прокофьева", и: *Избранные статьи и исследования*, Советский композитор, Москва, 1977.

Берков, Виктор Осипович, "Сонаты для фортепиано Сергея Прокофьева (1–4)", и: *Избранные статьи и исследования*, Советский композитор, Москва, 1977.

Боганова, Т., *Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева* Советский композитор, Москва, 1961.

Boretz, Benjamin, *Perspectives on Contemporary Music Theory*, 1972.

Burbank, Richard, *Twentieth-Century Music*, London, Thames and Hudson, 1984.

Despić, Dejan, *Opažanje tonaliteta*, Beograd, Univerzitet Umetnosti, 1981.

Despić, Dejan, *Harmonska analiza*, Umetnička akademija u Beogradu, 1970.

Despić, Dejan, *Kontrast tonaliteta*, Beograd, Univerzitet Umetnosti, 1989.

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom III*, Beograd, Univerzitet Umetnosti, 1994.

Гаккель Леонид, “С. С. Прокофьев”, и: *Фортепианная музыка XX века: Очерки*, Советский композитор, Москва, 1990.

Griffiths, Paul, *Modern Music. A Concise History from Debussy to Boulez*, London, Thames and Hudson

Griffiths, Paul, *The Thames and Hudson Encyclopedia of 20th Century Music*, London, Thames and Hudson, 1986.

Холопов, Юрий Николаевич, „Творчество Прокофьева в советском теоретическом музыкознании“, и: *С.С. Прокофьев, Статьи и исследования*, Музыка, Москва, 1972.

Холопов, Юрий Николаевич, "Сквозное развитие в гармонических структурах сочинений Прокофьева" *Теоретические проблемы музыки XX века*, Музыка, Москва, 1967, с. 391-423.

Hull, Arthur, *Modern Harmony, its Explanation and Application*, London: Augener's edition no.10118; Boston: Boston Music Co., 1920.

Kruja, Mira, “Sergei Prokofiev, Piano Sonata No.3 Op.28”, и “Piano Inside Out: The Expansion of the Expressive, Technical and Sonorous Spectrum in Selected 20th Art Music Repertoire for the Acoustic Piano”, doktorska disertacija, University of Kentucky, 2004.

Meyer, Leonard B., *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967.

Нестьев, И., *Прокофьев*, Музгиз, Москва, 1957.

Оголевец, Алексей Степанович, *Основы гармонического языка*, Музгиз, Москва, 1941.

Орджоникидзе, Гиви Шиевич, *Фортепианные сонаты Прокофьева*, Музгиз, Москва, 1962.

Persichetti, Vincent, *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice*, New York, W.W. Norton, 1961.

Rifkin, Deborah Anne, "Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives and Design", doktorska disertacija, University of Rochester, 2000.

Сохор, Арнольд Наумович, „О природе в выразительных возможностях диатоники“, и : *Вопросы теории и эстетики музыки*, br. 4, Музыка, 1965.

Скорик, Мирослав, *Ладовая система С. Прокофьева*, Кийв, Музична Україна, 1969.

Скорик, Мирослав, "Особенности лада музыки С. С. Прокофьева", и: *Проблемы лада, Сборник статей*, Музгиз, Москва, 1972.

Sologub, Olga, "Prokofiev's Chromatic Practice in Theory", Society for Music Analysis Prize Essay 2011, published in SMA Newsletter Nov 2011.

Способин, Игорь Владимирович, *Лекции по курсу гармонии*, Музыка, Москва, 1969.

Тараканов, Михаил Евгеньевич, “Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве (три очерка)”, и: *Музыкальный современник, Сборник статей*, Советский композитор, Москва, 1973.

Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, vol. 4, Oxford University Press, 2005.

Тер-Мартirosян, Тигран Георгиевич, *Некоторые особенности гармонии Прокофьева*, Музыка, Москва, 1966.

Whitall, Arnold, *Exploring Twentieth Century Music - Tradition and Innovation*, New York, Cambridge University Press, 2003.

The New Grove Russian Masters, vol.2, London, Macmillan, 1986.

