

Luciane Beduschi dhe Nicolas Meeùs

ANALIZA SCHENKERIANE

2013

Përktheu
Sokol Shupo
2015

HYRJE

HEINRICH SCHENKER (Vishnivçuk, 1868 - Vienë, 1935) njihet si një prej teoricienëve më të shquar të muzikës së shekullit XX dhe si një prej themeltarëve të analizës muzikore bashkëkohore. Gjithsesi, në kuptimin e praktikës së kësaj disipline, gjëndja e saj është paradoksale. Ndërsa një pjesë e mirë e zhvillimeve bashkëkohore të analizës muzikore i detyrohet atij, profesorët e analizës muzikore të konservatoreve tona, madje edhe në Francë, shfaqin ende sot një mosbesim të madh ndaj ideve të tij. Për ta kuptuar këtë gjëndje duhet të shqyrtojmë shkurt biografinë dhe historinë e teorive të tij¹. Në vitet 1884 - 1889, pas studimeve të përgjithëshme dhe muzikore në Lemberg (sot Lvov) në Ukrainë, Schenker-i studion për drejtësi në Universitetin e Vienës. Njëherazi ai ndjek edhe kurse harmonie, kontrapunkti dhe pianoje në Konservatorin e Vienës. Gjatë dhjetë vjetëve që vijuan, deri në fund të shekullit XIX, ai është pianist shoqëruar, kompozon nga pak dhe shkruan kritika muzikore. Gjithsesi, në fillim të shekullit XX ai i braktis të gjitha këto profesione për t'iu përkushtuar dy veprimtarive, botimit kritik të partiturave², veçanërisht për Universal Edition në Vienë dhe botimit të teksteve të tij teorike.

Në kohën kur bashkëkohësit e tij vienezë, veçanërisht Schoenberg-u kërcënojnë tonalitetin, Schenker-i, i cili mendon se ka hyrë në të fshehtat e kompozimit tonal, e vështron si detyrë të tijën ta mbrojë atë. Ai mendon se kompozimi tonal e ka burimin e tij njëherazi te harmonia dhe te kontrapunkti dhe që ai, kompozimi tonal, nuk është gjë tjetër veçse një zbatim i lirë i këtyre disiplinave të rrepta. Ky koncept përcakton planin e veprës së tij më të rëndësishme, *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (Teori dhe Fantazi të reja muzikore), në tre pjesë: *Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt* (dy vëllime, erster Halbband 1910, zweiter Halb-band 1922) dhe *Der Freie Satz*³ (Kompozimi i lirë), (1935).

¹ Për më shumë hollësi mbi këtë çështje vështro N. Meeùs, *Heinrich Schenker: Une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

² Schenker mund të vështrohet si një prej krijuesve të botimeve *Urtext*. Veçanërisht, botimet e sonatave të fundit të Beethoven-it prej tij, janë shembull në këtë drejtim dhe i dhanë fund botimeve të pasakta që zgjasnin prej afërsisht një shekulli.

³ *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vol. I, *Harmonielehre*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1906; vol. II.1, *Kontrapunkt I: Cantus firmus und zweistimmige Satz*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1919; vol. II.2, *Kontrapunkt II: Dreiund mehrstimmiger Satz*, Vienne, Universal, 1922; vol. III, *Der freie Satz*, Vienne, Universal, 1935, 2e edition 1956. ndër gjithë këto botime vetëm i fundit është përkthyer në frëngjisht: *L'Écriture libre*, përkthyer prej N. Meeùs, Liège, Mardaga, 1993. Nga ana tjetër Schenker-i ka botuar edhe dy periodikë, *Der Tonwille* (10 volumes, 1921-1924) dhe *Das Meisterwerk in der Musik* (3 volumes, 1925-1930), të redaktuara tërësisht prej dorës së tij, të cilat përmbajnë analiza të shumta si dhe elemente të *Der Freie Satz*, botimi i së cilës është kryer vetëm pas vdekjes më 1935. Të gjitha botimet e Schenker-it (ndoshta me përjashtim të disa prej kritikave të tij muzikore në fund të shekullit XIX) janë të përkthyer në anglisht, por në bibliotekat franceze ato gjenden rrallë edhe në dy gjuhët e sipërpërmendura. Disa përkthime në frëngjisht të artikujve të botuara në *Der Tonwille* dhe në *Das Meisterwerk in der Musik* mund ti gjeni në adresën <http://nicolas.meeus.free.fr/Schenker.html>.

Këto punime janë kritika ndaj teorive tradicionale të harmonisë, kontrapunktit dhe kompozimit. Schenker-i i qorton pararendësit dhe bashkëkohësit e tij veçanërisht për vizione shumë të pjesëshme, të cilave ai u kundërve një konceptim global. Ai i kundërvendoset "analizës" muzikore sepse nuk e kupton atë veçse, për shembull, në një kuptim të afërt me atë të analistit në kimi, si fragmentim dhe si shpërbërje të veprave. Por shkrimet e tij përmbajnë me tepri diskutime të hollësishme të veprave muzikore, të cilat është e vështirë që sot të mos i përshkruajmë si analiza në kuptimin bashkëkohor të fjalës dhe të cilat hedhin themelet e një metodës së cilës i kushtohet edhe ky tekst.

Schenker-i qe hebre, sikurse një pjesë e madhe e pasuesve të tij. Në vdekjen e tij në vitin 1935 gjëndja në Vienë qe dramatike për arësye të ardhjes në pushtet të nazistëve. Shumë prej nxënësve të tij emigruan në Shtetet e Bashkuara, duke marë me vete një dokumentacion të rëndësishëm¹. Kështu mësimi i analizës shenkeriane u zhvillua në Shtetet e Bashkuara, fillimisht në Mannes College of Music në New York, ku shumë prej dishepujve të tij kishin dhënë mësim qysh përpara Luftës së Dytë Botërore. Dalngadalë ky mësim u përhap edhe në një numër të madh fakultetesh të muzikës amerikane ku përbën edhe sot një prej elementeve thelbësorë të klasave të teorisë së muzikës². Ajo që karakterizon këtë lëvizje është rëndësia që i japin analizës në mësimin e harmonisë dhe të kontrapunktit. Kështu Schenker-i, pavarësisht prej kritikave që ai vetë kishte shprehur ndaj praktikës së analizës muzikore, origjinën e zhvillimit të tij e ka në gjysmën e dytë të shekullit XX.

Edhe në Francë interesi për analizën muzikore është rritur, veçanërisht si një jehonë e zhvillimeve të tij në Shtetet e Bashkuara, por mbështetet në modele të tjera: kurset e Olivier Messiaen-it në Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris si dhe mësimet dhe botimet e Jacques Chailley në Université de Paris. As themelimi i Société française d'Analyse musicale në vitin 1988, as Premier Congrès Européen d'Analyse musicale në vitin 1989 dhe as përkthimi i *Der Freie Satz* në vitin 1993 nuk mundën të ngjallin një interes të vërtetë për teorinë schenkeriane, të cilat në Francë janë ende jo shumë të njohura.

¹ Një pjesë e madhe e këtyre dokumenteve mundi të shpëtohej në sajë të Jeannette Schenker-it, gruas së Heinrich-ut, vdekur në kampin e Theresienstadt-it më 1945. Dy koleksionet më të rëndësishme janë ai i Oswald Jonas në Universitetin e Kalifornisë në Riverside dhe ai i Ernst Oster në seksionin muzikor të New York Public Library. Një projekt ndërkombëtar për botimin e rreth 130.000 faqeve të korrespondencës dhe të dorëshkrimeve të Schenker-it është duke u kryer në <http://ew.schenkerdocumentsonline.org>.

² Ndër etapat e përhapjes së teorisë schenkeriane mund të citojmë veçanërisht botimin e *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, të Felix Salzer-it më 1952; atë të *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*, të Felix Salzer-it dhe Carl Schachter-it më 1969; përkthimin në anglisht të *Der freie Satz* prej Ernst Oster-it më 1979; *Introduction to Schenkerian Analysis*, të Allen Forte-s dhe Steven E. Gilbert-it më 1982, etj. Në frëngjisht, i pari botim i rëndësishëm është *Fondements de la musique tonale*, i Célestin Deliège-it më 1984, i ndjekur prej përkthimit të *Der freie Satz* më 1993.

Pothuaj tetëdhjetë vjet pas vdekjes së Schenker-it, mendimi i tij vazhdon të frymëzojë mendimin teorik dhe analitik në fusha që i kapërcejnë shumë qëllimet e autorit. Studiues të shumtë kanë zbatuar teori që frymëzohen prej teorive të Schenker-it në muzikën e vjetër (në muzikën e mesjetës dhe të Rilindjes), në xhaz, në muzikat jo-europiane dhe madje edhe në muzikën atonale. Disa e vështrojnë teorinë schenkeriane si një teori të perceptimit muzikor¹. Paraqitja që do të bëjmë në faqet e mëposhteme mbetet modeste. Ajo nuk përfshin veçse një fushë të muzikës tonale, të vetmen që ka menduar vetë Schenker-i dhe në një konceptim të qëllimtë, i cili është më afër me formulimet origjinale gjermane se sa me ato të disa shkrimeve amerikane të kohëve të fundit. Gjithsesi, duhet të theksoj se ende edhe sot analiza schenkeriane përbën një fushë kërkimi muzikologjik ndër më interesantet, veçanërisht në kuadrin e studimeve të analizës në drejtim të interpretimit.

* * *

Vështirësia e teorisë nuk vjen as prej fjalorit të saj, i cili është më pak i ngatërruar se ç'thuhet ndonjëherë, as prej nocioneve komplekse apo jo fort të kuptueshme, por prej përqëndrimit të skajshëm që ajo kërkon prej atyre që e zbatojnë, prej leximit muzikor skajshmërisht të vëmendshëm që ajo kërkon. Një analizë e bërë mirë nuk duhet të shpërfillë asnjë tingull. Ajo duhet të tregojë se si secili prej tyre është pjesëtar i një projekti të përgjithshëm, atij të të vërtetës tonale, të ndërtimit të formës, të strategjisë së veprës. Teoria schenkeriane është, së pari, një teori e tonalitetit. Duke synuar të tregojë se si ze vënd uniteti tonal, ajo i përshtatet më pak, në parim, veprave në të cilat problemi i koherencës tonale nuk është një çështje thelbësore, ose atyre veprave të cilat nuk mbështeten te harmonia. Gjithsesi, prej një gjysëm shekulli studiuesit janë përpjekur të përshtasin disa parime metodologjike schenkeriane në repertore të tjera, në muzikën paratonale, muzikën pastonale, në muzikën e xhazit, muzikën orientale etj., shpesh me përfundime premtuese. Këto përpjekje nuk do të diskutohen këtu.

Në kompozimin tonal Schenker-i vështronte një zbatim të lirë të nxënieve teorike të kompozimit, një "përzgjatim" të tyre, ashtu siç i kishin zbatuar kompozitorët e së shkuarës qysh në studimet e tyre në kontrapunkt dhe harmoni. Ai mendonte se, të formuar me kompozimin polifonik, kontrapunktin me specie (lloje) dhe harmoninë me katër zëra, kompozitorët vazhduan t'i venë në praktikë këto teknika të rrepta në veprat e tyre. Pra, në një pjesë të madhe të saj analiza merret me shqyrtimin, pas dukjes së sipërfaqeve të

¹ "Në përqasjen e saj, teoria e tij përkatëson me përparimet më të fundit të kuptimit të "perceptimit", Robert Snarrenberg, Schenker, Heinrich, *The New Grove Online*, shkarkuar më 26 maj 2013.

veprave, e një strukture harmonike dhe polifonike të ndërtuar në mënyrën e ushtrimeve të rrepta pedagogjike. Është thënë shpesh se në të vërtetë analiza schenkeriane kërkon të gjejë kontrapunktin që fshihet nën harmoninë. Por kjo pikëpamje është mjaft e thjeshtëzuar dhe nuk përlligjet veçse në marrëdhënie me rëndësinë e tepruar që i japim harmonisë në teknikat tona analitike tradicionale. Është e vërtetë që Schenker-i e rehabiliton kontrapunktin, por do të qe gabim që për këtë arsye të mendonim se ai shpërfill harmoninë. Kontrapunkti që del në dritë nga analiza mbështetet përherë mbi një harmoni. Nga ana e saj, kjo e fundit drejtohet gjithmonë prej rregullave të drejtimit kontrapunktik të zërave. Kështu analiza zbaton një marrëdhënie dialektike ndërmjet kontrapunktit dhe harmonisë, të cilat i shpjegon në marrëdhënie me njëra-tjetrën.

Parimi themelor i teorisë është ai i "përpunimit"¹. Në thelb vepra tonale është përpunimi i akordit të tonikës, domethënë shkrimit të tij pa kohëzgjatje. Konceptin schenkerian të kompozimit mund ta përmbledhim si më poshtë:

– Në serinë e harmonikëve, "rezonanca natyrore" e tonikës jep modelin e një akordi të pastër, i cili përbën pikënisjen e gjithë tonalitetit².

– Akordi i pastër është një imitim "artistik" (pra edhe artificial) i të dhënës natyrore. Për më shumë, për t'i u përshtatur zërit njerëzor, akordi vendoset në një ambitus të përmbledhur dhe jo në rradhën natyrore të serisë së harmonikëve.

– Por prodhimi i thjeshtë i një akordi të tonikës nuk mund të përbëjë një kompozim. Ai duhet shtjelluar në kohë me anën e procedeve të përpunimit, veçanërisht të arpezimit ose shtimit të tingujve ndihmës³.

– Procedu thelbësor i zbukurimit është tingulli kalues, i cili mbush boshllëqet e "hapësirës tonale" të akordit të pastër origjinal dhe lidh tingujt me njëri-tjetrin me anën e një lëvizjeje të shkallëzuar. Ajo që krijon melodinë në harmoni është tingulli kalues (dhe kontrapunkti).

¹ "Përpunimi", veçanërisht në terminologjinë angleze të analizës schenkeriane, por edhe në variantet pararendëse të këtij kursi, emërtohet shpesh "prolongation", duke shënuar kështu shtjellimin të elementeve muzikorë në kohë. Përdorimi i vetë Schenker-it është pak më i ndryshëm. Me "prolongation" ai kupton zbatimin e rregullave të rrepta në kompozimin e lirë. Në faqet në vijim ne do të përpiqemi të respektojmë terminologjinë e origjinës, por në përdorimin e këtij termi, studenti që vendos të vazhdojë studimin e analizës schenkeriane duhet të përgatitet të hasë edhe pasaktësi.

² Schenker-i nuk na jep shumë të dhëna për këtë "model natyror", i cili sipas tij, në veprat tonale vetëm imitohet. Nga ana tjetër, ai ve në dukje se akordi minor nuk mund të përlligjet me serinë e harmonikëve. Në fund të fundit, referimi i Schenker-it te modeli natyror nuk është veçse mjaft konvencional dhe jo shumë i rëndësishëm. Ai qe në modë te teoricienët e gjysmës së parë të shekullit XX dhe gjëndet, për shembull te *Histoire de la langue musicale* e Maurice Emmanuel-it (Paris, Laurens, 1911, 2 vols.) ose te *Harmonielehre* e Schoenberg-ut (Universal, 1911).

³ Në origjinal, autori përdor termin tinguj "zbukurues" (notes d'ornement). Për t'u përshtatur me terminologjinë e përdorur në tekstet shqipe, këtu do të përdorim termin "tinguj ndihmës" dhe, në rastet e hollësive, termin përkatës shqip të llojit të tingullit ndihmës (shën. i përkthyesit).

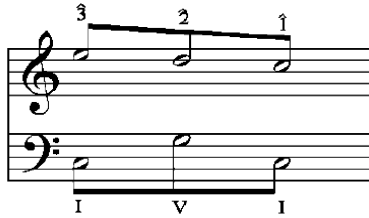
- Përdorimi i arpezheve, tingujve kalues dhe tingujve të shmangur (broderie) prodhon akorde të rinj, të ndryshëm prej atij që ata përpunojnë. Nga ana e tyre, këta akorde mund t'i nënshtrohen edhe vetë përpunimit me anën e zbukurimit.

Këtu mund të vërejmë se si funksionon dialektika kontrapunkt-harmoni. E dhëna nistore është një harmoni, akordi i pastër. Ky akord origjinar "përpunohet" me anën e tingujve kalues, dukurive kontrapunktike. Drejtimi i zërave të këtij kontrapunkti prodhon harmoni të reja dhe kështu me rradhë. Harmonia lindet prej drejtimit të zërave, drejtimi i zërave lind harmoninë. Analiza vepron në drejtim të kundërt. Ajo dëshmon si se akordet, që tradicionalisht shënohen me shifra romake, rrjedhin në të vërtetë prej një lëvizjeje kontrapunktike brenda harmonive, në një nivel më të thellë. Nga ana e tyre, këto të fundit sapoqë shënohen me një shifrim të ri, duket se rrjedhin edhe vetë prej një lëvizjeje të zërave në një nivel edhe më të thellë, etj. Pak nga pak vepra thjeshtohet në një skelet gjithnjë e më të zhveshur dhe gjithnjë e më abstrakt.

Një ide e fortë e teorisë schenkeriane është që skeleti, tërësisht i zhveshur, "struktura themelore" (*Ursatz*)¹, ndërtohet gjithnjë mbi të njëjtin model, i cili përmbledh dialektikën kontrapunkt-harmoni që sapo përshkruam. Dy forma të akordit të tonikës, njëra në fillim dhe tjetra në fund të pjesës, lidhen me anën e tingujve kalues (në zërin e sipërm) dhe prej një arpezhi (në bas), të cilët në kalim e sipër formojnë një akord të ndryshëm, atë të dominantës. Pra, në pikëpamje të harmonisë struktura themelore përmbledhet detyrimisht në një renditje I-V-I, të mishëruar në atë që Schenker-i e quan "arpezhim i basit" (*Baßbrechung*). Melodikisht ai përshkon hapësirën tonale të akordit të tonikës pas një tingulli të çfarëdoshëm (terca, quinta apo oktava) duke zbritur drejt vetë tonikës. Këtë zbritje Schenker-i e quan "linja themelore" (*Urlinie*). Në pamjen e saj më të thjeshtë struktura themelore² paraqitet kështu:

¹ Edhe këtu ka vështirësi terminologjike. "Struktura themelore" nuk është një përkthim edhe aq i mirë i termit gjerman *Ursatz*, njëlloj si "linja themelore" për *Urlinie*. Përkthimi më i përshtatshëm do të qe "struktura origjinale" dhe "linja origjinale". Por është shumë vonë për ndryshime sepse përdorimi amerikan (*Fundamental structure* dhe *Fundamental line*) ka mbizotëruar, duke përfshirë edhe përkthimin francez të *Der freie Satz*. Këtu propozojmë ta ruajmë "strukturë themelore" (dhe "linjë themelore" përkatësisht) për përshkrimin kanonik të atyre elementeve, si ata që Schenker-i i ka propozuar aty rreth fundit të jetës së tij, duke filluar me vitin 1930, në të cilët linja themelore zbret drejt tonikës sipër një harmonie I-V-I. Shprehjet "strukturë origjinale" dhe "linjë origjinale" do t'i përdorim për përshkrimet e mëparëshme, në të cilat këta elemente nuk janë përcaktuar në mënyrë të rreptë.

