dr Iwona Lindstedt
(Instytut Muzykologii UW)

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

1. Wprowadzenie

Działalność 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 linearne 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"[1]. 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 oktawowych występuje zjawisko nazwane przez Schenkera pustym przebiegiem (*Leerlauf*, ang. *unsupported strech*), które może budzić wątpliwości co do rzeczywistej formy praosnowy. W pierwszej części pralinii wytwarza się bowiem wówczas rodzaj próżni harmonicznej. 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.[2] Ani akcent, ani czas trwania danego dźwięku nie powinny być zatem w analizie automatycznie uważane za znak jego strukturalnej ważności. Natomiast podobieństwo elementów notacyj-

1 Schenker zauważał również, iż „struktura pralinii i rozłożonego akordu basowego jako konstrukcja kontrapunktyczna tworzą w naturalny sposób j e 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.

2 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 pralinii i V stopień harmoniczny z kadencjami znanymi z konwencjonalnej nauki harmonii.[3] 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 pralinii jest konieczność jej zawarcia w obrębie jednej oktawy, co Schenker nazywa obligatoryjnym rejestrem pralinii (*Obligate Lage*, ang. *obligatory register*).[4]

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.[5] Główną tezę nowej koncepcji formy ujął Schenker w następującym sformułowaniu: „skoro pralinia jest tożsama z pojęciem przestrzeni dźwiękowej, już przez to samo jest siedliskiem wszystkich form [...] ich spójność ma swoje źrodło w praosnowie, w pralinii zawieszonej w przestrzeni dźwiękowej".[6]

Schenkerowska krytyka tradycyjnej nauki o formie muzycznej wiąże się również ze sprzeciwem wobec używania tradycyjnych terminów określających podstawowe współczynniki formy, jak „motyw" czy „temat". „Odrzucam 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."[7] Rezygnacja z tradycyjnych paradygmatów formalnych wynika więc w teorii Schenkera z przedefiniowania 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 relację między prostotą i komplikacją, odzwierciedlić równowagę w muzyce. Założenie, iż arcydzieła repertuaru tonalnego przedstawiają idealnie uformowaną strukturę tonalną w warstwie głębokiej doprowadziło Schenkera 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 Schenkera, „tylko dzięki kontroli sprawowanej przez praosnowę i jej transformacje oraz poprzez stały kontakt z warstwą głęboką, środkową i powierzchniową."[8] 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 spriessen*.

Warstwa powierzchniowa zajmuje system najniższy i zawiera szkic najważnieszych zdarzeń

3 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &28.
4 H. Schenker *Der freie Satz*, Wien 1935, &8.
5 Por. N. Cook *A Giude 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 Schenkera symboliką. Do jej najistotniejszych elementów zaliczyć należy rozmaicie wyprofilowane łuki oraz skróty terminów odpowiadających określonym zjawiskom redukcyjnym.[9] Dźwięki pralinii 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 pralinia i rozłożony, basowy akord mogą przyczynić się do wygenerowania trzyczęściowej formy muzycznej. Dzieje się to dzięki zjawisku nazwanym przez Schenkera przerwaniem pralinii (*Unterbrechung*, ang. *interrruption*) 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 Schenkera 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 uwypukla kontrapunktyczny aspekt dzieła muzycznego, nienależycie zdaniem Schenkera, rozpoznany przez teoretyków jego czasów. Prolongacje praosnowy w płytszych warstwach dzieła muzycznego tworzą konstrukcję polifoniczną, którą rządzą prawa ścisłego kontrapunktu. Jak twierdził Schenker, tylko „ścisły kontrapunkt pozwala nam wśród występujących interwałów rozpoznać te właściwe, wyjaśnia nam, że jedyną rzeczywistą domeną muzyki może być tylko prowadzenie głosu."[10]

W wykładni Schenkera 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[11] do harmonicznych notacji Paula Hindemitha.[12]

3. Analiza formy sonatowej

Wśród rozważań Schenkera 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 Schenkera forma

9 Symbolice graficznej Schenkera 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 szczególny rodzaj trzyczęściowości (ekspozycja, przetworzenie, repryza) 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.[13] Schenker podkreślał, iż w procesie rozkomponowania podstawowego trójdźwięku poprzez melodyczne i harmoniczne progresje niezwykle istotny jest właściwy twórczemu mistrzoswu dar improwizacji, rozumiany jako podstawowa siła rozwojowa formy sonatowej, zapewniająca dziełu nie spotykaną w innych typach formy spójność.[14] 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*.[15]

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*).[16] 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 harmonicznie 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 tematycznymi 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 repryzy jest powrót do tonacji głownej. Repryzę charakteryzuje pewna swoboda w odtworzeniu zawartości ekspozycji. W kompozycjach generowanych przez pralinię 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 repryzie harmonika toniczna zyskuje nowy kontekst. W momencie osiągnięcia przez pralinię 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 Sonatenformm [w:] *Das Meisterwerk in Musik*, t. II., Munich 1926.
15 H. Schenker *Fortzetzung 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 miejsce. 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 repryzy. (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 nastręcza 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 repryzy pełnią funkcję symboliczną, są jedynie werbalnym komentarzem do diagramów odzwierciedlających strukturę praosnowy oraz techniki prolongacyjne i diminucyjne. 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 repryzy?
4. Jaka jest relacja repryzy do ekspozycji i jak kształtują się proporcje pomiędy 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[17], 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[18]) budowę trzyczęściową. Pierwszy osiemnastotakt oddzielony jest od swej skróconej repetycji pewnego rodzaju przetworzeniem opartym na figurach basu Albertiego, utrzymanym w paraleli mollowej subdominanty. Repetycja tematu po dziesięciu taktach moduluje do fis-moll i drugiej grupy tematycznej. Zadaniem II tematu nie jest zatem ugruntowanie, lecz przygotowanie tonacji dominanty 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 repryza. 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 (*Kopfton*, 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 rozkomponywujących bas otrzymują status stopni harmonicznych: tu stopień IV w przewrocie kwartsekstowym

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 przerwaną 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 allegra, rozkomponowanie V stopnia i sekundy pralinii przetworzeniu, a nieprzerwana rekapitulacja pralinii repryzie.

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. Trzyczęściowej 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 dominanty poprzez prolongację 2 pralinii i V stopnia w postępach chromatycznych równoległych decym zakończonych kadencją. Trzeciej grupie tematycznej odpowiada zaś umocnienie tonacji dominantowej poprzez ciąg tercjowy: *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 harmonicznych (rozłożony akord) tonacji F-dur oraz w tych samych punktach strukturalnych wykazać istnienie lokalnej pralinii tercjowej: *a-g-f* (3-2-1). Kontrapunktyczny ruch głosów wykorzystuje decymowy wzór interwałowy w łańcuchach połączeń dominantowo-tonicznych oraz w najpłytszej warstwie dzieła rozłożone akordy rozkomponowujące interwał kwinty. W końcowej fazie przetworzenia dochodzi do dolnego przeniesienia oktawowego (*Tieferlegung*, ang. *register transfer*) rozkomponowanej sekundy pralinii. W ostatnich taktach tego odcinka formalnego pojawia się również typowe zdaniem Schenkera zjawisko wystąpienia dźwięku sąsiedniego *es* do mającej nastąpić na początku repryzy tercji pralinii (*d*). W ten sposób powstaje współbrzmienie dominanty septymowej ciążące ku tonacji głównej utworu i tworzące cezurę oddzielającą przetworzenie od repryzy.
Repryzie omawianego utworu poświęcona jest ostatnia część diagramu analitycznego. (patrz przykład 9 str. 50)

Zasadnicza różnica w strukturze repryzy 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 repryzie 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 tercjowym ciągu kody rekapitulującej materiał I tematu: *d-c-b*.

4. Podsumowanie

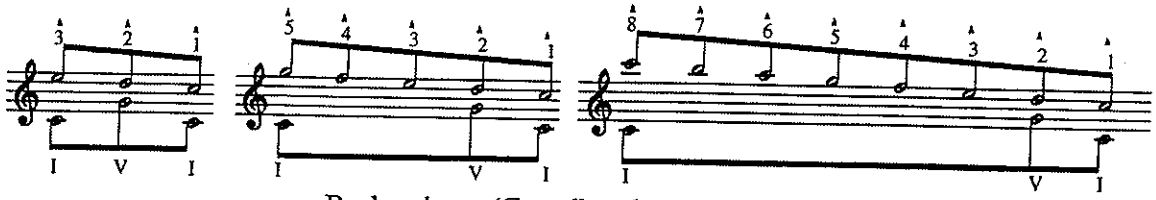
Jakkolwiek zdominowane przez aprioryczny schemat praosnowy zastosowanie Schenkerowskiej metody redukcji analitycznej do formy sonatowej napotyka na liczne ograniczenia i budzić może kontrowersje, to podkreślić należy, iż doskonale spełnia ona swoje zadanie w zakresie wykazania strukturalnej spójności 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 Schenkera 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.