The Cambridge History of Twentieth-Century Music, (ed. by Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Pojmovnik

Asocijativna bi-centričnost. Srodan pojam sa asocijativno-policentričnom tonalnošću. Bi-centričnost podrazumeva asocijativno prisustvo dva naznačena tonalna centra, od kojih nijedan nije potvrđen, čime se ovaj pojam razlikuje od bitonalnosti u užem smislu. Str.: 62, 66, 73, 239

Asocijativni nivo. Vidi asocijativno-policentričnu tonalnost;

Asocijativno-policentrična tonalnost. Jedan od novih predloženih modaliteta ispoljavanja tonalnosti, pri čemu se asocijativno povezuju nekoliko različitih tonalnih centara, a da nijedan nije potvrđen. Str.: 14, 40, 49, 50, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 109, 115, 146, 186, 238, 240, 241, 242, 275, 277

Fuzija više vrsta tonal-modaliteta u zajedničkom centru. Jedan od novih predloženih modaliteta ispoljavanja tonalnosti. Spajanje elemenata modusa, hromatike, varijabilnih stupnjeva svih pod-sistema dura i mola u jednom tonalnom centru. Može se raščlaniti na brojne mikro-modalitete čije je manifestovanje određeno samom vrstom modalne interpolacije, stepenom zastupljenosti hromatizacije i načinom njene interpretacije u okružujućem tonalnom kontekstu, kao i kombinovanjem ovih elemenata unutar izmenjenih – ali prisutnih – funkcionalnih odnosa sa nespornom gravitacijom ka jedinstvenom polju. Str. 47, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 61, 58, 81, 275

Hromatski dvojniki. Akordska formacija koja čini polustepeni dijatonski, a češće hromatski odnos prema stabilnom akordu tonaliteta; može se javiti istovremeno sa tim akordom ili kao njegova zamena. Str. 44, 51, 65, 92, 126, 139, 274, 278

Hromatsko akordsko klizanje. Pojava idiosinkratična za Prokofjeva, u kojoj se akordi iste strukture (najčešće dijatonskog tipa) kreću u hromatskoj progresiji. Str. 3, 47-49, 56, 75, 59, 64, 121- 123, 125, 137, 145-147, 149, 201, 202, 226, 240, 265, 279

Intonativni most. Vidi Modulaciju pomoću intonativnog mosta

Intonativna spona. Povezivanje ili nadovezivanje dva tonalna centra pomoću isticanja određene tonske (intonativne) visine, odnosno karakterističnog tona u funkciji najave novog tonalnog centra. Intonativnom sponom se povezuju i dva akorda unutar tonaliteta. Str. 35, 87, 128, 129, 130, 131, 133

Iskliznuće. Označava pojavu u kojoj harmonsko-tonalni plan sklizne najčešće u polustepeno udaljen tonalitet. Reč je o kratkotrajnom skretničnom (ponegde prolaznom) istupanju koje se, za razliku od modulacije pomoću klizanja, odvija kraćim zahvatom i ne sadrži mehanizam klizajućih akorada. Str. 7, 33, 47, 48, 64, 115, 123, 135, 137, 138, 139, 141-143, 196, 198, 202, 205, 219, 276, 279

Latentna bitonalnost, maskirana bitonalnost, simulacija bitonalnosti . Označava situacije gde su linije materijala podeljene u dva, naizgled, nezavisna tonalna plana, što je uzrokovano iskliznućem jedne linije iz inače jasnog tonalnog centra. Osnovni tonalni centar nije ugrožen i pored prisustva prividno novog tonalnog sloja. Str. 48, 64, 115, 116, 276

Linearno-melodijska progresija. Metod analize zasnovan na praćenju melodijskog toka i sagledavanju njegovog uticaja na obrazovanje vertikale/akordike. Str. 10

Maskirana celostenost. Označava situacije gde je celostenost izložena skriveno, odnosno u spoju sa hromatskim prolaznicama ili prolaznim akordima. Str. 79, 116, 123, 226

Međutonalnost, Međutonalni prostor. Jedan od predloženih novih modaliteta ispoljavanja tonalnosti. Označava situacije u kojima se prelama nekoliko tonalnih naznačenih centara i susreće u jednoj ravni. Međutonalni prostor koji nastaje uplivom više tonalnih naznaka u skupnom zvuku zapravo formira tonalnu decentralizaciju. Str. 49, 84, 85, 87, 91-97, 104, 106, 109, 115, 116, 147, 260, 275, 277-279

