

Ovidiu CUCU

## Conceptele analizei schenkeriene

În contextul diversificat al cercetărilor menite a dezvălui mecanismele adânci ale procesului creator muzical, se constată o revigorare pe plan internațional a interesului muzicologic față de una dintre cele mai originale și elaborate metode analitice – aceea a „nivelurilor structurale” –, aparținând unui teoretician devenit „clasic”: Heinrich Schenker (1868-1935).

Pianist, acompaniator, interpret de muzică de cameră, profesor, critic și editor, cercetătorul austriac argumentează prin intermediul edificiului său stratificat existența unui tip anume de structură, aflată la baza tuturor creațiilor muzicale **tonale** confirmate valoric, indiferent de gen sau formă (de la Bach până la Brahms, cu excepția lucrărilor lui Wagner).<sup>1</sup> Între titlurile semnificative ale operei sale teoretice se înscriu edițiile comentate ale ultimelor cinci sonate pentru pian de Beethoven (*Erläuterungsausgaben*, 1913-1921), pentru care Schenker a folosit ca instrument de lucru manuscrisele autograf și primele tipărituri; viziune modernă, apelul la sursa primară permițând evitarea multor distorsiuni în formularea concluziilor științifice.

Întrucât analiza schenkeriană acordă o importanță primordială dimensiunii orizontale a compoziției, urmărirea configurației liniei contrapunctice și stăpânirea principiilor care guvernează progresia vocilor, separat sau combinate, devin esențiale.<sup>2</sup> În tradiția asimilării metodei schenkeriene, studiul începe cu speciile stricte la două voci ale contrapunctului (analiza prevede, de asemenea, o relație strânsă între conducerea vocilor și basul cifrat). Cunoașterea speciilor servește unui scop util. Ele reprezintă în sine o abstractizare capabilă să edifice manifestările extinse ale conducerii vocilor din cadrul compoziției muzicale tonale.<sup>3</sup>

Conceptul armonic schenkerian privește suprafețe întinse ale piesei muzicale (progresiile armonice de bază la scară extinsă sunt exprimate de relațiile I - V și V - I). Termenul de „treaptă armonică la scară extinsă” (**Stufe**) nu este în mod necesar identic cu focalizarea unui singur acord. Când o astfel de treaptă, cuprinzând un număr de acorduri, este susținută de dominantă, ea devine o tonică temporară în așa-numitul proces al „tonicizării” (**Tonikalisierung**). În vederile lui Schenker, conceptul (**Stufe**) înlocuiește noțiunea consacrată a „tonalităților”, altele

<sup>1</sup> Elevii lui Schenker au extins aria de cuprindere a teoriei asupra muzicii medievale și muzicii secolului XX.

<sup>2</sup> Ideile lui Schenker sunt cuprinse în volumele II și III: *Kontrapunkt*, 1910-1922, din culegerea în patru volume *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, Stuttgart, Berlin, Viena, 1906-1935, care mai include lucrările: (I) *Harmonielehre*, 1906 și (IV) *Der freie Satz*, 1935.

<sup>3</sup> Schenker a apelat la tratatul de contrapunct *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725) al lui Johann Joseph Fux (1660-1741), folosit, după cum se știe, de numeroși muzicieni proeminenți ai secolului XVIII, între care Haydn, Mozart și Beethoven.

decât cea desemnată de tonica piesei. Compoziția este considerată ca desfășurându-se întotdeauna într-o singură tonalitate, înlăuntrul căreia procesul tonicizării stabilizează un trison diatonic în postura de tonică temporară. Astfel, tonicizarea servește la formarea caracteristicilor coerente, organice în interacțiunile dintre straturile/planurile lucrării muzicale. De aceea, termenii de „tonalitate” și „modulație” sunt folosiți cu rezerve specifice. Conceptul armonic privit de Schenker transcende teoria armonică moștenită de la Rameau prin introducerea noțiunii psihologice de „evaluare”, adică aprecierea de către ascultător a acordurilor și suprafețelor tonale modulatorii în relație cu pulsul tonalității, perceput pe mari întinderi structurale ale piesei muzicale.

În ultimul volum al ciclului menționat, *Der freie Satz (Compoziția liberă)*, considerat culminație a cercetării sale teoretice, Schenker dezbatte problematica formei și ritmului muzical, alături de tratarea unuia dintre conceptele centrale al sistemului – „structura originară” (**Ursatz**). Apreciate în timp, lucrările publicate de autor sunt dovezi sintetice ale efortului prelungit de sedimentare a principiilor. Dacă amintita *Harmonielehre* conține germeii a două viitoare concepte: „dezvoltarea compozițională” (**Auskomponierung**) și „prolongația” (**Prolongation**), în *Contribuție asupra ornamenticii servind de introducere la creația pentru pian a lui Ph. E. Bach (Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerke*, Viena, 1904) apare ideea de „construcție, formare de grupuri” (**Gruppenbildung**) prin diversificarea unității tonale a structurii cu ajutorul variației tematice și motivice, a mișcării armonice interioare, a contrastului nivelurilor ritmice și dinamice. Modelul grafic de consemnare analitică imaginat de Schenker, elocvent demonstrat de cele *Cinci tabele ale liniei originare (Fünf Urlinie-Tafeln*, 1932), constituie un limbaj în sine, ingenios, funcțional și sugestiv, menit a intermediar comunicarea precisă a conținutului structural, ușurând substanțial sarcina descrierii lucrării muzicale pe baza textului.

