

**BENEFICIAL EFFECTS OF EXTERNAL EXTENSIONS OF AN OPEN TYPE IN THE
CONTEXT OF MUSIC MEMORY**

Danijela Ilic

University in Niš, Faculty of Arts in Niš, Serbia, danjelailic1@yahoo.com

Nataša Nagorni Petrov

University in Niš, Faculty of Arts in Niš, Serbia, cairni@junis.ni.ac.rs

Abstract: What is the manner in which they are memorized and what does it depend on? The concepts of the creation of a piece of music in the contexts of dramaturgy and composers' ideas have been discussed in various ways. The questions have been posed concerning their character and conditions in which they develop. An adequate conclusion can be reached by analyzing the type of the thematic material presentation. The aforementioned dilemmas may be resolved by a careful observation of the composers' ideas aimed at the creation of the concept of a piece of music.

Keywords: External extension, theme, concept of a piece of music, harmonic activity, music memory.

**PRODUŽAVAJUĆI TEMATIZAM OTVORENOG TIPA U KONTEKSTU MUZIČKE
MEMORIJE**

Danijela Ilić

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, Srbija, danjelailic1@yahoo.com

Nataša Nagorni Petrov

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu, Srbija, cairni@junis.ni.ac.rs

Резиме: Уз коју целину наша музичка меморија памти делове са продужавајућим тематизмом? Од чега то зависи? У контексту драматургије и композиторске идеје о концепцији изградње дела, тумачења су различита. Када су каква и у зависности од чега? Анализом типа излагања тематског материјала не може се доћи до адекватног закључка. Тек посматрањем композиторске замисли о улози делова у служби концепцијске изградње дела долази се до одговора на све горе наведене дилеме.

Кључне речи: Продужавајући тематизам, тема, концепција дела, хармонска активност, музичка меморија.

„Pojava da pojedina opažanja, prelazeći jedno u drugo, ostaju povezana, umesto da se samo smenjuju, rezultat je sinteze: tonovi se sklapaju u motive, motivi u muzičke rečenice/fraze i dalje...u periode, i još dalje, u odseke, stavove...Ovakva aktivnost svesti nezamisliva je bez pamćenja, odnosno bez moći čuvanja u sećanju onoga što je neposredno prethodilo i prošlo. Tako muzički tok kao jedinstvo ostaje u svesti zahvaljujući pamćenju.”(Popović:1998: 73) Edmund Haserl (Edmund Husserl) je ovo zadržavanje („zapamćivanje”) nazvao „retencijom”, a njenu dopunsku suprotnost, iščekivanje i anticipaciju budućeg „protencijom”. Witold Lutoslavski (Witold Lutoslawski) je otišao još dalje u proučavanju ove tematike, govoreći o slušanju muzike „unapred” i „unazad”¹⁴⁵. „U pitanju je, naime, efikasnost usmeravanja slušaoočeve pažnje prema prošlosti ili prema budućnosti. Zajedno sa odvijanjem muzičkog toka slušalac „napreduje” s „ pogledom unazad”, neprestano rezimirajući prošla događanja, ili „napreduje” s „pogledom unapred”, radoznalo očekujući i predviđajući buduće događaje.”(Popović:1998: 73. 74).

Aanalitički uzorak je prepoznat u drugom stavu sonate za klavir op.78 Ludviga van Betovena (Ludvig van Beethoven). U referentnom udžbeniku koji se koristi na prostoru Srbije (Skovran, Peričić:1986: 181) o ovom rondu se govori u okviru podnaslova „Izuzeci kod ronda“, gde je naveden zbog predposlednjeg nastupa glavne teme u tonalitetu subdominante. Autori pritom naglašavaju da takva pojava nije moguća prilikom njenog prvog i poslednjeg nastupa, već samo u nekoj od unutrašnjih nastupa glavne teme, kada se ona može javiti u nekom drugom tonalitetu (Skovran, Peričić:1986: 81). Ova sonata je pisana u vidu dvostavačnog sonatnog ciklusa, gde su oba stava u istom tonalitetu (Fis-dur), tako da eventualne razloge koji su se reflektovali na stvaranje ovakvog izuzetka u drugom stavu,

¹⁴⁵Svoja teorijska zalaganja Lutoslavski je i praktično primenio komponujući Drugu simfoniju.

možda treba potražiti u okviru celog ciklusa. Još sami početak drugog stava u tonalnom pogledu „obećava“ dalje nepravilnosti. Naime, ova prva tema još u okviru dela *a* olazi u subdominantni tonalitet, da bi se u okviru svog toka vratila u tonični. Deo *b* ove proste trodelne forme donosi modulaciju u dominantni tonalitet, nakon čega je deo *a* doslovno ponovljen. Iako sadrži i druge tonalitete, ova prosta forma se drži tonalnih odnosa tipičnih za period klasicizma.

Primer br.1: L. van Betoven, sonata za klavir op.78, drugi stav, upotrebljeni tonaliteti u temi A

Fis – H – Fis – Cis – Fis – H – Fis
T – S – T – D – T – S – T

Drugi nastup glavne teme je skraćen (sadrži samo *a*). Nezavisno od toga što je sada u subdominantnom tonalitetu, on zadržava tonalne odnose koji su postavljeni još u delu *a* prilikom prve pojave ove teme.

