

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



**«ΠΡΟΣ ΤΗ ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ: Η ΚΡΙΤΙΚΗ
ΤΟΥ JOSEPH KERMAN ΣΤΗΝ ‘ΟΡΓΑΝΙΣΤΙΚΗ
ΑΝΑΛΥΣΗ’ ΚΑΙ Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΗΣ ΣΤΟ
‘AUS MEINEN TRÄNEN SPRIEBEN’ ΤΟΥ
ROBERT SCHUMANN»**

Εργασία στο πλαίσιο του πτυχιακού μαθήματος
«Ζητήματα Επιστημολογίας της Μουσικής Ανάλυσης»

Αναστασίου Χαράλαμπος
(M2008061)

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: κ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ
ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ**

Κέρκυρα, Ιανουάριος 2021

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία προσπάθεια κατανόησης της ανάλυσης Schenker ως εργαλείο της αναλυτικής προσέγγισης μουσικών έργων. Σημείο αναφοράς για αυτή την πιο διεξοδική παρουσίαση αποτελεί το άρθρο του Joseph Kerman *How We Got Into Analysis and How To Get Out*. Πιο συγκεκριμένα, η μελέτη μας θα εστιάσει στην ανάλυση του lied *Aus meinen Tränen sprießen* του Robert Schumann από τον Heinrich Schenker και στην κριτική που ασκεί ο Kerman, αλλά και άλλοι μουσικολόγοι σε αυτή. Θα αναλυθούν τα όρια που θέτει η συγκεκριμένη μέθοδος αλλά και τα αδιέξοδα στα οποία μπορεί να οδηγήσει, καθώς και η προσπάθεια επανανοηματοδότησης των όρων «κριτική» και «ανάλυση» από τον Kerman.

1. Η Ανάλυση Schenker – Εισαγωγή στο άρθρο του Kerman

Το 1980 ο Joseph Kerman στο άρθρο του *How We Got Into Analysis and How To Get Out* επιχειρεί να τοποθετήσει τον όρο «ανάλυση» στο ιστορικό του πλαίσιο και να τον διαχωρίσει από την «μουσική κριτική» των επιφανειακών εβδομαδιαίων δημοσιογραφικών στηλών¹. Ο αρθρογράφος, προχωρώντας από τον Hoffmann και τον Hanslick, στον Schenker, τον Tovey μέχρι και τον Narmour, αναζητά πιο σύγχρονα, επίκαιρα και ολιστικά «αναλυτικά εργαλεία» τα οποία θα μπορέσουν να αναδείξουν τις πραγματικά σημαντικές λεπτομέρειες μουσικών έργων και να ξεφύγουν από το πλαίσιο του οργανικισμού.

Η ανάλυση, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, επικεντρώθηκε στην προβολή της τέλει σχέσης όλων των τμημάτων που περιλαμβάνει ένα κλασικό αριστούργημα. Επεδίωξε να καταδείξει με τον πιο εμφατικό τρόπο το αρμονικό τους ταίριασμα και να αναδείξει τον οργανικισμό, την πεμπτουσία της μουσικής σύμφωνα με την τότε κυρίαρχη ιδεολογία. Μια ιδεολογία χρωματισμένη έντονα από την «ανωτερότητα της γερμανικής μουσικής» που οδήγησε σε μία φορμαλιστική προσέγγιση, σκοπός της οποίας ήταν να εξισώσει την τελειότητα της μορφής με την τελειότητα του περιεχομένου.

Ο Schenker προχώρησε περαιτέρω τη λογική αυτή δημιουργώντας μια μέθοδο η οποία θα περιέκλειε όλη τη μεγαλειώδη γερμανική μουσική παράδοση. Η μουσική του Beethoven και της μεγάλης γερμανικής σχολής αποτέλεσε τη ναυαρχίδα πάνω στην οποία βασίστηκε η πρακτική του. Μέσω μιας πολύ προσεγμένης και συγκεκριμένης αφαιρετικής διαδικασίας, φτάνει στον δομικό πυρήνα (**Ursatz**) του εκάστοτε έργου χωρίζοντάς το προηγουμένως σε 3 επίπεδα (**foreground, middleground, background**). Η ιεράρχηση των δομικών στοιχείων σε αυτή τη διαδικασία είναι βασικό χαρακτηριστικό της ανάλυσης Schenker.