Remarcabile analize sunt dedicate unor capodopere de largă respirație, între care *Simfonia nr. 40, KV 550, în sol minor* de Mozart și *Simfonia a III-a, op. 55, în mi bemol major* de Beethoven (în *Das Meisterwerk in der Musik*, 1925-1930). În același sens, menționăm lucrarea consacrată ultimei simfonii beethoveniene (*Beethovens Neunte Sinfonie*, Viena, 1912), ca și tematica legată de multiplele aspecte ale sunetului muzical (*Der Tonwille* Viena, 1921-1924).

\*

Punctul de plecare al sistemului schenkerian îl constituie „natura” sunetului muzical, seria armonicelor sale, sursă a formării tuturor intervalelor, gamelor și structurilor de bază ale muzicii. Armonicile 1,2,3,5 (unisonul, octava, cvinta și terța majoră) produc sonoritatea (*Klang*) sau trisonul natural ce poate apare într-o piesă muzicală în poziție verticală (armonică) sau orizontală (melodică). Conform truismului, o compoziție tonală este scrisă (compusă) într-o tonalitate. Identificarea tonalității este posibilă datorită implicării inteligibile a trisonului și gamei tonicii ca elemente de referință. Acest fapt presupune că o piesă tonală va începe și se va sfârși astfel încât să afirme armonica tonicii. **Toate lucrările tonale măiestrit**

**realizate**, susține Schenker, **sunt reprezentări desfășurate în timp muzical ale unei singure entități: trisonul tonicii**. Același trison se regăsește într-o unitate minimală completă (de ex., o expunere tematică) fie integral, fie parțial De obicei, în tema însăși, una dintre treptele trisonului – terța, cvinta sau octava – se va impune în calitate de „ton primar” (**Kopfton**). Desfășurarea orizontală a trisonului determină evoluția melodiei, cât și a basului, și cuprinde două procese: transformarea lui într-o structură originară (**Ursatz**) și articularea unui suport structural (**Auskomponierung**) printr-una sau mai multe tehnici ale prolungației (**Prologation**).

Dezvoltarea ideii de structură la scară extinsă cuprinde „linia (melodică) originară” (**Urlinie**), structura originară și, în final, conceptul general de „strat” (**Schicht**), „nivel structural”. Schenker statuează trei straturi/planuri în analiza lucrării muzicale tonale, fiecare cu caracteristici proprii. „Stratul apropiat (planul din față)” (**Vordergrund**) se aseamănă cel mai mult cu piesa însăși. Componentele desenului său contrapunctic sunt imediat perceptibile. „Stratul/planul intermediar” (**Mittelgrund**) poate fi alcătuit dintr-unul sau mai multe straturi/planuri, în funcție de complexitatea lucrării și gradul de detaliere a analizei. În stratul intermediar nu se regăsește nici unul dintre amănunțele stratului manifest (reprezentat de grafia partiturii). „Stratul depărtat (planul de/din spate)” (**Hintergrund**), strat primar al piesei, este exprimat de structura originară. Analiza schenkeriană se derulează ca un proces fazic de **reducție**. Straturile vor fi înțelese ca reducții polifonice în trepte ale stratului apropiat/planului din față (el însuși o primă reducție a lucrării).

Scopul analizei nu se cantonează în a arăta că toate compozițiile de valoare pot fi reduse la câteva tipuri de structură originară și în a le redija schemele. Sistemul își propune a demonstra cum, pornindu-se de la aceste tipare de bază, se ajunge la conținutul diferit, infinit de bogat al creațiilor muzicale. Planul din spate odată depistat și considerat, în centrul analizei se situează modalitatea în care planurile extreme sunt legate prin planul intermediar. De pildă, două lucrări muzicale pot fi înzestrate cu aceeași structură originară. Deosebiri care le departajează se află în gradul de complexitate al planului de mijloc. În vreme ce progresia de la planul din spate spre planul din față presupune drumul ideii către realizarea ei, analiza implică reducția progresivă a lucrării finite spre conturul ei fundamental, originar. În compararea celor două creații, cu cât analiza se apropie de planul din spate, cu atât acele creații apar mai asemănătoare. Dimpotrivă, cu cât se iau în calcul mai multe amănunte, cu atât se identifică mai multe diferențe.

Abilității recunoașterii straturilor/planurilor piesei muzicale i se alătură imperativul aprofundării ideilor motiverice și tematice și, concomitent, privirea îndepăroape a principalelor **concepte** ale teoriei.

### Diminuția melodică

Proces tehnic-compozițional sau improvizatoric prin care un interval alcătuit din note de valori lungi este exprimat în note de valori mici acoperind duratele lungi corespunzătoare, diminuția deține o funcție predilect ornamentală. În componența

diminuțiilor intră și notele melodice care, potrivit concepției verticale, armonice, sunt considerate agregate neintegrate organic în constituția acordurilor consonante și disonante cu care sunt corelate. Armonia tradițională le cataloghează drept „disonanțe melodice” și le numește „note melodice străine de acord”, întrucât decurg din conducerea pe orizontală a vocii respective. Concepția lineară le consideră particularități ale desfășurării melodice, iar o a treia orientare, mixtă, încearcă un compromis prin emiterea tezei notelor melodice cu paternitate melodică și consangvinitate armonică. Între diferitele tipuri de evenimente muzicale cuprinse în procesul diminuării, cunoscute în mod colectiv ca „diminuții”, Schenker ia în considerare nota de pasaj, nota de schimb (note melodice), saltul consonant și arpegierea.

