



Serban Nichifor

Compositeur, Professeur

Roumanie, Bucarest

A propos de l'artiste

http://www.voxnovus.com/composer/Serban_Nichifor.htm

Qualification: PROFESSEUR DOCTEUR EN COMPOSITION ET MUSICOLOGIE

Site Internet: <http://romania-on-line.net/whoswho/NichiforSerban.htm>

Sociétaire : SABAM - Code IPI artiste : I-000391194-0

A propos de la pièce



Titre: Postmodern Analysis Models (1/2)
[Compendium]

Compositeur: Nichifor, Serban

Licence: Copyright © Serban Nichifor

Editeur: Nichifor, Serban

Instrumentation: Musicologie

Style: Contemporain

Serban Nichifor sur [free-scores.com](http://www.free-scores.com)

http://www.free-scores.com/partitions_gratuites_serbannichifor.htm

- Contacter l'artiste
- Commenter cette partition
- Ajouter votre interprétation MP3
- Accès partition et écoute audio avec ce QR Code :



Conf. univ. Dr. Serban NICHIFOR

**REPERE
INTR-O ANALIZA HOLISTICA A
POSTMODERNISMULUI
MUZICAL**

Synopsis I

**UNIVERSITATEA NATIONALA DE MUZICA
BUCURESTI
Octombrie 2006**

Cursul 'LIMBAJE MUZICALE CONTEMPORANE'

1 INTRODUCERE IN ANALIZA POSTMODERNISMULUI MUZICAL (1)
- synopsis -

Postmodernismul muzical actual a aparut in a doua jumătate a sec. XX ca o reactie la excesele modernismului si se caracterizeaza prin eclecticismul formelor si genurilor (de la avangarda la culturile populare), prin polistilism si, nu in ultimul rand, printr-un spirit deseori ironic, eminentemente eliberat de orice constrangere doctrinara, menit sa dizolve dogmele totalitarismului modernist (ca de pilda cele conexe serialismului integral). Este relevanta in acest sens si teoria lui Francis Fukuyama referitoare la "punctul final al evolutiei ideologice a omenirii, insotit de universalizarea democratiei liberale occidentale ca forma finala de guvernare umana".

Schimarile paradigmaticice de la Modernism (M) la Postmodernism (PM) pot fi ilustrate si prin urmatoarele dimensiuni:

- M: perceptie carteziana, liniara, dualista ((res extensa/materie, res cogitans/constiinta); PM: perceptie holistica (incluzand fenomenele de natura transpersonala si psihedelica)
- M: actul creator inchis; PM: actul creator deschis (apud Umberto Eco, "Opera Aperta").
- M: structura autoritara, rigida, impusa prin dogme si "etichetari"; PM: structura autonoma, libera, flexibila, deschisa conexiunilor infinite;
- M: accent pe colectivitati inchise (gen "scoli componistice", "grupuri" etc.); PM: accent pe individualitati deschise formelor de comunicare in multiple ipostaze;
- M: gandire analitica (proprie emisferei stangi); PM: complementarizarea rationalitatii prin procese intuitive, neliniare, holistice (solicitant ambele emisfere).

Auditie:

Pierre Boulez: "Structures"; George Crumb: "Makrokosmos"; Serban Nichifor: "Dansuri Romanesti"; Vladimir Cosma: muzica de film

Bibliografie selectiva:

Benoit Duteurtre: "Requiem pour une avant-garde", Ed.Robert Laffont, Paris, 1995;

Francis Fukuyama: "The End of History and the Last Man", Ed, "The Free Press",USA, 1993;

Serban Nichifor: "Musica Caelestis", Ed. UNMB, Bucuresti, 1994;

Bruno Würtz: "New Age", Editura de Vest, Timisoara, 1994

Motto: "Muzica (prin separare imaginată a auzului de celelalte sensuri) nu există."
John Cage

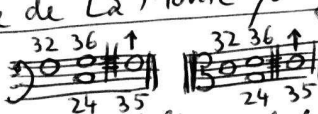
3) Muzică Minimală

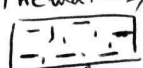
→ curent contemporan "ascetic" și "anti-romantic" bazat pe proiectarea exclusivă a elementelor esențiale ale discursului muzical.

→ minimalismul este prezent și în artele plastice (Constantin Brâncuși, Carl Andre, Anne Truitt, Dan Flavin, constructivismul rus, etc.), arhitectură (Ludwig Mies van der Rohe, Buckminster Fuller, John Pawsen, etc.), literatură (James M. Cain, Raymond Carver, Amy Hempel, etc.), film, religie, filosofie - în toate aceste domenii aplicându-se principiul reducerii fenomenologice la elementele constitutive (primare).

→ principalii exponenți ai minimalismului muzical (având ca precursori pe Robert Schumann, Claude Debussy și Carl Orff) sunt Michael Nyman (care introduce termenul în 1968), Cornelius Cardew, Henry Cowell, John Cage, Charlemagne Palestine, La Monte Young, Terry Riley, Dick Higgins, Conlon Nanctarrow, Morton Feldman, Philip Glass, Steve Reich, Lukas Foss, Morton Subotnick, Tom Johnson, John Adams, David Cope, Pauline Oliveros, Robert Moran, Brian Eno, Phill Niblock, Carl Stone, Alvin Lucier, Meredith Monk, Frederic Rzewski, Louis Andriessen, Arvo Pärt, Zoltán Jeney, John Tavener, Henryk Gorecki, Hans Otte, etc.

→ Caracteristicile minimalismului muzical: (1) armonie consonantă (cu/fără funcționalitate tonală); (2) reiterarea micro-structurilor formale (fraze, figuri, motiv, celule) în ipostaze variabile - fără dezvoltare; (3) staze sonore (pulsatii și/sau sunete lungi - inclusiv pe multisonuri); (4) reguli stricte în "process music" ("systems music"); (5) starea de liniște spirituală; (6) muzică conceptuală ("concept music"); (7) conciize; (8) continuitate (prin lente modulații/transformații ("morphing") ale parametrilor constitutivi); (9) configurație "phase/pattern music" (incluzând structuri repetitive)

→ exemple (1) piesele statice de La Monte Young - "Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer"  → $36 \left[\begin{matrix} 9/8 \\ 3/2 \end{matrix} \right] 3/2$; $32 \left[\begin{matrix} 9/8 \\ 4/3 \end{matrix} \right] 3/2$; $24 \left[\begin{matrix} 9/8 \\ 4/3 \end{matrix} \right] 3/2$;

"Composition 1960 #7" ; "Composition 1960 #10" ("Draw a straight line and follow it"); "Composition 1960 #7" ; "Chance operation/Concept art/Meaningless work/Natural disaster/indeterminacy/Anti-art/Plains of action/Improvisation/Stories/Diagrams/Poetry/Essays/Dance constructions/Compositions/Mathematics/Music"; "to be held for a long time"; "December 1952" →  ; (3) John Cage - "4'33" (liniște! - în 3 părți, pentru orice instrument sau ansamblu); (3) Terry Riley - "In C" (face tranziția spre repetitiv non-evolutiv).

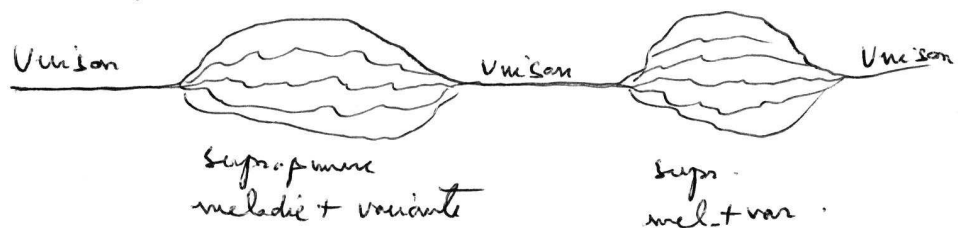
→ bibliografie selectivă: Cope, David - "Techniques of the Contemporary Composer", NY, NY, Schirmer Books, 1997; Fink, Robert - "Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice", 2005; Johnson, Tom - "The Voice of New Music: New York City 1972-1982", Eindhoven, Netherlands, 1985; www.epitonic.com; http://artofthestates.org.

④ Muzica Românească
(Caracteristici generale)

- 1.) Nașcută la confluența ^{europene} civilizațiilor occidentale și orientale → sinteză daco-română produsă prin etnogeneza și manifestată inițial prin folclor (cultura populară) și muzica de cult (psaltică) de factură bizantină (ortodoxă) - ambele fundamentate și pe tehnica eterofoniei
- 2.) Se remarcă unitatea în diversitate ("E Pluribus Unum") atât în muzicile tradiționale (folclor, psaltichie), cât și la nivelul artei culte (odată cu apariția școlii naționale → veri lucrători: Ion Ghicciășiu, Gheorghe Enescu, Vasile Tomescu, P. Brâncuși, O.L. Cornea, Viorel Cosma, Zeno Vancea)
- 3.) Arta cultă se caracterizează prin îmbinarea tradiției (folclorică și psaltică) cu inovarea (în direcția muzicii occidentale, cu contribuții originale la G. Enescu, Amel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Mihai Măldovan, Liviu Gladescu, Doru Păpău, Cornel Tătaru, Costin Miereanu, Liana Alexandra, Liviu Dăncănu, E. Terenzi, W. Berger, Octavian Nemescu, Corneliu Cezer, Iăneș Dumitrescu, Șerban Nichifor, Gheorghe Costinescu, Dan Bedin ș.a.). NB - listă este incompletă!!!
(veri frateții de "1st. Mus. Românești" de mai sus.
- școli compozitice: București, Cluj, 19. Muzic. Iam

- 4.) importanta modelului enescian preluat de majoritatea compozitorilor din România, în special tehnica eterofoniei (de factură folclorică și psaltică) dezvoltată de Enescu (în simfonii de cameră, opere "Oedip", lucrări camerale - ex. Sonata III - a în stil românesc pt. violon și pian, etc.).