Godna odnotowania jest niezwykła wprost popularność analizy graficznej typu schenkerowskiego na gruncie anglosaskim. Większość powstających tam tekstów analitycznych wykorzystuje albo elementy notacji Schenkera, 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.[19] Pole dla zastosowań metody analitycznej Schenkera jest więc dziś znacznie szersze, niż to, które początkowo wyznaczył jej twórca.

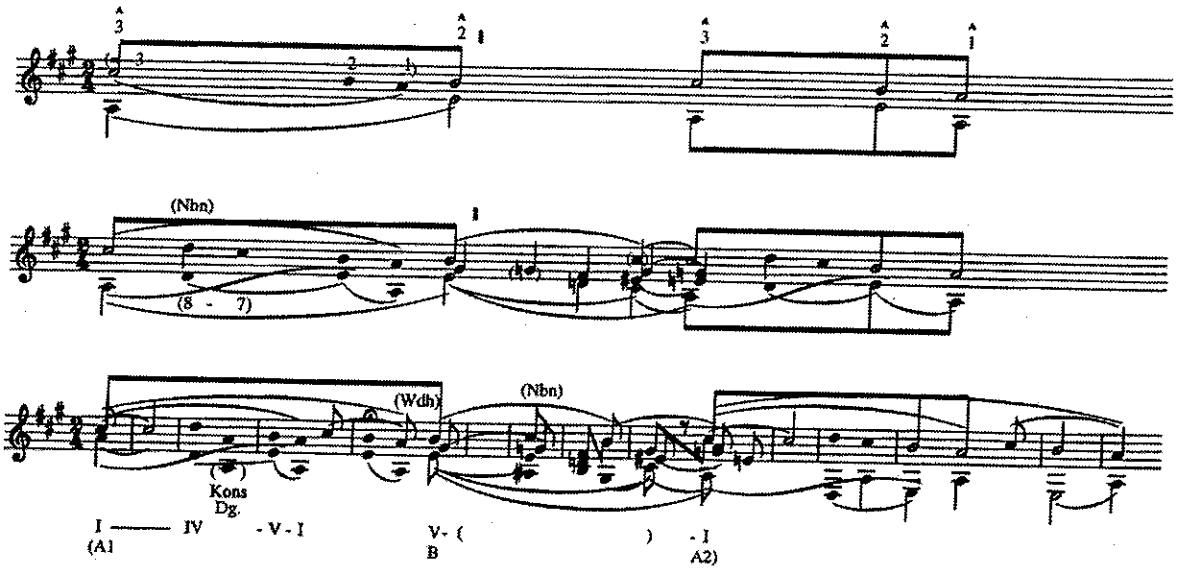
19 Problematykę tę porusza szczegółowo James Baker w artykule *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*, [w:] ed. David Beach *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale 1983. Z ciekawszych przykładów wymienić można: post-schenkerowską analizę *Bourrée* z IV księgi *Mikrokosmosu* Bartoka dokonaną przez Felixa 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 Travisa (*Directed Motion in Schoenberg and Webern*, „Perspectives of New Music" 1966 nr 4/2.

Przykład 1:
pralinia + rozłożony akord = praosnowa

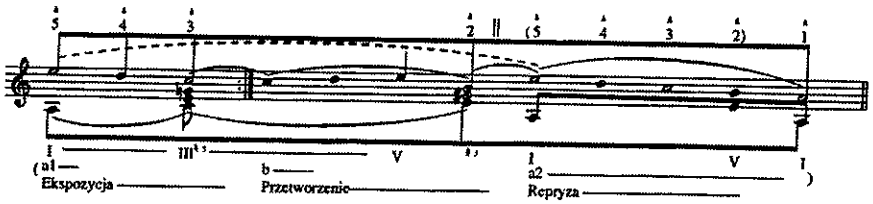


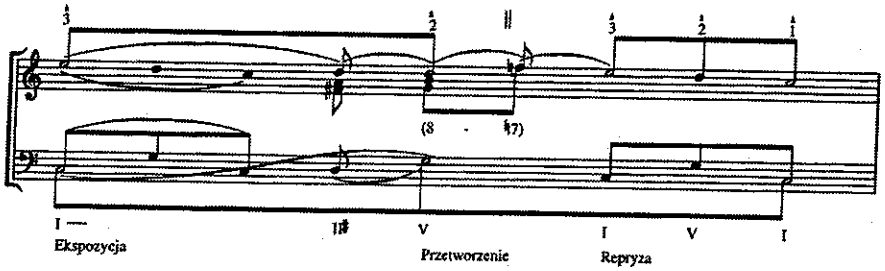
Basbrechung (Grundbrechung)

