

Zadanie 5: W. A. Mozart *Rondo* KV 494, t. 13-22.

Zadanie 6: F. Schubert *Impromptu B* op. 142 nr 3.

Warstwa powierzchniowa (*Vordergrund*, ang. *foreground*)

Oprócz prostych relacji zachodzących między dźwiękami, opisanych w poprzednim rozdziale, Schenker wyróżnił cały szereg relacji bardziej złożonych, będących często różnego typu prolongacjami. Kilka ich podstawowych rodzajów jest charakterystycznych zarówno dla warstwy powierzchniowej, jak i środkowej. Są to: sprzężenie, górne i dolne przeniesienie oktawowo, rozpostarcie, interioryzacja, eksterioryzacja, zastępstwo i przenikanie trybów. Są one podobnie ukształtowane w obu warstwach, różnice występują natomiast w sposobach ich funkcjonowania. Prolongacje w warstwie środkowej wchodzą w bliskie relacje ze strukturami warstwy głębszej, modyfikując je na różne sposoby. Ich konstrukcja i funkcje są poddane ścisłym unormowaniom. Niektóre z tych norm ulegają znacznemu rozluźnieniu na poziomie warstwy powierzchniowej. Prolongacje warstwy powierzchniowej, jakkolwiek niezwykle znaczące dla tworzenia indywidualnego kształtu konkretnego dzieła muzycznego, odgrywają zdecydowanie podrzędną rolę w konstruowaniu jego zasadniczej struktury w porównaniu z prolongacjami warstwy środkowej. Znajduje to swoje bezpośrednie odbicie w treści kolejnych rozdziałów *Der freie Satz*, odnoszących się do tych dwóch warstw. Schenker poświęca wiele uwagi zjawiskom występującym w warstwie środkowej i niektóre z nich analizuje nadzwyczaj wnikliwie, natomiast fragmenty traktujące o tych samych prolongacjach w warstwie powierzchniowej nierzadko zawierają jedynie przykłady muzyczne opatrzone oszczędnym komentarzem. Aby uniknąć nadinterpretacji, opis wyżej wymienionych prolongacji w warstwie powierzchniowej będzie zatem

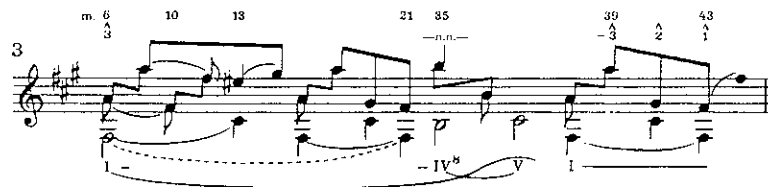
zawierał jedynie zwięzłą definicję zjawiska i zasady jego funkcjonowania właściwe temu poziomowi redukcyjnemu, sformułowane w wyniku analizy przykładów nutowych zamieszczonych w *Der freie Satz*. Dla pełnego zrozumienia istoty danej prolongacji należy więc zawsze zapoznać się z treścią odpowiednich akapitów w rozdziałach poświęconych obu warstwom redukcyjnym.

4. Prolongacje związane ze zmianą rejestrów

4.1. Sprzężenie (Koppelung, ang. coupling)¹

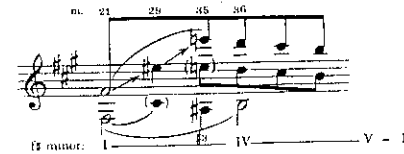
Prolongacja melodyczna, której funkcją jest połączenie dwóch rejestrów warstwy powierzchniowej, a także dźwięków należących do warstwy środkowej i powierzchniowej. Przechodzenie pomiędzy rejestrami (zarówno jednorazowe, jak i wielokrotne) nie jest celem samym w sobie. Powiązanie rejestrów odgrywa istotną rolę formotwórczą i znajduje to swoje odzwierciedlenie również na poziomie powierzchniowym. Wyjście z dotychczas zajmowanego rejestru, nawet jeśli jest prolongacją o znaczeniu jedynie lokalnym, otwiera nową przestrzeń, w której kontynuowany jest tok zdarzeń muzycznych do momentu powrotu do poprzedniego rejestru. Interwał oktawy łączący rejestry także w warstwie powierzchniowej może ulec rozkomponowaniu przez różnorakie rodzaje prolongacji. Sprzężenie rejestrów może się stać kategorią całkowicie determinującą przebieg utworu. Następstwa sprzężeń mogą tworzyć formacje skoków konsonansowych, dźwięków sąsiednich i innych typów diminucji rozlokowane w dwóch rejestrach.