Un prim principiu prevede că nota care primește diminuția nu este necesar a fi conținută în acea diminuție. Un al doilea principiu stipulează că funcția unei note melodice este determinată de rolul armonic sau contrapunctic pe care îl îndeplinește în contextul muzical. Al treilea principiu privește tratarea notei de schimb și, asemenea ei, a notei de pasaj și arpegierii, în calitate de motiv. Ele apar ca motive caracteristice, în componența temelor etc. Notele de schimb și de pasaj sunt adesea corelate organic în alcătuirea motivului. Arpegierea structurală efectuată pe sunetele unei armonii consonante, atât de frecvent folosită în muzica barocă și clasică, este consemnată atât la începutul unei configurații tematice, cât și la sfârșitul ei, fiind combinată cu măiestrie de marii creatori cu celelalte note melodice pentru a forma structurile diversificate ale diminuțiilor.

### **Melodia compusă**

Melodia compusă constă din plaje cu una sau mai multe linii polifonice, dintre care una deține mișcarea melodică principală. Rolul conducător nu este asigurat neapărat de vocea sopranului, putând fi îndeplinit de una dintre vocile interioare. Pe de altă parte, într-o structură polifonică, chiar și o singură voce poate reprezenta în sine o melodie compusă. Compozițiile destinate unui instrument solo eminent melodic prezintă o structură completă la trei sau patru voci care pot produce o melodie compusă elaborată (de ex., sonatele pentru vioară solo de Bach).

Melodia compusă care angajează mai mult de o plajă în urmărirea conducerii vocilor (bilineară, trilineară etc.), însă discontinuă, identificabilă doar în unele puncte ale compoziției, este privită ca **melodie parțial compusă**. În consemnarea și interpretarea teoretică a melodiei compuse a lucrării muzicale se va face o distincție necesară între mișcarea concluzivă de la o componentă la alta și mișcarea colectivă. Ultima este caracteristică melodiei compuse.

### **Tiparul intervalic linear**

Un tipar intervalic linear este un desen alcătuit din perechi recurente succesive de intervale formate între vocile exterioare ale compoziției, provenit din conducerea vocilor pe orizontală. O direcție descendentă de decime paralele în

valori de note întregi, reprezentând mersul dintre discant și bas într-o lucrare polifonică oferă un exemplu sugestiv al paradigmei. Fiecare tipar intervalic linear, ca factor al progresiei lineare, stabilește un cadru coerent și simplu pentru mișcarea tonală directă. Esența lui, care îl distinge de alte forme determinate din muzica tonală (de pildă., progresia armonică), privește stabilirea precisă a vocii conducătoare dintre vocile exterioare ale pasajului pe care îl controlează.

Semnificația armonică, dacă există, se constată în segmentele limitate ale începutului și sfârșitului tiparului și nu în evoluția în sine a acestuia. Tiparul intervalic linear nu va fi confundat nici cu secvența, tipar melodic la o singură voce, repetat pe trepte diferite și în succesiune imediată în cuprinsul unui pasaj. Diminuțiile sunt și ele asociate câteodată tiparului intervalic linear, atât în bas, cât și la sopran, determinând depistarea dificilă a acestuia în cadrul analizei. Tiparele discutate nu sivesc în calitate de material de construcție pentru structurile principale ale piesei. Ele se află în serviciul acestora, indisolubil legate de nivelurile structurale.

### Caracteristici structurale secundare

**Schimbul de voci (Stimmtausch)** este un tipar care comportă două și numai două voci care își schimbă înălțimile una cu alta, fiecare voce parcurgând același interval. **Stimmtausch** capătă o semnificație deosebită când în schimbul de voci este implicat un interval disonant. Schimbul figurează un singur interval – terța. Dacă intervalul de terță se consideră a reprezenta o armonice (un trison al tonicii, de ex.), atunci se întrezărește un model miniatural al prolongației, de păstrare a unei singure armonii pe o anumită întindere.

### Nota implicită

În compozițiile tonale o notă este considerată implicită (inexistentă în realitate în textul muzical) când apare necesitatea completării unei legături în conducerea (mersul) vocii, continuării unui tipar intervalic linear sau completării unei componente a structurii melodice compuse. În situațiile menționate, nota implicită va fi socotită ca efectivă în cuprinsul structurii melodice. Nota implicită poate îndeplini funcția de complinire a unei mișcări structurale semnificative sau de promoare a acelei mișcări.

### Transferul de registru

Transferul de registru presupune schimbarea octavei, situarea unei note într-o altă octavă (incluzând revenirea ei în registrul original). În concepția lui Schenker fiecare octavă acoperă un registru deosebit. Maniera cea mai simplă de realizare este transferul direct al notei de la o voce interioară la vocea superioară, cu o octavă mai sus. Conceptul transferului de registru este corelat cu noțiunea de „cuplare de registre” (**Koppelung, Kopplung, Oktavkoppelung**). Cuplarea de registre se referă în principal la situația când două registre (octave) sunt legate printr-o deplasare structurală (salt) într-o conjunctură particulară a desfășurării muzicale (de ex., la sfârșitul unei secțiuni). În general, o schimbare de registru

devine un eveniment cu pondere analitică atunci când antrenează un element al liniei originare, întrucât semnaleză eventuala apariție a unei prolungații, sau din contră, anunță încheierea liniei. Cuplarea de registre e manifestă în mod caracteristic la nivelul planului intermediar, în imediata apropiere a planului din spate. Sunt vizate elemente legate direct de componentele structurii originare care iradiază în planul intermediar al piesei. Conceptul cuplării de registre se intersectează cu două concepte derivate, pe care le-am traduce cu aproximație prin „transfer la octava superioară” (**Höherlegung**) și reversul său, „transferul la octava inferioară” (**Tieferlegung**). Ridicarea unei linii melodice sau a basului la octavă se realizează printr-un salt direct sau prin mijlocirea uneia sau mai multor metode de prolungație (arpeggiere, suprapunere/**Übergreifung** etc.), transferul servind adesea la evidențierea unei secțiuni față de alta. Coborârea la octavă a liniei melodice sau a basului prin aceleași metode enunțate se impune datorită poziției de început a liniei basului. Prin transferul la octava inferioară, linia basului este repusă în registrul ei adevărat sau „obligatoriu” (**Obligate Lage**). Unul dintre scopurile atribuite transferului descendent constă în evidențierea primei cadențe importante, a primului trison al tonicii în armonie sau a altui reper cu semnificați structurală.