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

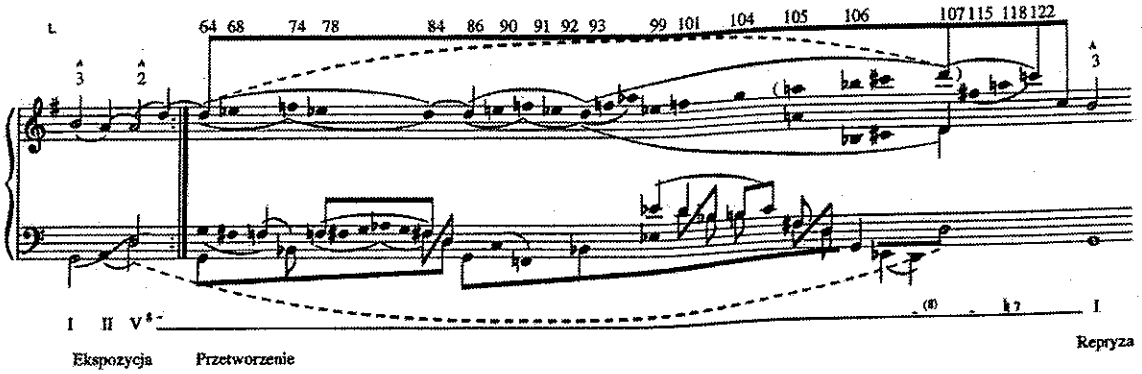


Przykład 3:
schemat diagramów analitycznych formy sonatowej w minorze i majorze

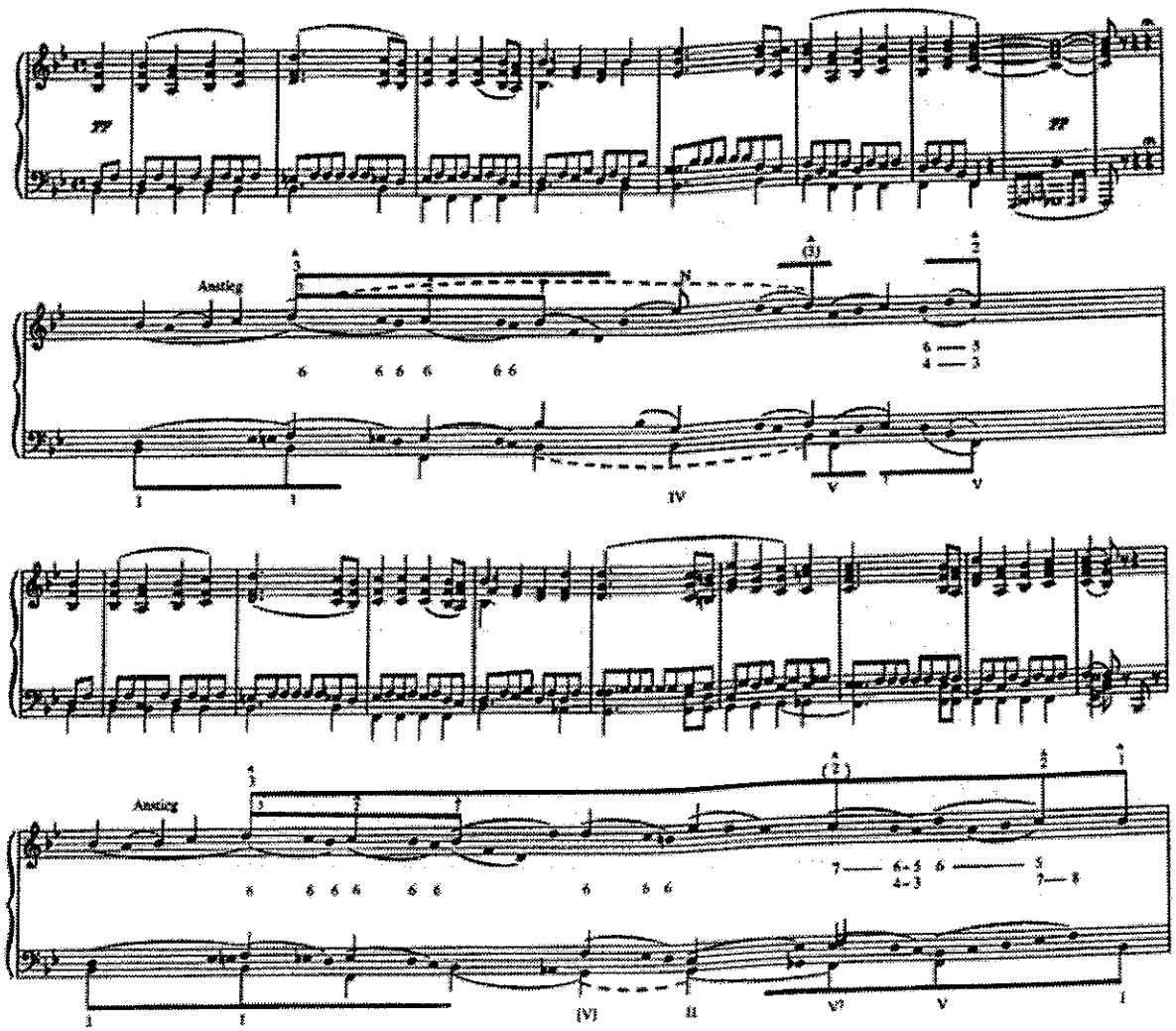




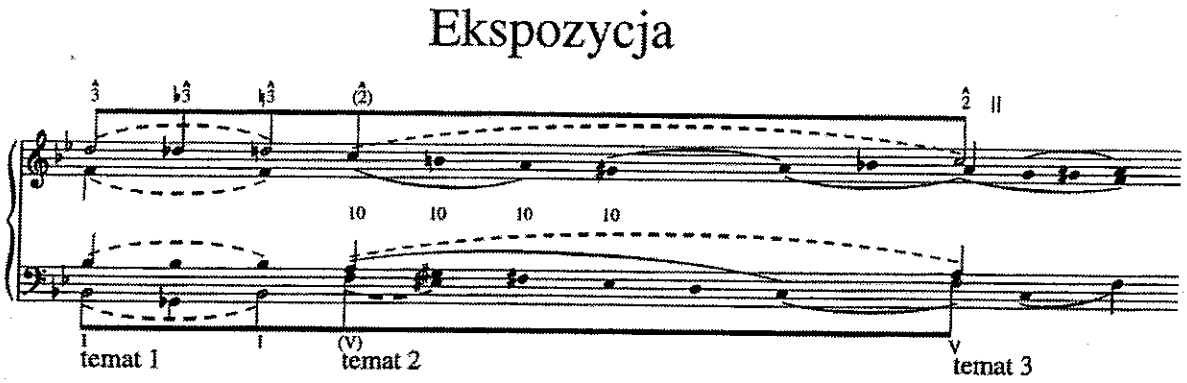
Przykład 4
Schenkerowska analiza I części Sonaty G-dur op. 14 Beethovena



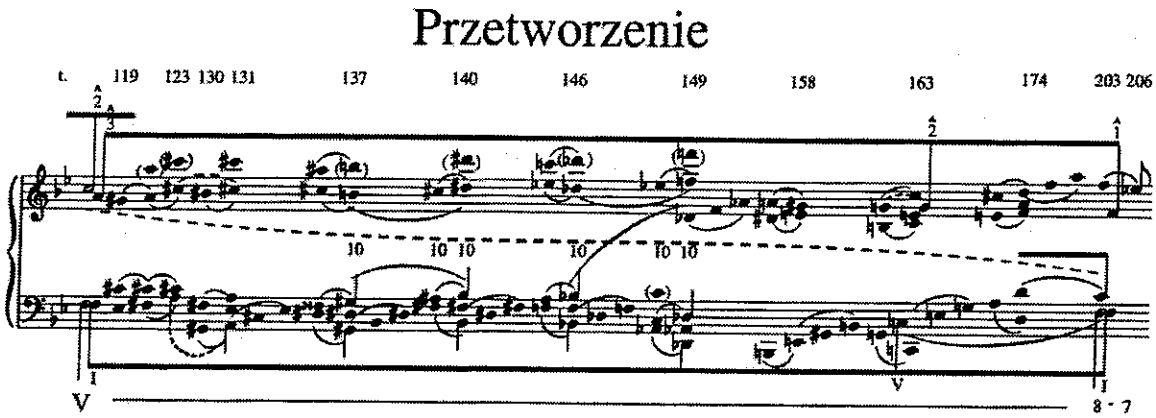
Przykład 6:
diagram analityczny tematu I, t. 1-18



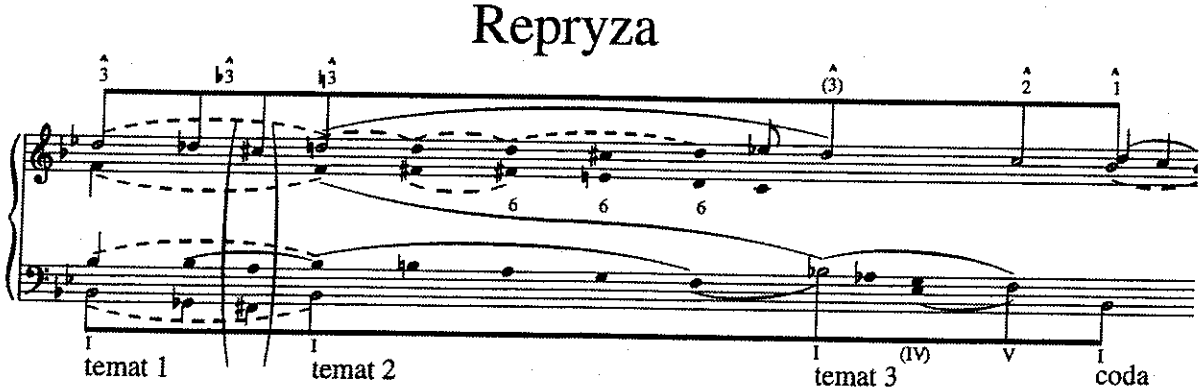
Przykład 7:
diagram analityczny ekspozycji, t. 1-117



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



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



Dyskusja po Sesji III - Podsumowanie

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Proponuję dyskutować dwuczęściowo: najpierw w związku z referatem dotyczącym Schenkera, 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 Schenkera pozostaje w bliskim kontakcie z realnym kształtem brzmienia, z drugiej jednak strony on się zdecydowanie sprzeciwiał temu, by utożsamiać jego metodę z tworzeniem miniatury 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 Schenkera w ten sposób, że kompozytor zamyśla praosnowę, potem ją rozkomponowuje, z czym się Schenker też nie zgadzał. Postulował raczej odwrotną drogę — dokonywania 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 zainteresownie 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.

mgr Aleksandra Wilde (PLM Gdańsk)

Chciałabym jeszcze zapytać, jak wygląda sprawa uczenia myślenia polegającego na dostosowywaniu utworu do pewnego rezultatu analizy danego z góry. Jest to jakby odwrotny sposób — na pierwszym miejscu nie jest dzieło, tylko metoda.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Jest to podstawowy przedmiot krytyki metody Schenkera. Już w pierwszych publikacjach na temat tej metody podnoszono ten problem. Okazywało się bowiem, że nie tylko ma miejsce odwrócenie pewnego procesu postępowania, ale że można strukturę fundamentalną — praosnowę skonstruować dla jednego utworu na kilka sposobów. Dawano następujące przykłady: Schenker twierdził, że dana struktura jest tercjowa, analityk — że kwintowa. Oba twierdzenia były równie zasadne, oba dawały się udowodnić. To jest właśnie punkt kontrowersji. Schenker odrzucał utwory, które nie pasowały do jego koncepcji, które nie spełniały warunku istnienia praosnowy.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Wydaje mi się, że nie istnieje metoda analityczna, która byłaby metodą uniwersalną. Podobnie metoda Schenkera nie jest metodą uniwersalną i nie może być traktowana jako alternatywna. Natomiast może być pożyteczna dla wykonawcy jako metoda uzupełniająca. Przecież wykonanie dzieła jest, poza wszystkim innym, praktycznym odczytaniem przez wykonawcę struktury dzieła. Nasza wiedza o dziele, przy zastosowaniu metody Schenkera, może być wzbogacona.