² Kapitulli 5 do t'i kushtohet formave të larmishme që mund të marë kjo strukturë.



“Struktura themelore” (Ursatz). Linja e sipërme është linja themelore (Urlinie). Tingujt e saj shifrohen me numra arabë me thekse të lakuar sipër. Linja e poshtëme është arpezimi i basit (Baßbrechung)

Teoria e strukturës themelore ka sjellë ngatërresa të mëdha. Schenker-in e qortojnë se i ka përmbledhur të gjitha veprat e muzikës tonale në një emërtues të përbashkët arbitrar dhe pa interes. Analiza schenkeriane është fajësuar për paaftësinë e saj për t’i përshkruar veprat në veçanësinë dhe origjinalitetin e tyre. Por padyshim që qëllimi i Schenker-it nuk qe të dëshmonte se të gjitha veprat mund të përmbliidhen në të njëjtën strukturë tonale. Përkundrazi, ai kërkoi të dëshmonte mbi të gjitha se si secila e realizon këtë strukturë në mënyrë krejtësisht të papërsëritëshme. Deviza e tij qe: “përherë të njëjtën gjë, por asnjëherë në mënyrë të njëjtë”, *semper idem, sed non eodem modo*¹.

Struktura themelore nuk është veçse një skelet të cilit duhet t’i jepet jetë me anën e gjithëshkaje që ajo vesh dhe pasurohet.

* * *

Në Shtetet e Bashkuara janë botuar shumë doracakë pedagogjikë të analizës schenkeriane ose të frymëzuara prej saj². Disa prej tyre janë të shkëlqyer, por sot asnjë nuk është dëshmuar tërësisht i kënaqshëm për t’u përdorur në kontekstin francez. Gjithsesi nxënia e metodës është e vështirë dhe kërkon një vëmendje dhe një përqëndrim të veçantë. Për më shumë, në Shtetet e Bashkuara studentët formohen me analizën schenkeriane qysh në fillim të studimeve të tyre. Në të kundërtën, në Francë nxënia e kësaj

¹ Ka shumë gjasa që kjo devizë të jetë shkruar prej vetë Schenker-it, por mund të citojmë edhe pararendës: Schopenhauer: “Deviza e historisë do të duhej të qe: “e njëjta, por ndryshe” (Die Devise der Geschichte überhaupt müßte lauten: « Eadem, sed aliter ». Vol. II, Shtesat per Librin III, Kapitulli 38 “Mbi historinë”, bot. 3, 1859) ; në fundin e shekullit IV Saint Augustin-i shkruante për Zotin: “Sepse Ti, përherë i njëjti, Ti ke përherë të njëjtën njohuri për ato që nuk jo përherë të njëjta” - nam tu semper idem, quia ea quae non semper nec eodem modo sunt eodem modo semper nosti omnia, Confessions, Lbri VIII, kap. 3, sipas përkthimit të M.Moreau, 1864) ; dhe Irénée de Lyon, në shekullin II shkruan: “Vetëm Zoti është pa fillim dhe pa fund, përherë dhe vërtet i njëjti dhe në të njëjtën mënyrë” (sine initio et sine fine, vere et semper idem et eodem modo se habens solus est Deus, Adversus haereses, Libri II, kap. 34, § 2). Këto burime mund të kenë qënë të njohura në Vienë në fillim të shek. XIX. Vështro SMT-Talk, <http://lists.societymusictheory.org/pipermail/smt-talk-societymusictheory.org>, novembre 2012.

² Përveç ‘Introduction to Schenkerian Analysis të Allen Forte-s dhe Steven Gilbert-it që cituam më sipër, më i njohuri dhe më i përdoruri deri tani është ai i Allen Cadwallader-it dhe David Gagné-së, *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, New York, Oxford University Press, 3e édition, 2011 (1st ed. 1998). Mund të citojmë edhe Edward Aldwell, Carl Schachter dhe Allen Cadwallader, *Harmony and Voice Leading*, Boston, Schirmer, Cengage Learning, 4th ed. 2011 (1st ed. 2003).

metode kryhet përgjithësisht me studentë që kanë zhvilluar ndërkaq të tjera njohuri dhe të tjera zakone. Do të parashtrijmë qysh tani kushtet e veçanta të kursit që propozojmë këtu, i cili ndërkaq është i pari dhe i vetmi i këtij lloji në gjuhën frënge që propozon një hyrje në metodë, le mënjanë ngurrimet ende shumë të forta ndaj saj dhe u tregon studentëve një qasje analitike të ndryshme prej asaj me të cilën i kanë mësuar deri tani.

Ky kurs u drejtohet studentëve që mendohet se e kanë nxënë kursin e harmonisë me katër zëra, për shembull në stilin e koraleve të Bach-ut. Pranojmë si të vërtetë që ata e zotërojnë shifrimin harmonik me shifra romake që sot është klasik në Francë dhe që i kanë disa nocione të kontrapunktit. Në analizën schenkeriane ata do të gjejnë rastin për t'i venë në punë njohuritë e tyre.

Një vëmendje e veçantë i duhet kushtuar realizimit të grafeve, të cilët përbëjnë një element të rëndësishëm të metodës. Grafet e njëpasnjëshëm duhet të japin një ide sa më të plotë që është e mundur të fragmentit të analizuar. Ata duhet të lexohen në mënyrën e një partiture dhe t'i japin lexuesit një ide të veprës. Njëherazi, nuk duhet të kërkojmë që ata të jenë të plotë, sepse ajo që mund ta paraqesë pjesën apo fragmentin e saj në të gjitha hollësitë është vetëm partitura. Grafet synojnë të hedhin dritë mbi disa veçanti të veprës, por jo mbi të gjitha. Nuk mund të lexohet pa u kthyer vazhdimisht te vetë partitura. Analiza e mbaruar nuk lexohet vetëm në grafën që e mbaron, por në një krahasim të gjatë dhe të vëmendshëm të grafeve të njëpasnjëshme dhe të veprës që i ka nxitur ato.

* * *

Ky kurs plotësohet edhe me disa dokumente që mund t'i gjeni në internet:

- Një *site* mbi analizën schenkeriane: <http://nicolas.meeus.free.fr/Schenker.html>, e cila përmban një biografi të Schenker-it, një bibliografi, analiza, dokumente të ndryshëm (veçanërisht variantet pararendëse të këtij kursi) si dhe Link-et.

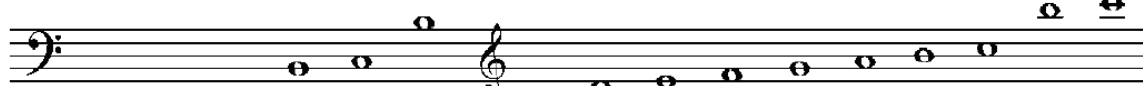
- Një blog, <http://heinrichschenker.wordpress.com>, i cili është vendi i veprimtarië së një grupi të analizës schenkeriane i krijuar me kërkesën e Société française d'analyse musicale.

Analiza schenkeriane përdor një sërë termash të veçantë, të cilat përgjatë punimit, në kapitujt që vijojnë, kur përmenden për herën e parë i kemi theksuar me bold. Për këta terma do të gjeni një fjalor të hollësishëm në Shtojcën 1. Shtojca 2 sjell disa tregues të teknikave grafike dhe të shifrazhit të përdorur në këtë kurs.

Një shembull i analizës schenkeriane:
Franz Schubert, Vals në la bemol mazhor, op. 9 n° 1

PËR NJË QASJE TË PARË do të fillojmë me një analizë të Valsit në la bemol mazhor, op. 9 no 1, të Schubert-it, i cili do të na mundësojë të kuptojmë se ç'është analiza schenkeriane dhe ku ndryshon ajo nga të tjerat. Për këtë analizë dhe për të gjithë kursin që vijon, është e nevojshme që fillimisht të kujtojmë nomenklaturën e regjistrave dhe të lartësive të tingujve:

Oktava 1	Oktava 2	Oktava 3	Oktava 4
----------	----------	----------	----------



do₁ re₁ mi₁ si₁ do₂ si₂ do₃ re₃ mi₃ fa₃ sol₃ la₃ si₃ do₄ si₄ do₅

Sh. 0.1 këtu më poshtë jep partiturën e Valsit me treguesit e formës dhe shifrimin harmonik.

Sh. 0.1: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1, lexim i parë



Lab Mazhor: V $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ I



Fa minor: V $\frac{7}{3}$ i **Lab Mazh V $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ I**

V ? I
Mib Mazhor

Vepra shfaqet si një monodi me shoqërim, melodia në dorën e djathtë dhe shoqërimi harmonik në dorën e majtë. Bëhet fjalë për një formë të vogël dypjesore me tre seksione, A B A', e cila paraqet në miniaturë një ndërtim ekspozicion/zhvillim/reprizë. Pjesa B përmban dy kalime të shpejta, të parin në relativin minor (m.9-10), të dytin në dominantë (mm.11-


12). Pjesa A' është një variant i përmbledhur i pjesës A. Shifrimi harmonik është i thjeshtë. Masat 1-8 formojnë një kadencë të gjatë V7-I. Më saktësisht, mm.1-7 shfaqin në mënyrë të herëpashërëshme septakordin e dominantës dhe tingujt e shmangur të tij në kuartsekstakord për të dalë në tonikë në m.8. Ritmi harmonik, fillimisht me ndryshim një herë në dy masa, në masën 7 shpejtohet.

Në pjesën e dytë, katër masat e para shfaqin dy herë një kadencë perfekte, V7-I, në mm.9-10 në *fa* minor (relativi minor) dhe më pas, në mm.11-12, në *mi* bemol mazhor (dominantë). Në mm.13-15, rikthehet dominanta e *la* bemol mazhorit me tingujt e saj të shmangur, të cilët në m.14 formojnë një kuartsekstakord të shmangur, duke rikujtuar shkurt pjesën e parë, për t'u zgjidhur në tonikë në m.16.

Analiza schenkeriane na shtyn të mendojmë se pjesa mbështetet edhe në një shkrim kontrapunktik, kështu që ajo kërkon një lexim më të vëmendshëm të lëvizjes së zërave. Të shqyrtojmë melodinë e mm.1-3. Linja e sipërme duket se bën një zbritje kapërcyese në kuintë, *fa4-sib3*, pastaj ngjitet me lëvizje pjesërisht të shkallëzuar, *do4-réb4-ré4-fa4-mib4*. Por në këtë mënyrë melodia nuk u përmbahet dy rregullave të zakonëshme të harmonisë. Së pari tingulli *fa4*, të cilin e vështrojmë si nonën e dominantës apo si një tingull të shmangur të thjeshtë duhet të zgjidhet me lëvizje zbritëse të shkallëzuar, pra drejt *mib4*. Nga ana tjetër, *re4* nuk mund të kuptohet si një tingull kalues kromatik dhe shtyhet edhe ai drejt *mib4*. Me fjalë të tjera, sa *fa4* i m.1 aq edhe *re4* i m.2 zgjidhen mbi *mib4* në m.3. Në këtë mënyrë këta dy tinguj i përkasin dy zërave të ndryshëm. Këtë dukuri e sqaron sh.0.2.

Sh. 0.2: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1. Analizë e melodisë të masave 1-3



Në m.1, drejtimi i bishtave të notave *fa4* dhe *sib3* tregon se këta tinguj i përkasin dy zërave të ndryshëm, zërit të sipërm dhe njërit prej zërave të mesëm. Lidhja e pjerrët  që i lidh tregon në mënyrë konvencionale se ata i përkasin tashmë të njëjtit akord (në këtë rast dominantnonakordit), në të cilin mund të mbivendosen. Lidhësja e pikëzuar ndërmjet *fa4* të m.1 dhe *fa4* të m.3 tregon se në të vërtetë bëhet fjalë për të njëjtin tingull të mbajtur deri sa zgjidhet mbi *mib4*. Dhe linja e notave pa bishta ndërmjet *sib3* dhe *mib4*, e shënuar me lidhëse, paraqit një **linjë prej një zëri të brendshëm**¹, e cila ngjitet prej zërit të mesit

¹ Shprehjet në bold shpjegohen në Shtojcën 1.

(*sib4*) drejt zërit të sipërm (*mib4*) me anën e tingujve kalues. Shigjeta ndërmjet *re4* dhe *mib4* tregon zgjidhjen e këtij tingulli kalues kromatik¹.

Për të kryer analizën e *Valsit*, fillojmë ta rishkruajmë atë në dy pentagrame (sh. 0.3) në mënyrën e një ushtrimi harmonie me katër zëra në stil koral. Drejtimi i bishtit të notës na lejon të dallojmë sopranon prej altos dhe tenorin prej basit². Fshijmë dyfishimet e oktavave dhe pjesën më të madhe të tingujve ndihmës, duke thjeshtuar ritmin dhe duke renditur vertikalisht tingujt që i përkasin të njëjtit akord. Ky tip rishkrimi quhet **rishkrim i vertikalizuar**.

Sh. 0.3: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1 dhe rishkrimi i vertikalizuar

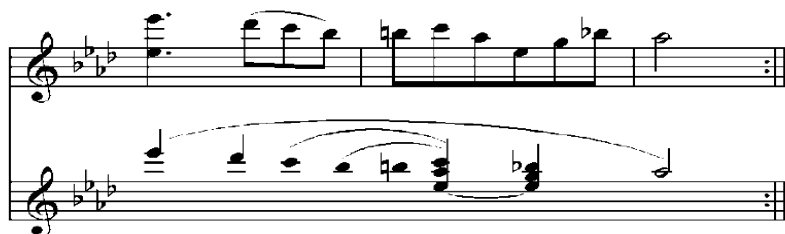
Ndër tingujt ndihmës që hoqëm në sh.0.3, vërejmë veçanërisht tingujt kalues dhe tingujt e shmangur kromatikë të masave 0-1 (*mib4-mi4-fa4*), 1-2 (*réb4-re4-mib4*), 7-8 (*sib4-si4-do5*), 8-9 (*do5-si4-do5*), 10-11 (*lab4-la4-sib4*) dhe 12-13 (*mib4-mi4-fa4*). *Fa4* e kohës së parë të m.3 në zërin e sipërm është hequr sepse është vonesë (ose apoxhiaturë) për *mib4*. Kështu duhet ta marrim me mend se ky tingull është ruajtur në kujtesë edhe gjatë m.2 siç e tregon vendosja e tij në kllapa. Ndërkaq këta tinguj nuk i kemi hequr se janë më të parëndësishëm, por sepse shmangia e tyre na lejon t'í veçojmë si tinguj ndihmës. Rishkrimi, këtu duhet të këmbëngul, duhet krahasuar përherë me partiturën prej së cilës ka buruar.

¹ Ky përshkrim mbështetet në hipotezën mbi mënyrën në të cilën perceptohet muzika. Veshi ruan në kujtesë *fa4* dhe *reb4* deri sa ata zgjidhen mbi *mib4*, ndonëse në partiturë nuk shkruhet si i mbajtur as njëri dhe as tjetri tingull. Analiza schenkeriane përshkruan shpesh se si dëgjohej muzika dhe, ndoshta edhe më qartë, se si duhet luajtur ajo. Mbi këtë dukuri nuk do të flasim më në faqet që vijojnë, por kjo është një pikë e cila duhet pasur parasysh dhe që mund të drejtojë analizën.

² Teknikave të rishkrimit u kushtohet Kapitulli 2 i këtij punimi.

Në mm.6-8, zbritja melodike e rishkruar *mib5-reb5-do5-sib4-lab4* kërkon një vëmendje të veçantë. Siç e tregon sh. 0.4, *do5* është zburkruar me një tingull të shmangur. Nga ana e saj, edhe ajo vetë plotësohet me një tingull kalues kromatik, *do5-sib4-si4-do5*. Pra rishkrimi mban për tingull të vërtetë *do5* e m.7, te i cili shkon tingulli i shmangur dhe shkruan pa bishta notat e tingullit të shmangur. Më pas, *do5* dhe *sib4* mbahen secili prej një arpezhi. Në sh. 0.4 këtë arpezh e kemi vertikalizuar: *do5-lab4-mib4*, kuartsekstakordi i dominantës, më pas *mib4-sol4-sib4*, dominantë. Linja *mib5-reb5-do5 sib4-lab4*, të cilën në shembullin 0.4 e kemi shënuar me katërshe me bisht dhe në sh. 0.3 me heqjen e thjeshtë të tingujve të tjerë, është paraqitja e thjeshtuar e zburkimit të propozuar nga Schubert-i.

Sh. 0.4: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1, dora e djathtë, m.6-8, dhe rishkrim



Në mm.4-6, dy shigjetat e shembullit 0.3 tregojnë se si zërat e dorës së djathtë ngjiten njëra mbi tjetrën, **kryqëzohen**¹. Fillimisht *lab3* zhvendoset një oktavë më lart në *lab4*, pastaj *mb4* zhvendoset në *mib5*. Secili prej këtyre tingujve është pikënisje e një linje zbritëse: *lab4-sol4-(lab4)* pastaj *mib5-réb5-do5-sib4-lab4*, të cilat sapo i shqyrtoam te sh. 0.4. Por këto lëvizje zbritëse të njëpasnjëshme kanë një efekt motivik: *lab4-sol4* në mm.4-5, jo vetëm imiton *fa4-mib4* të m.2-3, por, për më shumë, dy tingujt e fundit të zbritjes *sib4-lab4* të mm.7-8 që përshkruam këtu më sipër, propozojnë një imitim më të fshehur se sa këto lëvizje pararendëse. Këtu dallojmë se melodia e shtatë masave të para formon një arpezh zbritës nga dominanta *mib4-sol4-sib4* dhe zgjidhet mbi *lab4* të m.8. Në shembullin 0.5, i cili përshkruan trajektoren e dy zërave të skajeve, zërit të sipërm dhe basit, vlerat e tingujve të zërit të sipërm tregojnë një jerarqi në rëndësinë strukturore të tingujve. Ata të arpezhit ngjites *mib4-sol4-sib4* shkruhen me tetëshe. Tingujt që janë zburkime janë shënuar me katërshe pa bishta. Dy tinguj janë shkruar në katërshe, *mib4* në fillim dhe *lab4* në fund të shembullit për të treguar se ata i përkasin një arpezhi tjetër, jerarqikisht më të rëndësishëm, atij të akordit të tonikës *mib4-lab4-do5*, i cili zgjatet deri në m.9.