### **Prolungația**

Prolungația consemnează poziția unei note care, făcând parte dintr-un acord, se continuă și în acordurile următoare. În concepția lui Schenker, prolungația se referă la modul rămânerii în vigoare a unei componente muzicale fără ca aceasta să fie conținută efectiv în fiecare moment al desfășurării melodice sau armonice. În consecință, prolungația se efectuează fie cu ajutorul unei legato de prelungire, fie este percepută ca o persistență a sunetului sau acordului respectiv în conștiința ascultătorului. Prolungația constă în generarea substanței unei piese sau mișcări tonale printr-o elaborare lineară a structurii originare (**Ursatz**) și poate fi aplicată liniei melodice, basului sau uneia dintre vocile de mijloc ale compoziției; poate uni o voce interioară cu o voce exterioară sau vocile exterioare una cu alta.

Sunt luate în considerare trei tipuri principale ale prolungației melodice: I. Mișcarea de la o notă dată, de obicei un segment descendent de gamă diatonică sau o arpeggiere, unde prolungația urmează nota dată. II. Mișcarea spre o notă dată, de obicei un segment ascendent de gamă diatonică sau o arpeggiere, unde prolungația precede nota care este prelungită. III. Mișcarea asupra unei note date, efectuat de obicei cu ajutorul unei note de schimb superioare și/sau inferioare, care trebuie prelungite la rândul lor.

### **Prolungații ale tonului primar**

#### **Ascensiunea inițială (Anstieg)**

Direcția linear-descendentă a tuturor planurilor nu exclude mișcarea de sens opus a prolungației spre o notă dată (tipul II). Când o astfel de mișcare apare la începutul unei teme sau lucrări, se desfășoară treptat și evoluează spre o notă

melodică importantă (terța sau cvinta trisonului tonicii ca ton primar), acea mișcare lineară va purta numele de „ascensiune inițială” (**Anstieg**). O mențiune se impune: dacă într-o linie originară având un ambitus de octavă, de pildă, octava este destul de reliefată melodic, iar septima și sexta suficient de susținute armonic, octava poate fi decretată ton primar. În alte condiții, porțiunea superioară a gamei revine planului intermediar, proces denumit de Schenker „coborâre inițială” (**Leerlauf**).

### Arpeggierea

În mod obișnuit, prolungația se efectuează asupra notei celei mai înalte din structura arpeggierii. Un rol capital este atribuit arpeggierii care urcă pe sunetele trisonului tonicii spre tonul primar, îndeplinind prin aceasta o funcție analoagă cu ascensiunea inițială. Acest tip deosebit de arpeggiere apare de multe ori lărgit, îmbogățit cu prolungații interioare și ornat cu diminuții ale planului din față. Scopul celor două, categorii de prolungații menționate privește tonul primar însuși, linia originară care urmează constituind prolungația finală.

### Prolungație și transfer

Prolungațiile melodice de la nivelul planului din față țin seama de legătura dintre transferul și înlocuirea registrului. Înlocuirea registrului este îndeobște rezultatul transferului de registru. Dacă într-o piesă polifonică la patru voci, o voce aflată într-un anumit raport intervalic cu soprana urcă la octavă (alto, de ex.), iar soprana rămâne pe loc, altoul va înlocui temporar soprana devenind vocea cea mai înaltă. Procesul de „ajungere peste” al vocii este surprins de conceptul schenkerian numit **Ubergreifung**, tradus cu aproximație prin „suprapunere”. „Suprapunerea” constă din două (sau mai multe) linii descendente combinate, compuse uneori din doar două sunete fiecare, astfel încât o linie melodică o depășește în înălțime pe cealaltă, pentru a reveni apoi la poziția inițială. Fiecare dintre liniile descendente aflate în relație se numește „progresie suprapusă” (**Ubergreifzug**). Suprapunerea poate apare structurată polifonic sau ca melodie compusă; ea tinde a fi considerată un eveniment al planului din față, deși „vocea” mixtă din vârful formației melodice aparține planului intermediar.

„Sunetul acoperitor” (**Deckton**) provine, de asemenea, dintr-un transfer ascendent sau din dublarea unei voci interioare și înlocuirea sopranei de către acea voce. **Deckton** se deosebește de **Ubergreifung** prin aceea că firul principal al activității melodice persistă la vocea înlocuită, în timp ce vocea care a realizat înlocuirea funcționează ca o „acoperitoare”, de unde și denumirea conceptului. Cu toată apartenența la, sau apropierea de planul din față, sunetul acoperitor se implică deopotrivă în planurile din profunzime, fiind relaționat tonului primar și, prin efect, configurației liniei originare.

### Desfășurarea intervalelor (**Ausfaltung**)

Desfășurarea (**Ausfaltung**) constituie o tehnică a prolungației care constă din întreruperea unei idei contrapunctice la două voci, astfel încât vocile să fie prezentate ca o singură linie melodică. Ambele voci considerate din succesiunea

intervalului desfășurat se pot mișca treptat, o voce poate staționa în vreme ce alta evoluează treptat, sau una dintre voci se poate mișca prin salt. O condiție importantă a desfășurării intervalelor prevede că fiecare voce componentă a tiparului desfășurării trebuie să fie caracterizată de o progresie completă și coerentă și să îndeplinească un rol structural clar la nivelul planurilor din față și intermediar.

