

## VI

W *Preludium C-dur* Bacha linie warstwy powierzchniowej są zupełnie bezśrednio powiązane z głosami strukturalnymi. Wynika to częściowo z faktu — utwór jest właściwie figurowanym chorałem, ale również z tego, że muzyka jest całkowicie przekomponowana, bez wydzielenia w jej warstwie powierzchniowej jakichkolwiek, choćby częściowo niezależnych segmentów. Z tego względu głównym celem analizy schenkerowskiej *Preludium C-dur* jest pokazanie, w jaki sposób tę przekomponowaną warstwę powierzchniową odbieramy się jako podzieloną na odcinki wyznaczone strukturalnymi harmoniami. I chociaż utwory mogą się w warstwie powierzchniowej ewidentnie dzielić na odcinki, i wówczas zadaniem analizy jest pokazanie ciągłości i ciężenia stojących za tym podziałem, spajających segmenty w koherentną całość. To ważne, ponieważ wiąże się do relacji między analizą schenkerowską i powierzchniowymi aspektami tradycyjnych (i nietradycyjnych) form omawianych w Rozdziale 5. Co się z tym wiąże, można w miniaturze zobaczyć w innej analizie z *Five Graphic Analyses*, w chorale *Ich bin's, ich sollte büßen* z *Pasji św. Mateusza* (Przykład 14–15)<sup>1</sup>.

Graf analityczny chorału posiada kilka oczywistych, widocznych pierwszych rzut oka cech, które odróżniają go od grafu *Preludium C-dur*. Po pierwsze, głosy środkowe zostały pominięte nawet w grafie warstwy powierzchniowej, za wyjątkiem głównych kadencji. Po drugie, na poziomie warstwy powierzchniowej ton prymarny nie znajduje się na początku utworu, lecz w połowie drugiego taktu, w pierwszej kadencji; inicjalne *C* antycypuje ton, ale Schenker postrzega pierwsze dwa takty jako ukierunkowany postępowanie wznoszący się do właściwego tonu prymarnego (osiągniętego za pomocą rozpoczyna postarcia [ang. *unfolding*]). Takie zjawisko znane jest pod nazwą *wznoszący ciąg inicjalny* (ang. *initial ascent*) i jest powszechnie spotykane w analizie schenkerowskich; czasami występuje na dużo szerszą skalę; powinno ono być postrzegane jako antycypująca prolongacja tonu prymarnego i z tego powodu ton prymarny pojawia się w grafach warstwy głębszej na początku utworu. Po trzecie, istnieją nie mniej niż trzy warstwy środkowe (zupełnie niezależne od małych grafów objaśniających postęp dźwiękowy w taktach 8–10). To n

<sup>1</sup> Także Lerdahl i Jackendoff, wykorzystując notację „drzewa”, opublikowali analizę utworu wraz z porównaniem ich wersji z wersją Schenкера; por. *An Overview of Hierarchical Structure in Music*, „Music Perception”, I, 1983/4, s. 229–252.

Przykł. 14. J. S. Bach, chorał *Ich bin's, ich sollte büßen.*

Chor I II

Ob.  
VI. Vla.  
Cont. Org.

Ich bin's, ich soll-te bü - ssen, an Hän-den und an Fü - ssen ge-

bun - den in der Höll. Die Gei-sseln und die Ban - den, und

was du aus-ge - stan - den, das hat ver-die-net mei-ne Seel.

spotykane w tak krótkim utworze, ale uzasadnieniem tego są z jednej strony rozpostarcia (drugi i trzeci poziom strukturalny różnią się jedynie tym, że ten ostatni pokazuje rozpostarcia, a wcześniejszy nie), a z drugiej *przerwanie* (ang. *interruption*), które odróżnia graf warstwy głębokiej od pierwszego poziomu strukturalnego. To przerwianie jest zaznaczone znakiem || w takcie 6 we wszystkich grafach, za wyjątkiem grafu warstwy głębokiej, i jest Schenkerowskim sposobem na skorelowanie pojedynczego ukierunkowanego postępu

Przykl. 15. Schenker, analiza chorału *Ich bin's, ich sollte büßen.*

Praosnowa

Poziom strukturalny I

Poziom strukturalny II

Poziom strukturalny III

Graf warstwy powierzchniowej

Takty: [1] [2] [3] [4] [5] [6]

This section contains three systems of musical staves, each with a treble and bass clef. The analysis includes various annotations:

- System 1:** Shows a melodic line with a '3' above it. Annotations include '(s)', '^ 3', '^ 2', and '^ 1'. Below the staff, there are interval numbers: (12, 10) on the left and (11, 9, 10, 8) on the right.
- System 2:** Features a '3' above the staff. Annotations include '(ciąg tercjowy)', '(ciąg kwartowy)', '(s)', '^ 3', '^ 2', and '^ 1'. Below the staff, there are interval numbers: (12, 10) on the left and (11, 9, 10, 8) on the right.
- System 3:** Shows a '3' above the staff. Annotations include '(ciąg tercjowy)', '(ciąg kwartowy)', '(s)', '^ 3', '^ 2', and '^ 1'. Below the staff, there are interval numbers: (12, 10) on the left and (11, 9, 10, 8) on the right.

