

dr Iwona Lindstedt

(Instytut Muzykologii UW)

Analiza schenkerowska.  
Franciszek Schubert *Sonata B-dur D 960*,  
cz. I. Allegro moderato.

## 1. Wprowadzenie

**D**ziałalność Heinricha Schenkera (1867 (68?) -1935) jako teoretyka muzyki koncentrowała się głównie wokół problemów muzyki tonalnej. Specjalizacja ta była konsekwencją przekonania, iż ostatnim wielkim mistrzem kompozycji był Johannes Brahms i jego twórczość tworzy granicę, poza którą nie można w muzyce dostrzec już niczego wartościowego.

Najobszerniejszym zbiorem informacji i jednocześnie najlepszym kompendium wiedzy na temat teoretyczno-analitycznych koncepcji Schenkera jest jego fundamentalne dzieło pt.: *Der freie Satz*, opublikowane w Wiedniu w 1935 roku.

Istotą analizy Schenkerowskiej jest graficzne przedstawienie esencjalnej struktury dzieła muzycznego, którą jest trójdźwięk, tzw. „dźwięk natury” (*Klang in der Natur*) i jego linearnie rozwinięcie. Podstawowym celem — odpowiedź na pytanie: w jaki sposób poszczególne zjawiska techniczno-muzyczne prowadzą do określonego celu strukturalnego. W wizji Schenkera muzyka jest zatem ukierunkowanym ruchem w czasie, czasowym rozpostarciem, czy też innymi słowy — prolongacją trójdźwięku tworzącą tzw. praosnowę (*Ursatz*, ang. *fundamental structure*). Składa się nań ruch wyższego głosu wypełniający diatoniczną progresję od jednego ze składników trójdźwięku (tercji, kwinty lub oktawy) do jego dźwięku tonicznego (*Urlinie*, ang. *fundamental line*, pol. *pralinia*) powiązany z progresją głosu

niższego, który umacnia harmonię trójdźwiękową poprzez zakreślenie interwału kwinty na stopniach: I-V-I (*Bassbrechung*, ang. *arpeggiation*, pol. *rozłożony akord*). W graficznej metaforze trójkąta odpowiadającego rozłożonemu akordowi mieści się zdaniem Schenkera właściwe uzasadnienie niepodzielności pralinii, owego, jak pisał Schenker „największego triumfu spójności muzycznej”<sup>1</sup>. Każde dzieło tonalne może być zatem podporządkowane wytworzonej w ten sposób jednej z trzech możliwych form praosnowy odpowiedzialnej za spójność i będącej źródłem wszelkich związków w kompozycji. (patrz przykład 1 str. 48)

Podstawowa forma praosnowy obejmuje tercjową przestrzeń dźwiękową (*Tonraum*). W praliniach kwintowych i oktaowych występuje zjawisko nazwane przez Schenkera pustym przebiegiem (*Leerlauf*, ang. *unsupported stretch*), które może budzić wątpliwości co do rzeczywistej formy praosnowy. W pierwszej części pralinii wytwarza się bowiem wówczas rodzaj próżni harmoniczej. Niwelacja pustego przebiegu polega na rozczłonkowaniu przebiegu pralinii (5-3-1 lub 5-2-1 oraz 8-5-1) za pomocą dwóch „złamań” akordu w basie według schematu I-V-I-V-I. Podkreślić ponadto należy, iż praosnowa jako fundamentalna struktura dzieła muzycznego jest z założenia ametryczna. Jej możliwości rytmiczne porównał Schenker do możliwości cantus firmus realizowanego w ścisłym kontrapunkcie.<sup>2</sup> Ani akcent, ani czas trwania danego dźwięku nie powinny być zatem w analizie automatycznie uważane za znak jego strukturalnej ważności. Natomiast podobieństwo elementów notacyj-

<sup>1</sup> Schenker zauważał również, iż „struktura pralinii i rozłożonego akordu basowego jako konstrukcja kontrapunktyczna tworzą w naturalny sposób je d n o ś ć”. Por. H. Schenker *Der freie Satz*, Wiedeń 1935, &3. Wszystkie cytaty podaję we własnym przekładzie według tłumaczenia angielskiego H. Schenker *Free Composition*, tłum. Ernst Oster, New York 1979.

<sup>2</sup> H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &21.

nych do całych nut lub (co jest rozwiązaniem równoprawnym) półnut połączonych belką ma charakter wyłącznie graficzny. Nie należy też, jak podkreślał Schenker, mylić zawartej w praosnowie struktury kompresującej 2 stopień pralini i V stopień harmoniczny z kadencjami znanymi z konwencjonalnej nauki harmonii.<sup>3</sup> W kadencjach głosy prowadzone są bowiem mechanicznie, a w praosnowie opadający ruch głosu wyższego jest źródłem wszystkich transformacji w prowadzeniu głosów. Jeszcze jednym wymogiem przy wyznaczaniu pralini jest konieczność jej zawarcia w obrębie jednej oktawy, co Schenker nazywa obligatoryjnym rejestrem pralini (*Obligate Lage*, ang. *obligatory register*).<sup>4</sup>