¹ Ky procede do të shqyrtohet më gjerë në Kapitullin 4.

Sh. 0.5: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1, përmbledhje e mm.1-8



Në mm.9-12, pjesa B riprodhon dy herë motivin melodik dhe harmonik të mm.1-2 (vështro shembullin 0.2). Akordi i parë është dominanta e *fa* minorit, brenda të cilit melodia kapërcen prej *do5* te m.4, për t'u zgjidhur mbi *fa4*. Një linjë me tinguj kalues, e ngjashme me atë të m.2, të çon më pas prej dominantës së *mib* mazhorit, në të cilën zëri i sipërm kryen një kapërcim *sb4-ré4*, duke u zgjidhur mbi *mib4*. Këto lëvizje melodike, të cilat në sh. 0.6 tregohen me anën e një lidhëseje të pjerrët, zhvillohen mbi një harmoni e cila mund të përshkruhet edhe si përfundim i dy modulacioneve, siç ndodh në shembullin 0.1, por edhe si III-vi-II-V, duke nxjerrë në pah ciklin e kuintave që të çon drejt seksionit A'. Linja *lab-sib-do-reb* e mm.14-15, e cila ngjitet prej kuartës së akordit të dominantës në septimën e tij duke imituar linjat e mm.2-3 dhe 10-11, shënohet një oktavë më poshtë se në partiturë (ajo që edhe në shembullin 0.3). Këtu Schubert-i kapërcen prej *lab3* te *lab4* në m.14, më pas prej *reb5* te *reb4* në m.15. Këto kapërcime në oktavë e zhvendosin linjën një oktavë më sipër se pozicioni i saj teorik.

Njëllonj siç *fa4* mbahet në m.2 sipër akordit *mib*, edhe *do5* dhe *sib4* në m.10 mbahen përkatësisht sipër akordeve VI dhe V në m.12. Prej këtij rrjedh një linjë zbritëse e cila në m.16 mbaron mbi *lab4*. Kjo linjë shenjohe me dy lidhëse sipër (sh. 0.6). Ky shembull përmban gjithashtu një linjë të shkëlqyer në një prej zërave të brendshëm, e cila e merr padyshim pikënisjen e saj në m.8 dhe zbret një oktavë të tërë (*lab3*)-*sol3-fa3-mib3-réb3-do3-sib2-lab2*. Krahasimi me partiturën (sh. 0.1) do të na mundësojë ta gjejmë këtë linjë në tekstin e Schubert-it.

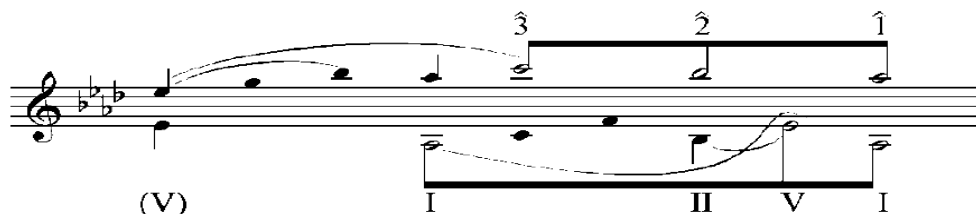
Sh. 0.6: SCHUBERT, Vals op. 9 nr 1, përmbledhje e mm.9-16



Më në fund duhet të kryejmë edhe një paraqitje grafike të fundit (sh. 0.7), e cila tregon trajektoren melodike dhe harmonike të përgjithëshme të pjesës. Kjo është një paraqitje konvencionale që synon të nxjerrë në pah teorinë schenkeriane të **strukturës themelore**. Fillimisht kjo strukturë përmbledhet në një kontrapunkt me dy zëra, zërin e

basit dhe zërin e sipërm. Në të vërtetë Schenker-i mendon se ky kontrapunkt është modeli i **stilit të ngushtë**. Elementet më të rëndësishëm, ata që përbëjnë strukturën themelore të vërtetë, shkruhen me nota dy të katërtat të lidhura me lidhëse: lëvizja I-V-I e basit, arpezhimi i basit dhe linja melodike zbritëse. **Linja themelore** këtu hyn ndërmjet gradës III dhe I të shkallës dhe shenjohet $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Në bas, një lidhëse me hark të dyfishtë tregon një element shtesë, përgatitjen e dominantës me anë të gradës II, i cili siç e pamë rrjedh edhe vetë prej ciklit të kuintave, III-vi-II. Sipër, linja melodike $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ preket me anën e një **arpezhimi nistor**, *mib4-lab4-do5*, tingulli i dytë i të cilit është çuar më larg prej një arpezhimi dytësor, *mib4-sol4-sib4*. Kështu melodia përshkon një hark, duke u ngjitur prej gradës V *mib4* drejt gradës III *do5* dhe duke rizbritur më pas me lëvizje të shkallëzuar drejt tonikës *lab4*. Basi ndjek melodinë në oktavë me lëvizje pothuaj paralele.

Sh. 0.7: SCHUBERT, Vals op. 9 no 1, struktura themelore



Padyshim që sh. 0.7 nuk është qëllimi i analizës. Tani duhet të rilidhim të gjithë shembujt e mësipërm dhe të gjitha shpjegimet dhe të vështrojmë të dhënat plotësuese që sjell secili. Analiza mbështetet në krahasimin e të gjithë këtyre shembujve me njëri tjetrin dhe me vetë partiturën. Ajo që kërkon kjo analizë është të tregojë se si Schubert-i, duke u nisur prej një strukture themelore të tipit të shembullit 0.7, e cila mund të jetë strukturë themelore e çfarëdolloj vepre në *la* bemol mazhor, arrin të krijojë një vepër krejtësisht të papërsëritëshme, krejtësisht individuale dhe që nuk shëmbëllen me asnjë vepër tjetër.

* * *

Të rikthehemi një çast mbi qëllimin e një analize të tillë dhe të analizës schenkeriane në përgjithësi. Ndryshe prej një ideje mjaft të përhapur, Schenker-i nuk e përparëson kontrapunktin në dëm të harmonisë. Është e vërtetë që ai i kushton njëlloj rëndësie analizës melodike, e cila në praktikat tona tradicionale është shpërfillur, por lëvizja e zërave që përshkruan analiza mbështetet përherë qartë mbi identifikimin e harmonive në lidhje me të cilat përcaktohen edhe tingujt thelbësorë edhe tingujt ndihmës.

Analiza e drejtimit të zërave bëhet veçanërisht në shqyrtimin e **linjave të shkallëzuara**, për të cilat Schenker-i mendonte se luajnë një rol thelbësor në perceptimin e muzikës.

Linjat e shkallëzuara janë tregues të dorës së parë edhe për interpretin. Analiza schenkeriane nuk jep receta mbi interpretimin. Ajo nuk thotë se *si* duhet luajtur. Përkundrazi, ajo kërkon të nxjerrë në pah ato që duhen dhënë për t'u dëgjuar, duke u a lënë interpretëve dëshirën se si duhet ta bëjnë.

Ndonjëherë analizën schenkeriane e kanë qortuar se merret pak me formën dhe se nuk propozon një analizë formale. Në të vërtetë Schenker-i ka mbi formën një këndvështrim të veçantë, i cili synon më pak të përshkruajë pjesët e njëpasnjëshme të një vepre se sa të tregojë rrugëtimet në të cilat gjestet bashkohen dhe se si pjesët rendohen në to. Për shembull, për *Valsin* e Schubert-it, Schenker-i nuk kënaqet me përshkrimin e formës dypjesore në tre pjesë, A B A' ashtu siç ajo sfaqet në shembullin 0.1. Ai këmbëngul edhe te harku melodik që vizatohet në shembullin 0.7 dhe edhe mbi mënyrën në të cilën melodia mbështetet në harmonitë që përfaqësohen prej linjës së basit.

Më në fund, teoria schenkeriane është një teori e tonalitetit. Duke përshkruar të gjithë harmonitë dhe të gjitha lëvizjet e zërave sikur të rrjedhin prej **përpunimit** të një akordi të vetëm të pastër, ajo tregon se në cilën mënyrë e gjithë vepra lidhet me një tonalitet të vetëm.

KAPITULLI I PARË

Përpunimi i hapësirës tonale

NJË PREJ IDEVE THEMELORE të teorisë schenkeriane është që në intervalet që ndajnë tingujt e tyre harmonitë krijojnë një **hapësirë tonale** dhe që kjo hapësirë i nënshtrohet një **përpunimi** kompozicional me anën e procedeve të ndryshme, ndër të cilat më të thjeshtat do të përshkruhen në këtë kapitull. Përpunimi i harmonive i lejon kompozimit të shpaloset në kohë, të synojë drejt një qëllimi dhe të dëshmojë tonalitetin e tij. Vetëm nëpërmjet përpunimit kompozitori e pajis veprën me atë që krijon njëjtësinë e saj, dëshmon veçanësitë e saj melodike, harmonike dhe ritmike, i jep kuptim. Akordet, veçanërisht akordet e pastër, përbëhen prej tingujve kapërcyes të ndarë prej njëri tjetrit me anën e intervaleve që piren të mbushen me tinguj ndihmës, tinguj kalues ose tinguj të shmangur.

Fillimisht akordi vetë nuk është veçse një njësi abstrakte, e cila nuk gjallohet veçse prej përpunimit. Schenker-i shpjegon se në kompozimin muzikor bëhet fjalë përgjithësisht për të shndërruar abstraksionin e harmonive (tretingujsh apo septakorde) në një përmbajtje të gjallë. Për shembull, në Preludin op. 28 të Chopin-it motivi:



zhvillon akordin *si* minor njëherazi edhe melodikisht edhe harmonikisht. Këtu dhe më pas melodia bëhet një motiv që përsëritet shumë herë e në forma të larmishme të ndryshuara. Këto janë përsëritjet të cilat e shenjojnë motivin si një element karakteristik, si një prej elementëve individualizues të veprës.

“Vetëm përsëritja mund ta shndërrojë një rradhë tingujsh në diçka të përcaktuar, shkruan Schenker-i – vetëm ajo mund të shpjegojë se ku është rradha e tingujve dhe cili është qëllimi i saj”¹. Muzika është një art i përsëritjeve.

Chopin-i e kryen përpunimin kryesisht me anën e **arpezhimit**, fillimisht ngjitës dhe më pas zbritës, si dhe të plotësimit të tij me disa tinguj ndihmës, tingujt e shmangur *re3-do#3-re3* në m.1 dhe *fa#3-mi-fa#3* në m.3, si dhe me lëvizjen e tingujve kalues *re2-do#2-si1* në mm.2-3. Arpezi ngjitës zhvillohet me gjashtëmbëdhjetëshe, maja e tij arrihet pas një kohe. Arpezi zbritës në lëvizje të kundërt ze afërsisht dy masa.

Ambitusi zgjerohet hap pas hapi: *si1-re3* në mm.1-2, *si1-fa#3* në mm.3-4, dhe deri në *sol1* në m.5, e cila shënon ndryshimin e parë të akordit.

Sh. 1.1: CHOPIN, Prelud op. 28 nr 6, mm.1-5

Lento assai

Arpezhimi

Mjeti më i thjeshtë për të përpunuar një akord dhe për ta shtjelluar atë në kohë është arpezhimi, pra shndërrimi i dukurisë abstrakte dhe thelbësisht vertikale të grumbullit të tingujve në një shpalosje horizontale. Arpezhimi mund të marrë forma më shumë a më pak të koklavitura. Në muzikën tonale gjenden shembuj të panumërt.

* * *

Sh. 1.2a, një fragment prej një sonate të Domenico Scarlatti-t është një rast i skajshëm, i cili duket se e zgjat deri në kufinj të mundshëm arpezhimin e akordit të *do* mazhorit pa asnjë tingull ndihmës. Gjithsesi, ky arpezhim, më i thjeshtë se ai i shembullit 1.1, me anën e përsëritjes të tij të variuar në vazhdim të pjesës sjell qysh në fillim të Sonatës një motiv melodiko-ritmik që të kujton një sinjal gjahu, i cili i jep karakterin veprës.

¹ Harmonielehre, vep. cit., p. 5.

Ndërkaq arpezhimi është më i hollë sepse, përveç arpezheve në gjashtëmbëdhjetëshe, dallohet një tjetër arpezh në një shkallë më të madhe, tingujt e parë të tre masave të para të të cilit që ngjiten prej *do4* (m.1) në *mi4* (m.2) dhe më pas në *sol4* (m.3), të rimara pjesërisht në kanon në dorën e djathtë në gjysmën e dytë të dy masave të para. Arpezhimet më pas bëhen më të shpejtë dhe përfshijnë shpejt të gjithë testurën.

Përpunimi i akordit të *do* mazhorit zgjatet edhe pas m.6, por këtë herë arpezhet mbushen me tinguj kalues dhe me tinguj të shmangur, siç e tregon sh. 1.2b ku të gjitha linjat mbështeten te tingujt e akordit.

Sh. 1.2a: SCARLATTI, Sonatë në *do* mazhor, L401, mm.1-6

Allegro

Sh. 1.2b: SCARLATTI, Sonatë në *do* mazhor, L401, mm.6-9 dhe rishkrimi

Pasiqë heq tingujt e shmangur në gjashtëmbëdhjetëshe të cilat janë thjesht lokale, drejtimi i bishtave të notave te rishkrimi i shpërndan tingujt në katër zëra të ndryshëm. Në m.7 dora e djathtë paraqet fillimisht dy linja në terca paralele të sinkopuara. Ato të sipërmet zbresin prej *sol4* në *do4* të kohës së fundit të m.6 në fund të m.7.

Linja e sipërme fillon me një tingull të shmangur *sol4-la4-sol4* i cili e vonon në krahasim me të parën. Ajo zbret vetëm deri në *mi4*. Në m.8 këto linja rimerren dy oktava

më poshtë prej dorës së djathtë. Në m.9, dora e djathtë duket se rimerr m.7 një tercë më poshtë, por ajo të çon menjëherë te një tjetër akord, atë të *sol* (V). Të gjitha këto linja, si dhe të gjitha ato linja që i shoqërojnë ose i shmangin ndonjë tingull, shpëstillen nga një tingull te tjetri në akordin e *do* mazhorit, ku shmangin një tingull. Ato mbushin hapësirën tonale¹. Gjatë tetë masave e gjysmë, ose pothuaj gjatë një të katërtës së kësaj sonate të shkurtër, Scarlatti nuk bën gjë tjetër veçse ekspozon gjatë akordin e tonikës.

* * *

Sh. 1.3, fillimi i *Nocturne* op. 27 nr 2 të Chopin-it, paraqet një formë më të përpunuar të arpezimit. Akordi i tonikës që përsëritet në dorën e djathtë në m.1-4 është ai i *re bemol* mazhorit. Në dorën e djathtë disa tinguj ndihmës bëjnë prej arpezhit një motiv më melodik dhe më të këndueshëm. *Mib4* në m.2 është tingull kalues ndërmjet *fa4* dhe *reb4*. Në m.4, *sib4*, *mi4* dhe *do4* janë apoxhiatura të tingujve të akordit të *re* bemolit.

Sh. 1.3: CHOPIN, Nocturne op. 27 nr 2, mm.1-6 dhe rishkrimi

Rishkrimi përpiket ta bëjë këtë sa më shpejt të dukëshme. Tingujt e mëpasëm të arpezhit të dorës së majtë vendosen njëri sipër tjetrit për ta paraqitur akordin në pamjen e tij vertikale origjinale (domethënë në formën e tij përpara përpunimit me arpezhe). Ky është një vertikalizim. Në dorën e djathtë arpezhi është me rradhë, zbritës (mm.2-3), ngjitës (mm.3-4) dhe zbritës (mm.4). Zbritja e fundit zgjatet drejt *la3-sib3*, e cila shënon arritjen mbi akordin e gradës ii. Tingujt e arpezhit të fundit zbritës paraprihen secili prej një apoxhiature, duke lajmëruar apoxhiaturën *la* të m.5, e cila ndërkaq i përket një akordi të ri. Tingujt e akordit *re bemol* të përpunuar (mm.1-4) shënohen në dorën e djathtë me katërshe të zakonëshme.

¹ *Fa2*, në lëvizjen e parë të m. 7 në dorën e majtë mund të vështrohet edhe si tingull kalues që vjen nga *sol2*, edhe si tingull i shmangur i *mi2*. Që të dy i përkasin arpezhit të m.6.

Mm.1-4 përbëjnë pra një përpunim të akordit të *re bemol* mazhorit. Por rishkrimi nuk tregon, në një farë mënyre, veçse një negativ gjë që përbën prej tij të veçantën. Edhe këtë rradhë duhet parë me vëmendje vetë partitura. Vetëm ky krahasim na lejon të dallojmë veçantitë. Arpezhi te dora e majtë karakterizohet pikërisht prej përsëritjes së *réb*, i cili pikëzon rrahjen në regjistrin e poshtëm në çdo lëvizje. Arpezhet ngjites dhe më pas zbritës të dorës së djathtë në mm.3-4 zhvendosin përkohësisht *lab3* në oktavën e lartë, *lab4*, ku apoxhiatura *sib4* shfaqet si tingulli më i lartë dhe më i theksuar i këtyre katër masave të para, duke lajmëruar *sib3* të m.6. Zgjidhja e kësaj apoxhiature kryhet në një pjesë shumë të patheksuar të metrit që vazhdon në m.4 dhe formon një zbritje pa ndalesa deri në *la3*. Ndërsa tingujt ndihmës të theksuar (domethënë të vendosur në lëvizjet e forta të kohës), apoxhiaturat, krijojnë tensionin duke zhvendosur tingujt që zbukurojnë drejt pjesëve më pak të theksuara të kohëve. Në një këndvështrim strukturor, mm.1-4 në dorën e djathtë zotërohen prej *lab3* (m.3), kuintës së akordit të tonikës të shtrirë drejt *sib3* (m.6). *La3* në m.5 mund të kuptohet si tingull kalues kromatik nga *lab3* i m.3 te *sib3* i m.6.