Roman numerals (I, IV, V) and interval numbers (10, 11, 8, 7) are used to denote harmonic and intervallic relationships throughout the analysis.

This section provides a detailed analysis of a specific musical phrase, showing two systems of staves.

- System 1:** Shows a melodic line with a '3' above it. Annotations include '(ciąg tercjowy)', '(ciąg kwartowy)', and '(Ruch przejściowy)'. Below the staff, there are interval numbers: (10), (10), (10), (10). Boxed numbers 7, 9, 10, 11, and 12 are placed above the staff.
- System 2:** Shows a melodic line with a '3' above it. Annotations include '(ciąg tercjowy)' and '(ciąg kwartowy)'. Below the staff, there are interval numbers: (10), (10), (10), (10).

The text 'Decymy ponad basem 10' is written below the first system. Roman numerals (I, IV, V) and interval numbers (10, 11, 8, 7) are used to denote harmonic and intervallic relationships throughout the analysis.

z  $\hat{3}$  do  $\hat{1}$  w warstwie głębokiej z binarnym układem powierzchniowej warstwy muzycznej, ponieważ dwie grupy trzech fraz kadencyjnych pasują do siebie melodycznie (za wyjątkiem tego, że ostatnia fraza jest oczywiście tak zmieniona, aby kończyć się kadencją doskonałą zamiast zawieszonej w takcie 6). Schenker mówi, że gdy końcowa kadencja doskonała jest słyszana jako część ruchu strukturalnego utworu jako całości, odpowiadająca jej kadencja zawieszona nie jest; tak że formalna repetycja utworu jest zjawiskiem należącym do warstwy środkowej, a nie głębokiej. Jednocześnie kadencja w połowie utworu ma kluczowe znaczenie, ponieważ prowadzenie głosów w warstwie środkowej i powierzchniowej pierwszej połowy utworu pozostaje w stosunku do niej w relacji takiej, jak relacja drugiej połowy do kadencji końcowej, tym razem strukturalnej. Graf pierwszego poziomu strukturalnego pokazuje zatem, że na każdym poziomie, z wyjątkiem poziomu głębokiego,  $\hat{2}$  z taktu 6 funkcjonuje jako rozwiązanie tonu prymarnego; ale oznacza to przerwanie ciągłości między tym  $\hat{2}$  i ponownym podjęciem tonu prymarnego w takcie 8 (po kolejnym inicjalnym ciągu wznoszącym).

Chcąc w pełni uświadomić sobie znaczenie znaku przerwania, musimy pamiętać o tym, że zachodzi istotna różnica między tradycyjnym rozumieniem funkcji harmoniczných i rozumieniem implikowanym przez graf Schenkerowski, zupełnie niezależnie od zagadnienia większej czy mniejszej wagi strukturalnej tych funkcji. Tradycyjnie postęp taki jak I-IV-V-I oznacza raczej szereg akordów zrelacjonowanych koncentrycznie do toniki niż bezpośrednio wzajemnie do siebie. Ale u Schenkera akordy te oznaczają zbieżność ruchu strukturalnego pralinii z rozłożonym basem, tak że użycie rzymskich liczb implikuje, że te akordy wykazują określone, sekwencyjne pokrewieństwo ze sobą: możemy to przedstawić graficznie jako I->IV->V->I. Idea jest taka, że każdy ton postępu strukturalnego pozostaje „aktywny” do czasu jego dezaktywacji przez ton następny i wpływa na charakter harmoniczny odcinka, w którym jest aktywny — niemal na sposób nut pedałowych w *Preludium C-dur* Bacha. Te dźwięki pedałowe, korespondujące z rozłożonym basem, dosłownie i wprost wyrażają to, co jest generalnie zaledwie implikowane i musi zostać odkryte za pomocą analizowania sposobu odczuwania muzyki, a nie jedynie za pomocą przestudiowania partytury. Inny z uczniów Schenkera, Oswald Jonas, posłużył się analogią do ścisłego kontrapunktu, gdy pisał o „ukrytej retencji, przez ucho, konsonansowego punktu wyjścia, który towarzyszy dysonującemu dźwiękowi przejściowemu w jego drodze. To tak, jakby dysonans zawsze niósł ze sobą