## 2. Schenkerowska koncepcja formy muzycznej

Konsekwencją teorii praosnowy stała się krytyka tradycyjnej nauki o formie muzycznej. Schenker twierdził, że nie ma sensu rozpatrywać form muzycznych jako zjawisk czysto powierzchniowych, jako kształtów, które bezpośrednio słyszymy. Najistotniejsza jest kwestia ich oglądu w kontekście praosnowy, która pokazuje w jaki sposób są one słyszane. Austriackiego teoretyka interesował zatem aspekt psychologiczny formy muzycznej, próba rozstrzygnięcia jak poszczególne zjawiska muzyczne doświadczane są w szczególnym kontekście. Nie był natomiast zainteresowany osobnym rozpatrywaniem fizycznych czy formalnych właściwości tych zjawisk.<sup>5</sup> Główną tezę nowej koncepcji formy ujął Schenker w następującym sformułowaniu: „skoro pralini jest tożsama z pojęciem przestrzeni dźwiękowej, już przez to samo jest siedliskiem wszystkich form [...] ich spójność ma swoje źródło w praosnowie, w pralini zawieszonyj w przestrzeni dźwiękowej”.<sup>6</sup>

Schenkerowska krytyka tradycyjnej nauki o formie muzycznej wiąże się również ze sprzeciwem wobec używania tradycyjnych terminów określających podstawowe współczynniki formy, jak „motyw” czy „temat”. „Odrzu-

cam te definicje” — pisał — „które biorą motyw za punkt wyjściowy i podkreślają manipulacje motywem za pomocą wariacji, rozszerzenia, fragmentacji, rozbicia. Odrzucam także te wyjaśnienia, które oparte są na frazach, grupach fraz, okresach [...] tematach, poprzednikach i następnikach. Moja teoria zastępuje to wszystko specyficznymi koncepcjami formy, które odnoszą się do zawartości całości i pojedynczych części; oznacza to, iż różnice w prolongacjach prowadzą do różnic w formie.”<sup>7</sup> Rezygnacja z tradycyjnych paradygmatów formalnych wynika więc w teorii Schenker z przededefiniowania formy w kategoriach praosnowy i skoncentrowania się na cechach strukturalnych warstwy głębokiej. Schenkerowskie wyjaśnianie formy muzycznej polega na zbadaniu jej relacji do praosnowy. Wszechobecna i stale aktywna praosnowa ma na celu przedstawić związek prostych następstw dźwięków z bardziej skomplikowanymi, obustronną relacją między prostotą i komplikacją, odzwierciedlić równowagę w muzyce. Założenie, iż arcydzieła repertuaru tonalnego przedstawiają idealnie uformowaną strukturę tonalną w warstwie głębokiej doprowadziło Schenker do spostrzeżenia, że cechy powierzchniowe dzieła muzycznego, noszące znamiona wieloznaczności i dyskontynuacji, czynią je interesującym, a ich związek z podstawą w warstwie głębokiej potwierdza mistrzostwo kompozytora. Wszelki rozwój w muzyce spełnia się zatem, zdaniem Schenker, „tylko dzięki kontroli sprawowanej przez praosnowę i jej transformacje oraz poprzez stały kontakt z warstwą głęboką, środkową i powierzchniową.”<sup>8</sup> Zasadę interakcji trzech poziomów strukturalnych (*Schichten*, ang. *structural levels*) zilustrować może jeden z diagramów analitycznych zawartych w *Der freie Satz* i odnoszący się do drugiej pieśni ze zbioru *Dichterliebe* Roberta Schumanna (przykład 22a) opatrzonej incipitem *Aus meinen Thränen sprissen*.

Warstwa powierzchniowa zajmuje system najniższy i zawiera szkic najważniejszych zdarzeń

3 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &28.

4 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &8.

5 Por. N. Cook *A Guide to Musical Analysis*, London 1992, s. 54.

6 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &25.

7 H. Schenker, *Der freie Satz*, Wien 1935, &308.

8 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &29.

muzycznych utworu opatrzony odpowiednią, właściwą koncepcji Schenker symboliką. Do jej najistotniejszych elementów zaliczyć należy rozmaicie wyprofilowane łuki oraz skróty terminów odpowiadających określonym zjawiskom redukcyjnym.<sup>9</sup> Dźwięki pralini są numerowane cyframi arabskimi i opatrzone charakterystycznymi „daszkami”, rozłożony akord basowy odpowiadający przejściu od I do V stopnia i powrotowi do stopnia I oznaczony jest cyframi rzymskimi. System środkowy przedstawia zdarzenia muzyczne wynikające z dalej idącej redukcji warstwy powierzchniowej. Najwyższa pięciolinia dotyczy natomiast warstwy głębokiej, którą wypełnia praosnowa. (patrz przykład 2, str. 48)]

Rozpatrywany przykład ilustruje jedną z najistotniejszych funkcji praosnowy. Ukazuje mianowicie sposób w jaki zjednoczona pralini i rozłożony, basowy akord mogą przyczynić się do wygenerowania trzyczęściowej formy muzycznej. Dzieje się to dzięki zjawisku nazwanym przez Schenker przerwaniem pralini (*Unterbrechung*, ang. *interruption*) w momencie osiągnięcia sekundy. Wytwarza się w ten sposób wzór interwałowy 3-2||3-2-1, w którym podwójna kreska nazywana jest dzielnikiem (*Teiler*, ang. *divider*). Przerwanie wpływa na znaczne opóźnienie realizacji pełnej praosnowy i działa silnie formotwórczo, prowadząc do wykształcania się odrębnych sekcji dzieła.