Eterofonie (< gr. ἑτεροφωνία < ἕτερος/heteros = "diferit"; φωνή/foné = "sunet", "voce" => "diferite sunete/voce")
este o formă specială de multivocalitate (în "parlando rubato")
constituită ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor de la starea de unison, implicând alternarea unisonului cu suprapunerile melodice și ale variantelor ei:



Bibliografie: Dictionar de termeni muzicali (Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 165-168);
Niculescu, Ștefan ("Octetul de coarde de George Enescu", SCIA, I/1962), Berger, W. ("Aspecte ale polifoniei moderne", Rev. "Muzică" 4/1965); Fîlco, Cleonora ("Heterofonia în creația lui George Enescu", Studii de muzicologie, 4/1968);
Niculescu, Ștefan ("Eterofonia", Studii de muzicologie, 5/1969).

⑤ Noua Muzică Consonantă - repere istorice în spațiul românesc.

→ a.) Muzică Bizantină

- perioada patustică (sec. I - V) - cântări efonetice și antifonie/responsoare (Bardesan, Eftem Sirul, Niceta de Remenians) - conservate în intonațiile Psalmilor, Evangheliei și Apostolului

- perioada bizantină (sec. V - XV)

melozii (sec. V - XI): Roman Melodul, Ion Damoschin - apar troparul, condacul și canonul

melozii (sec. XI - XV): Kuzales, Glykes, Kladas - apar podobile (tipologii melodice, celești), se cristalizează notația neumatică și teoria sistemelor

- perioada post-bizantină (sec. XV - 1814) - după căderea Constantinopolului (1453) se remarcă apariția unor influențe turco-perso-arabe (de pildă la Petru Lampadarios Peloponesos).

- perioada modernă (1814 - prezent) - reformă notativă impusă de Chrysant de Madyt, Grigorie Lampadarios și Hurmuz Gherghe (1814) a determinat: reducerea semnelor neumatice, precizarea coordonatelor ritmice și a celor intonaționale, precum și a unor scheme formale. În România a apărut prin tipărirea realizată de București de Petru Efessiu (1820)

→ b.) Folclorul muzical

- sinteză a culturilor traco-dace și române, marcează în plan sonor procesul etnogenezei poporului român.
- genuri
 - o cazionate - cf. calendarului popular [Colindul, urările (plungusorul), cântecul de stea, etc.], cf. munții agrare/păstoraști [calcișul, popavada, drăgăria], cf. cicluului familial [naștere, nuntă, înmormântare];
 - neocazionate: cântecul, dans (vocal/instrumental), balada, jocul, folclorul copiilor;
- specifice: unitatea în diversitate ("E Pluribus Unum");
- domenii ale analizei muzicologice: melosul (arhaic/modern), ritmice (gusto silabic, parlando rubato, aksak), modalismul (diatonic/cromatic, de la moduri bi- → hexacordice la structuri (pre)pentatonice și heptacordice), arhitectonica (forme concentrate/amplă, silabic/polisilabic), stilizarea (în configurații regionale, dar și pe genuri lirice/epice și vocale/instrumentale), organologia (instrumente tradiționale/noi, factura instrumentală/vocală).

→ c.) Muzica cultă

- în sec. XX: Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Mathian Negrea, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu (NB - lista se limitează la prima jumătate a sec. XX și are un caracter orientativ, neexhaustiv)

6. NOUA MUZICA CONSONANTA

„*Nouva Musica Consonantă*” („*New Consonant Music*”, „*Nouvelle Musique Consonante*”) reprezintă o nouă orientare estetică integrată în curentul postmodern. În acest context, ideea de consonanță nu se referă exclusiv la aspectul acustic, ci în particular la cel *spiritual*, relevând o inefabilă stare de *armonie* stabilită între compozitor, interpret și public, un sentiment de *profunda pozitivitate*, o atmosferă de *serenitate și pace* (consecvența perioadelor dramatice ce au marcat muzica în trecut), cu un mesaj *eminamente anti-fascist, anti-totalitarist*.

Această schimbare paradigmatică cu valențe transpersonale ilustrează o reflectare a *concepției holistice*, implicând și *o transcendere a spațiului și a timpului în perspectiva eternității*. De aceea, „*Noua Muzică Consonantă*” nu poate fi catalogată nici ca o expresie a „neo-clasicismului” (bazat pe reiterarea vechilor paradigme) și nici ca „arta comercială” (limitată la factorul acustic promovat în mod „hedonist”) – finalitatea NMC fiind exclusiv de natură spirituală.

Principali exponenți: Liana ALEXANDRA , Silvia BERG , Mikhaïl BEZVERKHNY , Nimrod BORENSTEIN , Dirk BROSSÉ, Boudewijn BUCKINX , Dafydd BULLOCK , Daniel CAPELLETTI, Edwin CLAPUYT, Rodolfo COELHO DE SOUZA , Frederic DEVREESE , Dominique DUPRAZ , Michael J. EVANS , Vincent GHADIMI , Raf GOORMANS , Alexander GRINBERG , Alexander GUGEL , Johan HASLER , Robert JANSSENS , Krzysztof KNITTEL , Michael KUGEL , Piotr LACHERT , Dominique LAWALRÉE , Jacques LEDUC , Michel LYSIGHT , Roberto MARTINS , Gilberto MENDES , Roberto MARTINS , Gilberto MENDES , Henrique MOROZOWICZ , Serban NICHIFOR , Frank NUYTS , Vadim ORDA , Oleg PAIBERDIN , Vitaly PATSERA , Georgs PELECIS , Joëlle PIRET , Bogdan PRECZ , Pierre-Paul RUDOLPH , André RULENS , Daniele SALVATORE , Bogdan SEHIN , Alexander SHCHETINSKY , Antonio SIMONE , Ede TERENYI , Jean-Marie SIMONIS , Raoul DE SMET , Armano UGO , Jan VAN LANDEGHEM.

Auditi la curs: „*Quatre Preludes*” de Krzysztof KNITTEL, *Variatiunile „Frere Jacques*” de Henrique MOROZOWICZ , „*Quatrième Suite*” de Georgs PELECIS , „*Monochrome*” de Michel LYSIGHT, „*Tres Contos de Cortazar*” de Gilberto MENDES, *Sonata a II-a* de Piotr LACHERT și „*Adagio, the famous one, of course*” de Boudewijn BUCKINX. Interpretează pianista Mireille GLEIZES (Belgia).

Sambata 9 Decembrie 2006 la ora 18 va avea loc în Sala „George Enescu”, cu concursul unor străluciți reprezentanți ai școlii interpretative românești și în prezența autorului, un concert cameral dedicat unuia dintre cei mai importanți exponenți ai direcției „Nuova Musica Consonante”: compozitorul belgian Jacques LEDUC, Președinte al Uniunii Compozitorilor Belgieni și al SABAM, precum și Rector al Capelei Regale „Reine Elisabeth” de la Bruxelles.

7. CULTURA DE MASA

- **In totalitarismul de sorginte europeana (in special germanica si slava), precum si asiatica (din spatial extrem-oriental si din zona islamica):** factor fundamental al propagandei extremiste (de stanga/dreapta, ambele cu o clara finalitate represiva), impuse de o autoritate politica absolutista – prin promovarea violentei ideologice in contextul luptei de clasa (stanga comunista) sau de rasa (dreapta fascista), prin cultul elitist al “avangardei”, al personalitatii/clasei conducatoare, prin idealizarea natiunii/societatii/culturii asa-zis “superioare” si condamnarea la disparitie a natiunilor/societatilor/culturilor asa-zis “inferioare”, prin ateism (in comunism) sau misticism hinduist si dogme pagane (in fascism) – toate avand ca efect depersonalizarea individului, reducerea sa la statutul de element neglijabil in sine, avand unica functie (calitate) de component al unei mase total aservite autoritatii dictatoriale.

- **In democratia autentica promovata de Statele Unite ale Americii si de Uniunea Europeana:** principalul instrument de diseminare a ideilor de libertate, egalitate morala, religiozitate – in spiritual etern al Decalogului, mobilitate sociala ascendenta, prosperitate, pluralism, patriotism, solidaritate, individualism, progres personal, exceptionalism, corectitudine politica – avand ca efect direct dezvoltarea unei personalitati unice, pe deplin respectate in contextual diversitatii sociale (conform adagiului “*E Pluribus Unum*”, ce marcheaza stema S.U.A.), precum si respingerea oricarei forme de nationalism tribal si de totalitarism. Toate aceste elemente definesc mesajul profund umanist al culturii americane, bazate in plan structural pe o sinteza internationala. De pilda, jazz-ul (ca factor esential in definirea culturii americane) reprezinta un exemplu edificator de simbioza a coordonatelor melodice si armonice de sorginte europeana cu cele melodice si ritmice de origine africana. De aceea, cultura de masa americana este o adevarata cultura internationala, o incontestabila “*lingua franca*” a intregii lumi – ca factor de unificare in spiritual democratiei reale. Este elocvent faptul ca exportul cultural american reprezinta peste 80 % din totalul mondial - conform legii cererii si ofertei, printr-o concurenta absolut libera, fara nici un factor de impunere.

INTRODUCERE IN ANALIZA SCHENKERIANA

Compendiu realizat de Conf.Univ.Dr. Serban NICHIFOR, UNMB

- I.) DATE GENERALE



- a.) Heinrich SCHENKER (n. 19-VI-1868, Wisniowczyk - Galitia; m.13-I-1935, Viena), eminent muzicolog evreu specializat in domeniul cercetarii tonalismului. Discipol al lui Anton BRUCKNER, el si-a desavarsit studiile la Conservatorul din Viena – centru muzical in care a sustinut, incepand din 1884, o prodigioasa activitate teoretica - inclusiv la renumita *Universal-Edition* -, didactica si interpretativa - ca pianist, in cadrul unor renumite ansambluri camerale. Interzis de nazistii ce i-au distrus si familia (sora lui fiind ucisa in lagarul de concentrare de la Theresienstadt), Heinrich SCHENKER s-a bucurat de aprecierea unanima a celor mai de seama exponenti ai muzicii secolului XX.