Przykład 9². F. Mendelssohn-Bartholdy *Pieśń bez słów* op. 30 nr 6, t. 1–43.



Przeniesienia oktawaowe w warstwie powierzchniowej są prolongacją często stosowaną w utworach instrumentalnych o fakturze figuracyjnej. Pełnią funkcje fakturalne i formalno-składniowe: rozszerzanie ambitusu głosów, wariantowe powtarzanie odcinków utworu w innym rejestrze, podkreślanie rozczłonkowania formalnego. Do zmiany rejestru wykorzystywane są czasem także interwały septymy lub nony, wzbogacające prolongację o element linearnego ruchu głosów.

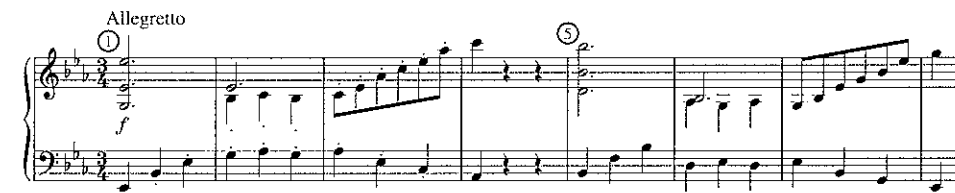
Przykład 11⁵. F. Mendelssohn-Bartholdy *Pieśń bez słów* op. 30 nr 6, t. 21–34.



W taktach 21–36 dokonuje się przejście od akordu *fis-moll* przez *Fis-dur* septymowy (zmiana trybu zaznaczona jest w opisie stopni pod diagramem) do *h-moll*. Zmiana rejestru obejmuje przestrzeń dwóch oktaw. Prowadzenie głosów opiera się na ruchu sekundowym, który w wyniku zmiany rejestrów przyjmuje początkowo postać skoków septymowych: $fis^1-eis^2-e^3$.

Notacja: dźwięki tworzące prolongację łączone są łukiem. W przypadku replik oktaowych stosuje się łuk o linii ciągłej lub przerywanej, natomiast relacje innych interwałów (7 lub 9) zaznacza się łukiem ciągłym.

Zadanie 7⁶. W. A. Mozart *Symfonia Es-dur* KV 543, III cz., t. 1–8.



Zmiana rejestru w istotny sposób wpływa na kształt tematu. W podanym fragmencie zaznacz wszystkie zmiany rejestru i diminucje.

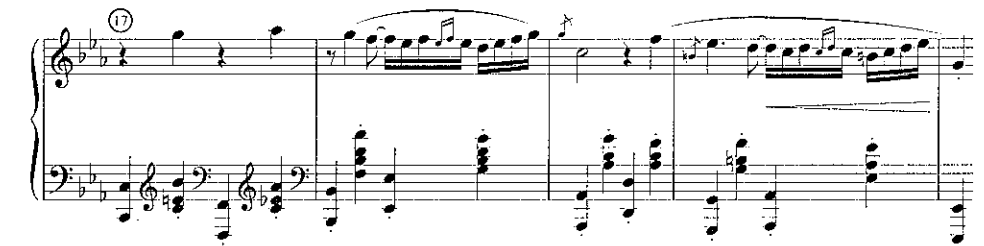
⁵ *Der freie Satz*, przykl. nr 106, 3c.

⁶ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 126, ćwiczenie nr 4.