Pod względem strukturalnym w teorii Schenker cały utwór muzyczny jest rozkomponowaniem (*Auskomponierung*, ang. *composing-out*) jednej z postaci praosnowy za pomocą rozmaitych środków (m. in dźwięków przejściowych, sąsiednich, skoków konsonansowych i najróżniejszych prolongacji). Wprowadzona w ten sposób hierarchizacja materiału muzycznego decyduje albo o przyznaniu poszczególnym akordom pojęcia stopnia (*Stufe*, ang. *scale step*) jako wyższej, abstrakcyjnej jakości powstałej w wyniku „podsumowania” większej liczby akordów przejściowych (wówczas oznaczane są numerami rzymskimi), albo

o uznaniu ich za materiał rozkomponowujący, rezultat prowadzenia głosów. W Schenkerowskiej procedurze analitycznej istotne jest więc określenie podstawowych akordów i harmonii rządzących poszczególnymi fragmentami kompozycji. Koncepcja hierarchizacji materiału muzycznego wypukła kontrapunktyczny aspekt dzieła muzycznego, nienależycie zdaniem Schenker, rozpoznany przez teoretyków jego czasów. Prolongacje praosnowy w płytszych warstwach dzieła muzycznego tworzą konstrukcję polifoniczną, którą rządzą prawa ścisłego kontrapunktu. Jak twierdził Schenker, tylko „ściśły kontrapunkt pozwala nam wśród występujących interwałów rozpoznać te właściwe, wyjaśnia nam, że jedyną rzeczywistą domeną muzyki może być tylko prowadzenie głosu.”<sup>10</sup>

W wykładni Schenker graficzne przedstawienia analizy muzycznej ma znaczenie fundamentalne. We wstępie do zbioru autorskich analiz z 1932 roku zatytułowanym *Fünf Urlinie Tafeln* (są to kompletne, całościowe i trzywarstwowe analizy graficzne m. in. *Preludium C-dur* z *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, chorału *Ich bin's sollte büssen* w opracowaniu Hasslera, przetworzenia I części *Sonaty Es-dur* nr 49 Haydna oraz *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 Chopina) austriacki teoretyk stwierdził nawet, iż wszelki komentarz werbalny jest tu niepotrzebny. Realizował w ten sposób ideę walki z nieefektywnością czysto werbalnej analizy muzycznej podjętą później w wykładach wielu innych teoretyków: od schematów wagnerowskich dramatów muzycznych Alfreda Lorenza<sup>11</sup> do harmonicznym notacji Paula Hindemitha.<sup>12</sup>

### 3. Analiza formy sonatowej

Wśród rozważań Schenker na temat nowej koncepcji formy szczególnie eksponowane miejsce zajmuje forma sonatowa. Formę tę uznał Schenker za najbardziej ze wszystkich rozwiniętą, a możliwość stworzenia jej modelowych przykładów przyznał tylko nielicznym geniuszom twórczym. W klasyfikacji form muzycznych stosowanej przez Schenker formą

9 Symbolice graficznej Schenker przyjrzymy się jeszcze dokładniej w dalszej części tej pracy.

10 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &22.

11 *Der Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Tützing 1966.

12 *Unterweisung im Tonsatz*, Moguncja 1937

sonatowa eksponuje szczególnie rodzaj trzyczęściowości (ekspozycja, przetworzenie, re-pryza) wywołanej modulacją i kontrastem tonalnym. Poddając krytyce tradycyjną naukę o formie sonatowej zauważył, iż nie ma w niej miejsca na rozpatrzenie problemu organiczności struktury muzycznej sonaty zdeterminowanej przez rozkomponowanie pralinii i rozłożonego akordu.<sup>13</sup> Schenker podkreślał, iż w procesie rozkomponowania podstawowego trójdźwięku poprzez melodyczne i harmoniczne progresje niezwykle istotny jest właściwy twórczemu mistrzowski dar improwizacji, rozumiany jako podstawowa siła rozwojowa formy sonatowej, zapewniająca dziełu nie spotykaną w innych typach formy spójność.<sup>14</sup> Organiczne właściwości praosnowy wyjaśniał zaś Schenker poprzez metaforę prokreacji, według której zarodek nosi w sobie zarówno zasadę, jak i cechy przyszłego rozwoju, a organiczna jedność struktury muzycznej powstaje poprzez jej wyniesienie z „matczynego łona” *Urlinie*.<sup>15</sup>

Generatorem formy sonatowej jest zdaniem Schenkera prolongacja przerwania pralinii. Ten element odróżnia trzyczęściową formę sonatową od formy pieśni o schemacie literowym ABA, w której środkowa sekcja generowana być może również poprzez przenikanie się trybów (*Mischung*, ang. *mixture*) lub dźwięk sąsiedni (*Nebennote*, ang. *neighbouring note*).<sup>16</sup> Pierwszy typ rozkomponowania dotyczy chromatycznej zmiany tercji pralinii, po której następuje powrót na dźwięk diatoniczny, drugi zaś polega na wystąpieniu po tercji lub kwincie pralinii górnego, diatonicznego dźwięku sąsiedniego wspartego na autonomicznym harmonicznym stopniu (najczęściej IV lub VI).