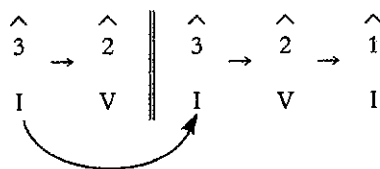
odniesienie do swego konsonansowego pochodzenia<sup>1</sup>. Ponieważ ukierunkowany postęp w warstwie głębokiej nie powtarza się, oznacza to, że dźwięk strukturalny, raz poniechany, nie może ponownie się „uaktywnić”; tak więc dopiero pod koniec swego ostatniego odcinka aktywności w utworze dźwięk strukturalny ulega rozwiązaniu i jest zastępowany przez kolejny dźwięk. To dlatego tak wiele kompozycji, gdy się je analizuje metodami schenkerowskimi, składa się głównie z prolongacji tonu prymarnego, a cały strukturalny postęp dokonuje się bardzo szybko pod koniec utworu; jednym z najbardziej rozpowszechnionych błędów popełnianych podczas nauki analizy schenkerowskiej jest zbyt wczesne rozpoczęcie strukturalnego zejścia — to znaczy uznawanie za obniżenie strukturalne tego, co w kategoriach schenkerowskich jest zaledwie obniżeniem podrzędnym (dotyczy to zwłaszcza tzw. „replik” pralinii, które czasami występują w warstwie środkowej<sup>2</sup>). To jeszcze jeden powód, dla którego rozpatrywanie utworu od końca jest w analizie schenkerowskiej tak przydatną procedurą.

Podczas gdy wszystko, co napisano powyżej, może być prawdziwe w odniesieniu do poziomu głębokiego, mocno zróżnicowana forma powierzchniowa może znacząco zmienić sposób, w jaki jeden dźwięk pralinii jest odbierany w relacji do drugiego. Istnieje wówczas większe prawdopodobieństwo, że formalny (tematyczny, fakturalny) powrót do tonu prymarnego będzie słyszany jako powrót do „tego samego” dźwięku, a kadencja formalna w połowie utworu jako jego rozwiązanie, niż byłoby to w przypadku braku takiej powierzchniowej artykulacji. Przez „ten sam dźwięk” rozumiem ustanowienie między dwoma punktami odległymi czasowo bezpośredniego powiązania sytuującego się ponad jakimkolwiek linearnym ruchem zachodzącym między nimi. To właśnie takie powiązanie, które stwarza „przerwanie” Schenker’a.  $\hat{3}$  po fermacie jest bezpośrednim nawiązaniem do tonu prymarnego, ponad  $\hat{2}$ , które je poprzedza. W konsekwencji nie ma bezpośredniej ciągłości między  $\hat{2}$  i  $\hat{3}$ ; sytuacja może wyglądać tak, jak przedstawia to Przykł. 16. I ten przykład przerwania reprezentuje w miniaturze Schenkerowskie pojmowanie formy, które jest dialektyką pomiędzy nieodwracalną, zmierzającą do celu ciągłą pralinią a zróżnicowaną warstwą powierzchniową kompozycji z jej dyskontynuacjami i powtórzeniami. W kategoriach schenkerowskich podjęcie na przykład decyzji, czy forma jest

<sup>1</sup> *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, przekład angielski Longman 1982, s. 64.

<sup>2</sup> Zob. Forte i Gilbert, s. 235–237.

Przykł. 16.



trzyczęściowa, dwuczęściowa, czy składa się tylko z jednej części, nie jest kwestią przypisania jej jednemu z tradycyjnych modeli formalnych, lecz rozstrzygnięcia, czy jej warstwa środkowa zawiera dwa, jedno lub nie zawiera żadnego przerwania pralinii. Według Schenker’a, „tylko prolongacja podziału (przerwania) rodzi formę sonatową” (*Free Composition*, s. 134) i w istocie przerwana praosnowa  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ , taka jak pokazana w Przykł. 16, jest podstawowym Schenkerowskim modelem dla formy sonatowej i dla każdej formy, która wymaga strukturalnej kadencji na dominancie.