* * *

Një akord i veçuar, edhe nëse është përpunuar në një motiv harmonik dhe melodik si në shembujt e mësipërm mbetet i papërbushur, sepse atij nuk mund t'i përcaktohet as pozicioni dhe as funksioni i tij në tonalitet. Akordi duhet rendohet në një marrëdhënie kundërshtie ndaj harmonive të tjera të cilat i qartësojnë rolin.

Tinguj mbushës të akordit mund të mbivendosen për të formuar akorde të tjera të përfshira te i pari, më pas këta akorde të rinj mund të krijojnë përpunime të tjera duke prodhuar të tjerë akorde. Kjo është mënyra në të cilën lind një vepër e plotë duke nisur prej përpunimeve të njëpasnjëshme që prodhojnë akorde të ndërfitur te njëri-tjetri¹. Nga ana tjetër, një pasazh i cili duket sikur formohet prej shumë akordeve të lidhur mes tyre, në një nivel sipëror mund të dalë që nuk është gjë tjetër përveçse përpunimi i një akordi të vetëm.

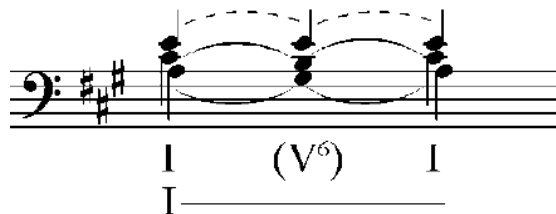
Përpunimi me anën e dominantës

Në shembullin 1.4a, tingujt e shmangur *la-sol#-la* në *bas* dhe *do#-si-do#* në zërin e mesëm (të shenjuar me lidhëse), sipër *mi* të mbajtur në zërin e sipërm (mbajtja e tij shënohet me lidhëse të pikëzuara) prodhojnë një zinxhir, akordi qendror i të cilit është një akord *la* mazhor me tinguj të shmangur (një **akord përpunimi**). Shifrimi I-(V6)-I nënkupton herëpashërshmërinë e dy akordeve në nivel sipërfaqësor. Kllapat tregojnë se

¹ Duhet theksuar origjinaliteti i këtij të menduari, sipas të cilit çdo akord është brenda një tjetri, më shumë se sa përpara ose pas një tjetri. Është pikërisht ky koncept, i cili na lejon të mendojmë se vepra zhvillohet si një bimë apo një organizëm i gjallë, duke u nisur prej strukturës së saj origjinale.

akordi i përpunimit është V6. Në një nivel më të thellë këtu nuk ka veçse një akord, *la* mazhori, i cili është zburkruar me tinguj të shmangur të dyfishtë, siç e tregon shifrimi i dytë i shembullit të mëposhtëm:

Sh. 1.4a: Tinguj të shmangur që prodhojnë një dominantë të rreme



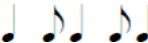
* * *

Shembujt nga 1.4b te 1.4e këtu më poshtë tregojnë katër raste të tjera të përpunimit të një akordi *la* mazhor me anën e dominantës së tij. Ata janë nxjerrë prej masave të para të secilës prej katër kohëve të Suitës në *la* mazhor për klavicembal, HWV 426, të Händel-it.

Tre kohët e para të masës së parë të shembullit 1.4b, fillimi i *Gigue*, pak ndryshojnë prej modelit të shembullit 1.4a. Dora e majtë luan dy tingujt e harmonisë me tinguj të shmangur *si2* dhe *sol#2*, ndërkohë që dora e djathtë jep një tingull *mi* në dy lartësi të ndryshme. Më pas herëpsherëshmëria e akordit të tonikës me atë të dominantave të përpunimit shtrihet gjatë dy masave të para. Por secilli prej këtyre akordeve të dominantës së ndërfutur shfaqet në mënyrë individuale. I pari, në kohën e dytë të m.1, prodhohet tingujve të shmangur në dy zërat e poshtëm, siç sapo e pamë. I dyti, në kohën e katërt është në pozicion themelor gjë që i jep një rëndësi më të madhe, por njëherazi përfshihet në një arpezh të thjeshtë të *la* në bas, *la2-mi2-la1*. Në kohën e dytë të m.2, akordi është pa tingullin themelor dhe prodhohet prej tingujve të shmangur të zërave të sipërm mbi pedalin e tonikës. Akordi i katërt i dominantës, në kohën e katërt, formohet prej të njëjtëve tinguj të shmangur, por këtë rradhë pedali nuk është më. Në m.3, *re#4* lajmëron pasazhin pasardhës të një akord të vërtetë dominante (i cili nuk shfaqet veçse në m.4, por këtë nuk e kemi shkruar), por shkalla në dorën e djathtë se vërtitet ende në hapësirën tonale të *la* mazhorit, nga *do#4* te *la4*.

Sh. 1.4b: HÄNDEL, Suitë në *la* mazhor, *Gigue*, mm.1-3



Për më shumë, vërejmë se kapërcimet e oktavës në dorën e djathtë në m.1, mbi *mi* (kuinta e akordit) dhe me ritmin , në m.3 gjënden poshtë mbi *la* (në tonikë). Ky është fillimi i një lëvizjeje motivike e cila do të përsëritet shumë herë gjatë kësaj *Gigue*.

Te *Courante* (sh. 1.4c), lëvizjet e mbushjes janë të të njëjtit rend. Në dy kohët e para të m.1, tingulli i parë i shmangur i zërit të mesit, *do3#* \curvearrowright *do3#-si2-do3#* shfaqet si zbulurim i thjeshtë në një ambjent që mbetet ai i *la* mazhorit, por ai nuk do të na mbajë më këtu sepse nuk prodhon asnjë akord. Kjo është arsyeja që ai nuk pasqyrohet te rishkrimi. Por, duke filluar me kohën e dytë të m.1 lëvizjet zbritëse *mi3-re3-do3* në partin e sipërm, *do#3-si2-la2* në pjesën më të lartë të zërave të mesëm dhe tingulli i shmangur *la2-sol#2-la2* në zërin e dytë të mesëm, mbivendosen me tonikën e mbajtur dhe formojnë një akord të rremë të dominantës (mbi pedal) në kohën e tretë të masës. Linjat me lëvizje të shkallëzuar të mm. 3 dhe 4 japin shumë herë përshtypjen e rreme të akordeve të dominantës (veçanërisht pasazhi me tingullin sensibil *sol#*), por ndryshimi i vërtetë i akordit ndodh në m.4. Deri këtu, të gjitha linjat dhe të gjithë mbështetësit e tyre formohen ndërmjet apo sipër tingujve të akordit të tonikës, *la* mazhor.

Sh.1.4c: HÄNDEL, Suitë në *la* mazhor, *Courante*, mm.1-4 dhe rishkrimi



Sh. 1.4d, i cili riprodhon masat e para të *Preludit*, riprodhohet sipas partiturës së botuar në vitin 1720. Bëhet fjalë për një prelud *"arpeggio"*. Treguesi *Harpegg* në m.3, shenjon që klavicembalisti duhet të improvizojë një zbulurim akordesh me nota të plota, më shumë në një vërshim të vazhdueshëm tingujsh se sa në një arpezhim të thjeshtë për lart apo drejt basit. Siç ndodh shpesh në këta prelude, edhe këtu pozicioni i vijës ndarëse të masës është pak i paarsyeshëm. Dy masat e para shtjellojnë akordin e tonikës të ekspozuar tërësisht në nota të plota në fillim të m.3. Një lëvizje melodike, më pak e perceptueshme se zbulurimet me gjashtëmbëdhjetëshe shoqërojnë prodhimin e akordit të rremë të dominantës në fillim të m.4. Këtu bëhet fjalë për një lëvizje me tinguj kalues në zërin e

sipërm, *la3-si3-do#4* (m.3, fillimi i m.4, fundi i m.4). Kjo lëvizje i mbivendoset lëvizjeve me tinguj të shmangur që lexohen duke filluar nga m.3 deri në fillim e më pas në mes të m.4, *la-sol#-la* dhe *do#-re-do#*, me dyfishime të shumta në oktavë. Rishkrimi i shmang shkallët në gjashtëmbëdhjetëshe dhe pasqyron vetëm lëvizjet e shënuara nga Händel me nota të plota në mm.3 dhe 4.

Sh. 1.4d: HÄNDEL, Suitë në *la* mazhor, HWV 426, Prélud, mm.1-4 dhe rishkrimi i tingujve 4/4 të mm.3-4

Sh. i fundit (sh. 1.4e) është më i ndërlikuari. Linja e basit shndërrohet në një linjë të plotë prej një oktave, nga *la2* në *la1*, duke shpalosur një arpezh të *la* mazhorit të mbushur me tinguj kalues. Më pas gjejmë shembuj të tjerë të shumtë përpunimi që formojnë, njëllor si këtu, një linjë të pandërprerë me anën e lëvizjes së shkallëzuar. Sipër linjës të basit, tingujt kalues të motivit *mi-fa#-sol#-la*, nga quinta në oktavën (5-6-7-8)¹ e akordit të tonikës në dorën e djathtë dhe më pas në dorën e majtë (që i përgjigjen linjës së përmbysur të anakruzës, 8-7-6-5, të rimarrë në kohën e tretë të m.1) formojnë tre herë akorde të rreme dominante: të parin me anën e takimit të *mi2-re2* në linjën zbritëse të basit me *mi3* dhe *sol#3* në linjën e sipërme; të dytën me anën e tingullit kalues *sol#2* dhe apoxhiaturën *re4* sipër *si1* të basit². Të gjitha linjat përshkojnë hapësirën tonale të *la* mazhorit.

Sh. 1.4e: HÄNDEL, Suitë në *la* mazhor, Allemande, m.1 dhe rishkrimi

¹ Numrat arabë këtu janë përdorur për të shenjuar tingujt e shkallës. Për të mos mbingarkuar grafën, janë shënuar vetëm lëvizjet 5-6-7-8 dhe 8-7-6-5, sepse janë më karakteristike.

² Duhet të vërejmë që Händel-i mund të kishte shkruar *la3-si3-do#4* në zërin e sipërm që do t'i përgjigjes *do#2-si1-la1* në bas dhe duke plotësuar linjën zbritëse. Duke zëvendësuar *si3* me *re4*, ai shmang një paralelizëm me kuarta ndërmjet dorës së djathtë dhe zërit të mesëm dhe pasuron akordin e rremë të dominantës pa tingullin themelor duke bërë të dëgjohet septima e tij.

I (V) I⁶ (V₃) I (V) I

Ndarësi në kuintë

Shembujt e mësipërm 1.4a dhe 1.4b tregojnë një dominantë si një akord me tinguj kalues, V 6 me tingullin sensibil në bas. Shembujt 1.4c dhe 1.4d tregojnë akorde me tinguj të shmangur mbi pedalin e tonikës. Më në fund, sh. 1.4e sjell raste të ndryshme dominantash, të gjitha të ndërtuara me tinguj kalues në linja me lëvizje të shkallëzuar.

Ndonëse dominanta çohet në pozicion themelor me anën e lëvizjes me kapërcime të basit, në vështrim të parë duket sikur ajo nuk mund të veprojë më si një dominantë zbukuruese. Gjithsesi, lëvizja e basit mund të jetë një arpezh, pra një përpunim i akordit të tonikës. Por të gjitha këto lëvizje, duke përfshirë edhe atë të basit, janë ende lëvizje përpunimi dhe pavarësisht të gjithave, dominanta mund të vështrohet si një dominantë zbukuruese, siç ndodh në shembullin 1.5a, në të cilin kuinta e arpezhit të tonikës në bas vendoset nën tingujt kalues të zërave të sipërm.

Sh.1.5a: Ndarësi në kuintë

I (V) I

Këtë dukuri Schenker-i e quan **ndarës në kuintë**, në të cilin kuinta (e akordit të zbukuruar) "vitet në shërbim të tingujve kalues apo të tingujve të shmangur për të formuar një akord të zbukuruar"¹. Zërat e sipërm e prodhojnë akordin me anën e tingujve ndihmës dhe zëri i basit jep tingullin themelor për arpezhim.

* * *

Pikërisht kjo ngjan në masat e parë të la Sonatës në *fa* mazhor të Haydn-it, Hob. XVI:29, sh. 1.5b.

¹ *Der Tonwille*, vol. 5, fq. 4, shënimi *. Shembujt 2.5 dhe 2.6 janë zgjedhur sepse këtu basi kryen një arpezh të plotë duke kaluar nga terca (1-3-5-1 ose 1-5-3-1). Por arpezhimi mund të kryhet edhe vetëm nga kuinta. E gjithë rradha I-V-I ku akordet ndjekin njëri-tjetrin në pozicion themelor (si në shembullin 1.4b, koha e katërt e m.1) mund të vështrohet si një arpezhim.

Sh. 1.5b: HAYDN, Sonatë në fa mazhor, Hob. XVI:29, Koha I, mm.1-4 dhe rishkrim

Moderato

Basi arpezhon akordin e tonikës, $fa2 \nearrow la2 \searrow do2 \nearrow fa2$ sipër $do2$, në tetëshen e fundit të m.3. Zërat e sipërm formojnë një tingull të shmangur, $fa3-sol3-fa3$ dhe një tingull kalues, $do3-si\#2-la2$, duke krijuar një akord dominante. Karakteri zbukurues i këtij akordi vërtetohet prej faktit që ai nuk e shfaq tingullin sensibil mi , por lëvizja në kuartë ngjitëse në bas thekson një përshtypje kadencore.

* * *

Masat e para të *Simfonisë së dytë* të Brahms-it në re mazhor, paraqesin një rast të ngjashëm. Violonçelët dhe kontrabasët arpezhojnë akordin e tonikës me tinguj të shmangur të poshtëm nga tingulli i parë $re2$ dhe nga $fa\#2$. Në m.4 të gjithë instrumentet e frymës lëvizin me tinguj të shmangur apo tinguj kalues, të cilët prodhojnë një akord të dominantës: te kornot $re-do\#-re$ dhe $re-mi-(fa\#)-mi-re$ (në tinguj realë), dhe te fagoti i parë $fa\#-sol-(la)-sol-la$. Kuartsekstakordi i m.2-3 mund të duket sikur ndërton një apoxhiaturë të dyfishtë të dominantës që zgjidhet në m.4, por kohëzgjatja e tij në një mjedis i cili nuk le të dëgjohet veçse akordi i re mazhorit, na bën të kuptojmë se ajo që është zbukurimi është m.4 dhe jo përgatitja e saj në mm.2-3. Më tej, në m.6 dhe në m.8, zbukurimet krijojnë përsëri një dominantë të rreme, këtë rradhë mbi pedalin re të harqeve të poshtëme.

Sh. 1.6: BRAHMS, Simfonia nr 2, në re mazhor, op. 73, Koha I, mm.1-9, dhe rishkrimi

Allegro non troppo

I I₂ (V) I⁶ I (V) I (V) vi vi

* * *

Janë të mundëshme edhe raste të tjera. Përgjithësisht mund të mendojmë se lëvizjet e zërave të sipërm mund të mbështeten prej çfarëdolloj lëvizjeje të basit, të shkallëzuar apo me kapërcim, për sa kohë që ajo plotëson një akord, i cili është një përpunim. Vlerësimi i karakterit zbukurues apo pohimi i dominantës varet prej një numri të caktuar kriteresh dhe veçanërisht prej këndvështrimit sipas të cilit vështrohet vargu. Shembulli i mëposhtëm 1.7 paraqet një herëpasherëshmëri të rregullt të akordeve të tonikës dhe të përpunimeve me dominantë, por rastet janë për çdo herë të ndryshme:

- Në m.2, dominanta formohet prej një tingulli kalues në bas ndërmjet *lab1* dhe *do2*, nën tingujt e shmangur *lab3-sol3-lab3* në pjesën e sipërme dhe *do3-reb3-do3* në një pjesë të mesme. Pra, forma e dominantës është V4/3. Akordi që vijon është një përmbysje e parë (I6).

- Në m.3, pjesa e sipërme kryen një tingull kalues ngjites, *lab3-sib3-do4*, së cilës basi mund t'i përgjigjej me një lëvizje të kundërt, *do2-sib1-lab1*, por akordi i dominantës nuk do të që i plotë dhe Schubert-i parapëlqen të zëvendësojë *sib1* me *sol1* me një kapërcim në kuartë, *do2-sol1*. Një zë i brendshëm bën të dëgjohet tingulli kalues *mib3-reb3-do3*. Forma e dominantës këtu është V6/5. Akordi që vijon është në pozicion themelor.

- M.6 përfshihet përsëri në një lëvizje nga I te I⁶ por, meqë pjesa e sipërme kryen një lëvizje zbritëse *do4-sib3-lab3*, Schubert-i parapëlqen më shumë të vendosë në bas septimën *reb2*, se të kryejë një lëvizje në drejtim të kundërt *lab1-sib1-do2*. Forma e dominantës është V² (por *sol*, tingulli sensibil, mungon).

- Më në fund, m.7 është e njëlojtë me m.3 dhe të çon drejt akordit në pozicion themelor.

Përveç kësaj vërejmë se tetë masat e shembullit 1.7 nëndahen në dy grupe me nga katër masa, të shënuara secila me anën e akordit i në pozicion themelor në fillim dhe në fund të tyre, si dhe prej akordeve të përmbysur në masat e dyta dhe të treta të secilit grup. Në secilin prej këtyre grupeve zhvillimi i parë I-(V)-I zgjat dy masa dhe i dyti vetëm një masë.

Sh. 1.7: SCHUBERT, Impromptu op. 142 nr 2, mm.1-8

Allegretto
sempre legato

Përpunimi me subdominantë

Shpesh përpunimi me subdominantë shfaqet në formën e një kuartsekstakordi të thjeshtë që shmanget prej akordit të tonikës. Ky është rasti i shembullit 1.8 këtu më poshtë, në të cilin zërat e sipërm kryejnë shmangiet *si3-do#4-si3* dhe *sol#3-la3-sol#3*. Tingulli i shmangur i zërit të sipërm zbukurohet edhe më shumë me anën e një lëvizjeje arpezhi, *si4-mi4* në m.2, të theksuar me shenjën që tregon **shpalosjen** e akordit. Tingulli kalues *re#4* rizbret në *do#4*, duke formuar një akord I⁷ dhe duke nxitur një lëvizje të detyruar drejt kuartsekstakordit që vijon. Në m.3, një tjetër lëvizje arpezhi bën të dëgjohet kuarta *la4*, e vendosur sipër sekstës *do#4*. Këto zbukurime janë dytësore në krahasim me shmangien kryesore I_{3-4-3}^{5-6-5} .