dr Jolanta Bauman-Szulakowska (AM Katowice)

Zaciekawił mnie fragment wykładu na temat stosowania metody Schenkera do dodekafonii, wszelkich utworów atonalnych. Chciałabym prosić o wyjaśnienie tego mniej znanego aspektu opisywanej metody schenkerowskiej.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Niewiele wiem na ten temat. Znam ten aspekt jedynie w ogólnym zarysie. Widziałam jednak metody postschenkerowskie zastosowane do muzyki Schönberga. Jest to uproszczona symbolika schenkerowska — łuki, belki, pewne procesy rozkomponowujące, które — zdaniem autorki analiz — mają określone znaczenie. Wyróżnia ona w kompozycji pewne obszary zdominowane przez jakieś współbrzmienie. Tak, jak postuluje Schenker, współbrzmienie to jest rozkomponowywane poprzez ruch głosów. Sam pomysł jest zatem zaczerpnięty od Schenkera, natomiast nie można już mówić o istnieniu harmonii funkcyjnej, czy też dążenia dominantowo-tonicznego, chociaż z drugiej strony autorka analiz akurat w tym konkretnym przypadku stara się również pokazać, że Schönberg myślał trochę jakby podświadomie strukturami dominantowo-tonicznymi. Seria istniała swoją drogą jako struktura powierzchniowa. W ten sposób była również analizowana muzyka Debussy'ego, są także przykłady zastosowania metody schenkerowskiej do muzyki XV i XVI wieku. Chodzi tu przede wszystkim o hierarchiczny sposób myślenia, o uznanie pewnych dźwięków czy współbrzmień za ważne lub mniej ważne.

mgr Krystyna Bentkowska (ZPSM im. F. Chopina w W-wie)

W serii nie ma dźwięku ważniejszego. Na jakiej zasadzie dokonuje się zatem wyboru dźwięków najważniejszych?

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Seria jest czymś innym niż struktura dzieła muzycznego. Seria jest tylko środkiem technicznym. Natomiast utwór może mieć całkiem klasyczną formę. Jest wiele takich przypadków właśnie u Schönberga. Najbardziej reprezentatywne są jednak utwory polskiego dodekafonisty — Józefa Kofflera, który pisze neoklasyczną symfonię z wykorzystaniem dodekafonii, w której wytępuje allegro sonatowe z kontrastem tematycznym — oczywiście nie tonalnym, ale brzmieniowym. Serie znajdują się w odpowiednich relacjach interwałowych, które ten kontrast zapewniają i właśnie na takim diagramie schenkerowskim można pokazać tę relację interwałową, która zapewnia kontrast. Bardzo częste są też w technice dodekafonicznej fugi. Przeprowadzana jest wówczas seria tożsama z tematem.

Męski głos

Nie dokonywałem nigdy analizy utworów Schönberga poza czysto dodekafoniczną. Proszę zwrócić uwagę, że jest to kompozytor, który bardzo tkwi w pewnych tradycyjnych ujęciach strukturalnych. Trudno u niego znaleźć cezurę między utworami dodekafonicznymi i przeddodekafonicznymi. Zatem nie można analizować utworów nietonalnych metodą czystoschenke-

rowską. Natomiast jeśli mówimy o wszelkich formach neoschenkeryzmu, co jest możliwe, nie będzie to już jednak jego czysta metoda. Rzeczywiście powstaje wątpliwość, czy można znaleźć u Schönberga układ dominantowo-toniczny. Na pewno można znaleźć pewne jego odbicie — bardziej u Schönberga niż u Webera, ale nie będzie to czysta metoda Schenkerowska.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Tak właśnie jest. Dlatego zespół metod stosowany do innego, niż tonalna, rodzaju muzyki nazywa się neoschenkeryzmem albo postschenkeryzmem. Jest to obszar zupełnie niezbadany na naszym polskim gruncie. Anglicy i Amerykanie zajmują się tą problematyką. Porusza ją szczegółowo James Baker w artykule *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music* w zbiorze artykułów pod redakcją Davida Beach'a *Aspects of Schenkerian Theory*, wydany w Yale w 1983 roku.

mgr Aleksandra Wilde (PLM Gdańsk)

Z początku poddałam w wątpliwość metodę Schenkera jako przydatną w szkołach muzycznych. Przypominam sobie jednak, że Pani Magdalena Radziejowska, podczas sesji w Głuchołazach, zaprezentowała zastosowanie w praktyce metody zbliżonej do Schenkerowskiej w odniesieniu do *Walca* Chopina. Należało najpierw określić elementy formotwórcze w utworze — większość podała melodykę jako jeden z tych elementów. Następnie metodą Schenkerowską Pani Radziejowska przeprowadziła redukcję materiału muzycznego wykazując, że struktura harmoniczna utworu jest najważniejsza. Taka metoda była niezastąpiona do bardzo szybkiego, klarownego udowodnienia uczniom pewnych właściwości stylu muzycznego danego kompozytora w utworze. Zatem w pewnych okolicznościach metoda ta jest znakomita do zastosowania.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Najlepsze zdanie na temat tej metody mają Anglosasi, nie bez kozery jest ona z taką pasją wykładana. Ma się ukazać w języku polskim podręcznik analizy Schenkerowskiej. Będzie to praca zbiorowa. Autorami są Pani Agnieszka Chwiłek, która wykłada analizę Schenkerowską w warszawskim Instytucie Muzykologii UW oraz Pan Stanisław Bentkowski z Krakowa i ja. Praca jest w tej chwili w druku.

mgr Agnieszka Chwiłek (IM UW)

Chciałabym dodać tylko jedną rzecz do dyskusji na temat, jak ma się diagram schenkerowski do samego utworu, czy można utwór w diagramie wysłyszeć. Schenker twierdził, że mimo, iż diagram jest tak bardzo zredukowaną postacią utworu, to najważniejsze podstawowe cechy strukturalne w nim zawarte dają się wysłyszeć. Jeśli nie można poznać, grając diagram, o jaki utwór chodzi, to znaczy, że coś jest nie w porządku.

Damski głos

To przedziwne, ponieważ praosnowa może być taka sama dla wielu utworów.

mgr Agnieszka Chwiłek (IM UW)

Jednak praosnowa jest normą,, natomiast o specyfice utworu decyduje warstwa powierzchniowa i środkowa. Zatem rodzaje prolongacji, które występują w utworze decydują o tym, że również specyfikę utworu można przekazać.

mgr Krzysztof Komarnicki (W-wa)

Pani Lindtstedt wspomniała o tym, że próbowano interpretować Schenkera w taki sposób, iż na bazie pralinii kompozytor rozkomponowywał utwory. Jak pokazują przykłady Riepla i Kocha, rzeczywiście, ucząc kompozycji najpierw polecali stworzenie najprostszej struktury opartej tylko na dwóch funkcjach — tonice i dominancie i dopiero później — rozkomponowanie jej. Sposób ten nie jest zatem być może aż tak dogmatyczny, jakby się moogło początkowo wydawać.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Bardzo się cieszę, że przedstawiona przeze mnie metoda wzbudza tyle komentarzy — rehabilituje to Schenkera. Osobiście bardzo się wahałam, czy tę metodę zdeprecjonować, czy też ją docenić, ponieważ miałam przy okazji analizowania tej sonaty bardzo mieszane uczucia. Byłam bowiem bardzo bliska stwierdzenia, że jest ona w przypadku tej analizy nieprzydatna. Jest to podstawowa zasada, która rządzi analizą — metodę analizy należy dobrać stosownie do przedmiotu działań.

mgr Helena Hryszczyńska
(ZPSM im. F Chopina W-wa)

Moim zdaniem metoda ta nie bierze pod uwa-

gę kryterium wartości utworu. Właściwie arcydzieło, jak i szkolny utwór można zredukować do tej samej pralinii czy praosnowy.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Wręcz przeciwnie. Jest to u Schenkera podstawowe kryterium. Analizował on tylko arcydzieła, nie poświęcał uwagi innego rodzaju utworom. Z upodobaniem analizował na przykład Clementiego. Wśród kompozytorów najbardziej docenionych przez Schenkera znaleźli się oczywiście Jan Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann, Chopin.

mgr Krzysztof Komarnicki (W-wa)

Mam taką uwagę, iż w Anglofonicznych krajach bardzo cenionym kompozytorem — prawie na równi z Beethovenem jest Clementi. Rozumiem teraz skąd się to wzięło.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Mazurek As-dur Chopina służył do wyjaśnienia modelowego przenikania się trybów. Cała środkowa sekcja w tym utworze jest przeniesiona do E-dur. Jest to właśnie obniżenie tercji pralinii — c na h (enharmoniczna zamiana ces). Był to modelowy przykład Schenkera do wyjaśnienia tego zjawiska.