Przyjrzyjmy się dwóm wersjom ogólnego schematu analitycznego formy sonatowej. (patrz przykład 3 str. 48)

Według Schenkera, zadaniem ekspozycji formy sonatowej jest umocnienie tonacji głównej, choć łącznik między dwiema grupami te-

matycznymi zawiera zwykle modulację. W ekspozycji dokonuje się prolongacja czołowego dźwięku pralinii (temat I) zakończona zawieszeniem przebiegu muzycznego na sekundzie podpartej w linii basowej współbrzmieniem V stopnia harmonicznego (temat II). W tonacjach minorowych tematowi pobocznemu odpowiada zaś rozkomponowanie III stopnia poniżej tercji pralinii. Związki strukturalne pomiędzy dwoma tematami ujawniają się zaś w warstwie środkowej.

Zadaniem przetworzenia jest umocnienie rozkomponowania strukturalnego układu: sekunda pralinii/V stopień harmoniczny. W tonacjach minorowych zachodzi konieczność umieszczenia dźwięku prowadzącego jako tercji V stopnia, która tworzy alterację kwinty III stopnia odpowiadającego tematowi pobocznemu. W majorze natomiast często dochodzi do przeniesienia septymy rozkomponowanego V stopnia będącego podstawą harmoniczną sekundy pralinii o oktawę w górę. Pełni ona wówczas funkcję dźwięku sąsiedniego wyprzedzającego dźwięk czołowy powtórzonej pralinii.

Ponieważ przerwanie pralinii pociąga za sobą konieczność jej reustanowienia i pełnej projekcji funkcją reprzyzy jest powrót do tonacji głównej. Repryzę charakteryzuje pewna swoboda w odtworzeniu zawartości ekspozycji. W kompozycjach generowanych przez pralinie tercjową możliwe jest nałożenie na ciąg 3-2-1 ciągu kwintowego, co wytwarza wzór 3- (5-4-3) -2-1. W wyniku przeformowania zachodzących w warstwie środkowej związków I tematu z tematem pobocznym powracająca w reprzyzie harmonika toniczna zyskuje nowy kontekst. W momencie osiągnięcia przez pralinie i rozłożony akord celu strukturalnego na prymie i I stopniu praosnowa ulega definitywnemu zamknięciu. Może jednak potem nastąpić poprzez rozkomponowanie prymy pralinii i I stopnia harmonicznego sekcja kodalna, będąca swego rodzaju reasumacją praosnowy. Nie istnieje jednak w teorii Schenkera żadne wyjaśnienie typów tego zsumowania.

13 H. Schenker *Vom Organischen der Sonatenform*, [w:] *Das Meisterwerk in der Musik*, t. II., Munich 1926.

14 H. Schenker *Vom Organischen der Sonatenform* [w:] *Das Meisterwerk in Musik*, t. II., Munich 1926.

15 H. Schenker *Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen*, [w:] *Das Meisterwerk in der Musik*, t. II., Munich 1926.

16 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &312.

Wśród autorskich diagramów Schenkera całościowe analizy formy sonatowej zajmują małe eksponowane miejsca. Teoretyk ten koncentruje się raczej na wyjaśnianiu bardziej szczegółowych aspektów swej techniki analitycznej. Jeśli jednak prezentuje analizę większej całości muzycznej to siłą rzeczy jest ona dość zaawansowaną redukcją materiału. Ważną cechą Schenkerowskich diagramów formy sonatowej jest ponadto priorytetowe traktowanie mechanizmów rozkomponowujących w części ekspozycyjnej i przetworzeniowej i położenie znacznie mniejszego nacisku na właściwości reprzyzy. (patrz przykład 4 str. 49)

Schenker nigdy nie wyjaśnił „krok po kroku” zasad poprawnie skonstruowanej analizy. Instrukcje podane w *Der freie Satz* są jedynie teoretycznym wyłożeniem podstawowych reguł, a nie przewodnikiem analitycznym sensu stricto. Dlatego też dokonanie pełnej analizy formy sonatowej metodą Schenkera nastrocza zwykle liczne trudności, wywołuje kontrowersje i sugeruje możliwość przedstawienia rozwiązania alternatywnego. Ze względu na takie trudności metoda Schenkera poddawana była niejednokrotnie formalnej krytyce.

W terminologii Schenkerowskiej pojęcia ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy pełnią funkcję symboliczną, są jedynie werbalnym komentarzem do diagramów odzwierciedlających strukturę praosnowy oraz techniki prolongacyjnej i diminucyjnej. W tradycyjnej analizie formy sonatowej charakterystyka tych trzech współczynników jest zaś kwestią kluczową. Najistotniejsze wydaje się uzyskanie odpowiedzi na następujące pytania:

1. W jaki sposób osiągnięte zostało przejście pomiędzy strukturalnie skontrastowanymi obszarami ekspozycji?
2. Jaki jest tonalny i tematyczny plan przetworzenia?
3. Czy i gdzie istnieje cezura określająca początek reprzyzy?
4. Jaka jest relacja reprzyzy do ekspozycji i jak kształtują się proporcje pomiędzy poszczególnymi wyznacznikami formy?