## VII

Nie sądzę, by w dostatecznym stopniu zdawano sobie sprawę z tego, że analiza schenkerowska w takim, jak powyżej, ujęciu jest teorią formy muzycznej. Trzeba też jednak przyznać, że próba rozwinięcia na tej podstawie teorii tradycyjnych form przez samego Schenker’a była ledwie rudymenarna, a w każdym razie z jego raczej nieprecyzyjnych uwag wyłoniło się błędne mniemanie, że tradycyjne formy (razem z tematami, motywami i modulacjami) nie są dla niego niczym więcej niż analityczną iluzją<sup>1</sup>. Schenker, jak sądzę, miał na myśli to, że formy tradycyjne nie mają sensu, jeśli są rozpatrywane jedynie jako konfiguracje powierzchniowe, jako „rzeczy do słuchania”; istotne jest postrzeganie ich w kontekście praosnowy, która pokazuje, *jak* one są słyszane — jak mogą na przykład występować powierzchniowe powtórzenia w dziele, które jest doświadczane jako ciągłe, ukierunkowane ewoluowanie od początku do końca. Innymi słowy, Schenker określał formę jako coś psychologicznego (często używał tego słowa dla scharakteryzowania swych teorii, szczególnie we wcześniejszej pracy *Harmonielehre*), w tym sensie, że odnosi się ona do doświadczania

<sup>1</sup> *Free Composition*, s. 131–132, 27, 112. Na temat Schenkerowskiej teorii tradycyjnych form zob. Część III, rozdział 5 *Free Composition*; traktowanie tych form przez Forte’a i Gilberta w *Introduction to Schenkerian Analysis* jest jednak dużo pełniejsze.

rzeczy w konkretnych kontekstach muzycznych, a nie do fizycznych czy formalnych własności tych rzeczy rozpatrywanych w izolacji. To dotyczy wszystkich poziomów analizy Schenkerowskiej, od mikro do makro. W skali mikro analiza *Preludium C-dur* pokazuje, że na przykład takty 18 i 27, choć fizycznie identyczne, są doświadczane zupełnie odmiennie (pierwszy jako prolongacja  $\hat{3}$ , a zatem stopnia I, drugi jako prolongacja  $\hat{2}$  i wobec tego stopnia V). W skali makro, analiza schenkerowska *Moment Musical* op. 94/1 Schuberta, autorstwa Carla Schachtera, sugeruje, że pierwszy i ostatni odcinek formalny tego utworu — o budowie ABA — mają zupełnie odmiennie funkcje harmoniczne i linearne, nawet jeśli jeden odcinek jest dokładnym powtórzeniem drugiego<sup>1</sup>. Niektórzy krytycy analizy schenkerowskiej są zaniepokojeni taką sprzecznością zachodzącą między formą powierzchniową i interpretacją analityczną; na przykład Eugene Narmour mówi, że „gdy jakaś schenkerowska transformacja wysokości nie koresponduje bezpośredniego z tym, co manifestuje się wyraźnie jako zdarzenie formalne na tym samym poziomie, podejrzewamy, że coś jest nie tak” (*Beyond Schenkerism*, s. 107), a Joseph Kerman, mówiąc o „Odzie do Radości” z *IX Symfonii* Beethovena, podnosi tę samą kwestię, gdy pyta: „dlaczego, gdy kadencja [drugiego] kupletu przypada na «Heiligtum», musimy to interpretować jako coś strukturalnie różnego od identycznej kadencji na «Flügel weilt?»” (*Musicology*, s. 82). Dla odmiany, mnie się wydaje, że zdolność analizy schenkerowskiej do graficznego pokazania tego, co jest jedną z najbardziej intuicyjnie uderzających własności muzycznej formy, mianowicie tego, że te same rzeczy są rozmaicie doświadczane w różnych kontekstach, jest najlepszą z możliwych demonstracją jej siły i wrażliwości jako techniki analitycznej. Jednakże nie da się zaprzeczyć, że ten brak bezpośredniej korelacji między partyturą i analizą stwarza pewne trudności w ocenie czy weryfikacji schenkerowskich interpretacji, i te trudności trzeba rozważyć.

Tytułem ilustracji możemy powrócić do chorału Bacha. Jak widzieliśmy, na poziomie głębokim Schenker postrzega utwór jako przekomponowany, ale od pierwszego poziomu strukturalnego to przekomponowanie u niego znika i jest zastąpione przez przerwanie. Czy nie można by uznać, że przekomponowanie cechuje także poziom środkowy? I czy Schenker ma rację deprecjonując *Es*, które jest najwyższym dźwiękiem utworu i pojawia się w taktach 1, 3, 7 i 9, nie odgrywa jednak żadnej roli w warstwie środkowej Schenkera? A co z акцен-

<sup>1</sup> W: Yeston, *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, s. 183 (przykład 10.13).



towanym zboczeniem do b-moll w taktie 8, które jest osiągnięte za pomocą najdłuższego w całym utworze postępu po dźwiękach skali w basie, ale które ponownie znika w warstwie środkowej Schenker'a? Poniżej przedstawiona jest alternatywna analiza, która radzi sobie z tymi wszystkimi mankamentami, a w konsekwencji całkowicie eliminuje przerwanie (Przykł. 17). Przykład zapewne nie wymaga już słownego objaśnienia.