## Structura originară

### Structura originară în expuneri tematice

Temele compozițiilor tonale reprezintă unități muzicale de mici dimensiuni care conțin diferite tipuri de structură originară. În alcătuirile tematice și în orice extras muzical, un profil structural complet este o replică miniaturală a structurii originare și aparține planului intermediar. Când tipul de structură de la scara redusă menționată se întinde peste întreaga piesă sau mișcare, atunci structura va depinde de planul din spate al lucrării.

### Structura originară în unități complete

La scara amplă a lucrării sau mișcării, analiza va lua în considerare câteva particularități ale planului din spate și anume: linia originară coboară spre tonică o singură dată, deși profilul ei poate fi reflectat la cel puțin un nivel mai apropiat de suprafață. Statutul liniei originare în oricare moment al derulării piesei este determinat de treapta activă cea mai înaltă, în curs, e gamei tonicii (o notă a liniei originare se consideră activă până la ultima sa apariție). Treptele finale ale liniei originare (secunda și tonica) sunt însoțite armonic de o cadență autentică.

Principala metodă a împărțirii (în două a) structurii originare este „întreruperea“ (**Unterbrechung**) coborării liniei originare după o cadență imperfectă și reluarea mersului ei descendent de la punctul original de pornire, încheiat cu o cadență autentică; I-V și I-V-I. Un concept aflat în strânsă legătură cu întreruperea, „divizorul“ (**Teiler, Quintteiler, Oberquintteiler, teilende Dominante**) desemnează prima apariție a dominantei într-o mișcare sau piesă muzicală, marcând un punct de „repaus“ temporar în progresia basului spre o cadență perfectă. În lucrările compuse în tonalități minore, divizorul poate fi și o dominantă minoră.

## Straturi/Planuri

### Straturi/planuri și progresii lineare

Progresia lineară (**Zug**), numită și progresie melodică, desemnează o desfășurare diatonică treptată în cuprinsul unui anumit interval. Întinderea intervalului este precizată în cuvântul compus german respectiv (**Terzzug; Quartzug; Quintzug; Sextzug; Septzug; Oktavzug**). Detalierea lingvistică indică



sensul descendent (**Terzzug abwärts** – progresie lineară descendentă pe un interval de terță, fa-mi-re, de ex.) sau ascendent al progresiei (**Terzzug aufwärts**, si-do-re, de ex.). Fiecare progresie lineară a unei voci superioare este pasibilă de a fi prelungită. Intervalul reprezentat de progresie va fi o componentă a funcției armonice relevante din context. În mod obișnuit, fiecare notă a progresiei lineare este armonizată, caracteristică definitorie care o deosebește de diminuția treptată. O progresie lineară poate coincide cu linia originară, după cum întinderea progresiei poate fi diferită de a liniei originare. În principiu, progresia lineară, ca reflectare a liniei originare, este plasată între coordonatele stratului/planului intermediar.

### Strat/plan și formă

Din raportarea sistemului schenkerian la noțiunea convențională a formei tradiționale reiese o departajare de esență. O formă monopartită, de pildă, comună la trei lucrări muzicale etalând o linie originară cu ton primar – terță, diferă atunci când se analizează evenimentele dintre tonul inițial (**Kopfton**) și finalele structurii (secunda și tonica). Fiecare lucrare poate dezvălui o structură originară aparte. Apoi, forma monopartită nu se mai dovedește o descriere adecvată prin ea însăși și în situația prezenței unei întreruperi (**Unterbrechung**), când se constată o împărțire de substrat a lucrării în două părți. Evaluate ca tipare întrerupte, semnalate în planurile intermediar și din spate, formele monopartite devin bi sau tripartite. Desigur, multe creații rămân monopartite și în conformitate cu analiza schenkeriană.

În considerarea formei de sonată, fiecare lucrare în parte își are propriile prolongații, de la diminuțiile inițiale până la însușirile planului intermediar. Esența analizei schenkeriene constă în evaluarea noțiunii de „formă de sonată”, ca desen general al compoziției, cu conceptul stratificării. Formele convenționale captează conținutul tematic divers și desfășurările complexe ale planului din față. Stratul intermediar schenkerian revelează aspecte suplimentare (de pildă, uneori tema a doua prezintă o interesantă relație structurală cu tema principală, palpabilă la nivelul acestui strat). Și un alt exemplu: dacă puntea conduce în expoziție la schimbarea armoniei de la tonică la dominantă, în repriză puntea evoluează în cadrul armoniei tonicii, impunând adaptări corespunzătoare în structura stratului intermediar.

\*

În trasarea normelor structurale ale edificiului, Schenker pleacă de la aprecierea lucrării muzicale ca unitate dinamică și nu asimilată unei succesiuni de momente sau juxtaponeri de parcele formale, legate prin similaritate, sau contrastante prin diferențiere. Teoria schenkeriană se bucură de incontestabilul merit de a se integra armonios în ansamblul științelor muzicale. Ea nu lezează, ci completează și adâncește. Consecințele interpretative extrase din studiul nivelurilor structurale sunt dintre cele mai profitabile. Am amintit deja posibilul bi

sau tripartitism disimulat în forma monopartită, în funcție de întreruperea liniei originare. Raportând lucrarea la cele două sisteme – formal și stratificat-structural – interpretul va fi obligat să opteze. Dilema constă în decalarea punctelor de echilibru și culminație ale piesei în virtutea criteriului ales. Estimările raționale dublate de intuiție, repetatele experimentări în execuție ale uneia sau alteia dintre variante, sau combinarea lor și găsirea numitorului comun convenabil condus de obicei la dezlegarea nodului gordian.