Mimo zdecydowanie lekceważącego stosunku Schenkera wobec problemów powyższych,

spróbujemy konstruując odpowiedni diagram analityczny ustosunkować się również do owych konwencjonalnych pytań analizy formalnej. Jest to kwestia tym istotniejsza jeśli zauważymy, iż mająca ulec analizie sonata Schuberta nie należy do grupy modelowych, czy też schematycznych przykładów formy sonatowej. Taka interpretacja mieścić się zatem będzie w szerokim i niezwykle dziś popularnym, szczególnie w świecie anglosaskim, nurcie analizy neo-, czy też postschenkerowskiej. O ile analiza Schenkerowska postępuje od warstwy powierzchniowej poprzez środkową do warstwy głębokiej, o tyle my skoncentrujemy się raczej na wykazaniu, jak warstwa głęboka generuje zjawiska z warstwy środkowej i powierzchniowej. Decydujemy się zatem przyjąć podstawowy warunek poprawności redukcji analitycznej sformułowany przez jednego z orędowników, a zarazem krytyków metody Schenkera, Carla Schachtera<sup>17</sup>, który postępowanie redukcyjne uznał za zasadne dopiero po wstępnym rozpoznaniu ogólnego kształtu praosnowy.

Omówmy najpierw ogólny plan harmoniczno-formalny I części Sonaty B-dur Schuberta. (patrz przykład 5 - tabela str. 44)

Temat I ma (typową dla formy sonatowej w późnej twórczości Schuberta<sup>18</sup>) budowę trzyczęściową. Pierwszy osiemnastotakt oddzielony jest od swej skróconej repetycji pewnego rodzaju przetworzeniem opartym na figurach basu Albertiego, utrzymanym w paraleli mollowej subdominandy. Repetycja tematu po dziesięciu taktach moduluje do fis-moll i drugiej grupy tematycznej. Zadaniem II tematu nie jest zatem ugruntowanie, lecz przygotowanie tonacji dominandy za pomocą przejść modulacyjnych opartych na trzech głównych ideach muzycznych. Wykorzystane przez Schuberta środki techniczne sprawiają, że sekcja ta może równie dobrze funkcjonować jako łącznik do kolejnej, utrzymanej w triolowej rytmice i specyficznej „Mozartowskiej” fakturze grupy tematycznej w F-dur (która byłaby wówczas interpretowana jako II temat). Przejście do przetworzenia następuje bez modulacji poprzez przesunięcie tonalne na cis-moll i przetworzenie I tematu. Trzonem tej sekcji są jed-

17 C. Schachter *A Commentary on Schenker's Free Composition*, „Journal of Music Theory” 1981 nr 25/1.  
18 Por. Arnold Whittall *The Sonata Crisis: Schubert in 1828*, „The Music Review” 1969 nr 30/2.

Przykład 5

**Ekspozycja**

t.1-47 temat 1		t.48-79 temat 2 łącznik			t.80-117 temat 3 temat 2
t.1-18 B	t.19-35 Ges modulacja	t.36-47 B modulacja	t.48-69 fis-A	t.70-79 modulacja	t.80-117 F

**Przetworzenie**

t.118-130	t.131-145	t.146-172		t.173-214	
temat 1 cis-fis	temat 3 A-gis-H	temat 3 b-Des-E-c	modulacja	temat 1 d-B-d	modulacja

**Repryza**

t.215-266 temat 1		t.267-298 temat 2 łącznik			t.299-344 temat 3 temat 2	t.345-357 temat 1 coda
t.215-233 B	t.234-254 Ges/fis-A modulacja	t.255-266 B modulacja	t.267-288 h-D	t.289-298 modulacja	t.299-344 B	t.345-357 B

nak transformacje III tematu utrzymane w tonacjach A-dur, gis-moll, H-dur i b-moll oraz wstrzymywana linia basowa, na podstawie której uformowana jest kulminacja przetworzenia w tonacji Des-dur. W ostatniej fazie przetworzenia pojawiają się nadbudowane na fakturę akordową struktury I tematu oscylujące między tonacjami d-moll i B-dur, a po chromatycznym, trylowym „zejściu” w taktach 210-231 rozpoczyna się właściwa reprzyza. W tym odcinku grupa tematu II sprowadzona jest do tonacji o kwintę niższych, a III, triolowy temat formuje się w tonacji tonicznej. Zakończenie utworu tworzy zaś koda oparta na I temacie.