Melodijsko unutar-tonalno iskliznuće. Postupak gde se odvija izmeštanje jedne linije (plana) iz okolnog harmonskog konteksta. Izmeštanje je najčešće polustepeno i često se, kao posledica, formira trenutna bitonalna slika. Str. 137, 138, 140, 142, 143, 270

Modulacija pomoću hromatskog klizanja Jedna od novo-predloženih vrsta modulacija. Predstavljena je kao proces u kome akordi dijatonskog sklopa klize u polustepenoj progresiji (silaznoj ili uzlaznoj) do nove tonike. Ovde suštinski nema zajedničkog – modulirajućeg akorda, a akordi u ovom procesu nemaju drugo funkcionalno određenje, već da uklizavanjem dovode do nove tonike. Str. 121-123, 134, 201, 260, 261

Modulacija pomoću intonativnog mosta. Jedna od novih predloženih vrsta modulacija, gde je u dužem trajanju istaknut jedan ton koji ‘najavljuje’ nov tonalitet. Ton koji se ističe može biti tonika ili terca tonike novog centra, ili jedan od ključnih tonova koji vode ka novom tonalitetu – dominantna ili vođica. Str. 128-130, 133, 135, 136, 177, 221, 260, 276

Prelamajuće tonike. Označava smenu tonika dvaju centara na kratkom rastojanju; one mogu biti nad/podslojene, ili date u neposrednom izmenjivanju. Str. 49, 64, 73, 237

Prijanjajući akordi. Akordska formacija sačinjena od raznosmernih zadržičnih tonova koji stoje prema stabilnom akordu u tonalitetu u hromatskom odnosu. Str. 37, 38, 39, 41, 274

Produžena vođična modulacija. Vidi vođičnu modulaciju. Podvrsta vođične modulacije gde je vođično akordsko kretanje produženo. Str. 125

Simulacija tonaliteta. Označava situaciju u kojoj se pomoću određenih akordskih veza stvara privid novog tonalnog centra iako se ne napušta postojeći. Str. 48, 69, 109, 192, 251, 254

Tonalitet u senci. Označava sličnu situaciju kao kod prelamanja tonika dvaju centara. Str. 72, 237

Tonalna propustljivost. Označava situacije neizdiferenciranosti jednog centra, ili nedovoljne afirmacije jednog (ili nijednog) od više naznačenih centara koji su zbirno prisutni. Naznačeno prisustvo više istovremenih centara time omogućava “propustljivost” tonalnih elemenata. Str. 48, 49, 84, 93, 247, 248

Tonalno prelamanje. Vidi prelamajuće tonike.

Tonični eho. Situacija u kojoj se odzvuk prethodnog tonalnog centra održava u toku pojave novog tonaliteta. Str. 170

Uporedno-kontekstualni metod ili uporedno-situacioni metod. Analitička procedura kojom se tumačenje omogućava uočavanjem analogija ili na osnovu odstupanja od očekivanog po analogiji, Str. 10, 67, 76, 77, 79, 82, 92, 97, 160, 175, 186, 190, 195, 248, 251

Vodična modulacija. Jedna od novo-predloženih vrsta modulacija. Ostvaruje se raznosmernim vodičnim uvođenjem u novu toniku pomoću akorda hromatske strukture, čiji tonovi – bar dva, raznosmernim polustepenim pokretima direktno vode u tonični akord novog tonaliteta. Sam proces razrešenja tonova vodične strukture u novu toniku jeste prelomna modulaciona tačka, kao i neposredna potvrda novog tonaliteta. Str. 38, 121, 124, 125, 126, 134, 135, 159, 202, 276, 278

Vodični akordi. Akordska formacija izgrađena od višestrukih hromatskih tonova, koja direktno vodi u akord prema kome formira zadržice. Str. 37, 39, 40, 41, 53, 61, 126, 127, 134, 135, 159, 203, 206, 207, 274, 278

PRILOG BR. 2

Indeks primera iz Sonate br. 1, br. 3, br. 4, br. 5, br.7 i br. 8 u I delu disertacije nalaze se na stranicama⁷⁹:

Sonata br. 1: str. 40; str. 145.

Sonata br. 3: str. 12; str. 28; str. 94; str. 95; str.100; str. 136; str. 140; str. 144; str. 147; str. 148; str. 149.