mgr Anna Ryszka (IM UW)

Wiele miejsca zostało poświęcone zastanowieniu, na ile metoda Schenkera może być przydatna do analizy różnego typu muzyki. Warto do tego dodać, że sama koncepcja warstwowego pojmowania dzieła jest bardzo ważna dla modnych dzisiaj metod analizy, poszukiwania jedności dzieła, integracji motywicznej na różnych poziomach. Jest ona dopiero widoczna po „oczyszczeniu" struktury muzycznej ze wszystkich elementów powierzchniowych zjawisk, które słyszymy. Dotarcie do elementarnych cząstek, które generują utwór jako całość, także może pomagać wykonawcom. Mowa tu głównie o muzyce romantycznej — Chopina, także Beethovena. Są to bardzo prężne nurty poszukiwań muzykologicznych, które mogą wpływać na interpretację dzieła.

mgr Krzysztof Kania (ZSM Tarnów)

Moje wystąpienie będzie się składało z dwóch części. Po pierwsze chciałbym wyrazić opinię, że jako na przykład kompozytorowi metoda Schenkera nie przydałaby mi się w ogóle. Myślę zatem, że w podręczniku do kompozycji nie ma ona racji bytu. Jako słuchacz, meloman nie wyobrażam sobie słuchania utworu i dochodzenia do *Ursatzu*. Nie sugerowałbym się także tą metodą jako wykonawca. Mam w związku z tym pytanie. Czy metoda ta ma miejsca sprzeczne, które nie dałyby się na przykład pogodzić z Riemanowską teorią? Bo jeśli tak, to nie możliwe byłoby posługiwanie się tą metodą jako metodą uzupełniającą, co sugerował Pan profesor Chodkowski.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Metoda Schenkera w swoim aspekcie harmonicznym wywodzi się od Riemanna, między innymi sam sposób oznaczania stopni harmonicznych. Punkt sprzeczności polega natomiast na sprzeciwie Schenkera wobec traktowania muzyki w kategoriach czysto harmonicznych — jest to odwrócenie tego, co w historii muzyki przypadło w udziale Riemannowi. Schenker uważał, że dowartościować należy kontrapunkt, który jako jedyny jest w stanie ukazać nam właściwą strukturę kompozycji. Opierał się w swoich sądach na najpopularniejszych traktatach kontrapunktu — np. Fuxa.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Chciałbym sprzeciwić się jednej z uwag, które wypowiedział Pan Kanio. Uważam, że nie ma znaczenia, jaki jest stosunek metody Schenkerowskiej do np. metody Riemanna. Nawet, jeśli nie byłoby między nimi punktów stycznych, można je stosować jako uzupełniające względem siebie, każda z nich daje inny wgląd w dane dzieło. Poza tym sądzę, że Pana krytyczna uwaga o tej metodzie może po części wynikać z tego, że nie próbował Pan jej jeszcze zastosować w praktyce. Wydaje mi się jednak, że ona jednak czemuś służy. Ci, którzy ją wprowadzają w szkołach amerykańskich są racjonalistami i nie robiliby tego, jeśliby nie przynosiła korzyści.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Podstawowym podręcznikiem analizy Schenkerowskiej jest praca A. Forte i S. Gilberta *Introduction to schenkerian analisys*. Podręcznik ten, który jest przygotowany również po polsku w znacznej mierze bazuje na procesie dydaktycznym w swoich podstawowych rozdziałach. Jest to próba połączenia opracowania materiału zawartego w *Der freie Satz* z tym właśnie podręcznikiem.

mgr Agnieszka Chwiłek (IM UW)

Chciałabym się odnieść do przydatności tej metody w procesie wykonania. O ile diagramy całościowe dużych utworów, takich jak allegro sonatowe, czy innego rodzaju duże formy na niewiele zdadzą się wykonawcom, o tyle wykonanie diagramu mniejszych fragmentów, np. ekspozycji allegra, czy mniejszych fragmentów innych form mogłoby być znakomitą pomocą w przygotowaniu wykonania. Kiedy słyszy się bezładne wykonania wielu utworów, których struktura jest wysokozorganizowana, wydaje się, że wtedy wykonanie takiego właśnie diagramu, pokazanie prowadzenia głosów, zależności między liniami kontrapunktycznymi na pewno przydałoby się wykonawcom, którzy nie potrafią zobaczyć w utworze dźwięków mniej ważnych czy bardziej ważnych, zdać sobie sprawy, jak przebiegają głosy, gdzie występują punkty ważne strukturalnie. Z całą pewnością zatem nie jest to metoda bezużyteczna.

mgr Anna Ryszka (IM UW)

Wydaje mi się, że to, co jest najciekawsze w metodzie Schenkera to nie odkrywanie poszczególnych warstw utworu, a raczej porównywanie poszczególnych diagramów. Metoda ta może dawać ciekawe efekty w pracy indywidualnej, prowokując do refleksji. Zatem można ją dopiero ocenić, kiedy samemu się jej przyjrzy i zastosuje.

mgr Edward Sielicki (AM W-wa)

Skojarzyła mi się pewna kompozycja, kiedy mówiliśmy o redukcji. Utwór kompozytora, który żył w czasach, kiedy Schenkera nie było jeszcze na świecie. Napisał taniec — kontredans do swojego baletu, później użył go w symfonii. To, co zastosował na początku było jakby Schenkerowską redukcją. Mówię tu o *Eroice* Beethovena.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Czymś innym jest wykorzystanie podstawy basowej, a czym innym redukcja Schenkerowska. Temat basowy, podobnie jak melodia są powtórzone dosłownie, nie ma tam żadnej redukcji — jest to cytat z kontredansa.

mgr Krzysztof Komarnicki (W-wa)

Mam pewną podstawową wątpliwość, czy analiza Schenkerowska jest analizą formalną? Wydaje się, że nie w odniesieniu do formy sonatowej Klasycyzmu. Jeżeli uwzględnimy repetycję ekspozycji, to w zasadzie 3-1 początek pralinii musimy prolongować na całe pierwsze powtórzenie ekspozycji aż do początku repetycji ekspozycji, resztę wyznaczać za drugim razem. Zatem formy — zwłaszcza sonatowej — ta analiza nie uwzględnia w ogóle.

dr Iwona Lindstedt (IM UW)

Wniosek jest druzgocący. Bardzo jednak trudno znaleźć argumenty na podważenie go, ponieważ Schenker twierdził przeciwnie, że jego metoda redukcji doskonale pokazuje analizę formalną.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Dziękując Pani Lindtstedt za piękne wystąpienie, proponuję teraz rozpoczęcie ostatniej fazy dyskusji, która dotyczyć będzie wszystkich dotychczas wygłoszonych referatów.

dr Jolanta Bauman-Szulakowska (AM Katowice)

Zdając sobie sprawę, iż nie wszystkie przedstawiane podczas tej konferencji metody egzystują w szkolnictwie średnim, wyczuwam pewną tendencję prezentowania ich w celu poszerzenia, a nawet stopniowego wycofania szkolnej teorii formy sonatowej — dotychczas dogmatycznej i stosowanej powszechnie. Bardzo często przecież mamy do czynienia z utworami, które do teorii szkolnej nie przystają.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Mam pewną wątpliwość. Jako zdecydowany przeciwnik teorii szkolnej, chciałbym jednak przestrzegać przed jej wycofywaniem. Wręcz przeciwnie, uważam, że nie ma metod idealnych, uniwersalnych. Rzecz polega na tym, żeby umieć podchodzić do dzieła muzycznego w najrozmaitszy sposób. Ponieważ metoda szkolna często się nie sprawdza, dobrze jest mieć w zanadrzu inne metody — albo jej pokrewne, albo zupełnie różne, jak np. metoda Schenkera, która mniej się nadaje do analizy formy allegra sonatowego, natomiast z całą pewnością może, a nawet powinna być wypraktykowana. Pani dr Bauman ma rację, że konferencje te wzbogaciły nasze rozeznanie w różnych metodach analizy dzieła muzycznego. Edward Sielicki zwrócił w dyskusji uwagę na fakt, że nie jest jedyną i może nawet nie najlepszą metodą oglądania formy sonatowej, się-