Ωστόσο, με το πέρασμα του χρόνου το ενδιαφέρον για τη μεγάλη αυτή γερμανική οργανική παράδοση, πάνω στην οποία στηρίχτηκε όλη αυτή η αναλυτική συλλογιστική, διευρύνθηκε και σε άλλες μορφές μουσικής σύνθεσης. Η ανάγκη για μια πολύπλευρη κριτική-αναλυτική προσέγγιση ήταν πιο επιτακτική από ποτέ. Αυτό ακριβώς θέλει να καταδείξει και ο Kerman στο άρθρο του. Την ανάγκη για μια αποτελεσματική «ανάλυση» η οποία θα εξυπηρετεί όλο το μουσικόσυνθετικό φάσμα και ειδικότερα τη μουσική που γράφεται για να πλαισιώσει και να αλληλεπιδράσει με κάποιο πρόγραμμα, κάποιο λιμπρέτο ή τους στίχους ενός ποιήματος, αναγνωρίζοντας το πιθανό κόστος που μπορεί να υπάρξει σε θεωρητικό υπόβαθρο. Φυσικά ο Kerman δεν απορρίπτει τις αναλυτικές μεθόδους που προηγήθηκαν ούτε μπαίνει στη λογική

¹ Joseph Kerman, «How We Got Into Analysis and How To Get Out», *Critical Inquiry*, Vol.7, No 2 (Winter, 1980), 311-331

της επιλογής της μίας και μοναδικής πρακτικής αλλά καλεί τον αναλυτή να αναζητήσει μια πιο ευρεία κριτική προσέγγιση.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν μία σύντομη επισκόπηση του άρθρου του Kerman που προηγείται της ανάλυσης του *Aus meinen Tränen sprießen*. Παρακάτω θα αναφερθώ στις παρατηρήσεις που κάνει ο ίδιος αλλά και άλλοι μουσικολόγοι στην Σενκεριανή ανάλυση του τραγουδιού, παραθέτοντας και κάποιες προσωπικές διαπιστώσεις.

2. Σχολιασμός του άρθρου «How We Got Into Analysis and How To Get Out»

Το *Aus meinen Tränen sprießen* είναι το δεύτερο έργο του κύκλου τραγουδιών *Dichterliebe* (1840) του συνθέτη Robert Schumann, ο οποίος βασίστηκε στη μελοποίηση επιλεγμένων ποιημάτων από τη συλλογή *Lyrisches Intermezzo* του Heinrich Heine.

(Παρακάτω παρατίθενται η παρτιτούρα του τραγουδιού και εν συνεχεία το γράφημα της ανάλυσης Schenker)

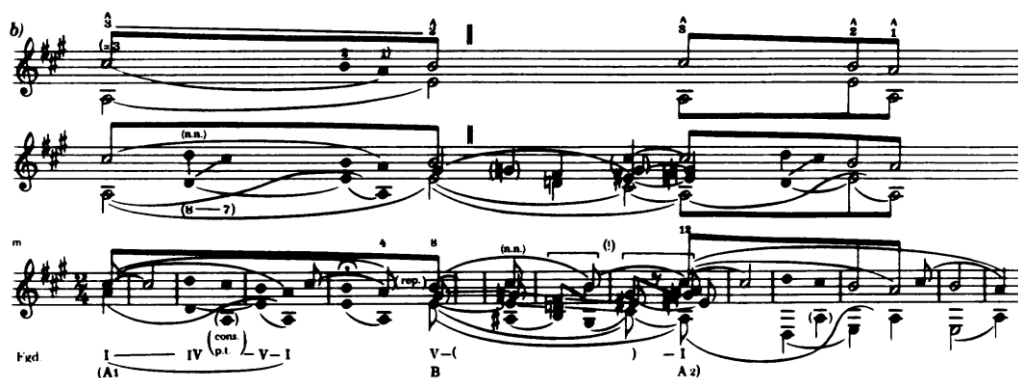
II.

Nicht schnell.

Aus mei-nen Thrä-nen sprie-ßen viel blü-be-n-de Blu-men her-vor, und mei-ne Seuf-zer
wer-den ein Nach-ti-gallen-chor. Und wenn du mich lieb hast, Kind-chen, schenk'ich dir die Blumen
all', und vor dei-nem Fen-ster soll klin-gen das Lied der Nach-ti-gall.

ritard.

ritard.