Propunand o esentiala schimbare paradigmatica in raportul cu viziunea riemanniana, SCHENKER si-a elaborat sistemul analitic in baza teoriei nivelelor structurale si a coerenței tonale generate - la confluenta dimensiunilor verticale (armonice) si orizontale (polifonice) - de trisonul major, ca factor natural si, totodata, ca element constitutiv al discursului musical. In acest sens, ilustrandu-i in mod elocvent conceptia, tratatul *Neue Musikalischen Theorien und Phantasien / New Musical Theories and Fantasies* este format din volumele *Harmonielehre / Harmony* (I - 1906), *Kontrapunkt / Counterpoint* (II.1 – 1910; II.2 - 1922) si *Der Freie Satz / Free Composition* (II.3 - 1935). Aceasta perspectiva cu-adevarat revolutionara in analiza muzicologica a exercitat o puternica influenta asupra pozitiei estetice a unor importanti muzicieni, precum Wilhelm FURTWANGLER, Anthony VON HOBOKEN, Sergiu CELIBIDACHE, Ernst OSTER, T.H. KREUGER, Felix SALZER, Carl SCHACHTER, Martian NEGREA. In prezent, analiza schenkeriana este tratata ca o disciplina fundamentala in principalele universitati din S. U. A. si din Europa. Consideram de aceea oportuna abordarea acestui domeniu si la Universitatea Nationala de Muzica din Bucuresti.

- b.) **Obiectivul analizei schenkeriene:** determinarea structurii tonale a unei entitati musicale in baza relatiilor ierarhice stabilite intre frecventele sonore, prin realizarea unei reductii fenomenologice notate intr-un sistem simbolic specific.

Reductiile sunt atemporale (a-ritmice) si au trei componente principale:

- 1.) *Infrastructura (Hintergrund / Background)* - ce reprezinta zona bazei; la acest nivel se constituie si o *Structura Fundamentală (Ursatz / Fundamental Structure)* ce are configuratia unei scheme formale in trei versiuni (initiate prin proiectarea in game diatonice descendente a celor trei note ale trisonului: 3/I – 2/V – 1/I (linia tertei); 5/I – 4/II – 3/III – 2/V – 1/I (linia cvintei); 8/I – 7/III – 6/IV – 5/I – 4/II – 3/I – 2/V – 1/I (linia octavei). Cifrele arabe marcheaza notele discantului, iar cele romane - treptele marsului armonic, in acest plan putand fi imaginate si alte variante – toate insa finalizandu-se prin relatia/cadenta 2/V – 1/I. *Nota Initiala (Kopfton / Head-Tone)* este asadar terta (3), cvinta (5) sau octava (8). Atunci cand *Nota Initiala* nu corespunde cu inceputul piesei, fragmentul introductiv formeaza un *Ascendent Initial (Anstieg / Initial Ascent)* ce precede asadar *Structura Fundamentală* propriu-zisa.

- 2.) *Structura Mediana (Mittelgrund / Middleground)* – ce marcheaza zona *Elaborarii, (Auskomponierung / Prolongation)*, al *Transformarilor (Verwandlungen / Transformations)* ce apar la *Nivelul Conducerii Vocilor (Stimmführungsschichten / Voice-Leading Levels)*.

- 3.) *Suprastructura (Vordergrund / Foreground)* – ce ilustreaza suprafata operei muzicale; doar la acest nivel apar configuratiile ritmice – deci opera este proiectata efectiv in timp.

II.) ARMONIA SCHENKERIANA - principii -

- Ultima si singura celula constitutiva a muzicii este reprezentata prin Trison (Dreiklang, Triad). Astfel, Trisonul major (proiectat prin armonicile 4-6) este si singurul *natural* – Trisonul minor fiind doar rezultatul speculatiei muzicienilor. In contextual armoniei schenkeriene nu se face asadar o diferentiere fenomenologica intre Trisonul major si cel minor (cel minor fiind reductibil fenomenologic la cel major – singurul "natural").
- Elementul fundamental al armoniei schenkeriene este Treapta (Stufe, Scale Step), aceasta notandu-se prin cifrele romane (de pilda, I = tonica, V = dominanta, etc.) Totalitatea Treptelor formeaza un *cantus firmus* peste care se suprapun *note de pasaj*, ce alcatuiesc un proces de tip “*passing nature*” (*Scheinharmonie*).
- Modulatia este un fenomen iluzoriu – deoarece o lucrare muzicala alcatuieste – prin tonalitatea ei de baza – o unica Treapta. De exemplu, o forma de sonata realizata in Sol Major poate fi redusa fenomenologic la nivelul unei mari Trepte I in baza Sol si cu o structura arborescenta – evolutia ei in detaliu fiind reprezentata prin diminuari succesive ale discursului muzical (diminuari ce se constituie astfel in ramificatii ale Treptei fundamentale). Progresiile armonice - ce apar pe parcurs si ce pot sugera devieri spre alte centre tonale (numite “modulatii” in vechea paradigma riemanniana) – nu pot altera unitatea tonalitatii de baza, motiv pentru care ele formeaza in noua paradigma a analizei schenkeriene doar *Tonulatii (Tonicisations)*. Astfel, spre deosebire de analiza de tip riemannian - in care in planul tonal al unei lucrari apar “modulatii” spre alte tonalitati (de pilda, in Expozitie tema I este in Sol Major, iar Tema II in Mi minor – cele doua teme “moduland” in Dezvoltare spre alte Tonalitati (Fa Major, La minor, Si minor, Re Major), pentru ca ambele sa revina in Repriza in tonalitatea de baza Sol Major -, in analiza de tip schenkerian se afirma ca toata lucrarea este conceputa pe Treapta I (Sol), cu “tonulatii” spre Treptele VI (Tema II in

Expozitie), VII, II, III si V (deviatiile din Dezvoltare) si revenire pe Treapta I in Repriza. Prin urmare, spre deosebire de Hugo RIEMANN (ce “sparge” in mod artificial structura tonalitatii de baza – inclusiv prin teoria “modulatiilor” spre alte tonalitati), Heinrich SCHENKER evidentiaza tocmai unitatea monolitica a operei tonale, ce evolueaza intr-un proces omogen – toate progresiile armonice constituind doar “tonulatii” ale Treptei I (ca fundament ireversibil, implacabil, imuabil al intregii evolutii sonore). Un alt exemplu edificator: in armonia riemanniana (in care subdominanta este egala dominantei), cadenta perfecta compusa <I (tonica) – IV (subdominanta) – V (dominanta) – I (tonica)> ilustreaza modelul intregului sistem armonic clasic – pe cand in armonia schenkeriana (in care doar dominanta, derivata din sirul armonicelor naturale, are o importanta deosebita – subdominanta nefiind egala dominantei !), relatia <I-IV-V-I> (in care IV este o simpla “prelungire a basului arpeggiat <I-V-I>”) nu mai este esentiala – practic ea fiind egala unor alte relatii cu “prelungiri ale basului arpeggiat”, ca de pilda, <I-II-V-I>.

- *Harmonic Unit* – termen ce descrie un acord sau o armonie prelungita prin diminuare fenomenologica.
- *Linear Unit* – termen ce descrie diminuarea fenomenologica aplicata unitatii armonice.
- *Mental retention* – teorie schenkeriana ce credeaza in ideea capacitatii auditoriului de a intuiti rezolvarile armonice ale unor structuri muzicale expuse intr-o unitate mai mare de timp.
- *Dividing Dominant (Oberquint-Tieler)* – proces prin care Treapta V devine un suport atat pentru Structura Fundamentala, cat si pentru progresiile similare din *Middleground*.
- *Third Divider (Terz-Tieler)*- procesul divizarii progresiei I-V prin Treapta III (in planul *Arpeggierei Basului – Bass Arpeggiation*).

III.) CONTRAPUNCTUL SCHENKERIAN

- principii –

- Regulile conducerii vocilor (cf. contrapunctului pe doua voci in sistemul speciilor bazat pe “*cantus firmus*” (= “melodie fixa”), *apud* Johannes Joseph FUX, “*Gradus ad Parnassum*”, 1725) sunt aplicabile intregii teorii schenkeriene.
- Clasificarea intervalelor: *consonante perfecte* (unison, cvarta, cvinta, octava), *consonante imperfecte* (terta, sexta) si *disonante* (secunda, septima).
- Miscarile vocilor: *directa* (ambele voci in aceeasi directie – cu cazul particular al miscarii *paralele*, in care vocile se misca in aceeasi directie si la acelasi interval), *oblica* (se misca doar o voce, cea de a doua ramanand pe acelasi sunet) si *contrarie* (vocile sunt directionate in sens opus una fata de cealalta).
- Specia I (nota contra nota / “*punctus contra punctum*”) – pe note intregi, se aplica doar intervalelor consonante (perfecte si imperfecte), fiind permise toate miscarile (directa, oblica si contrarie) cu doua exceptii: (1) miscarea directa (si in special paralela) intre intervalele perfecte; (2) miscarea directa de la un interval imperfect la un interval perfect. (*Vezi Ex.1*)

- **Specia II (doua note contra una)** – in care apar masurile de doua doimi - cu doi timpi (tesis si arsis) -, se aplica si disonantelor, ce pot aparea doar in doua situatii: (1) ca note de trecere pe timpul slab; (2) ca broderii. Nu se admit: (a) intervalele de cvinta si de octava in miscare directa; (b) salturile in jos, de la cvinta sau de la octava (quinta battuta, ottava battuta). Se recomanda salturile doar pe consonante. (Vezi Ex.2)

- **Specia III (patru note contra una)** – in care apar masurile de patru patrimi, se aplica si disonantelor (doar pe timpii 2, 3 si 4) si pe note de trecere. Este introdusa formula numita “*nota cambiata*”, ce conduce la o schimbare de directie – fiind formata din 5 sunete structurate in doua formatiuni de trecere opuse (notele 1-2 si, respectiv, 3-4), avand o tinta comuna (nota 5). (Vezi Ex.3)

- **Specia IV (contrapunct sincopat)** – rezultat si dintr-o decalare a vocilor din Specia I. Sincopele disonante se rezolva descendent la contrapunctul superior (9-8, 7-6, 4-3, 2-1 – 2-1 nefiind insa recomandat) si ascendent la contrapunctul inferior (2-3, 4-5, 7-8, 9-10 - 7-8 nefiind de asemenea recomandat). (Vezi Ex.4)

- **Specia V (contrapunct inflorit / “*contrapunctus floridus*”)** implica combinarea tuturor speciilor anterioare. Ca si in cazul formulei “*nota cambiata*” (din Specia III), se reliefeaza importanta procesului fenomenologic al “*diminuarii*” - constand din ornamentarea unei progresii simple prin alta mai complexa. Acest procedeu al “*prelungirii in timp*” prin diminuare fenomenologica ilustreaza un element definitiv al analizei schenkeriene. (Vezi Ex.5)

EXEMPLE CONTRAPUNCT

Ex.1: Specia I - apud Heinrich Schenker

Ex.2: Specia II - apud Heinrich Schenker

C.F. C.F.