Sh. 1.8: HAYDN, Sonatë (Divertimento) në mi mazhor, Hob. XVI:13, Koha II (Menuet), mm.1-4 dhe rishkrimi

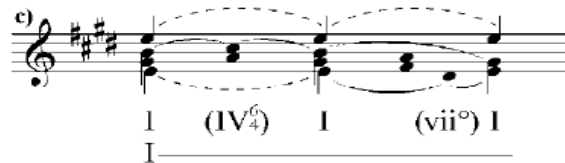
Menuetto



* * *

Në shembullin 1.9, fillimi i Preludit në *mi* mazhor nga libri i parë i *Das Wohltemperierte Klavier* të Bach-ut, akordi i tonikës përpunohet fillimisht me subdominantë dhe më pas me dominantë.

Sh. 1.9: a) BACH, *Das Wohltemperierte Klavier*, I, Prelud në *mi* mazhor, mm.1-3; b) shpërbërja e dorës së djathtë; c) rishkrim



Sh.1.9b shpërbën melodinë e dorës së djathtë në dy zëra. Kjo quhet një **melodi e përbërë**. *Mi*₄ mbahet në partin e sipërm, ndërsa parti i poshtëm përshkon (*si*₃)-*do*₄-*si*₃-*la*₃-*sol*₃. Këta tinguj kryesorë janë pothuaj që të gjithë të pasuruar me tinguj të shmangur në tetëshe. Në shembullin 1.9b, tingujt kryesorë janë të shkruar me katërshe, drejtimi i bishtave të notave për lart apo për poshtë tregon zërat. Tingujt ndihmës janë në katërshe pa bishta. Melodia e sipërme e dorës së djathtë vazhdon në terca paralele (*sol*₂)-*la*₂-*sol*₂-*fa*₂-*mi*₂, e pasuruar me tinguj të shmangur në tetëshe, të cilët duke u alternuar me ato të dorës së majtë sigurojnë një rrjedhë ritmike të pandërprerë. Sh. 1.9c përmbledh drejtimin e zërave të cilat duhen lexuar te partitura. Në m.1, përpunimi me anën e subdominantës është një tingull i shmangur i dyfishtë, $\frac{si-do\#-si}{sol\#-la-sol\#}$, $\frac{5-6-5}{3-4-3}$. Përpunimi me dominantë, në lëvizjen e katërt të m.2, kryhet me anën e një tingulli të shmangur në bas *mi*₂-*re*₂-*mi*₂, nën tingujt kalues *si*₃-*la*₃-*sol*₃ dhe *sol*₂-*fa*₂-*mi*₂.

* * *

Njëlloj si akordi i dominantës, edhe akordi i subdominantës mund të shfaqet në pozicion themelor pa e ndryshuar karakterin e tij zbukurues. Atëherë tingulli themelor shfaqet me lëvizje me kapërcim nën zbukurimet që formojnë subdominantën në zërat e sipërm. Në shembullin 1.10 këtu më poshtë, grada IV në dorën e djathtë vjen prej lëvizjeve mbushëse të akordit të tonikës, *mi* mazhor dhe paraqiten në b): në zërin e sipërm, tingulli i shmangur *sol#4-la4-sol#4*; në zërin e dytë, linja kromatike *mi4-re#4-re4-do#4-do4-si3*. Këtu basi shton tingullin themelor të gradës IV, *la*, duke dyfishuar dy oktava më poshtë tingullin e shmangur të zërit të sipërm. Linja kromatike zbritëse ve në pah *re4* sipër akordit *mi* mazhor në kohën e tretë të m.9, duke formuar V7/IV i cili thekson lëvizjen harmonike I⁵⁷ IV-I. Krahasimi me partiturën tregon se në ç'mënyrë Chopin-i përpunon këto lëvizje mjaft të thjeshta. Ajo që krijon marrëdhënie motivike të papritura është veçanërisht apoxhiatura *si4* në m.10. Kapërcimi i tercës *mi4-sol#4* në mm.11-12, i përgjigjet kapërcimit *sol#4-si4* të m.9-10, ndërsa shfaqja e vonuar e *la4* në kohën e tretë të m.10 (po të qe pa apoxhiaturë do të dëgohej qysh në kohën e parë të masës), thyen simetrinë e dy grupeve me nga dy masa duke formuar këtë grup me katër syresh.

Sh. 1.10: CHOPIN, Vals postum B44, m.9-12 dhe rishkrim

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)'. Staff 'a)' is a piano score for measures 9-12 of Chopin's Vals postum B44. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music is marked 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A slur covers measures 9-12. Below the staff, there are harmonic symbols: 'Ia', '*', 'Ia', '*', 'Ia', '*'. Staff 'b)' is a reworked version of the same passage. It shows a treble clef with a key signature of two sharps. The bass line is annotated with harmonic symbols: 'I', '(7)', '(IV)', 'I'. A dashed line connects the notes in the bass line across measures 9-12.

Ndonjëherë, disa gjëndje si ato të shembullit 1.10 Schenker-i i ka emërtuar me emrin **ndarësi në kuartë**, duke menduar se këto raste qenë të krahasueshme me atë të një arpezhimi të basit si ato që kemri përshkruar në shembujt 1.5 dhe 1.6. Gjithsesi, duket se ai hoqi dorë prej kësaj ideje, sepse prania e gradës IV në bas me kapërcim nuk mund të përliqjet si një arpezhim i thjeshtë i akordit të përpunuar, siç është rasti i **ndarësit në kuintë**. Në një rast si ai i shembullit 1.10, grada IV në bas përliqjet si një shndërrim, me anën e lojës së dyfishimit, i kuartsektakordit mbi *mi* në dy zërat e sipërm në një harmoni në pozicion themelor. Parimi është i ngjashëm me atë të ndarësit në kuintë. I gjithë

përpunimi, përmes tingujve të shmangur apo tingujve kalues mund të arrijë tingullin e tij themelor në bas me lëvizje me kapërcim. Atëherë thuhet se akordi mbështetet mbi një **bas të paramenduar**.

Përpunimi me dy ose më shumë akorde

Në shembullin 1.11, fillimi i Preludit në *do* mazhor të librit të parë të *Das Wohltemperierte Klavier*, përpunimi kryhet vetëm me anën e tingujve të shmangur. Analiza kryhet në dy faza:

– Rishkrimi i parë, vertikalizimi (sh. 1.11b), i sjell akordet e arpezhuar në një pamje vertikale duke marrë parasysh numrin e zërave (këtu janë pesë) për të lehtësuar leximin e kontrapunktit.

– Rishkrimi i dytë, analiza e mirëfilltë grafike (sh. 1.11c), ve në pah mbushjet që këtu janë vetëm tinguj të shmangur duke i shënuar me katërshe pa bishta, brenda hapësirës tonale të akordit origjinal të *do* mazhorit notat e të cilit shënohen si katërshe

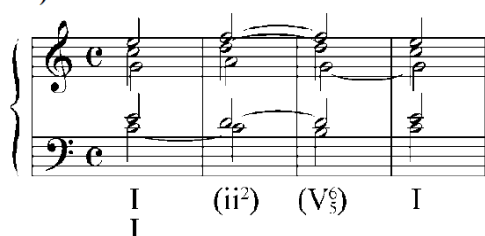
Tingujt e shmangur zhvendosen nga njëri-tjetri. Ata të dy zërave të sipërm dhe të zërit të katërt (duke llogaritur nga sipër-poshtë) zenë m.2 dhe 3, ata të zërit të tretë shfaqen në m.2 dhe zgjidhen sapoqë hyn m.3, ndërsa ata të basit nuk shfaqen veçse në m.3. Kështu prodhohen një rradhë harmonish të rreme, I-ii-V-I. Gjithsesi, të gjithë këta tinguj të shmangur bëjnë pjesë në hapësirën tonale të akordit të *do* mazhor, i cili në m.4 shfaqet njëllor si në m.1. Pra përpunimi duket sikur përshkon një cikël që rikthehet te vetvetja. Në këtë këndvështrim ai formon një njësi të pavarur, një cikël funksionesh tonale, një **cikël tonal**. Ai përmbledh katër akorde, të parin dhe të katërtin që janë akorde të tonikës (akord që bëhet objekt i përpunimit), të tretin, akordin e dominantës dhe të dytin, një akord të **paradominantës**, përgatitës të dominantës, këtu grada ii.

Ndonëse përgatitja e dominantës shpesh sigurohet prej gradës IV, subdominantës dhe ndonëse cikli tonal shpesh përshkruhet si një renditje e funksioneve të tonikës, subdominantës dhe dominantës dhe tonikës (T-S-D-T), duhet të theksojmë se funksioni i përgatitjes së dominantës (paradominanta) është i ndryshëm prej atij të subdominantës së mirëfilltë, gjë që e vërejmë për shembull te kadenca plagale, ose te përpunimi me anën e subdominantës të përshkruar këtu më sipër. Pra, duhet të dallojmë dy funksione të mundëshme: paradominantën, që shfaqet përgjithësisht me gradën IV ose ii, ndonjëherë edhe vi dhe që çon te dominanta; subdominantën e mirëfilltë që shfaqet normalisht me gradën IV dhe që shkon te grada I.

Sh. 1.11: a) BACH, *Das Wohltemperierte Klavier*, I, Preludi në *do* mazhor, BWV 846a, m.1-4; b) rishkrim i vertikalizuar; c) rishkrim i dytë



b)



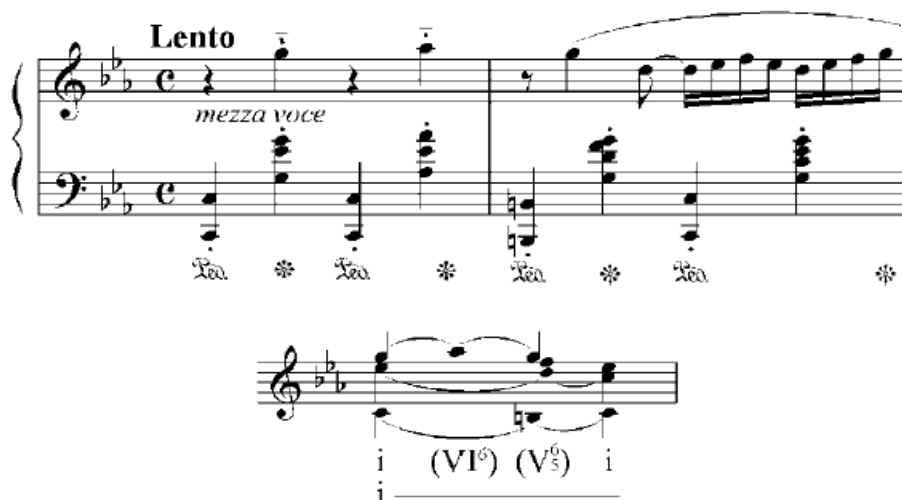
c)



* * *

Cikli tonal mund të prodhohet me anën e një përpunimi edhe më të thjeshtë, siç e tregon sh. 1.12. Këtu përgatitja e dominantës paraqitet me një gradë VI sekstakord (sepse *do* në bas mbahet prej pedalit të pianos), që përftohet prej një tingulli të shmangur të thjeshtë të kuintës së akordit të tonikës (seksta e tij). Vetë dominanta shfaqet më pas me një tingull të shmangur të poshtëm në bas, *do3-si2-do3*, me një tingull kalues (*mib3-re3-do3*) dhe një tingull të shmangur (*mib3-fa3-mib3*) në zërat e poshtëm. Edhe këtu prodhimi i akordeve të përpunimit mbështetet në zhvendosjen e tingujve të shmangur. Në thjeshtësinë e tij mekanizmi është çuditërisht i ngjashëm me atë të Bach-ut te sh. 1.11.

Sh. 1.12: CHOPIN, *Nocturne op. 48 nr 1* në *do* minor, m.1-2 dhe rishkrim



* * *

Sh. 1.13a riprodhon katër masat e para të Preludit të vogël në *fa* mazhor, BWV 927, të J. S. Bach. Këtu përpunimi i akordit të *fa* mazhorit prodhon dy cikle I-IV-VII-I të

njëpasnjëshëm, secilin me nga dy masa për arësye të një akordi në gjysmë mase. Njëlloj si në shembullin 1.11, analiza kryhet në dy faza.

Sh. 1.13b kryen vertiklizimin, këtu në gjashtë (ose shtatë) zëra, me anën e një rishkrimi pothuaj automatik, i cili mbivendos tingujt e çdo dore në çdo gjysmë mase, në mënyrë që secili prej pentagrameve të ketë tre zëra. Dora e djathtë e mm.1-2 është e njëllojtë me dorën e majtë të mm.3-4, një oktavë më poshtë. Në dorën e djathtë tre gjashtëmbëdhjetëshet e fundit të m.2 dhe e para e m.3 mbarojnë figurën e dorës së djathtë dhe transporti nuk fillon me të vërtetë veçse në tetëshen e dytë të m.3. Tetëshet e dorës së djathtë në mm.1-2 gjenden në dorën e djathtë të mm.3-4, por me ndryshime në rendin e mbivendosjes së zërave.

Shqyrtimi i lëvizjes së shkallëzuar në drejtimin e zërave, i cili përbën një prej parimeve themelore të analizës schenkeriane, nxjerr se zëri i tretë (duke llogaritur nga fundi) kryen një kapërcim në oktavë, $sib3 \nearrow sib4 \searrow do4$. Nëse nuk llogarisim kapërcimin, kjo është rimarrja e saktë e lëvizjes së zërit të dytë në mm.1-2. Dy zërat e tjerë të dorës së djathtë në mm.3-4 kryejnë lëvizje të shkallëzuara, $fa4-sol4-la4$ dhe $do4-re4-mi4-fa4$. Më pas mund të vërejmë se të gjithë zërat shtjellohen në hapësirën tonale të *fa* mazhorit. Sh. 1.13c i paraqet këta gjashtë zëra dy e nga dy në tre pentagrame për të vënë në dukje më mirë drejtimin e tyre.

Sh. 1.13 a) Johann-Sebastian BACH, *Prelud i vogël në fa* mazhor, BWV 927, m.1-4; b) vertiklizim; c) rishkrim

Ajo që e dallon këtë shembull prej pararendësve (sh. 1.11 dhe 1.12), është se ndërsa te pararendësit përpunimet mbështeteshin mbi tingujt e shmangur, këtu ato formohen prej tingujve kalues, pothuaj përherë zbritës. Që këtë prodhohet përshtypja e një tensioni në rritje. Për arsye të pedalit, asnjë prej akordeve të përpunimit nuk shfaqet në pozicion themelor.

* * *

Katër masat e para të *Preludit* të Suitës në *sol* mazhor për violonçel solo (sh. 1.14) shfaqin një rast të ngjashëm. Pas heqjes së tingujve të shmangur në gjashtëmbëdhjetëshe, të cilët zbukuronin tingullin e sipërm në kohën e parë dhe të tretë të çdo mase (*si2-la2-si2*, *do3-si2-do3*, *do3-si2-do3*, *si2-la2-si2*), dallojmë lehtësisht një shkrim me tre zëra me një akord për masë, i cili formon një renditje I-IV-V-I mbi një pedal mbi *sol* (sh. 1.14b). Ai përbën një përpunim të akordit *sol* mazhor me anën e një tingulli të shmangur në zërin e sipërm (*si2-do3-si2*) dhe një ngjitje 5-6-7-8 (*re2-mi2-fa#2-sol2*) që mbush boshllëkun e sipërm të akordit *sol* mazhor (sh. 1.14c). Kjo ngjitje ndërton këtu edhe një tension në rritje, por nga një anë edhe të përmbajtur, sepse ndodhet në një zë të brendshëm dhe edhe për arsye të tingullit të shmangur në zërin e sipërm (m.4), i cili e çon akordin e tonikës në një pozicion pothuaj të njëjtë me atë të m.1. Pedali i tonikës në bas siguron një palëvizshmëri relative të tërësisë.

Sh. 1.14: Joh BACH, *Suitë për violonçel në sol mazhor, BWV 1007, Preludi, m.1-4 dhe dy rishkrime*

* * *

Do ta mbarojmë këtë kapitull duke shqyrtuar një shembull pak më të ndërlikuar, frazën e parë të koralit *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, të J. S. Bach (shembull 1.15). Akordi në fundin e fragmentit, në kohën e tretë të m.2 është i njëjtë me atë të fillimit, në levaren e m.1, me përjashtim të basit që është zhvendosur një oktavë më poshtë, nga *si2* në *si1*. Kjo zhvendosje, e cila kryhet me anën e një zbritjeje në një oktavë me lëvizje të

shkallëzuar deri në kohën e parë të m.2 ku ndiqet me një lëvizje I-V-I, quhet **ndarës në kuintë**.

Sh. 1.15: BACH, Korali Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (BWV 113), m.1-2 dhe rishkrim

Duhet të vërejmë gjëndjen e veçantë të secilit prej këtyre akordeve të përpunimit:

- Duke filluar me levaren e kohës së tretë të m.1, tingujt e shmangur që mbivendosen sipër linjës së basit kryejnë një cikël i-(ii)-(V)-i⁶, akordi i dytë dhe i tretë i të cilit prodhohen vetëm prej tingujve ndihmës.

- Prej kohës së tretë të m.1 deri në kohën e parë të m.2, linja ngjitetëse *si*³- *do*^{#4}-*re*⁴ i përgjigjet linjës së basit *re*²-*do*^{#2}-*si*¹. Ky është një **shkëmbim zërash**, domethënë një gjëndje në të cilën të dy zërat, zëri i sipërm dhe basi, shkëmbejnë tingujt e tyre, *re*² bëhet *re*⁴ *si*¹ me dy tinguj kalues. Shkëmbimi shënohet me anë të dy linjave të pjerrëta të kryqëzuara. Zërat e tjerë shoqërojnë me tinguj të tjerë kalues, *fa*^{#3}-*sol*^{#3}-*la*^{#3}-*si*³ dhe *re*³-*mi*³-*fa*^{#3}, duke prodhuar akorde kaq kalues sa që është e kotë t'i shifrosh.