W większości szczegółów ten graf jest dostatecznie schenkerowski, ale w kilku jego ogólniejszych cechach jest taki w mniejszym stopniu. Najistotniejsze pytanie brzmi, czy cały odcinek od taktu 8 do 11 może być w przekonujący sposób potraktowany jako prolongacja ugrupowania b-moll, a w szczególności dźwięku *Des* w głosie górnym. Oczywiście składnik pralini, który „aktywnie” dominuje w danym odcinku, nie może być dźwiękiem harmonicznym każdego akordu warstwy powierzchniowej — to by uniemożliwiało analizę — ale jego ukryte oddziaływanie powinno być odczuwane jako „konsonansowy punkt wyjścia”, o którym mówił Jonas. Czy *Des* nie jest wyraźnie obce w tym fragmencie w kontekście *D* z taktu 9? Jest, lecz wobec tego, czy jego dysonansowa relacja w tym odcinku nie służy podkreśleniu jego „aktywnego” charakteru jako pierwszego odejścia od tonu prymarnego? Czy nie generuje on ciężenia do rozwiązania, którego brakowało w pierwszej części tego chorału? Czy nie jest on ponownie podjęty przez *Des* w taktie 11, to znaczy wówczas, gdy następuje rozwiązanie? Czy zatem może on być sprowadzony do roli zaledwie dźwięku sąsiedniego, jak w grafie Schenker'a?

To pytania psychologicznej natury, co oznacza, że musimy na nie odpowiadać kierując się tym, co kto słyszy w muzyce, a nie jedynie na podstawie usilnego wpatrywania się w partyturę. Ale cała idea rozstrzygnięcia o tym, „co kto słyszy”, jest problematyczna. W końcu jeśli zechcemy, to możemy „usłyszeć” najbardziej nawet niedorzeczne relacje analityczne; to kwestia wyboru tego, co chce się usłyszeć. Z pewnością *słyszemy* muzykę jako ukierunkowaną — zagrana wstecz brzmi zupełnie inaczej! — ale *mogemy słyszeć* takty 8–11 jako prolongację albo  $\hat{4}$ , albo  $\hat{3}$ ; możemy nawet alternować między nimi. Stąd głoszone przez analityków schenkerowskich twierdzenie, że ich analizy szczegółowo wyjaśniają, jak słuchacze naprawdę słyszą muzykę, jest w rzeczywistości raczej wątpliwe. Wylaniają się tu dwie kwestie. Po pierwsze, jeśli analiza schenkerowska wyjaśnia, jak odbiorcy normalnie słyszą muzykę, dlaczego wymagane jest nauczanie się nowego sposobu słyszenia muzyki w celu przeprowadzenia analizy schenkerowskiej? (Od czasu opublikowania przez Felixa Salzera *Structural*

Przykł. 17. Alternatywna analiza *Ich bin's, ich sollte büßen.*

The image shows a musical score for the piece "Ich bin's, ich sollte büßen" with an alternative Schenkerian analysis. The score is presented in two systems, each with three staves (treble, vocal, and bass clefs).

**System 1 (Measures 1-10):**

- Measures 1-10 are indicated by boxed numbers at the top.
- Measure 10 is annotated with "A 5" above the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "A 4" above the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "(ciąg kwintowy)" below the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "(ciąg kwintowy)" below the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "(ciąg kwintowy)" below the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "I" below the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "II" below the staff.
- Measures 8-10 are annotated with "(ciąg kwintowy)" below the staff.

**System 2 (Measures 11-12):**

- Measures 11-12 are indicated by boxed numbers at the top.
- Measures 11-12 are annotated with "A 3", "A 2", and "A 1" above the staff.
- Measures 11-12 are annotated with "10 10 10" below the staff.
- Measures 11-12 are annotated with "IV<sup>7</sup>", "V", and "I" below the staff.

*Hearing*<sup>1</sup> kładzie się duży nacisk na to, aby traktować analizę schenkerowską jako „sposób słyszenia” — taki rodzaj analizy, która — po odpowiednim treningu — może zostać przeprowadzona bezpośrednio z muzycznego dźwięku). Po drugie, istnieje szereg trudności, wyeksponowanych przez Eugene’a Narmoura, związanych z możliwością postrzegania praosnowy. Powiedziałem już wcześniej, że w początkowej fazie utworu nie można ustalić, jaki jest ton prymarny (a nawet, czy w ogóle się on na początku utworu pojawia), jeśli rozpatruje się początek utworu w izolacji: to kwestia relacji tego tonu do całości utworu, a zwłaszcza do jego zakończenia — dlatego zalecana była analiza retrogradalna. Słuchacze jednak nie słuchają od końca. Nie mogą udzielić sobie odpowiedzi na tak postawione pytanie, chyba że w retrospekcji; to odnosi się też do rejestru obligatoryjnego. W tych przypadkach, a mówiąc bardziej ogólnie, w swej tendencji do ignorowania tej dwuznaczności — że powierzchowne zdarzenia muzyczne mogą być w różny sposób zinterpretowane strukturalnie — analiza schenkerowska nie jest w pełni wiarygodnym modelem zwykłego sposobu doświadczania muzyki przez słuchaczy.