Πρόκειται αναμφίβολα για ένα πολύ ιδιαίτερο τραγούδι που παρά το σύντομο της έκτασής του, δημιουργεί αρκετό χώρο για αντιπαράθεση. Ο συνδυασμός της πιανιστικής γραφής με την ποίηση που συναντάμε στον κύκλο αυτό, και ειδικότερα στο τραγούδι που μελετάμε, είναι κάτι πολύ πιο περίπλοκο από μία απλή σχέση πιανιστικής συνοδείας – φωνής. Πριν τον Schumann η πιανιστική γραμμή και η φωνή χαρακτηρίζονταν από μια ανεξαρτησία και διακριτά όρια. Η φωνητική μελωδική γραμμή έδινε την κατεύθυνση του ποιήματος και η πιανιστική συνοδεία ερχόταν να συμπληρώσει το αρμονικό πλαίσιο. Στο συγκεκριμένο έργο ωστόσο, αυτή η ανεξαρτησία δίνει τη θέση της σε μια πολυπλοκότερη σχέση, δημιουργώντας μια αλληλεξάρτηση και μια συνέχεια μεταξύ πιάνου – φωνής, αποτελώντας μια καινοτομία για την εποχή. Ο Kerman επιλέγει το *Aus meinen Tränen sprießen* ακριβώς εξαιτίας αυτής της ιδιομορφίας του. Αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα για να σχολιάσει τις λειτουργικές σχέσεις που «επιβάλλει» η ανάλυση Schenker καθώς και να αντιπαραβάλλει τη δική του, και άλλων μουσικοκριτικών, ερμηνευτική προσέγγιση θέτοντας παράλληλα μια σειρά από ερωτήματα.

Οι ενστάσεις του Kerman ξεκινούν ήδη από τον χειρισμό των πτώσεων στο γράφημα του Schenker. Εστιάζει στη διαφορετική «διαχείρισή» τους στο background και αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν η πτώση στο μέτρο 8 να ερμηνεύεται ως μισή, ακολουθώντας τη φωνητική γραμμή, ενώ παρά το ίδιο μουσικό υλικό η τελευταία πτώση να ερμηνεύεται ως τέλεια, ακολουθώντας την πιανιστική γραμμή. Ο Kerman επίσης, με αφορμή τον Edward T. Cone θίγει το ζήτημα της «περσόνας» του πιάνου και της φωνής, δύο διαφορετικών δηλαδή «προσωπικοτήτων» μέσα στο έργο². Στο μέτρο 12 σύμφωνα με τον Cone το πιάνο «ακούει» τη φωνή, στο 4 μάλλον όχι και στο 17 σίγουρα όχι. Μια εκτέλεση του τραγουδιού θα μας δώσει μια πιο ξεκάθαρη εικόνα, δίνοντας μια κατεύθυνση και στο ζήτημα των κορόνων που χρήζει επίσης ερμηνείας.

Η έρευνα του κριτικού-αναλυτή πρέπει να εστιάζει σε αυτές ακριβώς τις «ασάφειες» και να δει τι είναι ξεχωριστό στο τραγούδι. Ο Kerman με σκεπτικισμό παρατηρεί επίσης πως ο Schenker αγνοεί στο γράφημά του όλο το πλούσιο ρυθμικό

² Edward Cone, *The Composer's Voice*, (University of California Press, 1974)

και αρμονικό πλαίσιο, καθώς και τις δυναμικές που περιβάλλουν τα μέτρα 13-14. Ο Kerman διακρίνει μια ευχαρίστηση από μεριάς Schenker σε αυτή την προσέγγιση και την «προκλητική» παράβλεψη που κάνει. Ο Forte εστιάζει στην απουσία του μέρους αυτού από το *Ursatz*, περιορίζοντας όμως την κριτική του μόνο στο γεγονός ότι συμβάλλει στην «ενοποίηση» του τραγουδιού. Ο Komar το πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα χαρακτηρίζοντας το σημείο αυτό ως «μείζον αναλυτικό ζήτημα»³. Ωστόσο κανείς δεν αναφέρει ότι το Σολ φυσικό και το Φα φυσικό τονίζουν τη λέξη «Klingen» φορτίζοντάς τη συναισθηματικά, σε αντίθεση με τις λέξεις «spriessen» και «werden» στα αντίστοιχα σημεία προηγουμένως, καθώς και τον πλούσιο συναισθηματικό στίχο που προηγείται (μέτρα 9-12)⁴. Ο Kerman τονίζει τη σημασία του κειμένου στην αναλυτική διαδικασία.