ganie do tych metod i tej terminologii, która wynika z teorii tej formy. Można przyglądać się teorii Galeazziego, Marxa, Reichy itd., ale przecież istnieje wiele metod i Schenker jest w tym miejscu jednym z licznych przykładów, że można podchodzić do formy sonatowej sięgając po metody dotyczące analizy dzieła muzycznego w ogóle. Można także podchodzić do dzieła muzycznego w sposób indywidualny. Wielu z nas, którzy zajmują się formą sonatową ma na ten temat własne przemyślenia. Nie jest to całościowa nowa teoria formy sonatowej, jest to jakieś indywidualne podejście do tej formy, które może czasem dawać ciekawsze wyniki niż mechaniczna adaptacja obcych metod. Dlatego w przyszłości byłoby może interesujące spojrzeć na dzieło z perspektywy poszczególnych, indywidualnych badaczy zajmujących się tą formą. Przypominam sobie przypadek, kiedy na pewnej międzynarodowej konferencji muzykologicznej wymyślono jeden ustęp VIII Symfonii Beethovena, który powierzono do analizy kilkudziesięciu osobom z bardzo różnych krajów o bardzo różnych orientacjach. Dało to piękny wynik. Fascynującym jest porównywanie, jak różnie można widzieć jeden — w końcu krótki — utwór symfoniczny. Może tego rodzaju konfrontacja na następnej naszej konferencji byłaby również pouczająca. Zaprosiłbym wówczas do czynnego udziału nie tylko muzykologów, teoretyków, ale także praktyków pedagogów, którzy mogliby powiedzieć coś o takim utworze z perspektywy własnych doświadczeń dydaktycznych.

mgr Małgorzata Krawczak
(PSM II st. Ostrołęka)

Chciałabym się podzielić swoim radosnym doświadczeniem pedagogicznym. Od kilku lat nie stosuję na zajęciach analizy dzieła muzycznego szkolnej metody. Analizuję z uczniami utwory, które nas fascynują — to po pierwsze. Po drugie — koncentrujemy się na tym, co my jesteśmy w stanie dostrzec w danym utworze i co działa na nas silniej lub słabiej, analiza jest więc połączona z obserwowaniem naszej percepcji i przyglądaniem się, co za pierwszym razem nas uderzyło, zwróciło naszą uwagę. Jeśli chodzi o realizację metodyczną takich zajęć — podczas pierwszego spotkania z grupą to ja dzielę się z nimi swoim sposobem postrzegania danego dzieła, młodzież zaś powoli włącza się w dyskusję. Pod koniec pierwszego semestru natomiast nawet najbardziej nieśmiali angażują się we wspólne przyglądanie się dziełu muzycznemu. Utwory, które do tej pory analizowałam z uczniami to np. *I Koncert b-moll* Czajkowskiego — przeważa tu oczywiście analiza słuchowa. Dużym zaskoczeniem dla nas była przepiękna i bardzo precyzyjna analiza dokonana przez oboistkę, która z dokładnością do sekundy sporządziła z własnej inicjatywy przebieg graficzny pierwszej części tego koncertu. Nie chcę przez to powiedzieć, że odsunęłam na bok całą wiedzę o metodach analizy — jest ona punktem wyjściowym. Natomiast kiedy obserwujemy nasze reakcje na dzieło, staram się podpowiadać uczniom, jak dany fragment byłby zinterpretowany przez poszczególnych teoretyków formy.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Myślę, że zadaniem pedagoga jest przede wszystkim rozbudzanie wrażliwości ucznia. Nie znam programów szkolnictwa muzycznego, ale wyobrażam sobie, że zajęcia powinny polegać na słuchaniu muzyki, na dociekaniu jej piękna, chociaż oczywiście nauka form muzycznych nie obejdzie się bez pewnej racjonalizacji. My nie mówiliśmy o tej pierwszej fazie, o której Pani wspomniała, mówiliśmy o analizie. Nie ma żadnych przeszkód, aby analiza była przeprowadzona słuchowo. Słuchanie analityczne jest już niestety naszą domeną. Osobiście nie potrafię już słuchać muzyki spontanicznie. Mimo wszystko muzyk musi potrafić w taki właśnie sposób słuchać, analizować utwór muzyczny. Bardzo dziękuję za Pani uwagę, którą warto tu było usłyszeć i wziąć pod uwagę.

mgr Małgorzata Ircha (PLM Łódź)

Nauczam analizy dzieła muzycznego metodą szkolną, ponieważ wydaje mi się, że jest to dla wielu uczniów bardzo trudny przedmiot. Zatem w początkowym etapie nauczania metoda ta jest — moim zdaniem — bardzo przydatna. Teraz jednak pojawiła się u mnie wątpliwość co do ilości części w formie sonatowej. Składa się ona przecież z ekspozycji, przetworzenia i repryzy, z drugiej strony zauważalny jest aspekt dwuczęściowości formy. Mam zatem dylemat, czy rozumieć formę jako trzyczęsciową, dwuczęściową czy też połączyć oba sposoby rozumowania i traktować ekspozycję jako część pierwszą, a przetworzenie z repryzą jako drugą. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę fakt, że z każdą grupą młodzieży ana-

lizę przeprowadza się zupełnie inaczej, ponieważ oni postrzegają dany utwór w różny sposób i mają do tego prawo.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Myślę, że w tym nie ma sprzeczności. Przecież czym innym jest generalna struktura formy, a czym innym obecność podstawowych współczynników. Forma sonatowa w tym tylko sensie jest trzyczęściowa, że wykazuje obecność trzech podstawowych współczynników: ekspozycji, przetworzenia i repryzy. Zarazem w swojej fazie klasycznej, przed Beethovenem jest formą dwuczęściową, ponieważ jakakolwiek jest treść muzyczna odcinka, czy części formy, nie można przeoczyć repetycji. Forma sonatowa to jest: x z repetycją i y z repetycją. Wydaje mi się, że z uczniami można to zrealizować w bardzo prosty sposób — pokazać im obok siebie wczesnoklasyczną formę sonatową i utwór utrzymany w zwykłej repryzowej formie dwuczęściowej zwracając uwagę na występującą analogię. Różnica przecież sprowadza się do tego tylko, że w formie dwuczęściowej repryzowej nie ma dualizmu tematycznego. Dlatego też Galeazzi utożsamia te dwie formy.

mgr Anna Ryszka (IM UW)

Chciałabym zwrócić uwagę na fakt, jak ciężko jest odejść od pewnych schematów. Prowadzę zajęcia z klasycyzmu. Jest to ulubiony przedmiot — historia muzyki, analiza formalna. Przychodzą do nas głównie uczniowie szkół średnich, dla których największym problemem jest zaakceptowanie tego, że forma sonatowa jest dwuczęściowa. W wielu wypadkach nawet pół roku pracy nie wystarcza, aby zmienić ich sposób myślenia. Wspomnę jeszcze o jednym aspekcie — konstytutywnym elementem formy dwuczęściowej jest plan harmoniczny, który przebiega od toniki do dominanty, pomijając to, co dzieje się w przetworzeniu. Trzyczęściowy schemat natomiast — od toniki do toniki, potem coś dzieje się w środku i znowu tonika — tonika. Tak wyglądała na przykład budowa arii. Dopiero później zaczęły się zacierać różnice między formą dwu- i trzyczęściową. W pewnym momencie epoki klasycznej, również w arii trzyczęściowej, ujawniły się pewne procesy harmoniczne charakterystyczne dla polaryzacji tonalnej: tonika-dominanta i zamknięcie pierwszej cząstki na dominancie. Wtedy trzeba było oczywiście zlikwidować powtórzenie mechaniczne, ponieważ plan harmoniczny powtórzenia przedstawiał się następująco: tonika — tonika. Dzisiaj odchodzi się od nazywania arii, które mają ewidentnie strukturę A B A1 ariami trzyczęściowymi, chcąc podkreślić, że mają one niewiele wspólnego z arią *da capo* czy *dal segno*, używa się — może trochę niesłusznie — określenia aria przekomponowana, co nasuwa inne skojarzenia. Zatem zacieranie się tych granic między formą trzyczęściową i dwuczęściową miało miejsce w końcu XVIII i w XIX wieku.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Wydaje mi się, że można by tu zwrócić uwagę na znany fakt opozycji między formą dwuczęściową i trzyczęściową także w sferze harmonicznej tonalnej. W elementarnej postaci forma trzyczęściowa — o której mówi się chyba na zajęciach z form — jest formą złożoną z trzech cząstek harmonicznie zamkniętych. Natomiast forma dwuczęściowa składa się z dwóch cząstek harmonicznie otwartych, tak jak w formie sonatowej, ponieważ pierwsza część kończy się w innej tonacji. W formie trzyczęściowej o wielkich rozmiarach można by teoretycznie wykonać jedną cząstkę i miałoby to jakiś sens. Natomiast nie da się wykonać połowy formy dwuczęściowej ani samej ekspozycji sonaty, ponieważ kończy się w innej tonacji. Myślę, że widzenie formy sonatowej jako trzyczęściowej jest usprawiedliwone dla tych, którzy nie lubią muzyki klasycznej, gdyż jeśli ktoś koncentruje się na późnodziewiętnastowiecznej muzyce, to tam znajduje przeważnie utwory, w których nie ma już repetycji, zaczyna w nich „na pierwszy rzut oka" dominować trzyczęściowość nad dwuczęściowością. Jeżeli jednak ktoś ma stały kontakt z muzyką klasyczną, nie wyobrażam sobie, żeby nie mógł błyskawicznie dojść do przekonania, że forma sonatowa jest formą dwuczęściową, świadczą o tym już same repetycje.