Ex.3: Specia III - apud Luigi Cherubini

C.F. nota cambiata

Ex.4: Specia IV - apud Martian Negrea*

C.F.

Ex.5: Specia V - Orlando di Lasso, "Cantiones sine textu" nr.12 (cf. Martian Negrea*)

C.F.

C.F. transpus la cvarta superioara

C.F. C.F.

C.F.

*) Martian Negrea: *Tratat de Contrapunct si Fuga*,
Ed. de Stat pentru Literatura si Arta, Bucuresti, 1956

**IV.) COMBINAREA ARMONIEI SI CONTRAPUNCTULUI -
TEHNICI SCHENKERIENE DE EXTINDERE TEMPORALA
(PROLOGATION TECHNIQUES)**

- synopsis -

NOTA BENE:

In aceasta sectiune expunem (intr-o configuratie analoga unui glosar de termeni si sintagme) principalele elemente specifice analizei combinatorice de tip schenkerian, asa cum sunt sintetizate si in site-ul: <http://www.schenkerguide.com> - realizat de un ilustru specialist in domeniu: Dr. Tom PANKHURST , senior lecturer la Liverpool Hope University (Anglia).

Am utilizat de asemenea definitiile dintr-un elocvent articol pe tema analizei schenkeriene - articol publicat pe site-ul Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Schenkerian_analysis

Precizam totodata ca in Appendix-ul acestei “*Introduceri in analiza schenkeriana*” am reprodus si “*Schenker-Analysis Glossary*” (<http://www.humanities.mcmaster.ca/~renwick/glosstart.htm>) redactat de cercetatorii William RENWICK si Dave WALKER de la McMaster University (Canada). Exemplele muzicale se refera la analiza unei lucrari de referinta din creatia lui BRAHMS (“*Variatiuni si Fuga pe o tema Haendel*”, op.24) – exegeza realizata de Schenker si publicata in “*Der Tonwille*” (1924).

Date relevante referitoare la diferitele editii ale “Simpozionului SCHENKER” organizat de catre eminentul Prof. Dr. Carl SCHACHTER de la Mannes College of Music din New York (USA) – sunt disponibile la adresa: <http://www.ursatz.com/SCHENKER/>

In sfarsit, recomandam si accesarea site-ului Northern Arizona University, unde cei interesati pot gasi o extrem de interesanta analiza a Fugii Nr. 17 din “*Clavecinul bine temperat*” (Vol.I) de J.S.BACH, realizata de Prof. Dr. Tim SMITH conform sistemului schenkerian si prezentata atat intr-o forma dinamica si interactiva (in timp real, la adresa: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i17.html>), cat si intr-o formulare muzicologica traditionala (in format pdf, la adresa: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i17s.pdf>).

- *Arpeggiere (Auskomponierung / Composing-out / Arpeggiation)* – “Bass-Arpeggiation” in Structura Fundamentală / Ursatz: notată prin formulă generală $3/I - 2/V - 1/I$, Structura Fundamentală / Ursatz este alcătuită din Linia Fundamentală / Urlinie (marcată prin cifre arabe) și prin Linia Basului (descrisă prin cifre romane); la nivelul Basului se remarcă arpeggierea I-V-I. Alt exemplu: prin adăugarea la nivelul Basului a Treptei III: $3/I-III - 2/V - 1/I$.
- *Intrerupere (Unterbrechnung / Interruption)* – de pilda, în Structura Fundamentală / Ursatz (având configurația inițială $3/I - 2/V - 1/I$) prin intreruperea rezolvării $2/V - 1/I$ și reluarea întregii secvențe: $3/I - 2/V - 3/I - 2/V - 1/I$. Un alt exemplu, într-un Ursatz cu 5 linii ($5-4-3-I - 2/V - 1/I$), ce va avea, prin Intrerupere, noua configurație $5-4-3-I - 2/V - 5-4-3-I - 2/V - 1/I$.
- *Nota Invecinată (Neighbor Note / Nebennote)* – în Structura Fundamentală / Ursatz ($3/I - 2/V - 1/I$) prin redirectionarea Liniei Fundamentale / Urlinie (marcată prin cifre arabe) către o notă apropiată (invecinată): $3-4-3/I - 2/V - 1/I$, sau $5-4-3-4-3/I - 2/V - 1/I$, sau $5-6-5-4-3-I - 2/V - 1/I$.
- *Prelungirea Arpeggierei Basului (Bass Auskomponierung / Prolongation of the Bass Arpeggiation)* – Basul arpeggiat din Structura Fundamentală / Ursatz ($I - V - I$) poate deveni $I - IV - V - I$ (adică “cadenta perfectă compusă” în accepțiunea riemanniană), ce are însă, în contextual analizei schenkeriene, aceeași importanță cu oricare altă cadentă compusă (ca de pilda cu $I - II - V - I$, sau cu $I - III - IV - V - I$, sau cu $I - II - III - IV - V - I$) – toate fiind generate prin prelungirea Arpeggierei Basului din Structura Fundamentală / Ursatz ($I - V - I$ fiind asadar singura formulă generatoare).
- *Progresie Lineară (Zug / Linear Progression)* – două sunete consonante sunt unite prin una sau mai multe note melodice de pasaj; se pot alcătui astfel formulele uzuale ale “Progresiei de Cvarta” (Fourth Progression), “Progresiei de Cvinta” (Fifth Progression) și “Progresiei de Sexta” (Sixth Progression); “Progresia de Septima” (Seventh Progression) este interpretată

de SCHENKER drept un element armonic in cadrul acordului de septima pe dominanta.

- *Imagini ale Structurii Fundamentale* – configuratie recursiva de tip fractal a discursului musical, in care microstructura (Mittelgrund) reproduce macrostructura (Hintergrund) - ca de pilda in Tema Variatiunilor pentru pian K 331 de MOZART .
- *Transpunerea in alt Registru (Register Transfer)* – un procedeu important la nivelul “Mittelgrund”; procesul este atat ascendant, cat si descendent – desfasurandu-se treptat sau prin arpeggiere in special – dar nu exclusiv ! - la intervalul de octava.
- *Desfasurarea Intervalica (Ausfaltung / Unfolding)* – proces constand in expunerea succesiva a sunetelor unui interval la o singura voce si la nivelul suprafetei textului musical (Vordergrund / Foreground); spre deosebire de Arpeggiere, in Desfasurarea Intervalica sunetele componente au o pondere melodica independenta.
- *Schimbarea Vocilor (Voice Exchange)* – o tehnica de Extindere Temporală (Auskomponierung / Prolongation) constand in inversarea vocilor in conformitatea cu principiul inversarii intervalurilor.
- *Diminuare (Diminution)* – termen utilizat de SCHENKER in sensul original din contrapunctul palestrinian, ilustrand inlocuirea unei note lungi cu mai multe note scurte – acest proces evidentiindu-se in special la suprafata textului muzical (deci la nivelul Vordergrund / Foreground). Principalele manifestari ale Diminuarii sunt reprezentate prin Nota de Pasaj (Passing Note – notata P), Nota Invecinata (Neighboring Note – N), Saltul Consonant (Consonant Skip – CS) si Arpeggiere (Arp).

APPENDIX

Schenker-Analysis Glossary
Created by William Renwick and Dave Walker
McMaster University.

Schenker-Analysis Glossary is an extract of material from *CD-Brahms*, originally published as a Toolbook Multimedia application in 1993. It is intended to assist scholars and students in understanding and applying principles of Schenkerian analysis. The terms, in English and German, are specific to Schenkerian analysis. The examples which appear refer to Brahms's Op. 24 *Variations and Fugue on a Theme of Handel*, an analysis of which Schenker published in *Der Tonwille*, 1924.
Copyright © 1993, 2001, William Renwick and David Walker. All Rights Reserved.

<http://www.humanities.mcmaster.ca/~renwick/glosstart.htm>

GLOSSARY

English

Background
Coupling
Cover tone
Diminution
Divider
Foreground
Fundamental line
Fundamental structure
Graph
Head tone
Initial ascent
Interruption
Linear progression
Linkage
Middleground
Mixture
Motion from/to an inner voice
Obligatory register
Octave transfer
Prolongation
Reaching-over
Scale-step
Structural level
Unfolding
Voice exchange

Cover tone, Deckton. A prominent, in many instances repeated, note that sounds above the register of the fundamental line or main linear progression. In some instances a cover tone can be mistaken for the *Kopftone*, but the voice-leading structure should make the distinction clear. The example, from Variation 9, shows a cover tone B♯ in mm. 1-2 and another cover tone, D in mm. 3-4.

M. 1 2 3 4

B♭ major I III V

Diminution Schenker uses the word diminution in its ancient sense of replacing a given long note with two or more shorter notes, thereby enlivening the texture and adding to the motivic content. Schenker also uses the term diminution to refer to the surface of the music, sometimes to the foreground level.

This definition contrasts with the more common use of the term in reference to the repetition of a theme in shorter notes, hence at a faster pace.

The example, from the foreground of Variation 15, illustrates how the rhythmic activity found in the diminutions of this variation provides a multitude of brief statements of the main motivic ideas, the rising third and the upper neighbor.

M. 1 2 3 4

B♭ major I V

Divider, Teiler. A note that divides a large interval into two roughly equal portions, usually in a bass progression. The dominant (or subdominant) can act as a divider of the tonic and its octave, and usually forms the root of a contrapuntal chord. The third can act as a divider of the fifth. The term divider is especially useful in distinguishing functional harmonies (*Stufen*) from contrapuntal harmonies. A leaping passing-tone (*springender Durchgang*) fills a similar function in the upper voice. The example, from Variation 14, shows III as a divider between I and V in the first half of the variation.