- Meqë është në pozicion themelor dhe është përfundim i një kapërcimi në bas, dominanta e fundit në kohë e dytë të m.2 e tregon më qartë funksionin e dominantës se sa dy pararendëset. Ky është i vetmi akord më pak apo më shumë funksional në këtë pasazh, por është një ndarës i kuintës, veçanërisht sepse nuk paraprihet prej ndonjë përgatitjeje.

* * *

Ky kapitull tregoi se si një akord i vetëm mund të përpunohet, fillimisht me anën e një arpezhi të thjeshtë dhe më pas me tinguj ndihmës që prodhojnë akorde të rremë,

veçanërisht akorde dominante apo subdominante. Tingujt ndihmës mbushin boshllëqet e akordit të pastër (ose akordit dissonant)¹ që përpunojnë.

Rastet parashikuar nuk janë të shumtë:

– Tre (ose katër) tingujt e akordit të përpunuar, 1-3-5(-8), mund të zbukurohen me një tingull të shmangur² të sipërm ose të poshtëm: 1-2-1 ose 8-7-8; 3-4-3 ose 3-2-3; 5-6-5 ose 5-4-5. Shembujt 1.4b, 1,6, 1.8, 1.9, 1.11 treguan raste të prodhimit të një apo më shumë akordeve të formuar vetëm prej tingujve të shmangur.

– Tingujt kalues mund të mbushin boshllëqet ndërmjet këtyre tingujve duke u ngjitur apo duke zbritur: 1-2-3 ose 3-2-1; 3-4-5 ose 5-4-3; 5-6-7-8 ose 8-7-6-5, dhe ndërthurje të tjera të këtyre lëvizjeve. Shembujt 2.4c, 2.4d, 2.4e, 2.5b, 2.6, 2.7, 2.9, 2.10, kanë treguar raste të tilla ku akordet e përpunimit prodhohen veçanërisht prej tingujve kalues.

– Veçanërisht në bas këta tinguj ndihmës mund të ndërthurren edhe me arpezhet, duke prodhuar, për shembull, ndarësin e kuintës. Schenker-i thekson që basi i nënshtrohet më pak se zërat e tjerë kërkesave të lëvizjes së shkallëzuar. Në fund të fundit, nuk është e rëndësishme se cili tingull mund të vendoset në bas për të plotësuar një harmoni që prodhohet prej tingujve ndihmës në zërat e sipërm, siç e vumë re te sh. 1.10. Përgjithësisht basi nuk bën gjë tjetër veçse dyfishon një tingull të njërit prej zërave të sipërm.

Duhet të shënojmë edhe që shembujt e këtij kapitulli nuk kanë përshkruar veçse një nivel përpunimi. Akordi i përpunuar prodhon një apo më shumë akorde në boshllëqet e hapësirës së tij tonale. Në analizën e pasazheve më të mëdha dhe të gjëndjeve më të ngatërruara, përpunimi mund të kryhet në shumë nivele. Akordet e përpunimit hapin hapësira të reja tonale të cilat mund, nga ana e tyre, të përpunohen në të njëjtën mënyrë. Atëherë, shumë shpesh nuk është e mundur të detajohen plotësisht përpunimet e njëpasnjëshme. Analiza kënaqet duke dhënë përmbledhje në disa nivele përpunimi, pa i rindërtuar plotësisht të gjithë proceset e njëpasnjëshme.

Në një këndvështrim metodologjik, deri tani kemi përdorur dy tipe të rishkrimit, vertikalizimin, i cili është rishkrimi vertikal i asaj që mund të jetë (veçanërisht arpezhimet) në kohë, për të shfaqur drejtimin e zërave të polifonisë duke ruajtur në një farë mase ritmin e partiturës dhe vijat ndarëse të masave, si dhe rishkrimin e mirëfilltë që përdor vlerat e

¹ Në këtë tekst, të cituar në faqen e parë të këtij kapitulli, Schenker-i flet për “*metamorfizimin e abstraksionit të harmonive (të tingujsh apo septakorde)*” dhe në këtë mënyrë duket se e pranon mundësinë e përpunimit të septakordeve. Por kjo çështje mbetet e diskutueshme prej specialistëve, do të flasim mbi të edhe më poshtë. Mbi këtë çështje mund të konsultoni: Yosef Goldenberg, *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, Lewinston, etc., The Edwin Mellen Press, 2009.

² Ose zbukurime të përfshira në tingujt e shmangur, veçanërisht appoxhiaturat apo tingujt e lëshuar (échappées), të cilat mund të vështrohen si broderi të gjymta. Schenkeri i quan të gjithë **tinguj fqinjë** (*Nebennoten*).

tingujve për të treguar hierarkinë e tyre, katërshe për tingujt që i përkasin akordit të përpunuar dhe katërshe pa bishta për tingujt e përpunimit. Kapitulli 2 do t'i shqyrtojë në hollësi këto procedura.

KAPITULLI 2

Rishkrimet

ANALIZA SCHENKERIANE i jep një rëndësi parësore **rishkrimit** të veprave që analizohen. Qëllimi është veçanërisht t'i tregojë pjesët nën një formë që i drejtohet më shumë shikimit se dëgjimit, sepse pamja e trajton kohësinë me një mënyrë tjetër. Dëgjimi bëhet domosdoshmërisht sipas boshtit të kohës ndërsa leximi nuk është linear, ai mund të vendosë në marrëdhënie të drejtpërdrejtë pasazhe që janë larg në kohë. Ai lejon atë që Schenker-i e quan "dëgjim në largësi", vendosjen në marrëdhënie të elementeve që shpesh shihen prej njëri-tjetrit për shembull, për karakterin e tyre motivik. Përsa paraqitja e saj është në një faqe, leximi i një veprave muzikore të lejon ta kapësh atë me një vështrim dhe t'i vlerësosh njëjtësinë dhe homogjenitetin. Analiza muzikore kryhet pothuaj gjithmonë me anën e një paraqitjeje pamore të skematizuar, qoftë në shifra e qoftë në skema formale etj. Por ky përdorim në analizën schenkeriane merr një përmasë parësore.

Schenker-i i koncepton rishkrimet në shumë nivele, prej thjeshtëzimit të harmonisë deri në shqyrtimin e strukturës së thellë të veprës. Këtë e pamë në faqet pararendëse. Ky kapitull do t'i kushtohet mbi të gjitha nivelit të parë të rishkrimit **vertikalizimit**, por do të japë edhe disa tregues të tjerë mbi nivelet e mëpasme. Analiza fillon përgjithësisht me një rishkrim të parë që thjeshtëzon partiturën. Në literaturën schenkeriane ky tip rishkrimi është përshkruar në mënyra të ndryshme si "përmbledhje ritmike"¹, "continuo e përfytyruar"² apo "vertikalizim". Rregullat e përgjithëshme janë si më poshtë:

- Të ruhen vijat ndarëse të masave dhe në një masë të caktuar edhe ritmi origjinal.
- Të vertikalizohet harmonia duke mbivendosur tingujt që i përkasin të njëjtit akord.
- Të shfaqë drejtimin e zërave duke i dhënë tingujt e ndryshëm të atyre akordeve me zëra të ndryshëm (të identifikuar për shembull prej drejtimit të bishtave të notave).

¹ Allen Forte dhe Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Londres, Norton, 1982, p. 10.

² Allen Cadwallader dhe David Gagné, *Analysis of Tonal Music*, 3e éd., New York, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 66-68. Termi bën fjalë për një koment të Schenker-it mbi shoqërimet nga Schumann-i të Sonatave për violinë solo të Bach-ut dhe më pas për një artikull të William Rothstein-it, "Rhythmic displacement and rhythmic normalization", *Trends in Schenkerian Research*, A. Cadwallader éd., Schirmer, New York, 1990, p. 87-113. Parimi është të kryhet vertikalizimi në mënyrën e një *continuo*, duke përdorur basin e shifruar, të shifruar si në një *continuo* dhe duke i përmbledhur akordet në dorën e djathtë. Gjithsesi, ky model është më pak i përshtatshëm për të nxjerrë në pah drejtimin e zërave.

- Të tregojë një drejtim të rreptë të zërave, domethënë një drejtim që i përmbahet lëvizjeve të detyruara (përgatitjeve ose zgjidhjeve të septimave apo të tingujve sensibil etj.).

- Të përpiqet të bëjë të dukëshme një apo shumë linja melodike të thjeshta, zakonisht me anën e lëvizjeve të shkallëzuara melodike.

* * *

Procedura e rishkrimit frymëzohet prej shembujve më të herët, për shembull prej analizës të harmonisë dhe të drejtimit të zërave të Etydit op. 10 nr 1 të Chopin-it të kryer prej Carl Czerny-it në *Traité de composition*¹ të tij (sh. 2.1).

Sh. 2.1: a) CHOPIN, *Etyd* op. 10 nr 1, mm.1-10; b) CZERNY, *School of Practical Composition* (1848), fq. 92

a) **Allegro**

b) **N°2. The ground-harmony of the first Study by Chopin, Op. 10.**
Allegro.

Czerny heq pjesën më të madhe të dyfishimeve dhe rendit vertikalisht tingujt e arpezheve duke u dhënë atyre vlerën e një kohëzgjatjeje të përgjithëshme të akordeve. Ai

¹ Carl Czerny, *School of Practical Composition*, Londres, 1848, cituar sipas Kofi Agawu, "Schenkerian Notation in Theory and Practice", *Music Analysis* 8/3 (1989), fq. 287. Vërejmë se m.10 e rishkrimit nuk përkatëson me atë të *Etydit* të Chopin-it. Czerny duket se ka harruar një masë, ose më saktë, ka shkruirë në një të vetme mm.10 dhe 11. Këtu nuk do të vonohemi mbi këtë pikë.

ruan basin në oktava siç është në partiturën e Chopin-it, ndonëse mund ta hiqte një ndër dy tingujt. Kështu përftohet një shkrim që afrohet me atë të një *continuo*-je ose të një korali, siç e kemi parë edhe në një sërë shembujsh të mësipërm.

* * *

Duke nisur prej vitit 1765, Carl Philip Emanuel Bach-u ka botuar koralet me katër zëra të veprave fetare (kantatave, pasioneve, moteteve etj.) të të jatit të tij Johann-Sebastian, të shkruara në dy pentagrame për të lehtësuar leximin në piano, por duke hequr partet instrumentale (atje ku kishte), basin e shifruar, nuancat dhe nyjëtimet si dhe tekstet e kënduara. Sh. 2.2 tregon të parin e këtyre koraleve në variantin e botuar nga Birnstiel, në Berlin dhe Leipzig në vitin 1765, dhe më pas variantin modern të botuar nga Breitkopf¹.

Në variantin e parë, pentagrami i sipërm (në çelësin e do-së) përmban më shpesh tre zëra, përkundër një të vetmi të dorës së majtë, ndoshta për ta paraqitur koralin në vendosjen më të lehtë për t'u luajtur në piano. Në variantin modern, të katër zërat janë paraqitur dy e nga dy për çdo pentagram dhe dallohen nga njëri-tjetri prej drejtimit të bishtit të notave. Drejtimi i zërave këtu është më i lexueshëm edhe pse loja në piano është më pak e lehtë. Nga sipër poshtë zërat mund të emërtohen "soprano", "alto" "tenor" dhe "bas". Kjo është edhe terminologjia që përdorim ne.

Sh. 2.2: BACH, korali *Aus meines Herzens Grunde*, BWV 269 a) në variantin e shtëpisë botuese Birnstiel më 1765; b) në variantin e shtëpisë botuese Breitkopf V. A. 10

a) I. Aus meines Herzens Grunde.



¹ Koralet e para të variantit të vitit 1765 (të paplotë) qenë përgratitur prej Marburg-ut, por ai që siguroi botimin qe Carl Philip Emanuel-i. Duke nisur prej vitit 1784, shtëpia botuese Breitkopf ka botuar, vetëm nën përgjegjësinë e Carl Philip Emanuel-it, përmbledhjen e plotë me 371 korale, në fillim në katër vëllime dhe më pas në një vëllim të vetëm, i cili ribotohet rregullisht edhe sot. Prej këtyre 371 koraleve, 186 vijnë prej veprave të Johann-Sebastian Bach-ut që nuk gjenden më, siç është rasti i *Aus meines Herzes Grunde* të shembullit 2.2.

b) *Aus meines Herzens Grunde*

Modeli i dytë është rishkrimi që ne do të përdorim me përparësi, përgjithësisht në katër zëra, ndonjëherë më pak apo më shumë sipas nevojave¹. Gjithsesi, në rastet më të shumta nuk bëhet fjalë për një transkriptim të thjeshtë si ai i Carl Philip Emanuel Bach-ut, por për një thjeshtëzim që zbaton dy parime themelore:

– **Normalizimi ritmik²**, i cili vjen prej konstatimit që tingujt ndihmës zhvendosin tingujt që zbukurojnë duke u shkurtuar kohëzgjatjen. Normalizimi është kthimi i tingujve të zbukuruar në vendin dhe në kohëzgjatjen që ata kishin pa tingujt ndihmës. Ky normalizim mund të zbatohet për të gjithë tingujt ndihmës, arpezhet (si në shembullin 2.1 më sipër) tingujt e shmangur, vonesat, sinkopat etj.

– **Rrjedhshmëria melodike**, e cila qëndron kërkimin e sa më shumë linjave melodike me lëvizje kryesisht të shkallëzuar që është e mundur në brendësi të muzikës ashtu siç ajo paraqitet në partiturë.

Këto dy parime rrjedhin prej idesë që muzika krijohet me anën e zbukurimit të ndërtimeve të thjeshta, të përpunuara në mënyrë të ndërgjegjëshme apo jo prej kompozitorit dhe që, madje, edhe dëgjuesi i percepton në mënyrë të ndërgjegjëshme apo jo³. Nivelet e mëtejshme të rishkrimit përdorin një parim tjetër, të cilin do ta shqyrtojmë

¹ Rëndësia e “koralit të harmonizuar” për analizën schenkeriane është vënë re (dhe është kritikuar) nga Theodor Wieselgrund Adorno, « *On the Problem of Musical Analysis* », transkriptim dhe përkthim nga M. Paddison i një konference të 24 shkurt 1969, *Music Analysis* 1/2 (1982), fq. 175. Modele të tjera janë gjithashtu të mundëshme. Për një përshkrim të shumë prej tyre vështro Stephen Slotow, “*Pedagogy in the Salzer and Oster teaching lines: An oral history approach*”, *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, vol. 1, A. Cadwallader éd., fq. 271-274. Për një diskutim të procedurave të “thjeshtëimit të partiturës” (score reduction) vështro gjithashtu edhe Edward Aldwell, Carl Schachter dhe Allen Cadwallader, *Harmony and Voice Leading*, 4 ed., Boston, Schirmer, 2011, fq. 692-695.

² Vështro William Rothstein, « *Rhythmic displacement and rhythmic normalization* », *vep.cit.*

³ Këto ide i përkasin kontekstit të *Gestalt Psychologie*, e cila, si dhe ide të tjera të rëndësishme të Schenker-it, e ka origjinën e saj të Goethe-ja. Bëhet fjalë për një teori të perceptimit e cila është zhvilluar në fillim të shekullit XX dhe që lindi fenomenologjinë (Husserl). Thelbi i saj është që perceptimi nuk mbështetet në një rradhe stimulësh por në një organizim të tyre në “forma” (*Gestalt*). Për sa na përket, ky është tipi i perceptimit që i bën ritmet komplekse të

shkurt në këtë kapitull, dhe që është se vlerat e kohëzgjatjes të tingujve nuk shënohen më për të treguar ritmin, por për të treguar pozicionin hierarqik.

* * *

Variacioni i katërt (Partita IV) për organo mbi *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, i Johann-Sebastian Bach-ut është shkruar për dy zëra, por në të vërtetë dora e djathtë përshkon tre zëra që mund të dallohen prej njëri-tjetrit. Fraza e parë e këtij variacioni, deri te gjysmëkadencia është paraqitur në shembullin 2.3a.

Sh. 2.3b detajon mënyrën sipas së cilës është përgatitur rishkrimi i dorës së djathtë:

– Tingujt e shënuar "nv" për "tinguj fqinjë" janë zburime lokale që do të hiqen menjëherë. Bëhet fjalë më shpesh për tinguj të shmangur dhe disa apoxhiatura. Këtë e bëjmë për të mos bërë dallim ndërmjet atyre që Schenkeri i quante "tinguj fqinjë" (në të kundërtën e tingujve kalues), tinguj që zburonjë një tingull të vetëm pranë të cilit qëndrojnë.

– Tingujt e tjerë i jepen secilit prej tre zërave. Bishtat e notave me drejtim për lart tregojnë tingujt e zërit të sipërm; bishtat e notave me drejtim poshtë ato të zërit të poshtëm dhe notat pa bishta i përkasin zërit të mesëm. Sh. 2.3c paraqet përfundimin e rishkrimit:

Sh. 2.3: BACH, *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, Partita IV. a) mm.1-4; b) përgatitja e rishkrimit të dorës së djathtë, c) rishkrimi

The image shows three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Original notation for the first four measures of the piece, showing a treble and bass clef with a key signature of two flats and a common time signature.
 b) Prepared notation for the right hand, where notes are marked with 'nv' (non-vibrato) above them, indicating their removal from the score.
 c) Final notation with Schenkerian symbols below the notes, including Roman numerals (I, II, III, IV, V) and superscripts (I⁵, II⁶, III⁷) to denote harmonic structure.

– Zëri i poshtëm i dorës së djathtë (i shenjuar me bishta me drejtim poshtë, sh. 2.3b) është vendosur në pentagramin me çelësin e *fa*-së, në mënyrë që të pasqyrojë dy

konceptohen si shtrembërime të ritmeve të thjeshta, ose meloditë komplekse si shtrembërime të melodive të rrjedhëshme.

zëra në të njëjtin pentagram. Dy zërat e tjerë të dorës së djathtë janë vendosur në pentagramin me çelësin e *sol*-it dhe dallohen nga njëri-tjetri prej drejtimit të bishtave të notave.

– Tingujt e secilit prej zërave që i përkasin një akordi të vetëm janë mbivendosur vertikalisht, përgjithësisht në katërshe. Ky pra është “normalizimi ritmik”, kërkimi i ritmit të thjeshtë që ka drejtuar kompozitorin¹.

– Kapërcimet e oktavës në bas janë hequr duke bërë gjithashtu që ritmi të duket i normalizuar.

– Një tingull i vetëm i cili nuk gjëndet në partiturë është shtuar në kllapa, *sol3* në alto në kohën e katërt të m.3. Bach-u nuk ka mundur ta shkruajë në figuracionin me gjashtëmbëdhjetëshe, por ky tingull është i nevojshëm, nga njëra anë për të plotësuar akordin dhe nga ana tjetër për të shmangur lëvizjen e drejtpërdrejtë kromatike *lab3-la3*, të kohës së tretë të m.3 për të koha e parë e m.4.

Në rishkrim, parti i tenorit ndjek partin sipër në seksta paralele. Prej kësaj kuptojmë që intervali ndërmjet tingullit më të ulët dhe atij më të lartë të lëvizjeve me gjashtëmbëdhjetëshe të origjinalit është një sekstë për çdo lëvizje. Melodia e dorës së djathtë është ajo që e quajmë **melodi e përbërë**, një melodi e cila shfaqet si një linjë e vetme e lakuar, por që përmban më shumë zëra. Sa herë që melodia në gjashtëmbëdhjetëshe e Bach-ut, kryen ndonjë lëvizje me kapërcim ajo shkon prej një zëri të një akordi në tjetrin dhe më pas kalon me lëvizje të shkallëzuar në akordin pasardhës. Ky është kërkimi i “melodive të rrjedhëshme” të lëvizjes së shkallëzuar që na lejon të dallojmë linjat e shumta dhe ta vendosim secilin prej tingujve të melodisë së Bach-ut në njërin prej tre zërave të ndryshëm të shembullit 2.3b.

Shifrimi harmonik tregon, ndër të tjera, shmangien në relativin mazhor V/III-III, por linja e dytë e shifrimit thekson lëvizjen e përgjithëshme harmonike, ngjitjen progresive drejt dominantës dhe gjysmëkadencës, I-III-IV-V.

* * *

Në vëllimin e parë të *Kontrapunktit* të tij, duke diskutuar parimin e **melodisë së rrjedhëshme**, Schenker-i sjell për shembull pesëmbëdhjetë masat e para të Preludit nga *Suita angleze* në *re minor*, BWV 811, të Johann Sebastian Bach-ut (sh. 2.4a). Ai përpiket të dëshmojë se pas kësaj partiture rrugëtimi melodik i së cilës është mjaft kompleks, mund të rigjënden një apo më shumë linja melodike të thjeshta, të frymëzuara prej kontrapunktit të

¹ Në këtë rast nuk ka asnjë mëdyshje që ky ritëm i thjeshtë është menduar nga Bach-u në mënyrë të ndërgjegjshme, sepse për nga disa hollësi ai është ritmi i temës së këtyre variacioneve.

ngushtë. Sh. 2.4b propozon një rishkrim të parë të kryer sipas parimeve të sipërpërmendura.

Në fillim duhet të ruhen të gjitha, ose pothuaj të gjitha notat e partiturës dhe të kënaqemi me normalizimin e ritmit. Domethënë të **vertikalizojmë** akordet që Bach-u i ka shkruar në arpezhe. Më pas duhet të shqyrtojmë se cilat dyfishime dhe cilët tinguj ndihmës mund të hiqen, ose të shkruhen me nota pa bishta për të treguar rëndësinë e tyre të paktë jerarqike, gjithmonë duke pasur parasysh se qëllimi ynë është të përshkruajmë drejtimin e zërave dhe të nxjerrim në pah **linjat e rrjedhëshme**. Për shembull, këtu ruhen plotësisht gjashtë zërat e katër lëvizjeve të para (m.1-2), pavarësisht prej dyfishimit të *fa* dhe *la*, sepse drejtimi i zërave duke u nisur prej këtyre tingujve nuk është i njëllojtë në të dy duart. Në mm.1 dhe 2, akordet e dominantës mbi pedal shkruhen me nota të mbushura pa bishta sepse ata nuk janë veçse akorde të shmangur, siç tregon edhe shifrimi i tyre si (V).

Përdorimi i notave të mbushura pa bishta na lejon të vendosim një jerarqi ndërmjet tingujve, të dallojmë tingujt ndihmës prej tingujve strukturorë që janë më të rëndësishëm. Duke nisur me m.3, rishkrimi bëhet në katër zëra dhe më pas vetëm në tre. Akordet nuk transkriptonen të tërë të plotë, por krahasimi i vëmendshëm me partiturën nuk le vend për asnjë mëdyshje.

Sh. 2.4a: BACH, *Suita angleze në re minor*, BWV 811, Preludi, mm.1-15

Sh. 2.4b: BACH, *Suita angleze në re minor*, BWV 811, Preludi, mm.1-15, rishkrimi i parë

i (V) i (V) i (V/iv) iv⁶ V

i la min. : vi⁶ ii⁷ V⁷ i (V⁷)

la min. : i VI⁷ ii[°] V⁷ 6 5 i

Basi mban tonikën *re*₂ prej m.1 në m.6, zëri i tij i poshtëm përgjigjet me një zbritje në një oktavë të plotë, *re*₄-*re*₃, nga m.2 te m.6. Këta dy elemente, pedali i basit dhe linja e shkallëzuar sipër mjaftojnë për të treguar se akordet e rremë në këto masa janë **akorde zbukurues** (ose **akorde përpunimi**). Kjo është arsyeja që ata janë shifruar në kllapa. Melodia kapërcen në *fa*₄ në m.6, duke plotësuar një lëvizje arpezhimi të *re* minorit që nga *la*₃ (m.1) dhe *re*₄ (mm.2-3). Pjesa modulon në *la* minor dhe zëri i sipërm fillon një zbritje e cila në m.15 shkon deri *la*₃. Duhet të vërejmë edhe që në m.9 lëvizja melodike zbritëse *la*₄-*si*₄-*do*₅, është transkriptuar një oktavë më poshtë me nota të zeza pa bishta. Ajo çon dukshëm te *re*₄ e m.10. Më sipër kemi parë një rast të ngjashëm në analizën e *Valsit* të Schubert-it (sh. 0.3, m.14). Rasti i linjës ngjitëse *re*₄-*mi*₄-*fa*₄ në m.12 është i ndryshëm, sepse sekunda e zmadhuar *fa*-*sol*[#] nuk i përket stilit të Bach-ut. Bach-u parapëlqen ta shkruajë atë si një septimë të zvogëluar *fa*₄-*sol*[#]₃.

Pavarësisht prej modulacionit drejt *la* minorit, melodia përshkon intervalin e hapësirës tonale të *re* minorit: nga *la*₃ (m.1) në *re*₄ (m.2-6), *fa*₄ (m.6-9), dhe *la*₃ (m.15). Në këtë mënyrë, ndjenja e tonalitetit kryesor *re* minor nuk humbet, pavarësisht prej modulimit.

Në *Kontrapunktin*¹ e tij, Schenker-i jep rishkrimin e shembullit 2.4c, në të cilin dallohet melodia që nxjerr në pah sh. 2.4b, por në një ritëm edhe më të thjeshtë, sepse tingujt janë vendosur pothuaj që të gjithë në kohët e para të masave. Ndërkaq ai heq basin dhe harmonitë, sepse qëllimi i tij në këtë shembull është vetëm të tregojë lëvizjen melodike, të cilën ai e përshkruan si model të "melodisë së rrjedhëshme".

Sh. 2.4c: BACH, *Suita angleze në re minor, BWV 811, Preludi, m.1-15, rishkrim i melodisë nga H. Schenker, Kontrapunkt I, sh. 120*

* * *

Të shqyrtojmë tani shembullin 2.5, gjashtë masat e para të të parit *Lied ohne Worte* (op. 19 no 1), të Mendelssohn-it. Në pamje të parë rishkrimi i parë ngjan shumë i thjeshtë, sepse bëhet fjalë për një melodi të shoqëruar me arpezhe të rregullt. Për të lehtësuar leximin, melodia është transkriptuar në një pentagram të veçantë. Meqë arpezhet me gjashtëmbëdhjetëshe mbulojnë për çdo herë një oktavë, mund të heqim sistematikisht një tingull dhe ta shkruajmë shoqërimin në katër zëra një për basin dhe tre për arpezhet. Kështu vërejmë se në thelb kjo pjesë është një koral me pesë zëra (melodia e kënduar dhe katër zëra të shoqërimit). Rishkrimi përmbledhet në një ushtrim rikopjimi.

Shqyrtimi i drejtimit të zërave bën të shfaqet një parregullsi në m.3, ku me përjashtim të basit, të gjitha zërat kapërcejnë, te kanto një oktavë dhe te tre zërat e shoqërimit, një kuintë apo një sekstë. Shigjetat tregojnë se si drejtimi i zërave mund të çohet në lëvizje të shkallëzuara: *si*2 e sipërme ngjitet në *do*#3 të tenorit, *sol*#2 e altos "zbret" në *fa*#3 të sipërme me zhvendosje në një oktavë dhe *mi*2 e tenorit rreshtohet me *mi*3 të altos me anën e një kapërcimi në oktavë. Shqyrtimi i lëvizjeve të shkallëzuara nuk është i kotë, ai i përgjigjet asaj që ka bërë Mendelssohn-i. Lëvizjet e njëpasnjëshme në m.4 kryhen saktësisht në të njëjtën mënyrë, të transportuara një kuintë më lart dhe pa kapërcimet në oktavë dhe shkëmbimet e zërave *fa*#3-*sol*#3 (soprano) i përgjigjen *si*2-*do*#3 (soprano dhe tenor), *re*#3-*do*#3 (alto) në *sol*#2-*fa*#3 (alto dhe soprano), *si*2 (tenor) në *mi*2-*mi*3 (tenor dhe alto). Pra, rishkrimi bën të dukshme njëherazi edhe si kompozitori ka vepruar dhe edhe se si dëgjuesi percepton këtë pasazh.

¹ Heinrich SCHENKER, *Kontrapunkt*, vol. I, Wien, UE, 1910, p. 136, sh. 120; *Counterpoint*, përkth. J. Rothgeb and J. Thym, New York, Schirmer, 1987, p. 96, sh.120.

Sh. 2.5: MENDELSSOHN, *Lied ohne Worte* op. 19 no 1, në *mi* mazhor, m.1-6 dhe rishkrimi

a)

b)

I—⁶ (V³—⁷) I (V⁴ I⁶ II⁵) V (II³ V⁶ VI⁶) ii⁷ (V⁷ I) ii⁸ V⁴—⁵
 I (II) V ii V

Tingulli *do#4* i kantos në kohën e parë të m.4 është transkriptuar si një notë e mbushur pa bisht. Ai është një tingull i lëshuar (*échappée*). Melodia zbret *si3* në *la3*. Në kohën e dytë të m.5, *si3* dhe *fa3* janë mbivendosur sepse janë dy tinguj të të njëjtit akord. Ata janë shkruar pa bishta sepse, si dhe në masën pararendëse. Lëvizja melodike kryesore është lëvizja zbritëse e shkallëzuar nga *la3* drejt *sol3*.

Në kohën e tretë të m.6, melodia zbret gjithsej nga *sol#3* (në m.3 - terca e tonikës) deri në *fa#3*, e përgatitur prej septimës së dominantës *la3*. Ajo e bën këtë me anën e kthimit të një oktave të tërë: (*la3*)-*sol#3*-*fa#3*-*mi3* ↗ *re#4*-*si3*-*la3*-*sol#*-*fa3*. Gjatë kësaj kohe basi kryen lëvizje të kundërt duke u ngjitur nga *mi1* në *si1* me një kthesë pak të fshehur në mm.5-6: *fa#2*-*sol#2* ↘ *la1*-*si1*.

Linja e parë e shifrimit harmonik merr parasysh përpunimet e tipit që kemi parë në kapitullin pararendës. Lëvizjet e altos dhe tenorit janë tinguj të shmangur mbi tingullin e mbajtur sipër. Basi i shoqëron këto lëvizje duke u shtuar tingujt themelorë. Akordet e mm.3-5 përfshihen në takimin e linjave të mbushjes, veçanërisht linjës ngjitetëse të basit që synon *si1* (V, m.4) me anën e *la#1*, pastaj *fa#2* (ii, m.5) me anën e *mi#2*, dhe mbyllet në *si1* (V, m.6). Linja e dytë e shifrimit nuk shënon veçse akordet e përmendura këtu, I-(II)-V-

ii-V, ku grada I e m.3 nuk është ende veçse një akord kalues dhe grada ii (m.5) një akord i shmangur (një "ndarës në kuintë") i V. Lëvizja thelbësore përmbledhet në një zhvillim nga I te V dhe fraza mbaron me gjysmëkadencë.

* * *

Partitura e *Preludit* op. 28 nr 1 të Chopin-it (sh. 2.6a), është pak e vështirë për t'u lexuar për arësye të përdorimit të pazakontë të trioteleve. Por mjafton të normalizojmë ritmet, të heqim dyfishimet e oktavës dhe të vertikalizojmë harmonitë dhe arritjmë në një rishkrim i partiturës (sh. 2.6b), i cili shpalos thjeshtësinë e brendëshme të këtij shkrimi. Dy zërat e mesit (alto dhe tenor) dyfishohen pothuaj përherë në tercë. Pra ata duhen shkruar së bashku në dorën e djathtë dhe jo të ndahen në dy pentagrame. Kjo e bën përfundimin më afër shkrimit të një *basi continuo*.

Rishkrimi përmban dy shiftime. I pari, në numra arabë, është shifrimi i një basi të shifruar, i cili synon të nxjerrë në pah rregullsinë e lëvizjeve me tetëshe, veçanërisht të lëvizjeve 5-6 që janë shumë të shpeshta. Shifrimi i dytë, me shifra romake kryen një analizë të nënkuptueshme që duhet shtjelluar me imtësi. Këtu nuk gjëndet pothuaj asnjëherë më shumë se një shifër për masë, gjë që tregon se njëra prej dy tetësheve vështrohet përherë si zburim. Për shembull, dy shifrimet e ndërthurrura të m.1 japin më shumë një I^{5-6} se sa një $I-vi^6$. Siç do ta lexojmë në shtojcën 2 që shpjegon shifrimet, shifrimi I^{5-6} nuk do të thotë se akordi i dytë është përmbysja e parë e një akordi të tonikës, siç do ta bënte I^6 në vetvete. Simboli "5-6" tregon një rradhë intervallesh. Akordi *la* minor vjen prej një lëvizjeje melodike, jo prej një "përmbysjeje të harmonisë"¹. E njëjta gjë vlen për të gjitha masat që vijojnë. Shifra romake tregon tërthorazi se cila prej dy tetësheve vështrohet si zburim i tjetrës. Përkundrazi, në m.4 mbi shifrën romake I, numri 5 e përcakton tingullin *si* si tingull kalues përpara tingullit *do*, të shifruar 6. Masat 3-4 japin akordin e *do*, pjesa e sipërme kryen një ngjitje *sol3-la3-si3-do4*, 5-6-7-8. Për çdo herë zgjedhja e tingullit të vërtetë dhe e zburimit mbështeten në vlerësime të padyshimta përse i përket logjikës të zhvillimit harmonik dhe rrjedhshmërisë së linjës melodike.

Duke nisur me m.13, shifrimi bëhet më i vështirë, sepse logjika harmonike bëhet më pak e kuptueshme. Duke filluar me m.13 e deri te m.20 kompozimin e drejton kryesisht lëvizja melodike, veçanërisht sekstat paralele ndërmjet basit dhe zërit të sipërm. Nga m.12 në m.21, këta dy zëra ngjiten një oktavë, nga $\overset{do4}{mi2}$ te $\overset{do5}{mi3}$. Në mm.17-21, shifrimi me shifra romake nuk mund të jetë veçse $IV6-V6-VI6-VII6-I6$ dhe këto shifra, të cilat ndjekin njëra

¹ Ky tekst është një citim nga Edward Aldwell dhe Carl Schachter me Allen Cadwallader, *Harmony and Voice Leading*, 4 ed., Boston, Schirmer, 2011, fq. 697.

tjetrën me lëvizje të shkallëzuara, dëshmojnë mjaftueshmërisht që logjika harmonike i ka lënë vendin një logjike melodike.

Në këtë mënyrë mund të japim një pamje të tërësisë së *Preludit* (sh. 2.6 c), duke synuar veçanërisht të shpjegojmë dinamikën e tij formale. Kemi riprodhuar vetëm zërat e jashtëm, sopranon dhe basin. Basi është shkruar një oktavë më lart se në partiturë. Gjithsesi ata duhen lexuar si paraqitje e të gjithë kompleksit kontrapunktik dhe harmonik.

Masat 1-8 përbëjnë një fazë të parë që mbaron me një gjysmëkadencë, pas së cilit vrulli ndalon dhe duhet rimarrë fillimi. Kjo është ajo që Schenker-i e quan **ndërprerje** dhe që e shënon me ||, siç do ta vështrojmë në kapitullin 5. Akordi i tonikës shpaloset në një arpezh, i cili në m.5 ngjitet deri te *mi*⁴. Ky tingull shenjohet si tingulli i parë i linjës themelore $\hat{3}$, drejt të cilit synonte e tërë ngjitja e masave pararendëse. Melodia rizbret më pas te *re*⁴, shumë e shtrirë drejt *do*⁴, i cili gjithsesi nuk vjen ende. Është pikërisht ky tension i pazgjidhur që përbën parimin e gjysmëkadencës, të ndërprerjes.

Fraza rimerret në m.9, deri te akordi *ii*⁶ i m.13. Këto masa janë pothuaj të njëjllota me mm.1-5. Pasazhi në seksta paralele vonon vijimin, i cili nuk shfaqet veçse në m.22 me *II*⁶ si në m.6, duke na çuar te kadenca perfekte në m.23-25. Masat që vijojnë nuk janë veçse një *Coda*. Fraza e dytë është më shumë se dy herë më e gjatë se e para, por e kuptojmë që ajo dallon prej saj vetëm për arsye të futjes së ngjitjes me seksta paralele me anën e të cilave *I*⁶ i m.12 zhvendoset në m.21 një oktavë më lart. Kalimi nga *ii*⁶ te *II*⁶, i cili në mm.5-6 kishte ndodhur menjëherë këtu vonohet nga m.13 te m.22.