Primer br.2: L. van Betoven, sonata za klavir op.78, drugi stav, upotrebljeni tonaliteti drugom nastupu teme A

H – E – H
T – S – T

U trećoj, poslednjoj pojavi prve teme, tonalni odnosi su ostali isti kao u delu *a* pri njegovoj prvoj pojavi. Ovom prilikom je deo *a* dosta variran, njegova jasna granica završetka ne postoji, tako da čini A+coda (A+coda).

Primer br.3: L. van Betoven, sonata za klavir op.78, drugi stav, upotrebljeni tonaliteti trećem nastupu teme A

Fis – H – Fis
T – S – T

Druga tema u svom prvom nastupu javlja se u Dis-duru, istoimenom tonalitetu paralelnog dis-mola, sa povremenim mutacijama i krajem u dis-molu. Očekovani dominantni tonalitet je izostao, Pojava druge teme u paralelnom tonalitetu uobičajena je u durskom, a ne molskom rondou. Zašto je do ovoga došlo? Drugi nastup ove teme donosi očekivani tonični tonalitet, sa mutacijom u molski (Fis-fis).

Primer br.4: L. van Betoven, sonata za klavir op.78, drugi stav, upotrebljeni tonaliteti u temama

A	B	A	B	(A+coda)
(Fis, H, Fis, Cis, Fis, H, Fis)	(Dis,dis)	(Fis, H, Fis)	(Fis, fis)	(Fis, H, Fis)
T – S – T – D – T – S – T	paralelni durski	T – S – T	T – t	T – S – T
	istoimeni molski			

Tonalne nepravilnosti očigledno postoje, međutim ove, do sada prikazane, nisu bile inspiracija za nastanak ovog rada. Tematski i tonalni odnosi koji su prisutni prvo u delu *b* glavne teme, a pošto se isti tematski material ponavlja i u svim prelazima, zaslužuju posebnu pažnju analitičara.¹⁴⁶ Mesta gde je ovaj material prisutan pregledno se može videti u sledećem primeru.

Primer br.5: L. van Betoven, sonata za klavir op.78, drugi stav, tematski materijali upotrebljeni u ovom rondou

A	(x, y1)	B	(z, y)	A	(x, y1)	B	(z, y)	(A+coda)
a	b	a						
	(x, y)						(x)	

Prvi put se pojavljuje „na mestu dela b”. U njemu se mogu uočiti dve faze:

- prva, koja nastavlja istim tematskim materijalom već predstavljenim u delu *a* ove proste pesme (x), ili u temi B (z); i
- druga, u kojoj se mogu uočiti dve podkategorije:
 - onakoja se bazira samo na pedalu toničnog ili dominantnog trozvuka tonaliteta koji nakon ovog dela sledi (y) i
 - ona koja se oslanja na lestvične tonove na dole (y1)

¹⁴⁶Zbog preglednosti, tematski materijali su označeni na sledeći način: slovom x – material iz dela a; y – material koji potencira tonove dominantnog ili toničnog trozvuka; y1 – sličan je materijalu y, s tom razlikom što se oslanja na lestvične tonove u kretanju na dole; material z – podseća na material x mestom gde se javlja: prati temu B produžavajući njen tematski material, sadrži modulaciju i otvoreni završetak naVIID6/5u obe pojave, kao i u kodi.

Prva pojava ovakva dva odseka moraju se nazvati delom *b* proste trodelne pesme teme A. Ukoliko se ovaj deo posmatra u vidu prelaza shema bi bila A – prelaz – A, što nije svojstveno rondu sa dve teme. Tumačenje ovog dela u vidu nove teme tek ne dolazi u obzir, prvo zbog tematskog materijala koji nije nov, drugo zbog tonaliteta u kojima se javlja u ovom kao i u kasnijim nastupima. Činjenica je da ovako koncipiran deo *b* potpuno odudara od uobičajenih. Ukoliko se posmatra prva faza ovog dela (svuda gde se pojavljuje), može se reći da je razvijajućeg tipa. Međutim, u njoj kompozitor ne razrađuje predhodni tematski material, već samo nastavlja njegov tok, ali sa modulacijom u druge tonalitete. Očigledno je u pitanju produžavajući tematizam, koji ovaj deo slušno vezuje za, neposredno pre njega, izložen tematski material. Dinamizacija ove, kao i druge faze, postignuta je isključivo harmonskim sredstvima.