Schenker, jako zdeklarowany elitarysta, prawdopodobnie odparowałby, że jest tak dlatego, że jego ujęcie struktury muzycznej koresponduje ze sposobem, w jaki wewnętrzne znaczenie arcydzieł (nie zwyczajnych kompozycji) jest percypowane przez tych niewielu słuchaczy zdolnych je docenić: jeśli większość ludzi nie słyszy muzyki w ten sposób, tym gorzej dla nich. Schenker faktycznie uważał, że jego teorie konstytuują probierz doskonałości — muzyka, która rozumia się z jego zasadami, jest prymitywna, zdegenerowana czy po prostu zła — i uzasadniał takie stanowisko twierdzeniem, że jego teorie struktury muzycznej są bezpośrednio oparte na ludzkiej psychologii, a nawet fizjologii, tak że mogą być zastosowane w równym stopniu do muzycznej produkcji wszystkich czasów i miejsc. I teraz nie da się zaprzeczyć, że analiza schenkerowska sprawdza się bardzo dobrze w odniesieniu do pewnego rodzaju muzyki i niemal w ogóle się nie sprawdza w innych przypadkach. Nadaje się do analizowania muzyki osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej, a w ramach tego okresu najbardziej odpowiednia jest do badania form przekomponowanych i generalnie muzyki niemieckiej (z wyjątkiem dziewiętnastowiecznych „postępowców”, jak Wagner); ale nie jest już taka odpowiednia dla form mocno rozczłonkowanych i muzyki francuskiej, włoskiej czy rosyjskiej. W zasadzie zbieżne jest to z gu-

<sup>1</sup> Dover.

stami samego Schenkera, który gotowy był twierdzić, że ta inna muzyka musi być estetycznie bezwartościowa (wydaje się, że rozwojowi teorii analitycznych Schenkera towarzyszyło pewne zawężenie jego upodobań muzycznych: w każdym razie, w *Harmonii*, opublikowanej w 1906, znajduje się sześć przykładów z twórczości „postępowców”, Berlioza, Liszta i Wagnera, lecz ani jednego takiego przykładu nie ma w *Der freie Satz*, opublikowanej około trzydzieści lat później!). I rzeczywiście, taka estetyczna konkluzja jest całkowicie nieuchronna, jeśli akceptuje się założenie, że analiza Schenkerowska opiera się bezpośrednio na psychologicznych zasadach rządzących słuchaniem muzyki.

Takie poglądy, deprecjonujące dużą część muzycznego repertuaru, a w rzeczywistości mające otwarcie rasistowski wydźwięk, nie są już obecnie akceptowane i nie tworzą żadnej części dzisiejszej analizy schenkerowskiej. (Można je znaleźć przede wszystkim w dodatku do angielskiego wydania *Der freie Satz*, zawierającym fragmenty, które Jonas i Oster pominęli w swych edycjach tekstów Schenkera.) Jeśli jednak nie chce się zaakceptować takich konkluzji, to należałoby także odrzucić założenie. Nie można, powiedzmy, utrzymywać, że interpretacja Schenkera jest zgodna z faktami dotyczącymi ludzkiej biologii czy psychologii, podczas gdy inne typy interpretacji nie są. Co można zatem powiedzieć? Być może da się powiedzieć tylko tyle, że jest to kwestia smaku: ja wybieram postrzeganie utworu w pewien sposób, ty w inny, i na tym koniec. Lecz nawet jeśli jest to ostatecznie sprawa smaku, wciąż znaczną wartość ma standaryzacja praktyki schenkerowskiej, szczególnie jeśli chce się dokonać porównania analiz różnych kompozycji, aby, na przykład, ustalić wspólną cechę całego repertuaru utworów — to procedura, która przekształca analizę schenkerowską w wartościowe narzędzie analizy historycznej i stylistycznej. Taką standaryzację można osiągnąć jedynie na bazie wspólnych konwencji, dotyczących nie tylko zastosowania graficznych symboli, lecz także uwzględniających zagadnienia interpretacyjne takie, jak te podniesione w dwóch możliwych analizach *Ich bin's, ich sollte büßen*. Moja analiza jest niewłaściwa, a Schenkera prawidłowa, nie dlatego, że moja jest mniej prawdziwa w relacji do doświadczenia, niezgodna z faktami, czy wewnętrznie niespójna, lecz po prostu dlatego, że jest niestandardowa — uznaje za składnik pralinię dźwięk, który jest wyraźnie dysonansowy w relacji do odcinka, który jest jego prolongacją. System Schenkera zawiera wiele wstępnych założeń — to znaczy rzeczy uznawanych za oczywiste już przez sam akt przeprowadzania analizy schenkerowskiej — które zaskakują mnie jako czysto konwencjonalne, a nie będące ujęciem ko-