4.3. Rozpostarcie interwału (*Ausfaltung*, ang. *unfolding*)⁷

Prolongacja melodyczna związana z horyzontalnym rozwinięciem interwału, który w warstwie środkowej występuje w postaci współbrzmienia. Rozpostarty interwał wchodzi w związku z powierzchniowymi diminucjami (dźwiękami sąsiednimi, przejściowymi i skokami konsonansowymi), które go rozkomponowują. Współuczestniczy w budowie różnorodnych struktur warstwy powierzchniowej i środkowej, m.in. ciągów, rozłożonych akordów, wymiany głosów, linearnych wzorów interwałowych, dźwięków sąsiednich. Tworzenie prolongacji o szerszym zakresie związane jest z faktem, iż w warstwie powierzchniowej rozpostarte interwały występują zwykle w układach podwójnych, potrójnych, poczwórnych lub nawet rozleglejszych, zajmujących znaczną przestrzeń. Rozpostarcie jest prolongacją łączącą dwa odrębne głosy, analogiczną do sprzężenia (*Koppelung*). Różni je interwał rozdzielający oba rejestry. Sprzężenie opiera się na relacjach oktaowych, rozpostarcie odnosi się do interwałów od tercji do seksty. Grupy rozpostartych interwałów budowane są z następstw konsonansów – tercji i sekst, oraz z elementów dysonujących – trytonów, ulegających zawsze rozwiązaniu na konsonanse według zasad prowadzenia głosów⁸. Kwinty i oktawy nie mogą brać udziału w tworzeniu następstw równoległych. W łączeniu kolejnych rozpostartych interwałów wykorzystywany jest ruch sekundowy, skoki interwałowe i repetycje jednego z dźwięków.

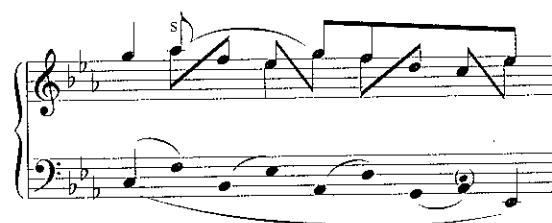
Przykład 12⁹. F. Chopin *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1, t. 17–20.



⁷ *Der freie Satz*, § 234, przykl. nr 103.

⁸ Gilbert i Forte zaliczają również sekstę zwiększoną do dysonansów mogących brać udział w tej prolongacji (s. 253). Jednak konieczność rozwiązania jej na oktawę (będącą interwałem tworzącym sprzężenie, a więc zupełnie inny rodzaj prolongacji) każe krytycznie oceniać tę koncepcję.

⁹ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 256, przykl. nr 206 a i c.



Przykład zawiera grupę czterech rozpostartych interwałów tercji. Są one rozkomponowane przez szereg dźwięków przejściowych i sąsiednich. Następstwo rozpostartych interwałów tworzy ciąg $g^2-f^2-es^2$ (oparty na basowym dźwięku *Es*), poprzedzony dźwiękiem sąsiednim as^2 . Poniżej powstaje drugi ciąg $es^2-d^2-c^2$.

Gilbert i Forte wprowadzają pojęcie fałszywego rozpostarcia, które związane jest z brakiem właściwego zakończenia grupy interwałów rozpostartych. Uznają oni, iż dopiero następstwo trzech pełnych interwałów rozpostartych tworzy zamkniętą formę tej prolongacji¹⁰. W *Der freie Satz* problem ten nie jest podejmowany.

Notacja: dźwięki wchodzące w skład rozpostartego akordu mają łaski skierowane w przeciwnych kierunkach i połączone ukośną belką. Wprowadzenie ukośnego belkowania ułatwia ukazanie w zapisie pozostałych funkcji dźwięków należących do rozpostartego interwału (tzn. połączenie ich z innymi prolongacjami) i włączenie ich do linearnego ruchu głosów.

Zadanie 8¹¹. W. A. Mozart *Die Zauberflöte*, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, t. 1-6.

Larghetto

Sporządź diagram z uwzględnieniem dwóch rozpostartych, rozkomponowanych interwałów (na podstawie partii wokalnej) i prolongacji utworu.

¹⁰ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 255.

¹¹ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 252, przykł. nr 203.

rzonych przez nie w warstwie środkowej. Dla dopełnienia prolongacji w głosie górnym konieczne jest wprowadzenie dźwięku dopełniającego¹².