M. 1 2 3 4

B♭ major: I 10 III 10 V

Divider

The image shows a musical score in G major (B♭ major) for Variation 14. It features a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures (M. 1-4). A dashed line indicates a harmonic structure: I (tonic) in measure 1, III (mediant) in measure 3, and V (dominant) in measure 4. Measure 2 contains a leaping passing tone marked with '(n.n.)'. Measure 3 also contains a leaping passing tone marked with '(n.n.)'. The word 'Divider' is centered below the score.

[Glossary](#)

Foreground, Vordergrund. The structural level nearest the surface of the music, showing more detail than the middleground, but omitting some of the surface events, particularly octave doublings and chordal reinforcements. The graph below shows the foreground of the entire Aria. Schenker's foreground graphs typically include some rhythmic ideas. In this case the quick notes show accelerated restatements of the rising third motive with which the melody begins.

M. 1 2 3 4

B♭ major: I 10 (IV V) I 19 V

M. 5 6 7 8

V (I IV) V I IV II V I

The image shows a musical score for the foreground of the entire Aria. It consists of two staves. The first staff covers measures 1-4, and the second staff covers measures 5-8. The key signature is G major (B♭ major). The score is annotated with Roman numerals: I, 10, (IV V), I, 19, V in the first staff; and V, (I IV), V I, IV II V, I in the second staff. Measure 1 contains a rising third motive. Measures 2-4 show accelerated restatements of this motive, marked with '(n.n.)'. Measure 5 also contains a rising third motive. Measure 6 contains a leaping passing tone marked with '(n.n.)'. Measure 7 contains a leaping passing tone marked with '(n.n.)'. Measure 8 contains a leaping passing tone marked with '(n.n.)'. The word 'Glossary' is centered to the right of the score.

[Glossary](#)

Fundamental Line, *Urlinie*. The background melodic line, a stepwise descent from the Kopfton to the final tonic that spans the background of an entire movement. The *Urlinie* descends from the third, fifth, or octave to the tonic. *Urlinie* remains untranslated in the text since it is in common use among Schenkerian analysts. The graph at the bottom of this page shows the *Urlinie* for Brahms's Op. 24 Variations and Fugue.

Fundamental Structure, *Ursatz*. The background tonal structure of a composition, comprising an *Urlinie* (fundamental line) and a bass arpeggiation (*Bass-brechung*). There are three forms of the fundamental structure in Schenker's theory, based on descending *Urlinie* from the third, fifth, and octave to the tonic. The fundamental structure of Brahms's Op. 24 Variations is shown at the bottom of this page.

Graph, *Urfinie-Tafel*. The detailed foreground graph of an entire movement or composition. At this stage in his work the *Urfinie-Tafel* contained all the essential structural elements of a composition, usually notated in a rhythmic reduction. While "Graphic music analysis" (Felix Salzer's translation in Schenker's *Five Graphic Music Analyses*, New York: Dover, 1969: 25) is suitable, "comprehensive foreground graph" (Ibid., Salzer's Introduction, p. 25) is accurate, and fundamental-line chart (Allan Forte and Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York: Norton, 1982: 133) is literal, "graph" has been adopted for convenience here. Reproductions of all the foreground graphs are available for comparison in the "graphic mode".

Head tone, *Kopfton*. The primary melodic note of a composition. It is established near the beginning of a piece, or follows an initial ascent, and serves as the first note of the *Urfinie*. It usually forms the focal point for subordinate linear progressions and arpeggiations and is often prolonged at great length. The *Kopfton* of Brahms Op. 24 is F, the fifth note of the scale. *Kopfton* remains untranslated in the text since it is in common use among Schenkerian analysts.

Kopfton

5 4 3 2 1

I V V 7 I II6 V I

[Glossary](#)

Initial ascent, *Anstieg*. The music of the upper voice at the beginning of a composition that leads via a linear progression from an initial tonic to the *Kopfton*. The first four measures of the *Aria* exhibit an initial ascent from E5 to F. An initial ascent usually occupies only a small opening portion of a composition, whereas an initial arpeggiation occasionally occupies the greater part of an entire composition.

Initial Ascent

5 4 3 2 1

I V V 7 I II6 V I

[Glossary](#)

Interruption, Unterbrechung. A common technique of prolongation at the level of the period and deeper levels, in which the descent of the fundamental line is halted on the supertonic note, supported V, after which the fundamental line is restated in its entirety, beginning again on the Koofton. In most cases the repetition of the structural descent is associated with a motivic repetition. Interruption implies a two-part structure tonal structure which is often reflected in a binary formal structure.

Interruption

Interruption

Glossary

Linear progression, Zug. A linear progression is a stepwise progression of a third or greater connecting structural notes of one or more harmonies. The fundamental line is a linear progression at the background level. Where two or more voices exhibit parallel linear progressions (in thirds or sixths), the linear progression that relates most directly to the underlying harmonic context, or to the fundamental line, is considered the leader.

The example, mm. 83-86 of the fugue, illustrates several linear progressions. The uppermost slur indicates a descending octave from f in m. 83 to f in m. 87 (not shown). The next series of slurs indicate fourth progressions that expand the motion f-c of mm. 83-86, which itself is a descending fourth-progression. More descending fourth-progressions are also found in the lower voice.

Glossary

Linkage, Knupftechnik. The often hidden means by which separate sections of a composition are "organically" connected to one another. Typically, a subordinate motive at the end of one section becomes the seed of a new section, but the means by which a linkage can be achieved are limitless. One of Schenker's main objectives in this essay is to demonstrate how Brahms's linkage technique makes an organic whole out of the series of separate variations. The reader may refer to Schenker's analysis of the variations for many examples of linkage technique.

Middleground, Mittlegrund. The middle structural level(s) occupying an intermediary position between the background and the foreground. The number of middleground levels is determined by the content of the piece. The example shows the middleground for Handel's Aria, using the manner of notation that Schenker employed in his later work, *Free Composition*.

Middleground

Glossary

Mixture, Mischung. Mixture refers to the borrowing of notes or chords from the parallel key. In B \flat major, the B \flat minor chord is understood as mixture, as is E \flat minor. Both are borrowed from the key of B \flat minor. Secondary mixture involves the employment of other altered chords based on the roots of the original diatonic scale. For example, in B \flat major, D \flat major is simple mixture, III of B \flat minor, but D major is secondary mixture, an alteration of the quality of the diatonic chord, D minor. Much less frequently encountered, double mixture is secondary mixture applied to simple mixture. In B \flat major, D \flat minor would be an example of double mixture. Simple mixture occurs in Variation 2, and is the basis of Variations 5, 6, and 13. Secondary mixture is used in Variation 9. As shown below, simple mixture provides a direct opposition of major and minor sonorities in Variation 10.

Glossary

Motion from/to an inner voice, *Untergreifen*. This describes a linear progression at a higher level that connects a note of the *Urlinie* with a note of an inner voice at a deeper level. An initial ascent is an example of motion from an inner voice at a deep level. In mm. 1-4 of the aria, the ascending fifth E♭-F is a motion from the inner voice (B♭) to the *Kopfton* of the *Urlinie*. Mm. 5-6 exhibit another motion from the inner voice, from C to E♭, 4 of the *Urlinie*. Such motions serve to prolong the deeper levels.

The example below illustrates both types of motion as they serve to prolong the 4 of the upper voice in Variation 16. Motion to an inner voice occurs in mm. 14-19 of the fugue, where a third progression, F-E♭-D, prolongs the underlying harmony, I, by moving from the upper voice, F, to the inner voice, D.

Glossary

Obligatory register, *obligate Lage*. The register that is proper for the *Urlinie*. It serves as a reference point for motions to other registers, and in normal circumstances serves as the register for the ultimate resolution of the *Urlinie*. Brahms's variations systematically explore a variety of registers, but continue to relate to the obligatory register.

In the Example, taken from Variation 5, the music uses the obligatory register for the opening and closing measures. But the 4 and 3 of the *Urlinie* in mm. 6 and 7 provide a registral contrast. They occur one octave higher than the obligatory register.

Glossary

Octave transfer, *Hoherlegung/Tieferlegung*. A shift of a note or linear progression from one register to a higher or lower register, usually for some artistic or contrapuntal purpose. At deeper levels, such transfers represent motions away from the obligatory register.

In the example, from Variation 22, notes of an inner voice are shifted up one octave, above the main linear progression. The octave transfers are indicated by broken diagonal lines.

[Glossary](#)

Prolongation, *Auskomponierung*. The extension (composing-out) of an underlying note, interval, or harmony (*Stufe*) by the introduction of additional notes at higher structural levels. The progressions of the middleground prolong the background, and the detail of the foreground serves to prolong the middleground. Prolongation may be contrasted in general terms with progression: prolongation represents the retention of a given sonority, whereas progression suggests a motion from one state to another. In general, progressions serve to prolong deeper levels.

The example, from Variation 18, shows a prolongation of the dominant harmony and of the 5 as the main upper voice note. The prolongation is carried out through linear progressions, a fourth, C-F in the upper voice, and a third, A-F in the lower part. The working out of this contrapuntal framework in a chromatic manner leads to the augmented-sixth chord at the end of m. 6.

[Glossary](#)

Reaching over, *Uebergreifen*. An ascending motion achieved through descending steps alternating with ascending leaps. At each stage a lower voice is moved into a higher octave to gain a higher position.

The example, from mm. 20-24 of the fugue, shows how reaching over is utilized in the upper voice as a means of breaking up the series of fifths with the bass.

Glossary

Scale-step, *Stufe*. Scale-step refers to Schenker's idea of an abstract harmonic function, which may exist in a single chord or comprise several harmonies. *Stufen* represent the underlying harmonic progression of a composition. "The scale-step asserts its higher or more general character by comprising or summarizing the individual phenomena and embodying their intrinsic unity in one single triad." (Schenker, *Harmony*, p. 139.) In the text, *Stufe* is translated in a variety of ways, depending on context.

In the example below, from the Aria, there are two scale-steps, I and V. I, which extends to the middle of m. 4, includes several subordinate harmonies (shown in parentheses) that develop out of the elaborations of the melody, as Schenker illustrates in his discussion of the Aria.

Glossary

Structural level, *Schicht*. One of Schenker's most important concepts, that the events of a tonal composition are ordered in a hierarchic manner. The most important structural events occur at the background, and form the fundamental structure. Events of more local importance occur at higher structural levels, the middleground and foreground, and the ornamental and motivic detail occurs at the surface. Schenker contends that, in general, all structural levels follow basic principles of harmony and counterpoint. The progressions of the higher levels are means of prolonging, or composing out, the fewer but more important events of the deeper levels. The example, from Variation 13, shows the middleground and foreground levels. The foreground is more detailed, but by no means includes every note of the surface of the music.

The image displays two staves of music for Variation 13. The top staff, labeled 'Middleground', shows a melodic line with four measures numbered 1, 2, 3, and 4. A large, solid black line arches over the entire passage, indicating a single structural event. The bottom staff, labeled 'Foreground', shows a more detailed melodic line with three measures numbered 10, 19, and V. A dashed black line arches over the first two measures, and another dashed line arches over the third measure. Roman numerals I, III, and V are placed below the foreground staff. The key signature is B♭ minor.

[Glossary](#)

Unfolding, *Ausfaltung*. The technique of making horizontal (melodic) one or more intervals that are conceptually simultaneous at deeper levels. A double unfolding involves a pair of intervals. Unfoldings can take place on many different structural levels. The example illustrates two instances of unfolding in Part A of Variation 16. The first unfolds D and E♭ of I and the second unfolds C and F of V. In each case the upper note is the primary melodic tone.

The image shows a musical staff for Variation 16, measures 1 through 5. The key signature is B♭ major. The staff is labeled 'Unfolding' in two places. The first 'Unfolding' is between measures 1 and 2, with a solid line connecting the notes in measure 1 and a dashed line connecting the notes in measure 2. The second 'Unfolding' is between measures 4 and 5, with a solid line connecting the notes in measure 4 and a dashed line connecting the notes in measure 5. Roman numerals I and V are placed below the staff.

[Glossary](#)

Voice exchange A technique of prolongation in which tones in a given arrangement of voices are later replicated in a different arrangement (inversion). Typically, a third is inverted to become a sixth in the outer parts.

In the example, taken from Variation 11, the augmented fourth and its resolution to a sixth in m. 5 are replicated as a diminished fifth resolving to a third in m. 7. This repetition provides for the *Urlinie* notes in the obligatory register. It is important to note that the inverted repetition does not necessarily imply a repetition of structural importance. Schenker show by the graph that both dissonance and resolution groups stand for a single V-I progression supporting the upper voice 4-3.

The image shows a musical staff with four measures labeled M. 5, 6, 7, and 8. Measure 5 contains an augmented fourth interval (F#-C) which resolves to a sixth interval (C-F) in measure 6. Measure 7 contains a diminished fifth interval (C-F#) which resolves to a third interval (F-C) in measure 8. The notes are connected by lines, and Roman numerals V and I are indicated below the staff. A label 'Double voice-exchange' with arrows points to the intervals in measures 5 and 7. Measure 8 has a '(nr.)' marking above it.

BIBLIOGRAFIE GENERALA SELECTIVA

- Jonas, Oswald (1982). *Introduction to the theory of Heinrich Schenker : the nature of the musical work of art*. Translated by John Rothgeb. New York and London: Longman. "Most complete discussion of Schenker's theories."
- Forte, Allen (1959). "Schenker's Conception of Musical Structure", *Journal of Music Theory* 3.
- Katz, Adele (1935). "Heinrich Schenker's Method of Analysis", *The Musical Quarterly* 31.
- Forte, Allen and Gilbert, Steven E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. W. W. Norton & Company. ISBN 0-393-95192-8.
- Snarrenberg, Robert (1997). "Schenker's Interpretive Practice." Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-49726-4.
- Cadwallader, Allen and Gagné, David (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Page 10 of 12 Approach*. ISBN 0-19-10232-0.
- Salzer, Felix (1952). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni. "The first book to present a reorganization (as well as modification and expansion) of Schenker's writings from a pedagogical standpoint."
- Westergaard, Peter (1975). *An Introduction to Tonal Theory*. New York: W.W. Norton.
- Yeston, Maury, ed. (1977). *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*. New Haven: Yale University Press.
- Beach, David, ed. (1983). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press.
- Travis, Roy (1959). "Toward a New Concept of Tonality", *Journal of Music Theory* 3.
- Travis, Roy (1966). "Directed Motion in Schoenberg and Webern", *Perspectives of New Music* 4.
- Komar, Arthur (1971/1980). *Theory of Suspensions: A Study of Metrical Pitch Relations in Tonal Music*. Princeton: Princeton University Press/Austin, Texas: Peer Publications.
- Yeston, Maury (1976). *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press.
- Narmour, Eugene (1977). *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Beach, David, ed. (1983). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press.
- Maus, Fred (2004). "Sexual and Musical Categories", *The Pleasure of Modernist Music*. ISBN 1-58046-143-3.
- Middleton, Richard (1990/2002). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press. ISBN 0-335-15275-9.
- Schenker Guide by Tom Pankhurst (<http://www.schenkerguide.com/>)
- Tim Smith's introduction to Schenkerian concepts in a Bach fugue: Shockwave movie (<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i17.html>) or pdf (<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc/i17s.pdf>)
- apud"Schenkerian Analysis": http://en.wikipedia.org/wiki/Schenkerian_analysis

**PERSPECTIVA
FENOMENOLOGICA A
MUZICII -
IN LUMINA TEORIEI
LUI
SERGIU CELIBIDACHE**

(cf. Cursurilor de la Munchen, 1981)

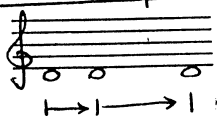
Problema spatio-temporalității în lumina

Fenomenologiei muzicii

(după Sergiu Celibidache - Cursurile de la München, 1981)

Toate fenomenele muzicale au o desfășurare spatio-temporală de natură tridimensională:

Mișcare exclusiv temporală



Mișcare spatio-temporală



Fiecare sunet reprezintă - prin structura sa armonică - bazată pe gravitație - un sistem solar, în relații mai apropiate sau mai depărtate cu alte sunete/sisteme solare.

Octava este un interval uman, dar și cosmic (prin acest interval fenomena este rezolvată) și reprezintă cel mai important sistem de referință (deoarece orice mișcare în spațiu este finalmente reducibilă la octavă).

Cvinta este elementul cel mai opus, iar ciclul cvintelor constituie un alt sistem referențial (la fel de important pentru că este opus), având caracter generator.

În perspectiva hermeneuticii sonore (implicând "aducerea celui care crează în starea celui care a creat", în conformitate cu principiile teologiei protestante sentimentaliste, expuse de scriitorul mistic german Friedrich Schlegel în "Reden über die Religion"), se pot stabili următoarele asociații diastematice-filosofice:

- Cvinta ascendentă (extrovertită) mă proiectează în viitor;
- Cvinta ascendentă (extrovertită) îmi regăsește, în viitor, trecutul;
- Cvinta descendentă (introvertită) produce întoarcerea în mine;
- Cvinta descendentă (introvertită) are ca efect întoarcerea în viitor, de aceea induce sentimentul de "speranță".

Intervalele reflectă astfel o complexitate semantică inaccessibilă cuvintelor — fapt ce explică de ce muzica nu poate fi legată de cuvinte. Practic, intervalul muzical este singurul fenomen unde există un sistem referențial autentic.

Între două sisteme referențiale se pot stabili relații de identitate și, respectiv, de diferențiere, ce se echilibrează la nivelul entropiilor progresive (marcând tendința naturală spre dispariția a Universului Sonor) și negative (ce susțin universul — sensul termenului fiind similar apofatismului, adică cuosoterii teologice negative, specifice Ortodoxiei și bazate pe teza cognoscibilității energiilor necreate și incognoscibilității Ființei divine). Universul este finit, găurile negre ("black holes") fiind zone în care timpul este parcurs invers. Orice linie în univers este curbă — inclusiv sunetul, pe care omul "l-a furat" din cosmos și a început să-l diferențieze ritmic. Capacitatea creativă a muzicianului presupune existența posibilității de măsurare a evoluției procesului de expansiune sau de contracție sonoră. Acest "instrument de măsură" este nativ, el nu poate fi "însușit". Creând 2 sunete, omul poate câștiga dreptul de a rămâne în timp — contrastul dintre cele 2 elemente oferindu-i posibilitatea de a se orienta după un sistem referențial inconștient, ce reflectă un proces de

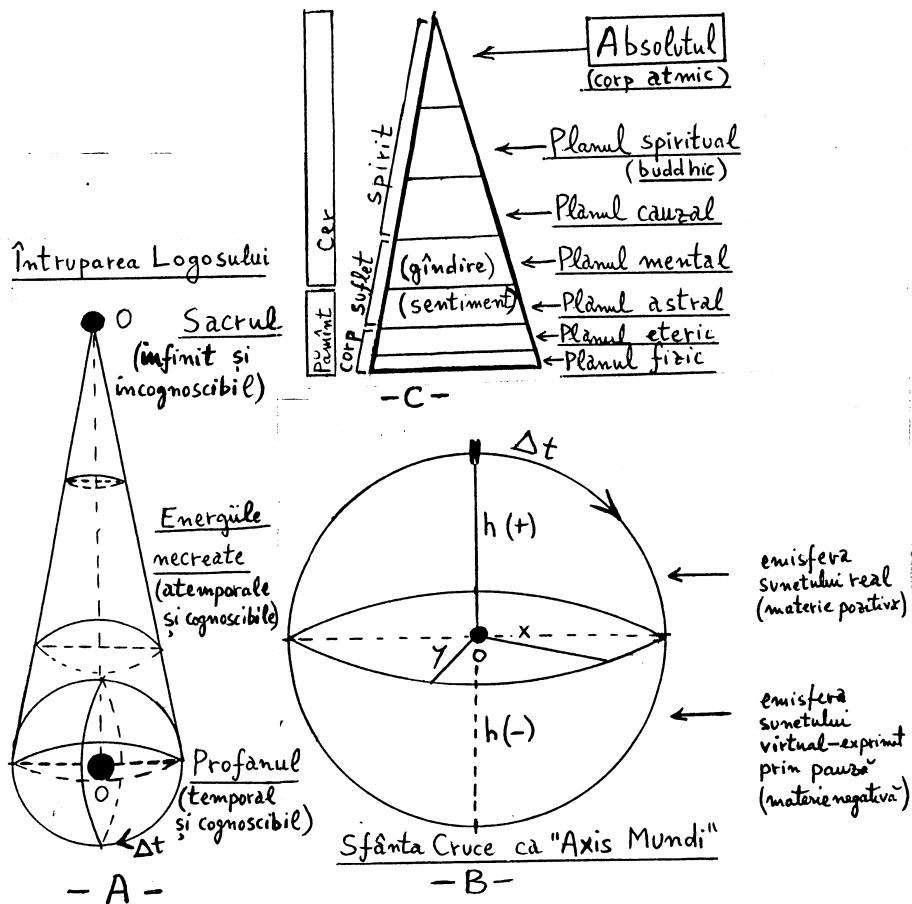
✓.

măsurare intelectuală raportată la un "punct de origine". Orice sistem referențial are - și poate deveni, la rândul său - un "punct de origine".