Ο Komar ασκεί κριτική στον Schenker και στον Forte όσον αφορά τα stems του *Ursatz*, καθώς το εξετάζει συνδυαστικά με το *Im wunderschönen Monat Mai*, ωστόσο ο Kerman διακρίνει μία ανεπάρκεια ως προς την «ανάγνωση» του Komar. Η ανεπάρκεια αυτή συνδέεται με την αμφισημία που δημιουργεί το πρώτο μέτρο του *Aus meinen Tränen sprießen*, και πιο συγκεκριμένα το αρμονικό του πλαίσιο. Ο Schenker με απόλυτο τρόπο ορίζει τη συγχорδία που υπάρχει ως Λα μείζονα, ενώ ο Kerman εκτιμά πως πρόκειται για την «ωλοποίηση» της τέλει πτώσης (Ντο# μείζονα στη Φα# ελάσσονα) που «εκκρεμεί» από το προηγούμενο τραγούδι, πριν «ακουστεί» η Λα μείζονα. Με αυτό τον έξυπνο τρόπο ο συνθέτης πραγματώνει και μουσικά την νοηματική ενότητα ανάμεσα στα 2 τραγούδια μέσω αυτής της πολύ ενδιαφέρουσας αρμονικής αμφισημίας που δημιουργεί, τονίζοντας πως με αυτό τον τρόπο ο Schumann αποδεικνύει την αφοσίωσή στην ποιητική συνοχή.

Κοιτώντας πιο βαθιά στην αναλυτική προσέγγιση του Komar θα επιχειρήσουμε να εστιάσουμε σε μερικά επιμέρους ζητήματα που θέτει⁵. Για παράδειγμα, σημαντική έλλειψη στο γράφημα Schenker αποτελεί, όπως αναφέραμε παραπάνω, η «εξαφάνιση» των μέτρων 9-12 στα οποία και παρατηρεί μια ασυνήθιστη αρμονική διαδοχή. Λαμβάνοντας υπόψη ότι η φόρμα του τραγουδιού είναι AABA,

³ Joseph Kerman, «How We Got Into Analysis and How To Get Out», *Critical Inquiry*, 7/2 (1980), 326.

⁴ Στα μέτρα 9-12 που προηγούνται, μέσα από τους στίχους «Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, Schenk ich dir die Blumen all» εκφράζεται η αμφιβολία του ποιητή ως προς την αγάπη. Εκείνη την περίοδο ο Schumann βρισκόταν σε δικαστική διαμάχη με τον πατέρα της αγαπημένης του Clara Wieck, ο οποίος στεκόταν εμπόδιο στον επικείμενο γάμο τους. Ο Kerman αλλά και αρκετοί αναλυτές του έργου του, θεωρούν ότι το *Dichterliebe*, όπως και όλα τα τραγούδια που έγραψε τη χρονιά εκείνη (1840), είναι αφιερωμένα στην Clara.

Ο Kerman σε αυτό το σημείο διακρίνει μια αλληγορία εκτιμώντας πως τα «τραγούδια των αηδονιών» εκφράζονται μέσω της πιανιστικής μουσικής του Schumann, ο οποίος με αυτή την αρμονική προσέγγιση θέλησε να καταδείξει τη χαρά και την αίσια έκβαση στη σχέση του με την Clara (Kindchen). Η αβεβαιότητα και η αναμονή, δίνουν τη θέση τους στην αγάπη. Τα δάκρυα και οι στεναγμοί γίνονται ανθισμένα λουλούδια και χορός αηδονιών. Η λαχτάρα και η επιθυμία που περιγράφεται στο *Im wunderschönen Monat Mai* μετατρέπεται επιτέλους σε χαρά.