niecznych prawd, zaprzeczanie którym byłoby oczywistym absurdem. Dlaczego strukturalne dysonanse nie powinny być prolongowane tak jak strukturalne konsonanse lub zamiast nich? Dlaczego triadom przypisuje się uprzywilejowaną pozycję, w przeciwieństwie do akordów septymowych czy nonowych, czy w ogóle akordów całkowicie nietercjowych, zwłaszcza w muzyce, gdzie takie formacje tworzą dominujące brzmienia? Dlaczego linie strukturalne muszą koniecznie opadać i zawierać się w jednej oktawie? Dlaczego utwór muzyczny raczej powinien być wywiedziony z pojedynczego układu tonalnego niż ewoluować z jednego do innego? Dlaczego koniecznie powinny być respektowane zasady prowadzenia głosów ścisłego kontrapunktu, a zwłaszcza na poziomie środkowym czy głębokim, gdzie nie ma z pewnością żadnej słuchowej korelacji dla efektu, jaki połączenia takie, jak kwinty równoległe, wywołują w warstwie powierzchniowej? Jedyna bezpieczna odpowiedź na te pytania jest, jak sądzę, taka, że przy braku wspólnie przyjętych konwencji i oczekiwań nikt nie zrozumiałby w sposób właściwy analizy kogoś innego.

## VIII

Z powyższego wynika, że nie ma powodu, by normalne konwencje analizy schenkerowskiej nie mogły być zastąpione przez inne wówczas, gdy przynosi to jakąś praktyczną korzyść, pod warunkiem, że analityk daje wyraźnie do zrozumienia, jakie konwencje przyjmuje czy stwarza — to znaczy jasno określa, co wg niego jest prolongowane i za pomocą jakich środków. Mogłoby to w rezultacie zaowocować użytecznymi rozstrzygnięciami analitycznymi dotyczącymi muzyki, która jest mniej lub bardziej zamkniętą księgą dla tradycyjnej analizy schenkerowskiej. Jednakże ważne jest, by zdawać sobie sprawę, że rezultaty takiej analizy mogą znaczyć coś innego niż rezultaty tradycyjnej analizy schenkerowskiej, nawet jeśli jedne i drugie *wyglądają* tak samo. Nie zawsze przywiązuje się do tego wagę i dlatego niezłym pomysłem będzie przyjrzenie się analizie, której procedury na pierwszy rzut oka wydają się dość ortodoksyjne, ale w istocie zupełnie takie nie są — i nie bez przyczyny, ponieważ zastosowane są do muzyki kompozytora, którego sam Schenker uważał za „powierzchnowego” i którego utwory dlatego nie nadawały się do głębszej analizy. Badane dzieło to *Preludium z Tristana* Wagnera, a autorem analizy jest William Mitchell<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *The „Tristan” Prelude: Techniques and Structure*, „The Music Forum”, vol. I, 1967, s. 162–203.