În cadrul fenomenului de percepție a muzicii, complicatele operații de calculare a relațiilor sonore spatio-temporale sînt reduse logaritmic în realitatea psiho-fizică (teza emisă și de Ernest Ansermet în lucrarea "Les fondements de la musique dans la conscience humaine", Neuchâtel, 1962).

Muzica este o transcendere a gândirii (muzica nu este "frumusețe", ea este "adevărată" - și acest lucru ne leagă), o transcendere a valorilor mici în valori cît mai mari - deci ea nu e existentă, ci devenire, implicînd finalmente unirea obiectului și subiectului sonor.

Prima tentativă în sistemul de însușire este plasarea ritmică, urmată de identificarea melodică și de dublă apartenență a fenomenelor sonore în plan uman și în plan cosmic (sistemul referențial comun fiind octava). Intervalul de cvintă constituie oposita cea mai solidă la echilibrul octavian, deoarece el apare în raportul $2/3$, format din singurele numere ireductibile. Astfel, esențial este faptul că, înainte de a ajunge la triton (interval generat după 6 pași egali în ciclul cvintelor), apare cvarta - care este primul element generator. Contrantul major se naște o dată cu apariția cvintei, aceasta contribuind și la schimbarea sistemului referențial prin modulație (fenomen condiționat de neutralizarea primului centru tonal). Și acest proces se încadrează în legea generală a raportului dintre presiunea verticală (spatială) și cea orizontală (temporală) în faza nașterii a muzicii.



XVII Crearea "macrocosmosului" sferei sonore [A]

generate de "microcosmosul" punctului original (morfema notată cu 0) prin cele 4 dimensiuni constitutive: trei dimensiuni spațiale — cuprinzînd coordonatele rectilinii ($x =$ abscisa frecvențelor ; $y =$ ordonata spectrelor armonice ce determină structurile timbrale) și înălțimea ($h =$ volumul, intensitatea sonoră) — ce se proiectează în cea de a patra dimensiune — timpul (notat cu Δt) [B].

- Ritmul este o formă de energie structurată, o condiție dinamico-energetică a Universului.
- Energia mecanică este forma de energie înaintul căreia nu se poate interveni (ea se proiectează în afara conștiinței omului). Omul nu poate interveni decât dacă face o articulație în această energie, marcând deci existența unui început. Totdeauna, omul tinde să reducă (să selecteze) ritmurile mai lente, deoarece cu cât complexitatea valorilor este mai mare, cu atât îi trebuie mai mult timp de percepere - procesul de "intrare în vibrație" nefiind instantaneu cu fenomenul sonor.

Explicatia fenomenului este data de Legea lui Planck:
 << orice masă pură în mișcare dintr-un motiv care nu este masa însăși, are tendința de a-și regăsi repausul inițial împărțindu-se în subdiviziuni numite "quante" (ce au valoarea $h\nu$ - unde h este constanta universală $= 6,624 \times 10^{-27}$ C.G.S., iar ν este frecvența radiației) >> .

Tensiunea sonoră este forța intrinsecă a fenomenului, iar intensitatea - forța din afară, cu care punem în valoare tensiunea. Se poate evidenția astfel următorul sistem referențial static =

Intensitate	Tensiune
mici	mici
mare	mici
mici	mare
mare	mare

∕.

- Noesis-ul este stirea primitivă prin sunet și neînșurubată.
- Noema este transcenderea noesis-ului prin apropiere (însușire).
- Tempoul este catalizatorul ce înleagă toate reacțiile în muzică. El nu este o realitate în sine și diferă în funcție de sală, instrument și registru, deoarece punerea în vibrație e un factor de timp.
- Muzica se creează prin transformarea în timp a noesis-urilor în noeme. Cantitatea de timp necesară acestei transformări reprezintă presiunea verticală (ansamblul elementelor ce lucrează asupra conștiinței în același timp). Trecerea de valori diferite în timp marchează presiunea orizontală (ansamblul elementelor ce exercită o presiune asupra conștiinței în succesiune temporală). Muzica este deci cantitatea de fluid orizontal pe care presiunea verticală o lasă să treacă (sau "raportul dintre presiunea verticală și cea orizontală în faza noemică").
- Directionalitatea timpului (ce evoluează de la un început spre un punct orientat în viitor sau în trecut) reprezintă vectorul schimbării de orientare a masei "Tonsatz"-ului (adică a structurii armonico-ritmico-melodice) și se identifică cu relația dintre începutul muzicii și punctul ei culminant ("sectio aurea").
- Pulsul și viteza sînt două direcții diferite, ce pot merge împreună în mod direct proporțional cu mișcarea (ex. - mișcarea se accelerează o dată cu pulsul) sau în mod invers proporțional (mișcarea accelerează, iar pulsul decelerează).

Aspecte fenomenologice ale interpretării în ansamblu ("Zusammenspiel")

(după Sergiu Celibidache - cu ocazia cursului de fenomenologia muzicii, München, 1981)

- "Omul a furat de la Cosmos muzica"
- "Muzica este transcenderea gândirii; muzica nu este frumoasă, ci adevărată - și acest lucru ne leagă."
- "Muzica este cantitatea de fluid orizontal pe care presiunea verticală o lasă să treacă - ea este așadar raportul dintre presiunea verticală și cea orizontală în faza noemică (noesis-ul fiind informația recepțată iar noema fiind transcenderea noesis-ului prin apropiere de esența informației). Muzica este transcenderea de la

insusite)

- Tensiunea expresivă este forța intuitivă (interioară, dinlăuntru) a fenomenului sonor. Intensitatea (dinamică) este forța din afară (exterioră) care pune în valoare tensiunea. Se pot stabili următoarele raporturi (într-un sistem de referință static):

}	- intensitate mică	- Tensiune mică
	- " mare	- " "
	- " mică	- " mare
	- " mare	- " "

- Tempoul (coordonate agogice) este catalizatorul care îmbrănește toate reacțiile în muzică. El nu este o realitate în sine! - variind de la o sală la alta (cf. condițiilor acustice: reverberație mare → tempo mai lent, și invers), de la instrument la instrument (cf. tipului de atac al sunetului) și de la registru la registru (în acest punct puzerea în vibrație este mai rapidă decât în grav).
- Tempoul este f. important în procesul trecerii de la faza noetică la cea noemică - cu cât există mai multe noesis-uri de transformat, cu atât presiunea verticală este mai mare.

[] = orgă
[] = pian
[] = corzi

Presiunea verticală = ansamblul elementelor care acționează asupra conștiinței umane în același timp (\Rightarrow sincronic).

Presiunea orizontală = ansamblul elementelor care acționează asupra conștiinței umane în succesiune temporală (\Rightarrow diacronic).

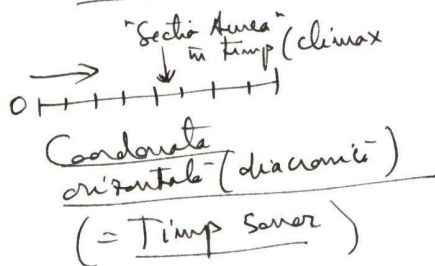
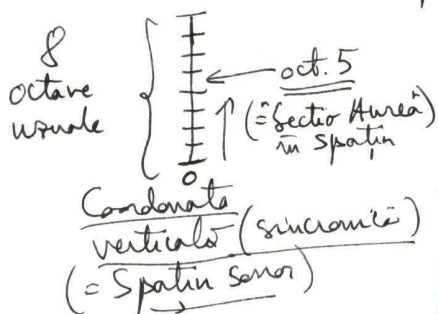
\rightarrow Hermenutica = știința interpretării: aducerea celui care crează în starea celui care a creat. În consecință, interpretul trebuie să știe mai mult decât creatorul !!!

\rightarrow Semnificațiile principalelor intervale (cu ophiatră la structurarea frazei):

octava = intervalul static.
cu vînta e principalele opoziții la octava (= acțiune)

- octava = interval cosmic, sistem de referință
 - cu vînta $\left\{ \begin{array}{l} \text{ascendentă} = \text{viitorul} \\ \text{descendentă} = \text{trecutul (întoarcerea în sine)} \end{array} \right.$
 - cu vînta $\left\{ \begin{array}{l} \text{ascendentă} = \text{trecutul proiectat în viitor} \\ \text{descendentă} = \text{viitorul proiectat în trecut (întoarcerea în viitor, caracter de speranță)} \end{array} \right.$

\rightarrow Reducția fenomenologică (= determinarea esenței procesului sonor) se realizează prin stabilirea sistemelor referențiale



[0 = punctul de origine]

- Musica conține elemente expansive și regresive, care pot fi măsurate prin sistemele de referință (ca puncte de origine) ce ne permit să ne orientăm în timpul și în spațiul sonor — prin descifrare antagomismelor dintre melodii (= presime orizontale) și armonie (= presime verticale). Orice fenomen musical se desfășoară spatio-temporal. Deoarece octava este singurul interval în care tensiunea este rezolvată, octava reprezintă — cel mai important sistem de referință — (orice fenomen în spațiu este reducibil la octavă).
- Toate fenomenele sonore pe care omul le poate percepe aparțin în egală măsură omului și Cosmosului, având ca principal sistem de referință octava.
- Cercul cvintelor poate constitui un alt sistem de referință (ce este opus octavei).
- Modulația este schimbarea sistemului de referință.

Dirigențialitatea timpului musical

- cele 3 sisteme de referință (3 "figuri" fundamentale de structurare temporală)

Alla Breve (măsură de 2) [↓↑]

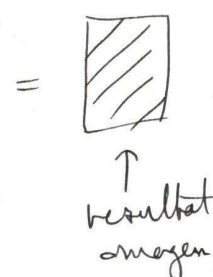
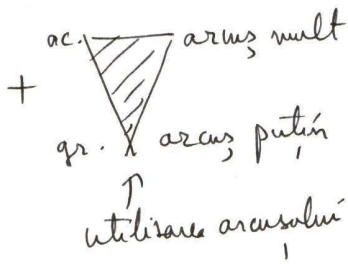
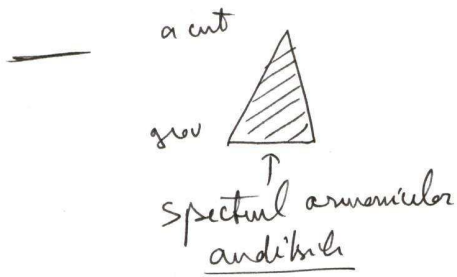
Triunghiul (măsură de 3) [△]

Crucia (măsură compusă) [+]

- Componentele mișcării
 - ↳ pulsul (ca sistem referențial)
 - ↳ viteza (temporal)

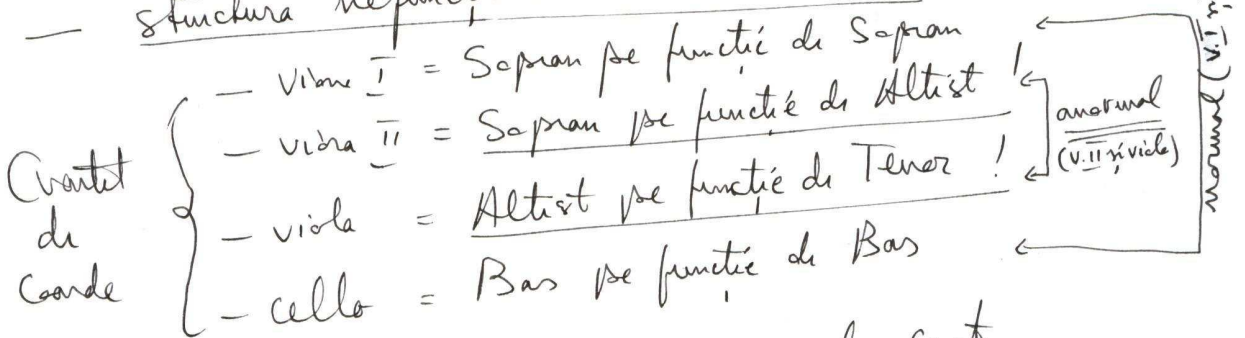
- ↳ pot fi
 - ↳ direct proporționale cu mișcarea (se accelerează și pulsul și mișcarea)
 - ↳ invers proporționale cu mișcarea (pulsul rămâne, mișcarea se accelerează) (ex: trecerea din + în ↓↑)

→ Probleme legate de cvartet



Deci,
frazare
corectă
implută
avantajare
a cotelor!

— structura nefuncțională a ansamblului:



În concluzie, Violon II și violă sunt
cel mai greu de asamblat, deoarece
au funcții înapoi specificului lor.

— omogenizarea tremolo-urilor și trilerilor
pentru frecește diferite, inegale (între membrii
cvartetului)



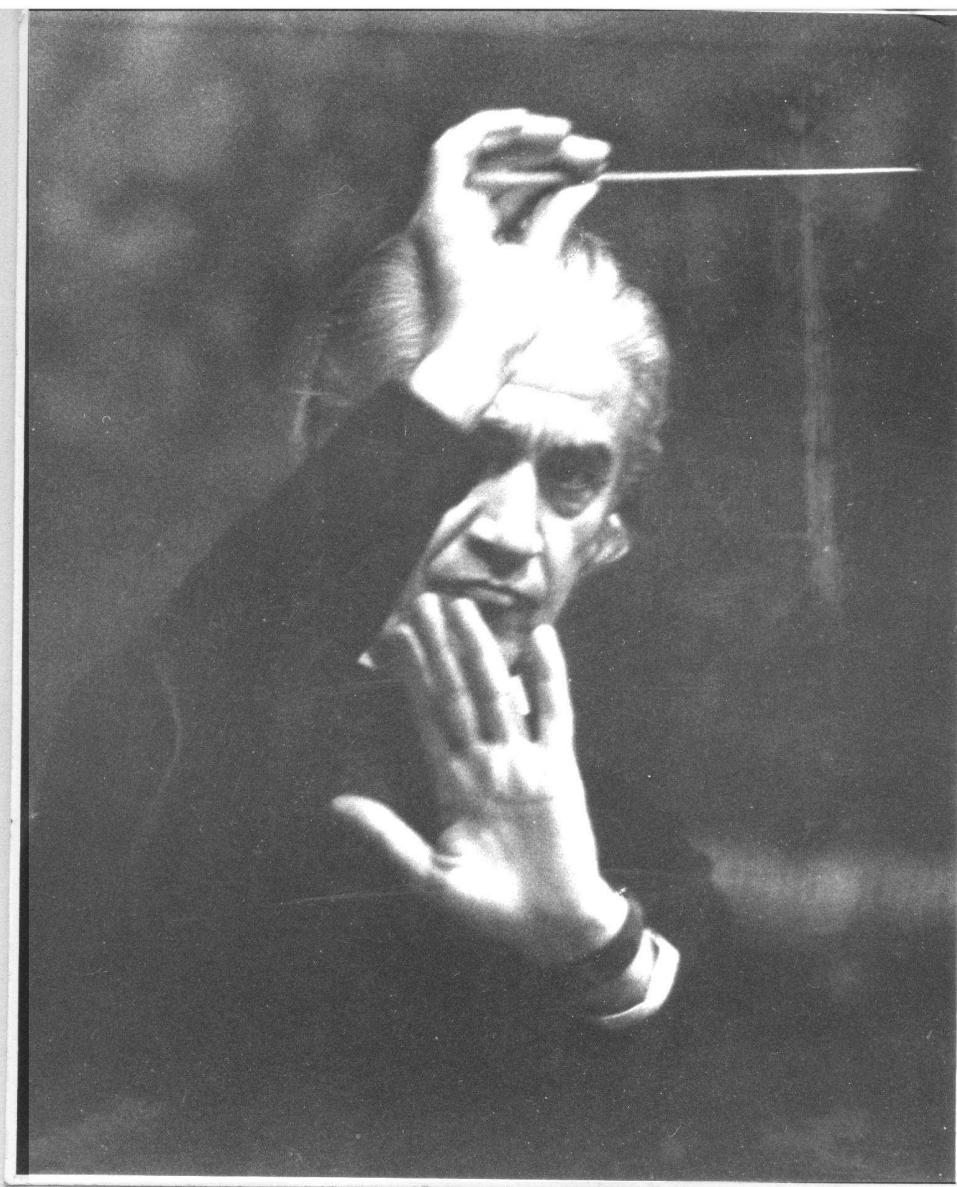
=> arcuse individuale!
pt. omogenizarea efectului
sonor.

— crescendo-urile pornesc de la nivelul
celui mai slab voci

— orice calitate musicală are o limită naturală;
după care se metamorfozează în opusul ei.



Prietenului meu
Sebastian Niculescu
cu toata dragostea
Sergiu Celibidache



Pictorul meu Serban
Nichifor
cu toată dragostea
Sergiu Celibidache

Sergiu C

Der Tasc

Pocket Garden · Jardin
САД В

Radio-Sinfonie

Dirigent/Conduc

Sergiu C

Handwritten notes in cursive script, including names like 'Mr. S.', 'Mr. S.', and 'Mr. S.', and other illegible text.

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

ORCHESTER DER LANDESHAUPTSTADT MÜNCHEN

Herrn Serban Nichifor
Bd. Dr. Detru Groza 41

76235 Bukarest

R u m ä n i e n

8000 MÜNCHEN 2, 11.3.1981

RINDERMARKT 3-4/III

FERNSPRECHER

DURCHWAHLNUMMER 2 99 97 (2 15)

VERMITTLUNG 22 99 71 (21 51)

8506

NEBENSTELLE

KASSE UND KARTENVERKAUF NBST. 24 11 77

Sehr geehrter Herr Nichifor,

wir bestätigen Ihnen hiermit die Teilnahme am Dirigierkurs von
Generalmusikdirektor Sergiu Celibidache in der Zeit vom

25. Mai bis 20. Juni 1981 in München.

Mit freundlichen Grüßen

I.A.

(Gleixner)

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

TEILNEHMERKARTE FÜR DEN DIRIGIERKURS DER
MÜNCHNER PHILHARMONIKER VOM 25.5. - 20.6.1981

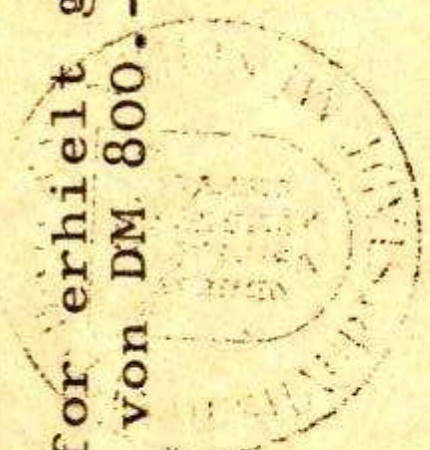
Es wird hiermit bestätigt, daß Herr ~~XXX~~ Serban
Nichifor, wohnhaft in Bukarest/Rumänien

am Dirigierkurs der Münchner Philharmoniker teil-
nimmt. Diese Bestätigung ist gleichzeitig Einlaß-
karte für die Vorlesungen.

Die Kursgebühr von DM 100.--/200.-- wurde ent-
richtet. Herr Nichifor erhielt gleichzeitig ein
Stipendium in Höhe von DM 800.--

22.06.80

München, _____







Celibidache-Phenomenology:

<http://www.celibidache.org/>

<http://superior.carleton.ca/~vdehejia/celibida.html>

<http://www.wizvax.net/akira/celi/>