Tema A u delu *a* ide iz toničnog u subdominantni tonalitet, nakon čega se vraća u tonični, tako da je sasvim logično da za deo *b* kompozitor koristi dominantni tonalitet u kom se njegova prva faza i završava (na T prilikom prve pojave, još više ga time potvrđujući, a na D u svakoj sledećoj pojavi istog postupka, s tim što je sada taj deo u ulozi prve faze mosta, tako da je otvorena granica potpuno u skladu sa ulogom koju vrši). Druga faza dela *b* uzlaznim sekundnim pokretima potencira tonove toničnog trozvuka, koji su ujedno i tonovi dominantnog trozvuka tonaliteta koji sledi u reprizi dela *a* (cis-eis-gis). Tema A samo prilikom prve pojave nastupa u celini, u vidu proste trodelne forme – *aba*, dok je u drugoj pojavi skraćena (pojavljuje se samo *a*), a u trećoj, poslednjoj, ponovo se javlja samo *a*, ovog puta varirano, prošireno, i stapa se sa kodom. Ukoliko se prva pojava produžavajućeg tematizma (prva faza dela *b*) okarakterise kao „modulirajuće spoljašnje proširenje”, za kojom sledi pedal na D u drugoj fazi ovog dela, „pravog” dela *b* praktično i nema. Dinamizacija je postignuta isključivo harmonskim sredstvima, a tematizam koji se produžava slušno vezuje taj deo sa prethodnim. Jaka, zatvorena kadenca na T Cis-dura, doživljava se kao mesto kulminacije dela *b* (u odnosu na početni Fis-dur, ova kadenca naglašava dominantu), nakon čega pedal svojim silaznim kretanjem u okviru istog akorda vodi ka reprizi dela *a*. Potpuno isti postupak se javlja nakon svake pojave tema: nakon prve pojave teme A sledi prva faza mosta. Iz istog razloga, produžavajućeg tematizma, ovaj deo slušno se pripaja temi, tako da se doživljava poput nekog „modulirajućeg spoljašnjeg proširenja otvorenog tipa”. Ovog puta modulira u dis-mol, potencirajući subdominantnu sferu. Druga faza mosta (ispred teme B), u oba slučaja donosi oslanjanje na lestvične tonove (materijal *y1*), ovog puta Fis-dura. Tema A u svom drugom nastupu, donosi subdominantni tonalitet (H-dur), sa unutrašnjom modulacijom u subdominantni tonalitet u odnosu na svoj početni (H-dur – E-dur – H-dur), analogno prvoj pojavi ove teme. Prva faza mosta koja za njom sledi modulira u f-mol i kadencira na D, nakon čega druga faza ostaje u istom tonalitetu krećući se na dole. Poslednji nastup teme A stapa se sa kodom. Njen početak je malo promenjen pojavom VIID u vidu sekstakorda. Varirana pojava ove teme ne ugrožava kretanje iz toničnog u subdominantni tonalitet (Fis-dur – H-dur – Fis-dur). Tema dostiže kulminaciju D7, sledi VIID u drugom obrtaju (4/3) kao prekretnica nakon koje je potenciran tonični pedal.

Veoma sličan postupak javlja se u prelazima nakon teme B. Ova tema se prvi put javlja u kombinaciji Dis-dura i dis-mola, u kom se i završava, dok je u drugoj pojavi u pitanju tonični durski i istoimeni molski tonalitet (Fis-dur, fis-mol). „Otvoreno spoljašnje proširenje” (gledano iz tematskog ugla) u prvoj svojoj pojavi donosi h-mol, potencirajući subdominantnu sferu, dok nakon drugog nastupa ove teme ostaje u toničnom molskom tonalitetu. Veoma je karakterističan završetak ove prve faze mosta: u prvom prelazu granicu čini VIID6/5, dobijen enharmonskom zamenom eis u f, dok je prilikom sledećeg nastupa u pitanju isti akord ali u f-molu. Druga faza mostova koji slede posle teme B oslanjaju se na isti akord ali bez osnovnog tona¹⁴⁷.

Primer br.6

A _____ / _____ dis-mol:D – Fis-dur lestvični niz	B _____ / _____ h-mol:VIID4/3 – h-mol t pedal	A _____ / _____ fis-mol:D – Fis-dur, fis-mol lestvični niz	B _____ / _____ fis-mol:VIID4/3 – fis-mol (A+coda)
a b a _____ / _____ Cis:T- pedal			

¹⁴⁷ Upotreba navedenih akorada dijatonskog i hromatskog tipa na IV povišenom stupnju tonaliteta izrazita je akordska kulminacija i kao takva važan i jedinstveni ekspresivni momenat. Dejstvo navedenih akorada (umanjenog i dvostruko umanjenog septakorda) naglašeni su i samom koronom.

Ovaj rondo izrazit je primerak gde je produžavajući tematizam odigrao glavnu ulogu u formiranju dela. Zahvaljujući njemustvorena je kompaktnost stastavede teme nisu “odvojene” jedna od druge, već su čvrsto vezane istim principom oblikovanja I kombinovanja dva tematska materijala koji nastupaju uvek zajedno. Teme, iako različitog tematskog materijala, komponovane su po istom principu, što dodatno utiče na njihovu još jaču povezanost. Elementi nadolazećeg romantizma harmonski su oplemenili stav I stvorili razrešenja na rastojanju, čime je ovaj stav dobio još jednu nijansu u prilog svoje kompaktnosti.

LITERATURA

[1] Popović, Berislav. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: CLIO

[2] Skovran, Dušan; Vlastimir, Peričić. (1986). *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti