

Teemad, hierarhiad ja liinid: Schenkeri analüüs kui lineaaranalüüsi alaliik

David Neumeyer

(tõlkinud Mart Humal)

Schenkeri väljatöötatud lineaaranalüüsi meetod pärineb 20. sajandi algusest, kuid selle tänapäevapraktika moodustab laiema valdkonna, millest Schenkeri analüüs on vaid üks tüüp või alaliik. Lineaaranalüüsi võib mõista sellise muusikaanalüüsina, mis keskendub helikõrgusstruktuuri hierarhiilestele aspektidele. Selles kontseptuaalses raamistikus on traditsiooniline Schenkeri analüüs vaid üks paljudest meetoditest. Teemaatilise tõlgenduse ajaloolises kontekstis, kus loogiline ülalt-alla mudel kombineerub järjepideva arengu teleoloogilise mudeliga, võib hierarhilist tõlgendust – ja hierarhilist muusikaanalüüsi – mõista laiemalt, kui seda kasutab traditsiooniline Schenkeri analüüs, mida kammitsevad selle ideoloogilised eelistused. Selline pluralistlik praktika on võimalik vaid juhul, kui teadlikult eristada teksti hierarhiat tõlgenduse hierarhilisest modelleerimisest.

Ajalooliselt on Schenkeri muusikaanalüüsi mudel oma meetodite ja eelistuste poolest suguluses teemaatilise tõlgendusega kirjanduses, mida esindavad näiteks *New Criticism* Ameerikas ja *explication de texte* Prantsusmaal. Kõik kolm tekkisid ajal, mil tõlgenduses leidis aset järkjärguline eelistuste nihe autorilt (viimase eluloolt ja loominguulistelt kavatsustelt) tekstile (koos selle struktuuri ja mõju uurimisega). Selles mõttes polnud Schenkeri meetod (erinevalt tema poliitilistest vaadetest) sugugi reaktsiooniline, kuid nagu ka *New Criticism* ja *explication de texte*, on ta sellegipoolest saanud viimastel aastakümnetel kriitika osaliseks, seda seoses raskuspunkti nihkumisega lugejale ja kriitikule (ning seega subjektiivsusele ja ideoloogilisele determineeritusele).

Oma artiklis “Thematic Reading, Proto-backgrounds, and Transformations” (2009) väitsin, et ka teose teemad või aines väljendavad kas otseselt või varjatult mingeid teese: teema on deskriptiivne mõtteväljendus, tees aga on tõeväärtuse kinnitus; teema on analüütiline, tees ideoloogiline. See tähendab, et Schenkeri *Urlinie* kolme kuju võib mõista kui helistiku kokkuvõtvat kirjeldust, kuid samas on need ka ideoloogilised avaldised, mis kinnitavad teatud uskumusi helistiku olemuse ja ajaloo kohta.

Ideoloogilise avaldisena võib konkreetseid *Urlinie* kujusid kas aktsepteerida või tagasi lükata; nad ei ole ainuvõimalikud ega universaalsed. Võimalike teemade suur hulk eeldab paljusid erinevaid mudeleid, millest igaüks on rakendatav strateegiana, olenevalt ideoloogilistest eelistustest. Seejuures on vaja õigesti mõista ideoloogia ja teema vahekorda.

Tüüpilise näitena erinevatel teemaatilistel eelistustel tuginevatest analüüsides on vaadeldud Chopini prelüüdi *A*-duur *op. 28/7* (näide 2; pedaalitähistused, mis on võetud Pariisi originaalväljaandest, on pala väljendusliku sisu avamiseks väga olulised, vt. ka näiteid 8a ja 9).¹ Näide 3 kujutab pala kahte teemaatilise tõlgenduse tasandit – “teesi” (lugejale sisendatavat ideed) ja “teemat” (teose abstraktset lühikirjeldust). Vaadeldava Chopini pala puhul seisneb “tees” selles, et eelistuseks on algus ja lõpp; see eeldab ranget hierarhilist muusikataju, nagu näiteks Lerdahli heliruumis (*tonal space*; vt. Lerdahl 2001). “Teema” realiseerib “teesi”, andes tugeva eelistuse algusele ja lõpule.

Järgnevalt on palast esitatud kolm Schenkeri meetodil lineaaranalüüsi (näited 4a–c, vastavalt tertsi-, kvindi- ja oktaviliiniga, neist esimeses kahes on *Urlinie* lõpetatud ja kolmandas lõpetamata, kuid see-eest sisaldab heli fs^2 kui dominantakordi nooni) ja neli alternatiivset lineaaranalüüsi (näited 6.1–6.4), kus Schenkeri “teema” – *Ursatz* või *Urlinie* – on asendatud teistsuguste mudelitega. Näites 6.1 on ühtse meloodiajoonise asemel rida tõusvaid ja laskuvaid liine ilma selge hierarhiata. Näites 6.2 (= näide 3), mis algab samuti, nagu näite 6.1 alumine süsteem, on hierarhia taastatud. Näites 6.3, mis on samuti rangelt hierarhiline, on muudetud helide rütmilist paigutust ja näidatud varjatud motiivikordusi cis^2-d^2 , cis^2-h^1 , h^1-a^1 või h^1-a^2 . Näide 6.4 tugineb korduvalle registrivahetusele e^1-cis^2 , kuid annab sama tulemuse nagu näide 6.2.

¹ Kuigi kirjanduses on kõnealust prelüüdi sageli nimetatud masurkaks, esindab see žanriliselt Pariisis 1830. ja 1840. aastail tuntud seltskonnatantsu “polka-masurka”, mis on ühtlasi identne 19. sajandil levinud tantsuga *Varsovienne*. Näites 5 on võrreldud Chopini vaadeldavat prelüüdi mõningate tolaeagsete näidetega viimati nimetatud tantsust.

Näide 7 näitab varjatud tertsikäiku $gis^1-fis^1-e^2$ (vrd. näide 2, taktid 2–3, 6–7, 10–11, 14–15). 19. sajandi esimeses pooles kasutati dominantnoonakordi lahenemist otse toonikasse peamiselt tantsumuusikas. Chopin, kes sellist lahendust enamasti vältis, on siin selle abil rõhutanud pala tantsulist iseloomu. Näite 8 ülemises süsteemis on näidatud igas taktipaaris (taktid 1–10) dissonantsi lahenemist konsonantsi; see on ühtlasi vastavuses autori pedalisatsiooniga. Näite alumises süsteemis on igast taktipaarist võetud üks põhielement ja need omavahel ühendatud, näitamaks registrivastandusi printsiiobil madal/kõrge, tume/hele, hägus/selge (tähistatuna a/b). Võrreldes esimese registrivastandusega (taktid 1–2) on järgmine (taktid 5–14) tugevasti laiendatud. Viimasel vastandusel (taktid 15–16) kõlab sekst *cis–a* mõlemas registris. Näide 9 illustreerib dissonantsi lahenemist konsonantsi algusfraasis kolmel eri tasandil: takti tasandil (a, takt 1), taktipaari tasandil (b, taktid 1–2) ja fraasi tasandil (c, taktid 1–4).

Kofi Agawu raamatu "Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music" (2009) eeskujul võib väita, et kõige produktiivsem võimalus jõuda lineaaranalüüsini eeldab pidevat kriitilist tähelepanu süvatasandile, ja seda mitte ainult abstraktse teooria mõttes, vaid ka individuaalse teose analüüsipraktikas. Sellise praktika kohta on näiteid kirjanduses piisavalt; nende aluseks võib olla: "kontrapunktiline struktuur", mida kasutati esmalt renessansimuusika analüüsimisel, kuid mis on osutunud viljakaks ka nüüdismuusika puhul (Felix Salzer, 1952); modaalne *versus* tonaalne *Ursatz* Schumanni ja Brahmsi puhul (David Lewin, 2006); Schenkeri analüüsi ühendamise teiste meetoditega, mis pakuvad erinevaid, kuid vastastikku täiendavaid tulemusi (Peter Smith, 2010); struktuurilised determinandid, mis on loogiliselt sõltumatud harmoonia ja häältejuhtimise normidest (Olli Väisälä, 2009), või häältejuhtimismatriks, viiehäälne mudel, mis asendab kahehäälsel kontrapunktilist *Ursatz*'i.