Zanim przystąpimy do całościowej analizy utworu przyjrzyjmy się dokładniej pierwszemu tematowi omawianego utworu. Oto diagram analityczny pierwszego osiemnastotaktu, który pod względem muzycznym tworzy zamkniętą całość. (patrz przykład 6 str. 49)

Najważniejsze procesy prolongacyjno-redukcyjne zawarte w tej analizie podsumować można w następujących punktach:

1. Wznoszący ciąg inicjalny (*Anstieg*, ang. *initial ascent*). Jest to prolongacja melodyczna poprzedzająca pojawienie się pralinii. Należy do warstwy środkowej i prowadzi do dźwięku czołowego pralinii (*Kopftone*, ang. *primary tone*). Może występować w postaci pełnej: 1-2-3; 1-2-3-4-5 lub skróconej: 3-4-5; 5-6-7-8 — tu 1-2-3. Pojawienie się pralinii poprzedzać może również rozłożony akord (*Brechung*, ang. *arpeggiation*)
2. Przerwanie pralinii (*Unterbrechung*, ang. *interruption*) w momencie osiągnięcia sekundy. Po jej wystąpieniu następuje powrót na dźwięk czołowy: tu 3-2||3-2-1. Zjawisko to ma silne działanie formotwórcze.
3. Nuta sąsiednia poprzedzająca pojawienie się dźwięku czołowego po raz wtóry w pierwszej części tematu przed przerwaniem. W tym przypadku, ze względu na strukturalną ważność IV stopnia, możliwe byłoby również takie skonstruowanie diagramu analitycznego, który włączyłby dźwięk es w postęp pralinii (rozszerzenie) i wskazał, że zjawisko to należy do warstwy środkowej.

4. Prolongacje linii basowej polegające na wypełnieniu przestrzeni kwintowej przez jeden lub kilka dźwięków. Akordy zbudowane na dźwiękach rozkomponowanych bas otrzymują status stopni harmoniczných: tu stopień IV w przewrocie kwartsektowym

5. Ciągi (*Zug*, ang. *linear progression*) w warstwie środkowej, które są ściśle związane z warstwą głęboką, gdyż ich zadaniem jest prolongacja dźwięków pralinii. Najczęstsze są ciągi tercjowe i kwintowe, w których skrajne dźwięki należą do akordu stanowiącego podstawę dla dźwięku prolongowanego przez ciąg. Tu ciągi tercjowe.

6. Replika pralinii w warstwie środkowej: ciąg 3-2-1 wsparty rozłożeniem akordu I-V-I.

7. Zjawiska diminucyjne takie jak skoki konsonansowe, rozłożone akordy i dźwięki przejściowe.

Przystąpmy teraz do całościowej analizy pierwszego ustępu Sonaty B-dur Schuberta. Zgodnie z teorią Schenkera przyjmujemy a priori, iż utwór utrzymany w formie sonatowej zawiera przerwana strukturę praosnowy w warstwie głębokiej. Należy jedynie zdecydować, jaką przestrzeń dźwiękową zajmuje przerwana pralinia, czy też mówiąc innymi słowy wyznaczyć poprzez analizę partytury dźwięk czołowy pralinii.

Przebieg muzyczny i przedstawiona wcześniej analiza I tematu świadczą o tym, iż najważniejszym strukturalnie dźwiękiem tego ustępu jest d zakotwiczone w oktawie dwukreślnej. Praosnowa będzie zatem miała kształt dostosowany do wzoru 3-2||3-2-1. Odcinek przed dzielnikiem odpowiada prezentacji materiału tematycznego allegro, rozkomponowanie V stopnia i sekundy pralinii przetworzeniu, a nieprzerwana rekapitulacja pralinii reprzyzie.

Pierwsza część diagramu analitycznego odnosi się do ekspozycji. (patrz przykład 7 str. 50)

Dokonuje się w niej prolongacja tercji pralinii na podstawie I stopnia harmonicznego prowadząca do zawieszenia toku muzycznego na sekundzie pralinii i V stopniu.

Podstawowe aksjomaty teoretyczne Schenke-

ra zostają więc w pełni zrealizowane. Trzycięściowej budowie tematu I odpowiada zjawisko zwane przenikaniem się trybów (*Mischung*, ang. *mixture*). W tym konkretnym przypadku prolongacja melodyczna należąca do warstwy środkowej polega na poszerzeniu pralinii o dźwięk będący chromatyczną odmianą jej diatonicznej tercji (*d-des*), po czym następuje powrót na tercję gamowłaściwą (*d*). Druga grupa tematyczna przygotowuje tonację dominantę poprzez prolongację 2 pralinii i V stopnia w postęпах chromatycznych równoległych decym zakończonych kadencją. Trzeciej grupie tematycznej odpowiada zaś umocnienie tonacji dominantowej poprzez ciąg tercjo-*wy: a-g-f*.