4.4. Wymiana głosów (Stimmentausch, ang. voice exchange)¹³

Rodzaj prolongacji melodycznej występujący tylko w warstwie powierzchniowej. Zachodzi pomiędzy dwoma dowolnymi głosami kompozycji wówczas, gdy głos niższy przejmuje dźwięk z głosu wyższego (zwykle transponowany), a w głosie wyższym pojawia się dźwięk z głosu niższego; inaczej mówiąc, składniki tworzące interwał wertykalny, powstały między dźwiękami należącymi do dwóch głosów, zostają „zamienione miejscami”: dolny staje się górnym i odwrotnie (dźwięki mogą się pojawić w różnych rejestrach). W wymianie głosów mogą brać udział nie tylko pojedyncze dźwięki, lecz także grupy dwu, a nawet kilkadźwiękowe.

Przykład 13¹⁴. F. Schubert *Kwartet smyczkowy B-dur* op. 168, III cz., t. 75-82.

Przedstawiony fragment w tonacji *Es-dur* zawiera dwie grupy wymiany głosów (pomiędzy drugimi skrzypcami i wiolonczelą), oparte na funkcji harmonickej VI i V stopnia, poprzedzonych dominantami wtrąconymi. Wymieniające się głosy tworzą linearny wzór interwałowy.

¹² Do sporządzenia niektórych diagramów konieczna jest znajomość różnych rodzajów prolongacji funkcjonujących w warstwie środkowej i powierzchniowej, a także zasad budowy praosnowy warstwy głębokiej. Ćwiczenia te można więc wykonywać początkowo w wersji niekompletnej, odszukując jedynie w utworze omawiany rodzaj prolongacji i zapisując go w relacji do struktury, której jest bezpośrednio podporządkowany. Dopiero po zapoznaniu się z treścią wszystkich rozdziałów należałoby przejść do konstruowania pełnych diagramów.

¹³ *Der freie Satz*, § 236-237, przykł. nr 105.

¹⁴ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 114, przykł. nr 118.

Dźwięki w obu głosach są prezentowane symultanicznie bądź sukcesywnie. Wymieniające się głosy o nieparzystej liczbie dźwięków wykorzystują zawsze ruch przeciwny. Pomiedzy wymieniającymi się głosami powstają następujące relacje interwałowe: 10-8-6, 6-8-10 (linie trzydźwiękowe), 10-6, 6-10 (pojedyncze komórki dwudźwiękowe), 10-10-6-6, 6-6-10-10 (pary komórek dwudźwiękowych), 4-6-12-10 (pary komórek dwudźwiękowych z wykorzystaniem dysonansu), 4-6-8-10-12, 12-10-8-6-4 (linie pięciodźwiękowe konsonansowe lub dysonansowe), 2-4-6-8-10-12-14 (linie siedmiodźwiękowe). Najczęstszym zjawiskiem są wymiany linii trzydźwiękowych i par komórek dwudźwiękowych, w których interwałem o strukturalnym znaczeniu jest tercja. W parach komórek dysonansowych, dysonansowych liniach pięciodźwiękowych i liniach siedmiodźwiękowych występują interwały trytonu sygnalizujące obecność akordu dominanty septymowej. Dźwięki tworzące wymieniające się linie mogą występować w utworze bezpośrednio po sobie, mogą też być ukryte w różnego rodzaju diminucjach, utrudniających ich odnalezienie.

Przykład 14¹⁵. J. Haydn *Sonata fortepianowa E-dur* Hob. XVI/22, II cz., t. 1-2.

Andante

Głosy biorące udział w wymianie zawierają dźwięki przejściowe. Dwa pierwsze dźwięki w głosie górnym rozkomponowane zostały przez skoki konsonansowe.

W przypadku wymiany komórek dwudźwiękowych osiągnięta zostaje zmiana rejestru w jednym lub obu głosach, w zależności od zakresu występowania prolongacji. Podczas wymiany głosów

¹⁵ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 112, przykł. nr 115.

o nieparzystej liczbie dźwięków, oprócz zmiany rejestru dokonuje się również prolongacja akordu, który tworzą skrajne dźwięki obu linii.