*Tristan* pod względem fakturalnym jest oczywiście utworem o wiele bardziej złożonym niż każdy z diskutowanych tutaj przykładów Bacha, a to oznacza, że pokrewieństwo między głosami strukturalnymi i muzyczną powierzchnią jest znacząco mniej bezpośrednie. W utworach o fakturze sfigurowanego chorału, jak *Preludium C-dur*, możliwe jest przeprowadzenie analizy schenkerowskiej w mniejszym lub większym stopniu na podstawie redukcji harmoniczej — skutkiem czego analiza schenkerowska bywa czasami określana (choć ja sądzę, że zwoodniczo) jako proces redukcji harmoniczej, po której następuje relinearyzacja. Takie określenie nie może jednak dotyczyć faktur, które są przede wszystkim kontrapunkcyjne, jak w *Tristanie*, gdzie problemy związane z akordową segmentacją i rozróżnianiem dźwięków harmonicznie ważnych i mniej ważnych czynią z redukcji harmoniczej w najlepszym przypadku drastycznie zubożone odwzorowanie muzyki. Można by sądzić, że pomocna byłaby tu praca z wyciągiem fortepianowym, lecz Mitchell specjalnie przed tym przestrzega, ponieważ rejestr, który w wyciągu fortepianowym jest nieuchronnie zafałszowany, jest kluczowym kryterium rozstrzygnięcia o tym, co jest linią i tym samym harmonią strukturalną (s. 168). Występuje tu trudność logiczna podobna do tej, jaką napotkaliśmy w przypadku rejestru obligatoryjnego (zob. s. 61). Podstawowa zasada analizy schenkerowskiej mówi, że najwyższa linia dźwięków w utworze nie musi być najwyższym głosem strukturalnym, nie musi także mocna część taktu czy akcent dynamiczny denotować dźwięku strukturalnego, nie muszą też istotne kroki praosnowy koniecznie zbiegać się z cezurami w powierzchniowej artykulacji formy; w istocie problem formy, który był omawiany w związku z *Ich bin's, ich sollte büssen*, jest zaledwie jednym z aspektów szerszego zagadnienia związków zachodzących między praosnową i muzyczną powierzchnią. Schenker uporczywie powtarzał, że wszystkie te elementy nie mają znaczenia, jeśli nie są interpretowane w kontekście praosnowy. Z drugiej strony, Mitchell opowiada się za braniem pod uwagę rejestru przy podejmowaniu decyzji o tym, co jest praosnową; w artykule na ten temat John Rothgeb stwierdza, że generalnie „zmiany we wzorze powierzchniowym zwykle zbiegają się z kluczowymi punktami strukturalnymi i wobec tego przeprowadzając lub weryfikując analizy należy się takim zmianom z uwagą przyglądać”<sup>1</sup>. Oczywiście faktem jest, że w praktyce analitycy-schenkeryści po-

<sup>1</sup> *Design as a Key to Structure in Tonal Music*, w: Yeston, *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, s. 73.

niecznych prawd, zaprzeczanie którym byłoby oczywistym absurdem. Dlaczego strukturalne dysonanse nie powinny być prolongowane tak jak strukturalne konsonanse lub zamiast nich? Dlaczego triadom przypisuje się uprzywilejowaną pozycję, w przeciwieństwie do akordów septymowych czy nonowych, czy w ogóle akordów całkowicie nietercjowych, zwłaszcza w muzyce, gdzie takie formacje tworzą dominujące brzmienia? Dlaczego linie strukturalne muszą koniecznie opadać i zawierać się w jednej oktawie? Dlaczego utwór muzyczny raczej powinien być wywiedziony z pojedynczego układu tonalnego niż ewoluować z jednego do innego? Dlaczego koniecznie powinny być respektowane zasady prowadzenia głosów ściślego kontrapunktu, a zwłaszcza na poziomie środkowym czy głębokim, gdzie nie ma z pewnością żadnej słuchowej korelacji dla efektu, jaki połączenia takie, jak kwinty równoległe, wywołują w warstwie powierzchniowej? Jedyna bezpieczna odpowiedź na te pytania jest, jak sądzę, taka, że przy braku wspólnie przyjętych konwencji i oczekiwań nikt nie zrozumiałby w sposób właściwy analizy kogoś innego.

### VIII

Z powyższego wynika, że nie ma powodu, by normalne konwencje analizy schenkerowskiej nie mogły być zastąpione przez inne wówczas, gdy przynosi to jakąś praktyczną korzyść, pod warunkiem, że analityk daje wyraźnie do zrozumienia, jakie konwencje przyjmuje czy stwarza — to znaczy jasno określa, co wg niego jest prolongowane i za pomocą jakich środków. Mogłoby to w rezultacie zaowocować użytecznymi rozstrzygnięciami analitycznymi dotyczącymi muzyki, która jest mniej lub bardziej zamkniętą księgą dla tradycyjnej analizy schenkerowskiej. Jednakże ważne jest, by zdawać sobie sprawę, że rezultaty takiej analizy mogą znaczyć coś innego niż rezultaty tradycyjnej analizy schenkerowskiej, nawet jeśli jedno i drugie *wyglądają* tak samo. Nie zawsze przywiązuje się do tego wagę i dlatego niezłym pomysłem będzie przyjrzenie się analizie, której procedury na pierwszy rzut oka wydają się dość ortodoksyjne, ale w istocie zupełnie takie nie są — i nie bez przyczyny, ponieważ zastosowane są do muzyki kompozytora, którego sam Schenker uważał za „powierzchnowego” i którego utwory dlatego nie nadawały się do głębszej analizy. Badane dzieło to *Preludium z Tristana* Wagnera, a autorem analizy jest William Mitchell<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *The „Tristan” Prelude: Techniques and Structure*, „The Music Forum”, vol. I, 1967, s. 162–203.