Unele considerații estetice își află motivații adiacente în teoria schenkeriană, analiza stratificată oferind nu de puține ori drumuri insolite. De pildă, tonul primar se afirmă în chipuri subtile, nefiind întotdeauna prezent la începutul piesei. Tonul primar ivit la sfârșitul liniei originare (marcă distinctivă a creației chopiniene), acest „memento” de ultimă clipă sugerează intenția sau pornește din intuiția compozitorului în a induce în conștiința ascultătorului sentimentul melodiei care se prelungește după ce piesa s-a sfârșit.

Referito la părerea lui Schenker potrivit căreia din analiza stratului intermediar se distinge deslușit geniul de talentul mediu manifestăm o anume rezervă. Faptul că o piesă suportă două redușii succesive ale stratului intermediar în loc de una singură, în situația a două capodopere aparținând unor compozitori de genuri diferiți nu mai dovedește consistența talentului, ci gradul de complexitate al lucrărilor analizate. Problema constă în afirmarea rolului analizei în dezvoltarea pârghiilor interioare, în identificarea elementelor de adâncime apte a amplifica înțelegerea piesei, oferind argumente solide în conceperea ei interpretativ-scenică.

Un aspect esențial se referă la calitatea de **arhetip** a trisonului tonicii, așa cum este el surprins de teoria lui Schenker. Plecând de la premisa completitudinii fenomenului muzical, autorul ajunge să identifice nucleul creațiilor în diversitatea lor debordantă, privit ca model unic al actului componistic, punct de plecare, schemă de principiu, mod de organizare mental-creatoare la nivelul subconștientului, mult mai profund decât reguli de compoziție adoptate într-o etapă stilistică sau alta, reguli pe care nu le transcende, ci le presupune. În circumstanțele date, libertatea de creație apare nelimitată, însă subsecventă, pornind din și orientându-se neconștient spre absida conceptului amintit. Dintr-o perspectivă jungiană, trisonul tonicii schenkerian – în calitatea sa de concept arhetipal cu denotație specific muzicală – se manifestă în inconștientul colectiv al segmentului uman cu sensibilitate sporită în domeniu (compozitori, interpreți, alți muzicieni profesioniști). Receptorii operelor de artă muzicală completează restul spațiului rămas. Ei se numesc melomani și prin capacitatea lor comună de la nivelul inconștientului de a trăi nu numai emoția pur estetică, ci și „experiența eternității” conținută în straturile adânci ale unora dintre lucrările audiate, introdusă subliminal de creator. Sau poate că emoția estetică este declanșată sau amplificată de arhetip. Într-un persuasiv demers prosilogistic, compozitorul și muzicologul Nicolae Brînduș surprinde condiția arhetipului muzical racordat la problematica ontologică, gnoseologică, istorică și culturală. Definiția macrostructurii-etalon se fundamentează pe etalonul microstructural. Astfel: „Înțelegem prin monodie o structură complexă, arhetipică definită, expusă în unison.

Înțelegem prin polifonie o structură complexă, arhetipic definită, expusă în canon.<sup>1</sup> Perspectiva arhetipală bipolară este decisă de sensul vectorului. Structura complexă (monodia, polifonia) se află, arhetipic, în același plan valoric cu structura simplă (unisonul, canonul), inferența precizând raporturile interferențiale, încărcăturile și valențele diferite, specifice ale conformațiilor matriceale corelate. Reies însușiri de esență privind conținutul concentrat și disponibilitatea energetică ale arhetipului., în calitatea sa de concept și referențial. Arătând că formalizarea structurii arhetipice depășește orice cadru determinat local sau istoric, autorul insistă asupra importanței „primatelor arhetipice date”. De aceea, „lectura unei forme canonice fără acces în structurilor fundamentale, arhetipice, ale realului devine nulă din punctul de vedere al acțiunii totale, al comunicării”.<sup>2</sup> În ce ne privește, am identificat o figurație melodică arhetipală pe care am numit-o „concept-imagie”, în diferite straturi stilistice (în lucrări de Tallis, Domenico Scarlatti, Bach, Beethoven, Paganini), constând dintr-o coborâre treptată a sunetelor din vârful cvintei perfecte spre baza sa, bază întărită întotdeauna printr-o sensibilă. Desigur, prin efectuarea unei reducții, eliminând notele de pasaj și sensibila, se ajunge la trisonul tonicii schenkerian. Conceptul-imagie rămâne însă un arhetip, de sine stătător, deoarece este recunoscut ca atare, invariant, în toate situațiile contextuale date. În alte condiții, atât trisonul tonicii, cât și conceptul-imagie pot fi reduse la ultima consecință: cvinta perfectă din rezonanța naturală, element generator al sistemului muzical-matematic-cosmogonic pitagoreic. Subiectul ar merita, cândva, o dezbatere mai amplă, datorită calității **originare** a conceptelor muzicale la care se referă.

Revenind la aspectul pragmatic al teoriei aflat în discuție, amintim o declarație a lui Schenker, urmare a analizei *Simfoniei „Eroica”*: „Beethoven Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihhrem wahren Inhalt dargestellt” („Simfonia a treia de Beethoven prezentată pentru prima dată cu adevăratul ei conținut). Idealul rămâne de atins. În mod cert, însă, analiza schenkeriană a făcut un însemnat pas înainte în atingerea dezideratului, al dezvăluirii conținutului tehnic-componistic și artistic al creațiilor muzicale.