Przetworzenie analizowanej części sonaty Schuberta ilustruje graficznie kolejny diagram. (patrz przykład 8 str. 50)

Rozkomponowanie sekundy pralinii i V stopnia harmonicznego jest w tym przypadku dość trudne do zilustrowania, ponieważ po przesunięciu tonalnym na *cis-moll* w takcie 199 następuje ciąg zjawisk dźwiękowych, które pozostają w bardzo luźnym związku z tonacją dominanty. Można tu jednak poprzez połączenie belką dźwięków dolnego systemu: *f* na początku — *c* w takcie 163 oraz *f* w takcie 203 zaznaczyć obecność podstawowych stopni harmoniczných (rozłożony akord) tonacji *F-dur* oraz w tych samych punktach strukturalnych wykazać istnienie lokalnej pralinii tercjo-*wy: a-g-f* (3-2-1). Kontrapunktyczny ruch głosów wykorzystuje decymowy wzór interwałowy w tańcach połączeń dominantowo-tonicznych oraz w najpiękniejszej warstwie dzieła rozłożone akordy rozkomponowujące interwał kwinty. W końcowej fazie przetworzenia dochodzi do dolnego przeniesienia okta-*wowego (Tieferlegung*, ang. *register transfer*) rozkomponowanej sekundy pralinii. W ostatnich taktach tego odcinka formalnego pojawia się również typowe zdaniem Schenker'a zjawisko wystąpienia dźwięku sąsiedniego *es* do mającej nastąpić na początku reprzyzy tercji pralinii (*d*). W ten sposób powstaje współbrzmienie dominanty septymowej cią-*żące ku tonacji głównej utworu i tworzące cezurę oddzielającą przetworzenie od reprzyzy. Reprzyzie omawianego utworu poświęcona jest ostatnia część diagramu analitycznego. (patrz przykład 9 str. 50)*

Zasadnicza różnica w strukturze reprzyzy w porównaniu z ekspozycją polega na poszerzeniu jej o odcinek zawierający enharmoniczną modyfikację środkowej sekcji tematu I odpowiadającej w diagramie przenikaniu się trybów w pralinii oraz na zmianie kwalifikacji tonalnej drugiej i trzeciej grupy tematycznej. W reprzyzie oba te tematy prolongują dźwięk czołowy pralinii (tercję), a w splotach głosów realizowany jest sekstowy wzór interwałowy. Dopiero kadencyjne rozwinięcie III tematu wprowadza strukturę będącą połączeniem sekundy pralinii i V stopnia harmonicznego. Po dotarciu do celu strukturalnego na I stopniu i prymie górnego głosu następuje jeszcze prolongacja harmonii tonicznej w tercjo-*wym ciągu kody rekapitulującej materiał I tematu: d-c-b*.

#### 4. Podsumowanie

Jakkolwiek zdominowane przez aprioryczny schemat praosnowy zastosowanie Schenkerowskiej metody redukcji analitycznej do formy sonatowej napotyka na liczne ograniczenia i budzić może kontrowersje, to podkreślić należy, iż doskonale spełnia ona swoje zadanie w zakresie wykazania strukturalnej spójności dzieła. Jeśli przyjąć często przywoływany w dysputach metodologicznych warunek poprawności procesu analitycznego, polegający na uzgodnieniu metody analitycznej z przedmiotem badań to dojdziemy do wniosku, iż zalety metody Schenker'a w pełni ujawniają się dopiero po zastosowaniu jej do mniejszych całości formalnych. Przykładem takiego zastosowania był zamieszczony powyżej diagram redukcyjny pierwszego osiemnastotaktu *Sonaty B-dur* Schuberta.

Godną odnotowania jest niezwykła wprost popularność analizy graficznej typu schenkerowskiego na gruncie anglosaskim. Większość powstających tam tekstów analitycznych wykorzystuje albo elementy notacji Schenker'a, albo też ów specyficzny, redukcyjny i aksjologiczny sposób patrzenia na dzieło muzyczne. Jak wykazuje praktyka muzykologii brytyjskiej i amerykańskiej, postschenkerowski model myślenia, nadający szczególną rangę technice prowadzenia głosów, organiczności struktury muzycznej i hierarchizacji materiału, przydatny jest również w analizie muzyki posttonal-



nej.<sup>19</sup> Pole dla zastosowań metody analitycznej Schenkera jest więc dziś znacznie szersze, niż to, które początkowo wyznaczył jej twórca.

---

19 Problematykę tę porusza szczegółowo James Baker w artykule *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*, [w:] ed. David Beach *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale 1983. Z ciekawszych przykładów wymienić można: post-schenkerowską analizę *Bourrée* z IV księgi *Mikrokosmosu* Bartoka dokonaną przez Felixa Salzera w pracy *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York 1952, zamieszczoną tamże analizę redukcyjną *Bruyeres* z II zeszytu *Preludiów* Debussy'ego, czy też analizę drugiego utworu z op. 19 Schönberga dokonaną przez Roya Trivisa (*Directed Motion in Schoenberg and Webern*, „Perspectives of New Music” 1966 nr 4/2).

# FORMA SONATOWA

Przykład 1:  
pralinia + rozłożony akord = praosnowa

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff shows a descending line of notes with fingerings 3, 2, 1 and chord symbols I, V, I. The second staff shows a descending line with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and chord symbols I, V, I. The third staff shows a descending line with fingerings 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 and chord symbols I, V, I.

Basbrechung (Grundbrechung)

Przykład 2:  
trzywarstwowa analiza Schenkerowska pieśni  
*Aus meinen Thränen sprissen* Roberta Schumanna

Three layers of musical notation for Schenkerian analysis. The top layer shows the original melody with fingerings 3, 2, 1 and 3, 2, 1. The middle layer shows a reduction with labels (Nbn) and (8-7). The bottom layer shows a further reduction with labels (Wdh), (Nbn), and (Kons Dg). Chord symbols below include I (A), IV, -V-I, V-(B), and -I (A2).