Sonata br. 4: str. 13; str. 30; str. 37; str. 41; str. 46; str. 46; str.55; str. 56; str. 70; str. 90; str. 101; str. 109; str. 114; str. 118; str. 144; str. 151; str. 152.

Sonata br. 5: str. 23, str.119.

Sonata br. 7: str. 35; str. 37; str. 45; str. 53; str. 111; str. 131; str. 134.

Sonata br. 8: str. 15; str. 30; str. 34; str. 35; str. 38; str. 44; str. 61; str. 92; str. 151.

⁷⁹ Indeks nije obuhvatio primere iz Sonate br. 2, br. 6 i br. 9, s obzirom na to da su te sonate integralno analitički predstavljene u II delu rada.

BIOGRAFIJA

Jelena Mihajlović Marković (18. maj 1959. godine, Bejrut, Liban), diplomirala je klavir i teoretski odsek u srednjoj muzičkoj školi "J. Slavenski" u Beogradu kao učenik generacije. U toku školovanja, osvajala je nagrade na republičkim takmičenjima iz klavira i solfeđa.

Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu diplomirala je 1986. godine na Odseku za muzikologiju sa diplomskim radom „Predrag Milošević – svestranost jedne umetničke ličnosti“ pod mentorstvom prof. Vlastimira Peričića. Za taj rad dobila je Oktobarsku nagradu grada Beograda za studente 1987. godine. U toku studija, učestvovala je na okruglim stolovima u okviru Susreta muzičkih akademija Jugoslavije, a po završetku studija učestvovala je na okruglom stolu „Josip Slavenski i njegovo vreme“ u okviru Majskog memorijalu u Čakovcu 1988. godine.

Sa najvišom ocenom završila prvu godinu magistarskih studija iz oblasti muzičke teorije – harmonije sa harmonskom analizom, pod mentorstvom prof. Mirjane Živković na Odseku za Opštu muzičku pedagogiju FMU.

Na interdisciplinarnim doktorskim studijama na Univerzitetu umetnosti u Beogradu – grupa za teoriju umetnosti i medija, septembra 2007. godine odbranila je istraživački izveštaj „Modaliteti tonalne organizacije u muzici Prokofjeva“, koji je ocenjen najvišom ocenom od strane komisije u sastavu: prof. Dejan Despić, dr. Sonja Marinković, dr. Vesna Mikić i dr. Miodrag Šuvaković.

U toku studija bila je korepetitor u M.Š. „Konjović“, potom po preporuci Katedre za teorijske predmete, predavala je teoriju, harmoniju, kontrapunkt i vežbe u komponovanju u Školi za muzičke talente u Čupriji (1984-88); radila je i kao saradnik u Muzičko-informativnom centru SOKOJ-a (1988-95).

Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu radi od 1994. godine, prvo u svojstvu honorarnog saradnika, a od 1995. do 2012. godine u stalnom radnom odnosu u zvanju stručnog saradnika na Katedri za teorijske predmete. Od 2012. godine do 2016. godine radi u zvanju nastavnika stručnog predmeta. Drži nastavu iz predmeta Harmonija sa harmonskom analizom na Odseku za

Muzičku teoriju (osnovne akademske studije) i Metodiku nastave teorijskih predmeta (master studije) na I, II, VII, IX i X odsecima. U ranijem periodu, pored ovih predmeta, bila je angažovana kao saradnik i na predmetima Analiza muzičkog dela za studente klavirskog odseka, kao i na predmetu Harmonija sa harmonskom analizom za studente I, II, VII, VIII, IX i X odseka.

Dosada je radovima pod njenim mentorstvom diplomiralo sedam studenata odseka za opštu muzičku pedagogiju, iz oblasti Harmonije sa harm. analizom, sa visokim ocenama (pet ocena 10 i dve ocene 8), a pet studenata je sa najvišom ocenom (10) odbranilo Master radove iz oblasti Harmonije sa harmonskom analizom. Član je Udruženja kompozitora i muzičkih pisaca, Udruženja muzičkih pedagoga i Muzikološkog društva Srbije.