Notacja: krzyżujące się strzałki bądź linie wskazują na dźwięki lub grupy dźwięków ulegające wymianie. Komórki dwudźwiękowe występujące w parach ujmowane są w klamry.

Zadanie 9¹⁶. L. van Beethoven *Sonata na wiolonczelę i fortepian F-dur* op. 5 nr 1, I cz., t. 355-358.

Zredukuj figuracje do ćwierćnut i sprowadź dany przebieg do postaci akordowej. Opisz rozpoznane i ujęte w klamry wymiany głosów za pomocą cyfr.

4.5. Eksterioryzacja (Übergreifen, ang. overlapping, reaching-over)¹⁷

Prolongacja polegająca na nakładaniu na siebie komórek dwudźwiękowych. Eksterioryzacje nie związane z dźwiękiem czołowym pralini zaliczone są przez Schenkera do prolongacji powierzchniowych. Postaci i funkcje eksterioryzacji należących do warstwy powierzchniowej są tożsame z występującymi w warstwie środkowej.

¹⁶ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 126, ćwiczenie nr 1.

¹⁷ *Der freie Satz*, § 231-232, przykł. nr 101.

Zadanie nr 11²³. J. Brahms *Walc e-moll* op. 39 nr 4, t. 1-8.

5. Relacje i zjawiska związane z prowadzeniem głosów

5.1. Linearny wzór interwałowy (ang. linear intervallic pattern)

Pojęcie wprowadzone przez S. E. Gilberta i A. Forte'a²⁴, wywodzące się z Schenkerowskiej kategorii ciągów równoległych (§ 221-229, przykł. nr 95-99).

Wzór linearnego ruchu głosów wyznaczony przez powtarzające się pary interwałów utworzonych przez skrajne głosy; regularne powtórzenia stałych następstw interwałowych. Pary interwałów budujące podstawową komórkę tej prolongacji mogą zawierać: dwa konsonanse niedoskonałe (6-6, 10-10, 10-6), dwa konsonanse doskonałe (8-5), konsonans doskonały i niedoskonały (5-6, 6-5, 5-10, 10-5, 8-10), dysonans i niedoskonały konsonans (7-6, 7-10, 10-7). Występują również typy mieszane, łączące wymienione powyżej. Przy przechodzeniu do kolejnych interwałów poszczególne głosy mogą wykorzystywać ruch sekundowy, skoki interwałowe (od tereji do kwinty), mogą też powtarzać poprzednią wysokość. Ruch głosów tworzących linearny wzór interwałowy może się odbywać zarówno w kierunku opadającym, jak i wznoszącym. Linearny wzór interwałowy może być rozkomponowany przez diminucje powierzchniowe w istotny sposób utrudniające jego rozpoznanie. Często występuje

²³ *Der freie Satz*, przykł. nr 96, 4.

²⁴ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 83-102.

łącznie z wymianą głosów o modelu interwałowym 10-10-6-6 (lub odwrotnym). Linearny wzór interwałowy nie jest prolongacją samodzielną i pełni zawsze funkcje służebne wobec innego rodzaju prolongacji o większym znaczeniu. Jedynie skrajne punkty linearnego wzoru interwałowego posiadają znaczenie harmoniczne. Funkcją tej prolongacji jest rozkomponowywanie przestrzeni pomiędzy dwukrotnymi wystąpieniami tego samego akordu lub też dwoma różnymi akordami. Ponieważ ruch sekundowy leży u podstaw tej prolongacji, najczęstszym jej produktem są ciągi. Linearny wzór interwałowy występuje często w fragmentach zawierających imitacje, lecz nie jest on typowym sposobem prowadzenia głosów w utworach np. barokowych. Wiąże się czasem z progresją melodyczną, jednak nie jest ona warunkiem jego istnienia.

Przykład 17²⁵. J. S. Bach *Kunst der Fuge, Contrapunctus I*, t. 16-20.

Powyższy fragment przedstawia linearny wzór interwałowy zestawiony z dwóch rodzajów podstawowych: 6-5 i 5-10. Jego funkcją jest połączenie akordu tonicznego z dominantowym. Głos najwyższy i środkowy tworzą kanon, rozwijający się na tle sekundowych postępów basu zawierających się w interwale oktawy *d-d'*. We wszystkich głosach dźwięki biorące udział w powtarzającym się następstwie interwałowym są diminuowane przez dźwięki sąsiednie.