### Lexicul teoriei schenkeriene

Traducerea termenilor folosiți de Schenker întâmpină mari dificultăți. Termenii specifici sunt ori intraductibili, ori irelevanți în limba română, fiind legați indisolubil de analiza contextului muzical. O soluție ar fi păstrarea terminologiei respective în original, cu înțelegerea implicată a sensurilor de către cercetător, prin stăpânirea aprofundată a teoriei. În aceste condiții, echivalentul sugerat în limba română a fiecărei noțiuni nu este decât orientativ. De pildă, pentru **Ursatz** și **Urlinie** am optat pentru corespondentul „structură originară”, respectiv „linie originară”; Forte și Gilbert adoptă pentru aceiași termeni sintagmele „fundamental

<sup>1</sup> Brînduș, Nicolae. *Interferențe*, Editura Muzicală, București, 1984, cap. „Valențe, grade și puteri libere”, p. 23.

<sup>2</sup> Op. cit, cap. „Formă și comunicare”, p. 34.

structură” (Structură fundamentală”), respectiv „fundamental line” („linie fundamentală”).<sup>1</sup> Un alt echivalent greu de aflat se referă la relația **Schicht – Grund**. În gândirea lui Schenker considerăm a exista o anume similitudine între „strat”, „nivel structural” și „plan” (în sens larg). De aceea am folosit, în funcție de context, raporturile: strat apropiat – plan intermediar – plan de/din spate. Pe de altă parte, complexul sistem analitic schenkerian nu poate fi apropiat adecvat decât însoțit de exemplificările muzicale stringente necesare („exemplul luminează” / Richardson), fapt ce ar fi amplificat prezentul studiu la dimensiuni cu mult peste spațiul tipografic disponibil. În consecință, vom explicita sumar termenii necaracterizați deja în text.

**Anstieg**

**Ausfaltung**

**Azuführung**

**Auskomponierung**

- ascensiune inițială.

- desfășurarea intervalelor.

- realizarea compoziției.

- termen general utilizat pentru articularea unui suport structural în analiza piesei sau mișcării, în fapt, trisonul tonicii. Perceperea mai clară a noțiunii presupune sensul suplimentar de „dezvoltare compozițională”, o piesă muzicală fiind considerată rezultatul final al dezvoltării compoziționale a trisonului tonicii sale. Procesul se aplică atât arpegierii basului (**Bassbrechung**), cât și prolungației liniei melodice originare (**Urlinie**).

**Bassbrechung**

**Brechung**

- v. Brechung.

- denotație inspirată după termenul german din secolul XVIII pentru „arpeggio”, „arpeggiere”. Conotația schenkeriană se referă la progresia fundamentală a basului (**Bassbrechung** sau **Grundbrechung**) și, deopotrivă, la o metodă a prolungației prin care o voce este elaborată pe structura unui acord arpeggiat. În ambele cazuri configurația verticală este „orizontalizată” (**horizontalisiert**). În muzica tonală interesul armonic este menținut de-a lungul întregii piese sau mișcări prin tonalitatea tonicii, din care se evadează temporar către altă/alte tonalitate/tonalități, pentru a se reveni la ea prin aducerea dominantei. Arpeggierea basului (**Bassbrechung**) reproduce schematic la nivelul stratului depărat, la scara mișcării analizate, osatura I... V-I (treapta I inițială, treptele V-I finale). În relația respectivă se interpune adesea treapta III (de

<sup>1</sup> Forte, Allen & Gilbert, E. *Introduction to Schenkerian Analysis*, W. W. Norton and Company, New York – London, 1982.

regulă în evoluția armonică a tonalităților minore). Din perspectiva întregii mișcări rezultă succesiunea I-(III)-V-I, cu alte cuvinte proiecția trisonului tonicii. Datorită acestei caracteristici, Schenker a denumit progresia basului „arpeggiere” (înainte dominantei pot apare, de asemenea, treptele II sau IV). Fără arpeggierea basului armonia ar deveni ternă, închistată în esență spre tonică, orice modulație dovedindu-se imposibilă.

- Deckton** - sunet acoperitor.
- Freie Satz** - compoziție liberă.
- Gesetz der obligaten Lage** - regula registrului obligatoriu.
- Lage** - v. Brechung.
- Grundbrechung** - construcție/formare de grupuri.
- Gruppenbildung** - plan de/din spate (strat depărtat).
- Hintergrund** - transfer la octava superioară.
- Höherlegung** - sonoritate (cu referire la trisonul natural).
- Klang** - ton primar, sunet melodic primar, inițial, de pornire.
- Kopfton**
- Koppelung (Kopplung; Oktavkoppelung)** - cuplare de registre (la interval de octavă).
- Leerlauf** - coborâre inițială.
- Mittelgrund** - plan/strat intermediar.
- Obligate Lage** - registru obligatoriu. Registrul obligatoriu dictează necesitatea liniei originare de a ființa în limitele unei singure octave. Această octavă constituie registrul primar, „obligatoriu”, celelalte registre introduse prin transfer rămânând subordonate.
- Prolongation** - prolongație.
- Schicht** - strat, nivel structural.
- Stimmtausch** - schimb de voci.
- Stufe** - treaptă armonică (la scară extinsă).
- Teiler (Quintteiler; Oberquintteiler; teilende Dominante)** - divizor.
- Tieferlegung** - transfer la octava inferioară.
- Tonikalisierung** - tonicizare.
- Unterbrechung** - întrerupere.
- Untergreifen** - a intercala în mersul melodic dintr-un registru dat o linie de sunete care pornește dintr-un registru mai grav, unind cele două registre.