⁵ Arthur Komar, *The Music of Dichterliebe: The Whole and Its Parts από το Schumann Dichterliebe, An Authoritative Score Historical Background. Essays in Analysis Views and Comments*, New York, W. W. Norton, 1971, 70-73.

ουσιαστικά το γράφημα δεν συμπεριλαμβάνει ένα ολόκληρο μέρος. Να συμπληρώσουμε σε αυτό το σημείο ότι το μέρος αυτό τονίζει τη Σι ελάσσονα συγχορδία στο μέτρο 11 και ολοκληρώνεται με την Ντο# μείζονα (V/vi), όπως ακριβώς και το πρώτο τραγούδι. Ο Schumann υποστηρίζει την αρμονική και νοηματική συνέχεια προετοιμάζοντας παράλληλα το επόμενο μέρος, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη αρμονική ένταση στην οποία εστιάζει και ο Komar στην κριτική του, διαφωνώντας με το γράφημα το οποίο ερμηνεύει τα μέτρα 1-4 και 13-17 με τον ίδιο τρόπο. Ο Schenker θεωρεί το Ρε στο μέτρο 14 ως ένα γειτονικό φθόγγο του Ντο#, σε αντίθεση με τον Forte που «βλέπει» μια τονικοποίηση του Ρε μέσω της σειράς Σι-Ντο#-Ρε. Ο Komar παρατηρεί πως υπάρχει σύνδεση των πρώτων τραγουδιών του κύκλου μέσω αυτής της σειράς (το προηγούμενο τραγούδι του κύκλου τελειώνει με τη νότα Σι της Ντο# μείζονας 7ης). Διακρίνει μια επανάληψη του αρχικού μοτίβου και επιπλέον θεωρεί πως υπάρχει μία «συνέχεια στη μετάβαση στο ρε» η οποία πάει ως εξής: στην αρχή χρησιμοποιώντας την Ντο# μείζονα 7ης του προηγούμενου τραγουδιού, στη δεύτερη φράση την Μι μείζονα 7ης και στην τελευταία φράση τον συνδυασμό και των δύο με την υποστήριξη της Σι ελάσσονας (μέρος Β). Ερμηνεύει το «πολυσυζητημένο» Σολ αναίρεση της τελευταίας φράσης σαν την 7^η της Λα μείζονας η οποία μας οδηγεί στη Ρε μείζονα, γεγονός που καθιστά το Ντο# ως ένα «πέραςμα». Μας καλεί να παρατηρήσουμε τη φωνητική γραμμή, και πιο συγκεκριμένα το τρίγχο Ντο#-Σι-Ντο# που προηγείται, για να επιβεβαιώσουμε αυτή τη σχέση που υπαγορεύει και ολοκληρώνει την αιτιολόγησή του με την εξής διαπίστωση: ο Schumann μας προετοιμάζει για τη λύση του Σολ αναίρεση στο Φα#, ήδη από το μέτρο 10. Ολοκληρώνοντας την κριτική του προσέγγιση ο Komar εστιάζει στη νότα Σι, τονίζοντας το γεγονός ότι δε λύνεται ούτε στο τέλος του πρώτου τραγουδιού στην πιανιστική γραμμή (παρότι η λύση της υπάρχει έμμεσα στο επόμενο τραγούδι του κύκλου με τη νότα Ντο#), αλλά ούτε και στο τέλος του *Aus meinen Tränen sprießen* στη φωνητική γραμμή.

Όπως εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς, η ερμηνευτική προσέγγιση τόσο του Kerman όσο και του Komar απέχει αρκετά από το γράφημα Schenker. Είναι γεγονός ότι ο Schenker στην προσπάθειά του να υποστηρίξει την αναλυτική του λογική παραβλέπει αρκετές ιδιαιτερότητες της συνθετικής σκέψης του Schumann, καθώς και των «μέσων» που χρησιμοποιεί για να υποστηρίξει την ποίηση. Ας δούμε σε αυτό το σημείο μερικά ακόμα ζητήματα που προκύπτουν από την παρτιτούρα και το γράφημα που μελετάμε.

3. Παρατηρήσεις επί της μεθόδου Schenker

Κοιτώντας την παρτιτούρα του τραγουδιού παρατηρούμε την εξής σημαντική ιδιαιτερότητα: ο Schumann δεν επιτρέπει στη φωνητική γραμμή να ολοκληρώσει καμία μουσική φράση. Στα μέτρα 4,8,12 και 16 το πιάνο είναι η γραμμή η οποία και ολοκληρώνει τις πτώσεις. Αυτή η συνθετική προσέγγιση θα μπορούσαμε να πούμε ότι μας δείχνει την κατεύθυνση που θέλησε να ακολουθήσει ο συνθέτης. Με αυτό τον

τρόπο πραγματώνεται η επιθυμία του να δημιουργήσει μια ενότητα μεταξύ πιάνου και φωνής, με το πιάνο να δίνει ξεχωριστή έμφαση και να «επιβεβαιώνει τις δηλώσεις» που κάνει η φωνητική γραμμή σε κάθε φράση. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα η πιανιστική γραφή να δημιουργεί μια ξεχωριστή λειτουργική σχέση με τη φωνή, η οποία ωστόσο δεν συμπεριλαμβάνεται στο γράφημα Schenker. Μια σχέση η οποία αποτελεί βασική πηγή εκφραστικότητας σε ένα *lied*. Επί της ουσίας, ο Schenker στο γράφημά του αγνοεί εντελώς τον διαχωρισμό της φωνητικής γραμμής και την αλληλεπίδρασή της με το πιάνο, που αναμφίβολα συμβάλλει στο ηχοχρωματικό στοιχείο που θέλει να δημιουργήσει ο συνθέτης.

Όπως πολύ σωστά επισημαίνει στο άρθρο του και ο Kerman, ένα σημαντικό δομικό στοιχείο που υπάρχει στη σύνθεση είναι ο τονισμός της λέξης «Klingen» στο μέτρο 14. Οι στίχοι περιγράφουν τη συναισθηματική και νοηματική μετάβαση κατά την οποία η λύπη δίνει τη θέση της στη χαρά και η αγάπη δείχνει να επικρατεί, αφήνοντας πίσω ό,τι προηγήθηκε μέχρι τώρα. Εδώ ο Schumann, όπως τονίστηκε και παραπάνω, επιλέγει πολύ συνειδητά να τονίσει τη λέξη «Klingen»⁶. Και αυτό το πετυχαίνει δημιουργώντας ένα διαφορετικό περιβάλλον γύρω από τη Ρε μείζονα, τόσο αρμονικά όσο και ρυθμικά, σε αντίθεση με τα μέτρα 2 και 6. Πραγματώνει μία σύντομη τονικοποίηση της Ρε μείζονα συγχορδίας μετατρέποντας τη Λα μείζονα σε δεσπόζουσα, χρωματίζοντας με αυτό τον τρόπο την «επικράτηση της αγάπης έναντι της αμφιβολίας». Αξίζει να αναφερθεί επίσης το γεγονός ότι η Ρε μείζονα αποτελεί την τονικότητα του *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* που αποτελεί το επόμενο τραγούδι του κύκλου. Ένα τραγούδι που ο ποιητής αφιερώνει στην αγάπη και είναι γεμάτο χαρά, αισιοδοξία και τρυφερότητα.

Συνεχίζοντας με την ανάλυση και το σχολιασμό του γραφήματος Schenker, μία σημαντική «αφαίρεση» που κάνει ο αναλυτής είναι η παράλειψη του κειμένου. Ο Schenker με αυτή την προσέγγιση αγνοεί πλήρως την ανθρωπιστική και ποιητική υπόσταση του τραγουδιού. Λειτουργεί σα να μην αναγνωρίζει τον λόγο και το πλαίσιο της ύπαρξής του και το αντιμετωπίζει σαν ένα ακόμα οργανικό έργο. Την ίδια ακριβώς λογική υιοθετεί και με τα ρυθμικά στοιχεία που περιλαμβάνονται στη σύνθεση του Schumann. Το τέμπο και τα υποκείμενα στοιχεία του, όπως το *ritardando*, η υπόδειξη *nicht schnell*, καθώς και οι κορώνες στα μέτρα 4,8 και 16, δεν αποτυπώνονται με κανένα τρόπο στο γράφημα. Όσον αφορά στις κορώνες, η σημασία τους αναδεικνύεται και από το κείμενο του Kerman για τον οποίο αποτελούν ζήτημα μείζονος σημασίας. Μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση τους από τον εκτελεστή, μπορεί να αποσαφηνιστεί καλύτερα και το θεμελιώδες ζήτημα των πτώσεων όπως αποτυπώνεται και στην κριτική προσέγγιση του Kerman. Ο Schenker ερμηνεύει διαφορετικά τις 3 πτώσεις, αγνοεί τις 2 πρώτες τέλειες πτώσεις του πιάνου και περιλαμβάνει μόνο την 3η.

⁶ Η λέξη «*klingen*», που σημαίνει ηχώ (το ρήμα), αναφέρεται στο τραγούδι των αηδονιών με το οποίο και σηματοδοτείται η εκπλήρωση της αγάπης.

Εξίσου ζωτικής σημασίας με όσα έχουμε ήδη αναφέρει, είναι και η συζήτηση σχετικά με την *Urlinie* του γραφήματος Schenker. Η *Urlinie* στην ανάλυση Schenker αποτυπώνει τη θεμελιώδη μελωδική γραμμή του *Ursatz*, του εκάστοτε έργου που μελετάται, και δημιουργείται ξεκινώντας από την 8^η, την 5^η ή την 3^η βαθμίδα της θεμελιώδους συγχορδίας και μέσω ενός σταδιακού κατεβάσματος καταλήγει στην πρώτη βαθμίδα της (η γραμμή του μπάσου υποστηρίζει την αρμονία). Στο συγκεκριμένο γράφημα απουσιάζει η 4^η βαθμίδα της Λα μείζονος τονικότητας, η οποία αναμφισβήτητα τονίζει καθοριστικές για τη νοηματική ενότητα λέξεις: *spriessen, werden, klingen*. Αυτό συμβαίνει γιατί πολύ απλά στην *Urlinie* της μεθόδου Schenker η πτωτική πορεία της μελωδικής γραμμής που περιγράψαμε παραπάνω, δεν μπορεί να ξεκινά πάνω από την πρώτη βαθμίδα του συγκεκριμένου *ursatz*, στην περίπτωση μας την 3^η. Κάτι τέτοιο εδώ δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί καθώς η 4^η βαθμίδα είναι πάνω από την 3^η, και για να την συμπεριλάβει στο γράφημά του ο Schenker θα «έπρεπε» να ξεκινήσει το κατέβασμα από την 5^η βαθμίδα. Συνοψίζοντας, η θεμελιώδης αυτή μελωδική γραμμή πρέπει να ακολουθεί ένα από τα 3 συγκεκριμένα μοτίβα: κατέβασμα από την 8^η, την 5^η ή την 3^η βαθμίδα.

Στην *Urlinie* ωστόσο δημιουργείται και ένα επιπλέον ζήτημα. Η νότα Ντο# του πρώτου μέτρου ερμηνεύεται από τον Schenker με απόλυτο τρόπο ως η 3^η βαθμίδα της Λα, μη λαμβάνοντας υπόψη το περιβάλλον του τραγουδιού (ολόκληρο τον κύκλο στην προκειμένη περίπτωση). Κοιτώντας την παρτιτούρα θα διαπιστώσουμε πως σε ολόκληρο το πρώτο μέτρο οι νότες που επιβεβαιώνουν τη Λα μείζονα συγχορδία είναι η Λα και η Ντο#. Νότες που θα ταίριαζαν εξίσου και στη Φα# ελάσσονα. Λαμβάνοντας υπόψη μας την τελευταία συγχορδία του *Im wunderschönen Monat Mai*, θα μπορούσαμε κάλλιστα να θεωρήσουμε πως το *Aus meinen Tränen sprießen* ξεκινάει με τη λύση της δεσπόζουσας του προηγούμενου τραγουδιού. Ο Schenker στο γράφημά του αγνοεί πλήρως την αμφισημία που δημιουργεί η πρώτη συγχορδία (Λα μείζονα ή Φα# ελάσσονα;) καθώς και την «ενότητα» του κύκλου που προσπάθησε να πετύχει ο Σούμαν. Πάλι δείχνει να βασίζεται έντονα την ερμηνευτική του προσέγγιση στη θεωρία του. Με βάση λοιπόν τα δεδομένα αυτά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η *Urlinie* «περιορίζεται» στην προσπάθεια να υποστηριχθεί η μεθοδός του σε θεωρητικό υπόβαθρο. Το γεγονός αυτό ωστόσο έχει ως αποτέλεσμα να «χάνονται» ζωτικής σημασίας λεπτομέρειες της συνθετικής σκέψης και πρακτικής.