Objavljeni i javno prezentovani radovi: „Diferencijacija kamernе i orkestarske muzike u baroku“, Zbornik *Barok i rokoko*, izdanje FMU 1982; „Simfonizacija na tlu kamernog žanra“, rad izložen na Susretu muzičkih akademija, Sarajevo, 1983; „Violinske sonate Josipa Slavenskog“ - *Zvuk* br. 1, 1985; „Stilska orijentacija kompozitora Predraga Miloševića“, rad izložen na Simpozijumu „Josip Slavenski i njegovo doba“ u Čakovcu, 1987; „Stilska orijentacija kompozitora Predraga Miloševića“ – *Međimurje, časopis za društvena pitanja i kulturu*, br. 14, 1988; Prikaz Zbornika – Folklor i njegova umetnička transpozicija – *Novi Zvuk*, br. 1, 1993; „Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića, povodom stogodišnjice rođenja“, rad izložen na Skupu katedre za teorijske predmete, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2004; „Analitički osvrt na stvaralaštvo Predraga Miloševića, povodom stogodišnjice rođenja“, rad objavljen u Zborniku Katedre za teorijske predmete *Muzička teorija i analiza* br.2, FMU, Beograd, 2005; „Analitički izazov – tonal-modalitetni kod Sergeja Prokofjeva“, rad izložen na Skupu Katedre za muzičku teoriju, Beograd, 2006; „Analitički izazov – tonal-modalitetni kod Sergeja Prokofjeva“ – objavljen rad u Zborniku Katedre za muzičku teoriju *Muzička teorija i analiza* br. 4, FMU, 2007; „Status predmeta Metodika teorijske nastave u bolonjskom sistemu – aktuelni problemi i moguće perspektive“ (uvodničar panel diskusije), Simpozijum Katedre za muzičku teoriju, FMU, 2012; „Nastava harmonije sa harmonskom analizom za osobe sa slabovidošću“ (ko-autor: prof. Milana Stojadinović-Milić, rad izložen na Simpozijumu Katedre za muzičku teoriju, FMU, 2011; „Specific Ways of Modulation in the Music of Sergei Prokofiev – Proposition for a New Typology“, rad izložen na međunarodnom Simpozijumu Katedre za

muzičku teoriju, FMU, 2013; „New Definitions of Modulations in the Music of Sergei Prokofiev“, rad objavljen u *Music and Society in Eastern Europe*, vol. 9, 2014, (p. 54-68), ed. Jelena Milojković-Đurić, publ. Charles Schlacks, Idyllwild, California, USA; „Gudački kvartet i Simfonijeta Predraga Miloševića – karakteristike kompozicionog pisma“, rad izložen na Naučnom skupu povodom 110-godišnjice od rođenja Predraga Miloševića pod nazivom „Mnogostruka umetnička delatnost Predraga Miloševića (1904-1988)“, u organizaciji Muzikološkog društva Srbije i Katedre za Muzikologiju FMU, Beograd, 2014; „Gudački kvartet i Simfonijeta Predraga Miloševića – karakteristike kompozicionog pisma“, rad objavljen u kolektivnoj monografiji *Mnogostruka umetnička delatnost Predraga Miloševića (1904-1988)*, izdavači: FMU i Muzikološko društvo Srbije, 2016; „Specific Ways of Modulation in the Music of Sergei Prokofiev – Proposition for a New Typology“ (u pripremi za štampu u Zborniku radova sa Međunarodnog simpozijuma Katedre za Muzičku teoriju, *Music Theory and Analysis*).

Više objavljenih prevoda članaka sa srpskog na engleski i sa engleskog na srpski jezik – Novi zvuk, Muzikologija i dr.

Ko-urednik kolektivne monografije (sa dr. Marijom Masnikosom) *Mnogostruka umetnička delatnost Predraga Miloševića (1904- 1988)*, FMU i Muzikološko društvo Srbije, 2016.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Јелена Михајловић Марковић

број индекса _____ Ф3/05

Изјављујем,

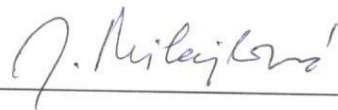
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Видови организације тоналног система Сергеја Прокофјева

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23.05.2016.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора _____ Јелена Михајловић Марковић

Број индекса _____ Ф3/05

Докторски студијски програм__ Теорија уметности и медија

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Видови организације тоналног система Сергеја Прокофјева

Ментор __др Весна Микић, ред. проф.

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора)_____ Јелена Михајловић Марковић


изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 23.05.2016.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Видови организације тоналног система Сергеја Прокофјева

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 23.05.2016.

Потпис докторанда

Ј. Митрајковић