Przykład 3:  
schemat diagramów analitycznych formy sonatowej w minorze i majorze

Two staves of musical notation illustrating sonata form diagrams. The top staff shows a minor key diagram with labels I, III<sup>b</sup>, V, I<sup>a1</sup>, I<sup>a2</sup> and sections Ekspozycja, Przetworzenie, Repryza. The bottom staff shows a major key diagram with labels I, III<sup>#</sup>, V, I, V, I and sections Ekspozycja, Przetworzenie, Repryza. Fingerings and chord symbols are also present.

## FORMA SONATOWA

### Przykład 4 Schenkerowska analiza I części Sonaty G-dur op. 14 Beethovena

L.          64 68      74 78      84 86 90 91 92 93      99 101      104 105      106      107 115 118 122

I    II    V<sup>4-</sup>          Przetworzenie          Repryza          I

### Przykład 6: diagram analityczny tematu I, t. 1-18

Anstieg          Anstieg

I    IV    V    V

I    IV    V<sup>7</sup>    V    I

Przykład 7:  
diagram analityczny ekspozycji, t. 1-117

### Ekspozycja

Przykład 8:  
diagram analityczny przetworzenia, t. 118-214

### Przetworzenie

Przykład 9:  
diagram analityczny reprzyzy, t. 215-357

### Repryza

## Dyskusja po Sesji III - Podsumowanie

**prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)**  
Proponuję dyskutować dwuczęściowo: najpierw w związku z referatem dotyczącym Schenker'a, potem o problemach poruszanych w trakcie całej konferencji.

**mgr Małgorzata Krawczak (PSM II st. Ostrołęka)**

Chciałabym zapytać, czy Schenker zajmował się sprawą realnego kontaktu słuchacza z kompozycją. Czy spodziewał się, że to, co analizował jest słyszalne, czy są to tylko jego spekulacje intelektualne, które nie odnoszą się w żaden sposób do naszego odbioru dzieła muzycznego.

**dr Iwona Lindstedt (IM UW)**

Jest to metoda, która w dużym stopniu uwzględnia kontakt słuchacza z realną kompozycją. Schenker postulował, żeby analizę sporządzać przy fortepianie, by słuchać tego, co się napisało. Ponieważ jest to struktura kontrapunktyczna, wymusza to jej charakter bardzo blisko związany z aspektami percepcji i z psychologią. Jest to pewien sposób postrzegania dzieła muzycznego jako dążenia do celu.

Gdyby spojrzeć na to z punktu widzenia wykonawcy, metoda Schenker'a pozostaje w bliskim kontakcie z realnym kształtem brzmienia, z drugiej jednak strony on się zdecydowanie sprzeciwiał temu, by utożsamiać jego metodę z tworzeniem miniaturowego dzieła muzycznego. Rozumiał to jedynie jako metodę redukcji analitycznej i tylko w zastosowaniu do struktury dzieła muzycznego.

Różne były, jak sądzę, domniemania co do struktury praosnowy. Próbowano interpretować metodę Schenker'a w ten sposób, że kompozytor zamyśla praosnowę, potem ją rozkomponowuje, z czym się Schenker też nie zgadzał. Postulował raczej odwrotną drogę — do-

konywania pewnej redukcji w celu dojścia do praosnowy.

Metody postschenkerowskie starają się łączyć aspekt dynamiczny z analizą czysto formalną.

**mgr Aleksandra Wilde (PLM Gdańsk)**

Mam pytanie natury praktycznej. Czy możliwe jest przełożenie tej metody na metody, które należałoby przedstawić uczniom w pionie licealnym szkół muzycznych? Podstawową sprawą, moim zdaniem, jest bowiem zainteresowanie ucznia praktycznym zastosowaniem i sensownością danej metody analitycznej.

**dr Iwona Lindstedt (IM UW)**

Odpowiedź jest pozytywna. Metoda ta uczy postrzegania najważniejszych momentów strukturalnych w dziele muzycznym, co jest przecież bardzo pomocne w procesie wykonawczym, pokazuje węzły strukturalne, elementy dominujące nad innymi i w tym sensie jest to pewne przełożenie. Natomiast bliższe praktyce aspekty raczej nie mają bezpośredniego związku z tą metodą.

**mgr Aleksandra Wilde (PLM Gdańsk)**

Wydaje mi się, że pokazywanie węzłowych punktów utworu niekoniecznie musi przebiegać drogą takiej analizy. Inne metody w równie dobry, może nawet lepszy sposób spełnią to zadanie, jak też okażą się bardziej przydatne od strony praktycznej.

**dr Iwona Lindstedt (IM UW)**

Zwłaszcza te metody, które koncentrują się bardziej na strukturach motywicznych, na pewnej korespondencji motywów, tematów, itd. Schenker dystansował się od klasycznego pojmowania współczynników formy. Dla niego istniała tylko struktura praosnowy, która nie jest kadencją, choć tak wygląda.