4. Συμπεράσματα

Πολλά μπορούμε να συζητήσουμε και να σχολιάσουμε σχετικά με την αναλυτική μέθοδο του Schenker. Είναι βέβαιο ότι αποτελεί ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο στα χέρια του κριτικού - αναλυτή το οποίο ωστόσο αδυνατεί σε μεγάλο βαθμό να «ακολουθήσει» την ταχύτερη εξελικτική πορεία της μουσικής του 20^{ού} αιώνα και έπειτα. Ειδικότερα, από το β' μισό του 20^{ού} αιώνα η γραμμική εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης χάνεται σε μεγάλο βαθμό, κάτι που έχει σαν αποτέλεσμα η

αναλυτική προσέγγιση που μελετάμε να χαρακτηρίζεται από ανεπάρκεια ως προς την αποτελεσματικότητά της. Όπως ορθά επισημαίνει και ο Kerman, αυτό που χρειάζεται δεν είναι να απορρίψουμε τη μέθοδο Schenker αλλά να τη συμπληρώσουμε, εμπλουτίζοντάς την με τα στοιχεία εκείνα που θα μας βοηθήσουν να εξετάσουμε το μουσικό έργο με πιο ολιστικό και ανθρωπιστικό τρόπο. Να μπορέσουμε να λάβουμε υπόψη και άλλες «αισθητικές αξίες» πέρα από το οργανικό μέρος, χωρίς να «βγούμε εκτός ανάλυσης»⁷.

Εξετάζοντας παραμέτρους όπως το κείμενο (αν υπάρχει), τις κοινωνικόπολιτικές συνθήκες, τα προσωπικά βιώματα του συνθέτη ή ακόμα και του ποιητή, ο κριτικός – αναλυτής οφείλει να ξεφύγει από το αυστηρό πλαίσιο του οργανικισμού των προηγούμενων αιώνων. Κάθε μουσικό έργο οφείλουμε να το εξετάζουμε στο φυσικό του περιβάλλον και πλαίσιο. Μόνο τότε είναι ολοκληρωμένο και μόνο τότε είμαστε σε θέση να ερμηνεύσουμε σωστά όλες τις προσλαμβάνουσές του. Όσον αφορά μάλιστα στη μελοποιημένη ποίηση, ο Stein ορθά επισημαίνει πως το πρόβλημα πολλές φορές ξεκινά από την ήδη «κακή ανάγνωση» και κατανόηση των περιεχομένων των ποιημάτων από τους συνθέτες⁸. Ο Morgan επιπλέον σημειώνει ότι η μουσική σύνθεση πρέπει να εξετάζεται σε ένα πολύπλευρο πλαίσιο και να λαμβάνεται υπόψη ο τρόπος που σχετίζεται με άλλα μουσικά έργα του παρελθόντος ή του παρόντος. Ουσιαστικά αναφέρεται σε μια ριζοσπαστική, για την εποχή, τομή στον τρόπο που αντιλαμβάνεται η ακαδημαϊκή κοινότητα τον όρο «ανάλυση» και «κριτική» και στους νέους ορίζοντες που δημιουργούνται⁹.

Στην ουσία της συζήτησης, αυτό που πραγματικά έχει σημασία είναι η μουσική αντίληψη και πρόσληψη ενός έργου από τον αναλυτή – κριτικό. Η ακουστική εμπειρία οφείλει να επικρατεί της στείρας θεωρίας και του δογματισμού και να εξαλείφει τους όποιους περιορισμούς. Η ελευθερία και η ευελιξία στις αναλυτικές μεθόδους φαντάζουν πιο αναγκαίες από ποτέ.

⁷ Joseph Kerman, «How We Got Into Analysis and How To Get Out», *Critical Inquiry*, 7/2 (1980), 331.

⁸ Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1971.

⁹ Robert Morgan, «On the Analysis of Recent Music», *Critical Inquiry* 4 (1977), 33-53.