mgr Aleksandra Wilde (PLM Gdańsk)

Chciałabym nawiązać do pytania o metody uczenia w szkołach i zastosowania metody szkolnej. Wydaje mi się bardzo korzystnym analizowanie poszczególnych dzieł chronologicznie, posługując się jakąkolwiek metodą, traktując je w taki sposób, aby można było zaznaczyć ich najważniejsze cechy. Mówiąc o chronologii, mam na myśli rozpoczęcie analiz od sonat Scarlattiego, poprzez sonaty Haydna, Mozarta, Beethovena. Daje to możliwość odniesienia obrazu do stylów historycznych, do historii muzyki. Prowadzenie zajęć w ten sposób, że najpierw podaje się pe-

wien schemat formalny, następnie wybiera się proste, klarowne przykłady z wczesnej twórczości Beethovena i Mozarta, na czym się poprzestaje, powoduje, że wiedza uczniów jest schematyczna, nie potrafią oni jej wykorzystać podczas historii muzyki dla porównania choćby stylu. Wracając do metody — stosowana w Gdańsku metoda Podhajskiego znakomicie łączy się z metodą szkolną, dając jednocześnie większą precyzję terminologiczną. Podsumowując, moim zdaniem najważniejsze jest, aby uczeń miał pewien warsztat analityczny i pewien zakres terminów, którym się powinien swobodnie posługiwać. Jeśli natomiast będziemy z nim rozmawiać jedynie o odczuciach, powstanie spora luka w edukacji.

mgr Krzysztof Komarnicki (W-wa)

Chciałbym powrócić do rozpoczętego wcześniej wątku — różnicy między teorią formy sonatowej a metodą analizy. Przy analizie jednostkowego dzieła musimy je przyjąć w całości. Składam w tym miejscu hołd mojemu wybitnemu profesorowi fizyki z liceum — Panu Łucznikowi, który miał fenomenalne różne metody dydaktyczne. Jedną z nich była następująca: kiedy uczeń nie potrafił wyprowadzić wzoru, tłumacząc się, że nie pamięta symboli, profesor kazał posłużyć się innym symbolem, np. kwiatkiem kółeczkiem, trójkątem, itd. Uważam, że należy to odnieść do analizy jednostkowych dzieł. Zadanie uczniom lub sobie pytania: „gdzie jest pierwszy temat?" jest bardzo mało uzasadnione. A już kompletnie chybionym pytaniem jest pytanie o drugi temat. Takie twory nie istnieją. Są to pewne przyjęte terminy, służące nam do komunikacji. Czasem w wyniku analizy może się okazać, że w danej sonacie są dwa tematy. Ale zakładanie, że tak być musi jest chybione.

Drugą sprawą jest dwuczęściowość formy sonatowej klasycyzmu, która jest trudna do przyjęcia, zwłaszcza dla uczniów i studentów, którzy znają Chomińskiego. W sposób przedziwny interpretuje on dwuaktową operę *Don Giovanni* Mozarta, w której ostatnia scena — kwintet — nie została za pierwszym razem wykonana, a która w tradycji romantycznej kończyła się pochłonięciem Don Giovanniego. Z uwagi na fakt, że Mozart użył motywów owego pochłonięcia w uwerturze, Chomiński uznał, że jest to forma trzyczęściowa A B A. Jeśli uczeń przeczyta tego rodzaju interpretację, to jak wyjaśnić mu dwuczęściowość formy? Jak wyjaśnić strukturalne znaczenie repetycji, konieczność jej wykonania? Myślę, że trzeba uczniom pokazać przede wszystkim formę sonatową bez przetworzenia, która występuje w twórczości francuskiej głównie w koncertach, rzadziej w sonatach, czy uwerturach. Są to najczęściej czyste allegra, które składają się z ekspozycji i repryzy, w których nie ma repetycji, forma jest ewidentnie dwuczęściowa. Jeśli przeciwstawimy im allegra zawierające przetworzenie, łatwiej będzie zrozumieć konieczność repetycji dla podkreślenia dwuczęściowości.

Ciekawą sprawą jest forma sonatowa interpolowana, gdzie nie ma przetworzenia, tylko jest ekspozycja *adagio* i repryza. Jest to forma nadrzędnie dwuczęściowa, czego nie trzeba podkreślać repetycją.

Formę sonatową dwuczęściową bez przetworzenia znajdziemy w fantazjach, uwerturach, itd.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

Gdyby udawało się wspomnieć, chociaż przykładowo o formach wieków poprzednich, to można by zwrócić uwagę, że forma dwuczęściowa o takiej właśnie strukturze, jaką później przybierze z pewnymi zmianami harmonicznymi forma sonatowa, istnieje już w renesansie. Jest to słynna forma stosowana przez minnesingerów, w której występują na początku dwa identyczne fragmenty — jakby ekspozycja z repetycją (AA), potem — również powtórzona — cząstka BA. Forma dwuczęściowa w postaci zmodyfikowanej harmonicznie tonalnie, po wykształceniu systemu dur-moll staje się formą powszechną, stosowaną nagminnie we wszystkich tańcach w baroku, tam gdzie cząstka pierwsza z modulacją powtarza się dwukrotnie, następnie występuje ta sama cząstka, ale rozszerzona. To, co jest analogią repryzy jest poprzedzone odcinkiem o swobodnej motywice. Mamy wówczas strukturę: AA z repetycją i BA z repetycją. Pod pewnymi względami struktura ta jest bardzo podobna do struktury formy dwuczęściowej, o czym mówiłem podczas poprzedniej konferencji. Zestawienie formy sonatowej, która jest formą sonatową także z punktu widzenia szkolnej teorii z formą dwuczęściową repryzową u Galeazziego pokazuje, że jego zdaniem obie należą do kategorii formy sonatowej. Jest to najlepszy dowód, że dla tego teoretyka forma sonatowa to było pojęcie o szerszym zakresie, obejmujące zarówno formę dwuczęściową repryzową, jak też formę sonatową, co można by pokazać uczniom na przykładach i zwrócić ich uwagę na proces historyczny.

mgr Krystyna Bentkowska
(ZPSM im. F. Chopina w W-wie)

Chciałabym zabrać głos jako muzykolog, który od lat uczy form i historii muzyki. Otóż, mamy do dyspozycji dwie godziny przez dwa lata, a tak naprawdę przez półtora roku na nauczanie form muzycznych. W tym czasie mamy nauczyć wszystkich podstawowych gatunków i wszystkich występujących w tych gatunkach form. Oczywiście, staramy się nie pominąć fugi, sonaty, suity, wariacji, prostej formy trzyczęściowej czy dwuczęściowej, ronda. Staramy się uczyć w oparciu o muzykę fortepianową, ponieważ sporadycznie zdarzają się roczniki, z którymi można pracować w oparciu o partytury. Apeluję do muzykologów i teoretyków, aby zaczęli uczyć w szkołach, aby napisali podręczniki. Jesteśmy bowiem pozbawieni materiałów pomocniczych. Te, które są dostępne nie są wystarczające. Dlatego tak bardzo nam zależało, aby zorganizować seminaria poświęcone formom muzycznym właśnie w naszej szkole. Czujemy się bowiem uprzywilejowani jako absolwenci tak znakomitych profesorów jak prof. Chomiński, prof. Chodkowski. Mając świadomość, że mimo tej uprzywilejowanej pozycji mamy często szereg wątpliwości, zdajemy sobie jednocześnie sprawę, jak trudno jest nauczać form w mniejszych ośrodkach.
Wracając do spraw, o których mówił Pan Komarnicki. Rozumiem Pana wypowiedź jako muzykolog. Jednak jakkolwiek nazwalibyśmy temat, przetworzenie czy inny element formy, musimy się umówić, że tak to właśnie nazywamy, aby zachodził normalny proces komunikacji. Rzecz polega zatem na pewnej dyscyplinie myślowej, którą trzeba uczniom wpoić. Oczywiście nie należy uczyć schematów i staramy się tego nie robić. Podczas poprzedniej konferencji poprosiliśmy o pewien porządek terminologiczny, aby tych samych sytuacji muzycznych nie nazywać zupełnie różnie i w sposób sprzeczny. To też nie jest dążenie do schematyzmu, a jedynie do pewnego porządku, który umożliwi porozumienie. Dopiero na pewnym elementarzu pojęciowym możemy rozbudowywać zainteresowania ucznia, jego wrażliwość, itd.