- Untergreifzug** - linia ascendentă de sunete care pornește dintr-un registru inferior, ajungând în registrul (superior al) mișcării melodice.
- Urlinie** - linie originară. Linia originară constituie reprezentarea fundamentală a întregii mișcări melodice a unei compoziții tonale. Voce superioară a structurii originare, linia originară constă dintr-o coborâre treptată de la terță, cvintă sau octavă spre tonică. Mersul treptat este consecința intercalării notelor de pasaj între constituentele trisonului.
- Ursatz** - structură originară. Cel mai important concept al teoriei, structura originară constituie faza finală a reducăiilor succesive în analiza stratificată a piesei tonale; grafic, este înfățișată sub forma unei unități contrapunctice la două voci care încapsulează mișcarea melodică și armonică a lucrării (vocea superioară – **Urlinie**, vocea inferioară – **Bassbrechung**) în notația specială a autorului.
- Übergreifung** - suprapunere.
- Übergreifzug** - progresie suprapusă.
- Voordergrund** - plan din față (strat apropiat).
- Zug** - progresie lineară; progresie melodică. Întinderea intervalului este indicată de cuvântul compus german respectiv. De ex., **Terzzug** desemnează o progresie lineară pe un interval de terță. Tot astfel: **Quartzug**; **Quintzug**; **Sextzug**; **Septzug**; **Oktavzug**. Direcția ascendentă sau descendentă a progresiei poate fi de asemenea indicată. De ex., **Terzzug abwärts/aufwärts** – progresie lineară descendentă/ascendentă pe un interval de terță.

**Reducția și notația schenkeriană.** În procesul reductiv<sup>1</sup> – simplificare esențializată a textului muzical prin intermediul fazelor – autorul folosește două feluri de notație: binecunoscuta **notație ritmică** tradițională și **notația analitică**, în care valoarea unei note se bazează pe ponderea ei relativă melodică și armonică. Un prim nivel al reducăiei se desfășoară în notație ritmică prin excluderea diminuțiilor și consemnarea duratelor celor mai importante componente. Cu toate

<sup>1</sup> În forma de mici dimensiuni a coralului (protestant), caracterizat de o densitate armonică semnificativă (în principiu un acord schimbat pe fiecare timp al măsurii) și cu o densitate melodică relativ redusă, Schenker a văzut p similitudine cu tipul de reducăie posibil a fi aplicat oricărei suprafețe detaliate a creației muzicale tonale, fie cât de complexă.

că poate lipsi, atunci când est realizată, reducția ritmică limpezește contururile armonice și melodice, pregătind faza notației analitice. În reducția analitică se abandonează metrul și barele de măsură și se introduc **simboluri analitice** specifice: note cu codiță, note fără codiță, linia de unire a unui grup anumit de note, legato între sunete de înălțimi diferite, legato de prelungire, linia diagonală. În sistemul analitic schenkerian nu există note neatașate, nejustificate, menirea simbolurilor fiind de a evidenția sensul neechivoc al gândirii creatorului au ajutorul schiței reductive a compoziției. Notele cu semnificație ierarhică sunt prevăzute cu codițe. Mișcarea lineară care conduse spre sau de la aceste note este indicată cu un legato. Legatoul arată dependența unei note față de alta. În consemnarea rațională a conexiunilor, codița (notei) și legatoul conturează relațiile dintre înălțimile sunetelor configurației tonale (o linie melodică, de ex.). Notația analitică proprie stratului depărtat sau structurii originare folosește note goale (asemenea doimilor) cu codițe unite, în cazul mișcărilor lineare semnificative. Linia diagonală trasează mersul unei voci sau semnalează relația dintre vocile aparținând aceleiași structuri. În sistemul grafic schenkerian, notația ritmică este asociată în genere cu stratul apropiat (planul din față); notația analitică are menirea de a surprinde evenimentele din straturile intermediar (planul intermediar) și depărtat (planul din spate). În notația schenkeriană straturile sunt dispuse unul deasupra celuilalt, cu excepția stratului apropiat (care suportă cele mai multe amănunte). Fiecare strat este etalat pe un singur portativ în care sunt precizate grafic traiectele gândirii analitice cu ajutorul simbolurilor (legatouri, acolade, paranteze), cifre romane (de la I la VII, folosite pentru treptele armonice), cifre arabe cu accent circumflex deasupra lor (pentru treptele melodice ale gamei), cifre arabe simple (pentru numerotarea măsurilor și figurarea basului), alte semne, cuvinte și simboluri auxiliare. Pentru a da un exemplu, analiza *Studiului op. 10, nr. 12, în do minor* de Frédéric Chopin (din *Fünf Urlinie-Tafeln*), desfășurată pe cinci portative, prevede stratul apropiat poziționat separa. Alte trei straturi sunt ordonate pe verticală: stratul 1 corespunde stratului depărtat, iar straturile 2 și 3 aparțin stratului intermediar. Deasupra lor se află structura originară, astfel încât transformarea ei în strat depărtat să fie ușor de observat. Din cercetarea graficului reies atitudinea de respingere a ideii convenționale de modulație de către Schenker. Schimbările de tonalitate apar drept elaborări armonice ale armoniilor diatonice. În acest sens mișcările din zona măsurii 30, spre SI BEMOL major (a se vedea m. 28 din partitura chopiniană), re diez minor (m. 30), do diez minor (m. 32) și fa minor (m. 37) sunt asimilate ca prolongații ale armoniei tonalității do minor.