Notacja: pomiędzy pięcioliniami systemu zapisywane są cyfry arabskie oznaczające interwał dzielący skrajne głosy. Nie należy ich mylić z zapisem basu cyfrowanego, umieszczonym poniżej systemu, informującym o strukturze interwałowej akordów.

Zadanie 12: zredukuj podany fragment suity do postaci trój- i czterodźwiękowej (wykorzystując na etapie wstępnym ósemkowe figuracje akordowe i ćwierćnutowe akordy). Zaznacz za pomocą cyfr linearny wzór interwałowy. W takcie 9 wzór ulega zmianie.

²⁵ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 92, przykł. nr 94.

Zadanie 12²⁶. J. S. Bach *Suita angielska g-moll, Preludium*, t. 7-22.

5.2. Melodia złożona (ang. compound melody)

Pojęcie wprowadzone przez S. E. Gilberta i A. Forte'a²⁷. Rodzaj melodii sfigurowanej, w której wyróżnić można co najmniej dwie, odrębne, składowe linie melodyczne, występujące na dłuższej przestrzeni. Jest to zjawisko typowe dla figuracyjnych gatunków solowej muzyki instrumentalnej, związane z kategorią diminucji. Wyodrębnianie poszczególnych linii w melodii złożonej musi być zawsze podporządkowane zasadom prowadzenia głosów.

Przykład 18²⁸. F. Mendelssohn-Bartholdy *Preludium IV* op. 35, t. 1-3.

²⁶ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 101, ćwiczenie nr 2.²⁷ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 67-82.²⁸ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 69, przykl. nr 62.

Figuracja w partii lewej ręki stanowi czytelny przykład trzywąt-kowej melodii złożonej. Dwa niższe głosy tworzą następstwo równoległych tercji wznoszących się w postępie sekundowym, zaś linia górna zawiera formacje dźwięków sąsiednich. Melodia złożona powstaje również w partii prawej ręki począwszy od taktu drugiego. Występują w niej wszystkie trzy rodzaje diminucji: dźwięk sąsiedni (b^1 do as^1 w t. 3), dźwięk przejściowy (w t. 2 as^1 pomiędzy g^1 i b^1) i skok konsonansowy (as^1-es^2 w t. 3).

Melodia złożona, będąca w istocie konstrukcją wielogłosową, może płynnie przechodzić w ukształtowania jednogłosowe. W takim przypadku linie składowe, którym brak kontynuacji, ulegają zawieszeniu. Takie „krótkozakresowe” melodie złożone występują często w utworach o fakturze innej niż figuracyjna. Złożoną strukturę melodyczną łączy pewne zewnętrzne podobieństwo budowy z rozłożonym akordem (*Brechung*), zdecydowanie jednak odróżnia ją zakres występowania, a także możliwość wyłonienia elementów składowych różnych linii melodycznych. W diagramach analitycznych poszczególne linie są zwykle na siebie nakładane, co prowadzi do wertykalizacji pierwotnie horyzontalnych ugrupowań dźwięków. Melodia złożona może być mylona w analizie z kategorią rozpostarcia interwału. O ile jednak melodia złożona należy do grupy zjawisk fakturalnych i często występuje na przestrzeni całego utworu należącego do gatunku figuracyjnego, to rozpostarcie interwału jest z reguły elementem o znaczeniu lokalnym.

Notacja: zależna od rodzaju wyznaczonych w poszczególnych liniach następstw dźwiękowych, tj. ciągów, formacji dźwięków sąsiednich i przejściowych, skoków konsonansowych, dźwięków przykrywających, wymian głosów, rozłożonych akordów, zmian rejestru.

Zadanie 13²⁹. J. S. Bach *Inwencja 2-głosowa e-moll*, t. 1-4.

Przeprowadź wstępną redukcję rytmiczną dźwięków przejściowych (rozkomponowujących figuracje akordowe, stanowiące podstawę

²⁹ A. Forte i S. E. Gilbert, op. cit., s. 80, ćwiczenie nr 1.