mgr Krzysztof Komarnicki (W-wa)

Próbowałem kiedyś wytłumaczyć mamie, co to jest forma sonatowa. Muszę zatem złożyć hołd wszystkim nauczycielom form, którzy wyjaśniają tę sprawę komuś, kto jej nie zna — uczniom. Próbowałem ze studentami dokonać analizy „od dołu". Oznaczaliśmy wszystkie motywy, wręcz najdrobniejsze struktury melodyczno-harmoniczne, następnie powtarzalne sekwencje skracaliśmy jak ułamki, uogólnialiśmy i tak dalej. W rezultacie dochodziliśmy do pewnych struktur wielkoskalowych. Pytanie o to, jak je nazwiemy było już inną sprawą. Posługiwaliśmy się symboliką abstrakcyjną. Wątpię jednak, czy jest to metoda na podstawowym poziomie uczenia form.

mgr Krystyna Bentkowska
(ZPSM im. F. Chopina w W-wie)

Być może nauczenie mamy Pana metodą jest możliwe, ponieważ jest to osoba „nieskażona". Uczniowie natomiast grają utwory, np. proste sonatiny, przychodzą zatem z pewnym doświadczeniem wykonawczym i z tym, co nauczyciele przedmiotu głównego im na ten temat powiedzą. Dlatego byłam zadowolona, że jeden z naszych uczniów uwzględnił w wykonaniu repetycje, drugi już nie. Stanowi to bowiem obraz, jak różnie może się w szkole dziać. Nauczyciele przedmiotów głównych stają przed zagadnieniem formy i muszą w stosunku do ucznia zająć jakieś stanowisko. My stajemy natomiast na pograniczu tamtego doświadczenia i tego, co chcemy w sposób rzetelny przekazać z punktu widzenia teorii muzyki, aby wiadomości te służyły uczniom jako wykonawcom. Nasza rola jest przecież w stosunku do uczniów pomocnicza, uczymy ich posługiwania się warsztatem przygotowującym do wykonawstwa. Nie uprawiamy zatem teorii dla teorii, chyba, że zdarzą się uczniowie, których to fascynuje i będą się później kształcić w innym niż instrumentalny kierunku, dla nich przewidujemy dodatkowe zajęcia.
Chciałabym skierować słowo do Pana prof. Chodkowskiego. Nie wiem, czy dzieje się tak we wszystkich szkołach, w naszej jednak staramy się wprowadzać rys historyczny do każdego gatunku. Mówimy o tym bardzo krótko i w sposób jedynie werbalny, czasami tylko udaje się wprowadzić w praktyce. Staramy się też łączyć pewne wiadomości historyczne z formalnymi. Bardzo często nauczyciele uczący historii muzyki, uczą także form muzycznych. To jest zapewne jakiś sposób na rozwiązanie problemów, o których Panowie mówili.

dr Jolanta Bauman-Szulakowska
(AM Katowice)

Chciałabym uzupełnić wypowiedź Pana Komarnickiego. Abstrahując od dydaktyki, wcho-

dząc w obszar muzyki francuskiej, odpowiadam na dylematy dotyczące dwu-, trzyczęściowości, itd. Sami Francuzi oficjalnie w swoich wypowiedziach stwierdzają, że nie lubią formy sonatowej, nie była i nie będzie ona celem ich zainteresowania. Dają na to rozliczne dowody. Mając okazję ich badania stwierdziłam, że jakkolwiek należy mieć świadomość istnienia metody szkolnej, jednak prawdziwa przyjemność analizowania rozpoczyna się, kiedy wejdziemy w gąszcze wielotematyczności, wariacyjności, braku konfliktowości. Francuzi wręcz obrażają się na metodę szkolną, która jest typowo niemieckim pojmowaniem owej konfliktowości. Francuzi, przywiązani do suity, taneczności, klarowności, elegancji, powściągliwości w wyrażaniu konfliktów, stworzyli swoje własne wariacyjno-polifonizujące widzenie formy. Wiem, że w szkole jest to trudne do zrealizowania, ale takie odejście od metody szkolnej jest bardzo cenne jako dodatek, uzupełnienie zajęć.

mgr Edward Sielicki (AM W-wa)s

Miałem kiedyś okazję słyszeć spotkanie Witolda Lutosławskiego ze studentami, a chyba nawet pobieżne słuchanie muzyki tego kompozytora da nam do myślenia, że jednak postulował on — przynajmniej w odniesieniu do własnej twórczości — coś, co raczej bliższe jest formie dwuczęściowej. Powiedział on kiedyś, że bardzo duży wpływ na jego sposób myślenia o muzyce wywarło to, co mu mówił Maliszewski, który jak wiadomo był potomkiem rosyjskiej szkoły kompozytorsko-teoretycznej, w odniesieniu do analizy formalnej w ujęciu formy jako procesu pewnych zjawisk. Lutosławski mówił, że chodzi o pewien aspekt muzyki ważkiej, tematycznej, istotnej, wiodącej oraz muzyki odprężającej, czy też modulującej, czy ciągnącej formę dalej. Mówię o tym bardzo pobieżnie, ponieważ z tą teorią bliżej się nie spotkałem. Kiedy spytałem o to Lutosławskiego prywatnie, nie chciał o tym mówić. Potem kilkakrotnie zadawałem na ten temat pytanie muzykologom i nikt bliżej nic mi nie powiedział. Znalazłem w zbiorze pism Asafiewa pracę „Muzykalnyja forma kak proces", ale nie spotkałem nikogo, kto by coś więcej wiedział na ten temat. Chciałbym się wobec tego dowiedzieć, czy ktoś z młodych muzykologów zetknął się z tą pracą, ponieważ o odniesieniu do muzyki Lutosławskiego jest to wspaniały przyczynek, natomiast w odniesieniu do innych analiz mogłoby to być również ciekawe doświadczenie.

prof. dr Andrzej Chodkowski (AM W-wa)

To przed laty było przedmiotem seminariów prowadzonych jeszcze przez Zofię Lissę. Ja na przykład musiałem zapoznać się z tą książką.

Proszę Państwa. W naszych dyskusjach opuściliśmy szereg ważkich aspektów, które co pewien czas wracają. Pani Krawczak mówiła o pewnej potrzebie rozbudzania wrażliwości uczniów, teraz słyszymy o potrzebie wskazania na procesualność dzieła muzycznego. Jest oczywiste, że nasze rozważnia o formie sonatowej, przyjmowanie sprecyzowanej terminologii i sformalizowanego podziału na cząstki nie może być traktowane w sposób abstrakcyjny. Nie można zapominać o tym, że forma jest procesem rozwijającym się w czasie, organizmem, że trzeba mieć świadomość oglądu całego utworu, logiki tego utworu, jakiejś jednostki substancjalnej, współzależności, o czym pisze obszernie Podhajski, a o czym ja sam także pisałem w pracy doktorskiej. Wszystko to jednak w moim przekonaniu nie może być wyłączną podstawą oglądu formy muzycznej. Podstawową sprawą jest ustalenie terminologii i zasad przyglądania się formie muzycznej. Dopiero na tym szkielecie można nadbudowywać to, co jest dla utworu muzycznego najważniejsze, bo przecież nie schemat. Myśmy chyba doszli do tego już poprzednim razem i w publikacji, która się ukazała jest to wyraźnie wyartykułowane. Mianowicie, że najpierw trzeba się porozumieć co do formalnych generaliów i dopiero na tej bazie tworzyć to, co powinno być główną treścią analizy, tzn. dociekanie logiki, sensu i piękna utworu muzycznego. Dlatego wydaje mi się, że pewne formalizowanie naszej dyskusji nie jest jej wadą. Przeciwnie, jest to dobra droga postępowania.

Chciałbym zwrócić Państwu uwagę, że w dotychczasowych wypowiedziach pojawiły się elementy szczególne, które zwykle towarzyszą zakończeniu seminarium czy konferencji. Słyszeliśmy podziękowania dla organizatorów, słyszeliśmy także podsumowania. Wypada mi również wyrazić naszą wdzięczność Pani Dyrektor Bentkowskiej i jej zespołowi. Pragnę też serdecznie podziękować referentom i dyskutantom.