Sh. 2.6: CHOPIN, *Prelud op. 28 no 1, në do mazhor*, a) partitura, b) rishkrimi

9 *mf* *cresc.*

9 *Lea* *

17 *stretto* *ff*

17 *Lea* *

25 *p* *pp*

25 *Lea* *

Chord symbols: I (V) I 6 (ii⁶) V/IV³ IV⁶ I⁶ IV) I⁶ II⁶ V I (V) I I 6 (ii⁶) I⁴ (IV⁶) I⁶ II V I

Sh. 2.6c: CHOPIN, *Prelud op. 28 no 1*, në *do* mazhor, analizë grafike e strukturës themelore

mes. 4 6 8 9 12 15 16 21 23 25

arpège *arpège*

Chord symbols: I 6 (ii⁶) V I 6 (ii⁶) I⁴ (IV⁶) I⁶ II V I

* * *

Rastet janë aq të ndryshme sa që duket e pamundur të japësh rregulla të tjera të përgjithëshme përsa i përket rishkrimeve. Këtu më poshtë do të gjejmë disa raste shtesë që shembullzojnë disa prej problemeve që mund të shfaqen.

Sh. 2.7a paraqet tetë masat e para të *Sonatës op. 90*, në *mi* minor, të Beethoven-it. Në këtë rast nuk është e nevojshme të veprojmë me një rishkrim të tipit koral, sepse pas heqjes të dyfishimeve në oktavë nuk mbeten veçse tre zëra, zërat e sipërm të të cilëve ndjekin njëri-tjetrin në terca paralele dhe sepse tingujt kalues dallohen lehtësisht. Rishkrimi i shembullit 2.7b shfaq një zbritje e vazhdueshme nga një duodecimë në bas, nga *mi* në *si*, e cila në vetë partiturën paraqitet me shumë kapërcime ngjitesë dhe zbritëse në oktavë. Faza, në *mi* minor, formohet nga dy gjymtyrë. E para kadencon në relativin mazhor, i-V/III-III dhe e dyta kadencon në dominantën minore, III-V/v-v. Linja e sipërme kryen një ngjitje të vazhdueshme në dy faza, *sol3-la3-si3* më pas *si3-do#4-re4*, të dyfishuara në tercën e poshtëme. Në mm.1 dhe 5, akordi zbukurohet me një linjë në tercë, *sol3-(fa3)-mi3* në m.1, *si3-(la3)-sol3* në m.5, që të çon për çdo herë nga terca te prima e akordit. Këto janë "linjat drejt një zëri të mesëm" që çojnë për lart drejt altos. Kapitulli 4 do t'u kushtohet linjave të këtij lloji.

Sh. 2.7: BEETHOVEN, *Sonatë* në *mi* minor, op. 90, Koha I, mm.1-8 dhe rishkrimi

a) **Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck**

b)

i V/III III III V/v v

Në një lloj mënyre e tërë fraza përbën një arpezhim të akordit të tonikës me anën e I-III-V. Dy linjat e sipërme ngjiten një tercë për çdo fazë. Basi u përgjigjet me lëvizje të kundërt dhe zbret dy herë nga një sekstë. Çdo grup me katër masa nëndahet në dy me anën e dominantës së akordit që i mbaron V/III më pas V/v (mm.2 dhe 6). Beethoven-i e shënon këtë ndarje me tregues të fortësisë, **f** për nëngrupin e parë dhe **p** për të dytin. E tërë fraza përmbledhet në një përpunim të akordit *mi* minor. Vërejmë veçanërisht daljen në dominantën minore që është normale për një pjesë në minor.

* * *

Sh. 2.8a, një pasazh nga koha e parë e *Mondscheinsonate*, karakterizohet edhe ai prej një linje zbritëse me një oktavë të akordit të tonikës, *do#* minor, por kjo linjë është më e fshehur. Kështu, duhet të fillojmë me një rishkrim me katër zëra (sh. 2.8b). Linja e sipërme zbrit nga *do4* në *fa3* (m.55- 58) e shoqëruar me sinkopa (domethënë në çarje ritmike prej një lëvizjeje) në zërin e altos dhe tenorit. Basi i plotëson këta akorde herëpashere me decimë dhe oktavë të poshtëme, siç e tregojnë edhe shifrat që shënojnë intervalin ndërmjet basit dhe tenorit. Njëherazi, harmonia kryen një cikël të plotë kuintash, i-iv-VII-III-VI-ii°-V-i, e cila e përcakton mm. 55-57 si përpunim të akordit të tonikës.

Akordi *ii°* i m.58 përpunohet me një shkëmbim zërash, në të cilin zëri i sipërm ngjitet *fa#3-sol#3-la3* në kohën që basi zbrit *la1-sol#1-fa#1*. Kjo nxit një kryqëzim në lëvizjen e zërave. Zëri i sipërm veçse dyfishon basin në oktavë, ndërsa linja kryesore vazhdon në alto ku zbrit *mi3-re#3-do#3* për të plotësuar oktavën. Harmonia përmbledhet në një cikël tonikë-paradominantë-dominantë-tonikë.

Sh. 2.8: BEETHOVEN, *Sonatë në do# minor, op. 27 no 2, Koha I, mm.55-60, a) partitura, b) rishkrimi*

i (iv VII₅ VI₅ ii° V₅) i ii°₄ 6 V₅ i

* * *

Lëvizja e zërave është më e ndërlikuar se te sh. 2.9, fillimi i kohës së ngadaltë të Sonatës "Patetike". Rishkrimi është mjaft i thjeshtë: gjashtëmbëdhjetëshet e zërave të mesëm të partiturës u shpërndahen pa vështirësi altos dhe tenorit. Kapërcimet e zërit të sipërm në mm.3-7, *sib3* ↘ *mib3-mi3-fa3* ↘ *sib2-(do3-reb3)-mib* ↘ *3la2* ↗ *reb3*, fshehin kryqëzime zërash. Shigjetat (te rishkrimi) tregojnë se në ç'mënyrë mund të lexohen linjat e vazhdueshme me lëvizje të shkallëzuara. Vërejmë veçanërisht se kjo lëvizje e fshehur nxjerr në pah përgatitjen dhe zgjidhjen e VII₇ (V₇/ii) të kohës së dytë të m.6. *Mib3* përgatit septimën në partin e sipërm, *mib2* në tenori cili zgjidhet mbi *reb3* sipër. Kapërcimet kanë

vlerë motivike qysh në masën e parë: $do3-sib2 \nearrow mib3-reb3-do3$ në pjesën e sipërme i përgjigjen $lab1 \nearrow reb2-do2 \searrow sol1-lab1$ në bas duke siguruar përpunimin e akordit të tonikës gjatë tre masave të para. Më pas, basi fillon një zbritje $lab1-sol1-fa1 \nearrow fa2-mib2-reb2-do2$, që në m.3 çon te I, në m.6 te I6 edhe që me anën e një kthese, zgjatet deri te $do2-()-sib0$ në m.7.

Kjo zbritje e vazhdueshme i lejon këto masa të kuptohen si një përpunim i ri i akordit të tonikës. Lëvizja harmonike thelbësore përmbledhet në I-ii-V-I, tonikë-paradominantë-dominantë-tonikë.

Sh. 2.9: BEETHOVEN, Sonatë në do minor, op. 13, "Patetike", Koha II, m.1-8 dhe rishkrimi

Adagio cantabile

I (V² I⁶ V⁵) I vi II⁴ V — 2 — I⁶ VI⁷ ii V I
I ii V I

* * *

Mbi të gjitha, ky kapitulli detajoi rishkrimin e parë, vertikalizimin në formën e shkrimit të koralit. Ai tregoi disa shembuj të përdorimit të notave të zeza pa bishta. Por në të nuk ka veçse një shembull të vetëm të mirëfilltë schenkerian, sh. 2.6c (një rast tjetër e kemi parë te sh. 0.7). Sa më shumë që mësohemi me teknikat schenkeriane aq më pak i domosdoshëm bëhet rishkrimi i parë. Ndonjëherë mjaftohemi ta skicojmë vetëm kur analizojmë pasazhe shumë të vështira. Por për të analizuar vepra me përmasa më të mëdha është e dobishme ose edhe e domosdoshme të prodhojmë grafe ndërmjetëse (ndërmjet vertikalizimit dhe grafit të strukturës themelore), për të qartësuar arësyetimin që na lejon të kalojmë prej njërit te tjetri.

Të gjitha fazat e kërrij procesi përbëhen prej një *thjeshtimi* të partiturës, paraqitjet e njëpasnjëshme të së cilës bëhen gjithnjë e më të përmbledhura dhe më abstrakte. Notat apo elementet e tjerë të hequr nga një fazë në tjetrën nuk hiqen sepse *muzikalisht* gjykohen si më të parëndësishme. Ato hiqen sepse *strukturalisht* janë më pak të rëndësishme se ato që mbeten. Gjithsesi janë pikërisht ato që i japin veprës origjinalitetin e

saj, njëlloj siç elementet dekorativë të një fasade i japin më shumë individualitet një arkitekture se sa forma e ndërtesës, ose që gjethet e një peme e bëjnë më të sigurt bukurinë se sa trungu dhe degët.

Asnjë graf nuk është qëllimi i analizës, asnjë prej tyre nuk përbën analizën. Është pikërisht kjo pikë që ka krijuar keqkuptimet më të mëdha mbi analizën schenkeriane. Është besuar se Schenker-i kërkonte t'i përmbledhë të gjitha veprat në një strukturë themelore prej disa tingujsh, ndërsa ndodh pikërisht e kundërta: ai nuk kërkon ta tregojë këtë element strukturor veçse për të mundur të vështrojë se cilëve elementë dekorativë u shërbente si themel. Kjo është arsyeja për të cilën, kur analiza çohet në grafin më të thjeshtuar, ajo duhet rimarë në drejtimin e kundërt, duhet lidhur nga fundi në fillim për të parë se si struktura themelore rivishet hap pas hapi me zbukurime që i japin origjinalitetin dhe deri te vetë partitura leximi më i vëmendshëm i së cilës përbën dukshëm qëllimin fundor të analizës. Përgjithësisht edhe vetë Schenker-i i ka paraqitur analizat e tij duke filluar prej grafit të fundit, më të zhveshurit, dhe duke treguar se si ndërtohej vepra duke u nisur prej kësaj strukture të thellë.

KAPITULLI 3

Zhvendosjet e regjistrave

ZHVENDOSJET E REGJISTRIT janë çastet ku një apo më shumë zëra të kontrapunktit zhvendosen me një oktavë (ndonjëherë edhe më shumë).

Ky kapitull do të shqyrtojë edhe raste të cilat ruajnë ndërmjet tyre largësi oktave. Marrja parasysh e regjistrave dhe ndryshimeve të tyre na lejon të qartësojmë lëvizjet e ndërlikuara melodike.

* * *

Për të shembulluar raste të ndryshme, do të analizojmë fillimisht ekspozicionin e kohës së parë të *Sonatës në do* mazhor, KV 545, të Mozart-it, partiturën e së cilës e riprodhojmë në faqen që vijon. Në këtë fragment kompozitori luan vazhdimisht me zhvendosje dhe marrëdhënie oktave. Në veprat klasike për piano këto zhvendosje formojnë shpesh mjetin për të imituar teksturën orkestrale. Zhvendosjet e duarve në tastierë dhe loja e largësive të ndryshueshme lejon laryshinë e ngjyrave dhe të intensiteteve.

Mozart-i i ka përdorur shpesh dhe me shumë mënjori mundësitë e tij. Koha e parë e *Sonatës në do* mazhor është një formë e pazakontë sonate, veçanërisht sepse repriza e saj duket se shfaqet fillimisht në tonalitetin e subdominantës, *fa* mazhor. Këtë çështje nuk do ta shqyrtojmë këtu. Këtu do të analizojmë vetëm ekspozicionin e saj¹. Ekspozicioni, i cili shtrihet në mm.1-28, është pastërtisht klasik, i formuar prej dy fushash tonale që përkatësojnë me dy grupe tematike, të parin (mm.1-12) në tonalitetin e tonikës që mbaron në dominantë dhe të dytin (mm.14-26) në tonalitetin e dominantës.

Sh. 3.1: MOZART, *Sonatë në do* mazhor, KV 545, Koha I, ekspozicioni (mm.1-28)

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in D major, KV 545. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro.' It shows the first system (measures 1-12) and the second system (measures 13-28). The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef, ending with a 'cresc.' marking.

¹ Diskutimi i formës të përgjithëshme të kohës së parë i kapërcen shumë qëllimet e këtij kursi. Lexuesi i interesuar mund të gjejë të dhëna për këtë çështje në faqen <http://nicolas.meeus.free.fr/KV545Analyses.pdf>.

Secila fushë tonale nëndahet në tre grupe me nga katër masa: *a1* (mm.1-4), *a2* (mm.5-8) dhe *a3* (mm.9-12) për fushën e parë A; *b1* (mm.14-17), *b2* (mm.18-21) dhe *b3* (mm.22-25 ose 26) për fushën e dytë. Përveç një mase kaluese (m.13) dhe tre masat e Coda-ës, do të llogarisim për një të tërë të ndarë në katër: dy herë nga 12 masa për dy fushat tonale, 1+3 masa për zonën kaluese dhe Coda. Pra katrori klasik respektohet, ndonëse pavarësisht prej kësaj, grupi i dytë tematik paraqitet me një ndërfitje prej një mase.

Secilin prej këtyre elementeve do ta shqyrtojmë fillimisht veç dhe më pas sintezën do ta paraqesim me anën e dy grafeve. Pra analiza do të bëhet në dy nivele të njëpasnjëshëm që përmbajnë, i pari secilin prej tre grupeve me katër masa që përbëjnë secilën prej temave dhe i dyti dy grupet me dymbëdhjetë masa (3x4) dhe nyjëtimin e tyre. Sh. 3.1 pasqyron ndarjen e këtyre 28 masave me shënimet formale.

A. Fusha e parë tonale - grupi i parë tematik mm.1-12

a1. Mm.1-4

Katër masat e para formojnë një përpunim të akordit *do* mazhor. Ndonëse ai nuk ka kryer ende një zhvendosje regjistri, këto masa meritojnë të shqyrtohen me vëmendje, sepse ato përmbajnë elementet interesante për pjesën tjetër të analizës. Sh. 3.2 paraqet një rishkrim të vertikalizuar, i cili shfaq tre akorde përpunimi brenda akordeve të tonikës: I-(V³/3)-I-(IV³/4)-I-(V³/5)-I.

Sh. 3.2: MOZART, *Sonatë në do mazhor*, KV 545, koha I, rishkrim i mm.1-4



Melodia e dorës së djathtë shpërbëhet në dy zëra të ndryshëm. Kjo është një **melodi e përbërë**. Zëri më i ulët kryen një tingull të shmangur të thjeshtë të tonikës, *do4-si3-do4* (m.1-2), ndërsa tjetri, i sipërmi, është një tingull i shmangur i kuintës *sol4* i ndjekur prej një zbritjeje drejt *mi4* me anë të tingullit kalues *fa4*. Dora e djathtë jep edhe dy tinguj që marrin pjesë në arpezhimin e tonikës, *mi4* në m.1 dhe *do5* në m.3.

Lëvizjet melodike të dorës së djathtë mbështeten prej linjave të tjera melodike në dorën e majtë, e cila prodhon akorde me tinguj ndihmës. Figura 3.2 nuk paraqet tingujt e sipërm të basit Alberti në dorën e majtë, sepse ata dyfishojnë pothuaj saktësisht zërin e sipërm të dorës së djathtë. Në fillim, basi kryen një tingull të shmangur *do3-re3-do3* (m.1-2), të dyfishuar në tercë me *mi3-fa3-mi3*, prej së cilës krijohet një zhvillim i rremë harmonik *mi3-fa3-mi3*, nën tingullin e shmangur *sol4-la4-sol4* në pjesën e sipërme, dhe prej këtij prodhohet një zhvillim tjetër i rremë harmonik, I-(IV³/4)-I. Më në fund basi kryen një tingull të shmangur *do3-si2-do3*, përsëri të dyfishuar me tercën *mi3-re3-mi3*, nën zbritjen *sol4-fa4-mi4*, për të krijuar një akord të tretë të shmangur, I-(V⁶)-I. Përveç kësaj vërejmë se figura melodike *do-si-do* e basit në mm. 3-4, riprodhon atë të altos në mm.1-2.

Rishkrimi i vertikalizuar i shembullit 3.2 nxjerr në pah përpunimin e akordit *do* mazhor, por nuk i tregon në mënyrë të mjaftueshme lëvizjet melodike thelbësore të këtyre katër masave. Figura 3.2a synon të japë një pamje më të mirë të lëvizjes melodike. Linja melodike kryesore është *sol4-(la4)-sol4-fa4-mi4*, ku *la4* (notë pa bisht) është një tingull fqinjë i *sol4*. Kjo linjë shënohet me një lidhëse. Vërejmë gjithashtu se ajo është pothuaj tërësisht e dyfishuar me decimë të poshtëme. *Sol4* dhe *do3* janë shënuar si nota dy të

katërtat dhe me lidhëse të hapura djathtas. Këto lidhje tregojnë se këta tinguj ruajnë një rëndësi parësore në pjesën tjetër të fragmentit.

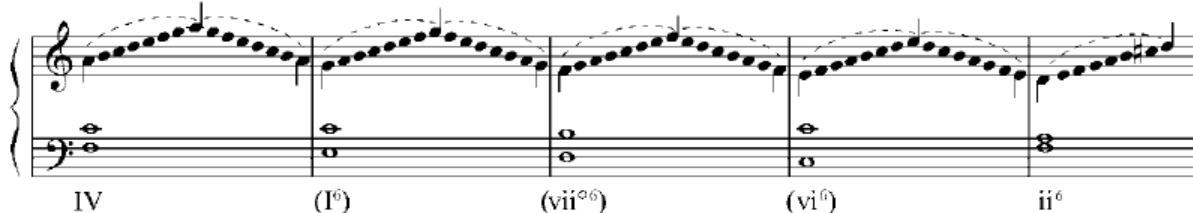
Sh. 3.2a: Rishkrim i sh. 3.2



a2. Masat 5-8

Masat 5-8 riprodhojnë lëvizjen zbritëse *la4-sol4-fa4-mi4* të mm.3-4 dhe e zgjasin deri te *re4* e m.9 (sh. 3.3).

Sh. 3.3: MOZART, *Sonatë në do mazhor*, KV 545, Koha 1, rishkrim i mm.5-9



Shifrimi harmonik masë për masë shfaq një akord subdominante (grada IV) të ndjekur prej një zbritjeje sekstash paralele që çojnë te grada ii, relativ i tij minor. Këtu bëhet fjalë për një përpunim të akordit të **paradominantës**. Paralelizmi i sekstave tregon se ai që është më kryesor dhe drejton zhvillimin harmonik është lëvizja melodike. Zbritja melodike *la-sol-fa-mi-re* në dorën e djathtë përbëhet prej dy zërave në largësi prej një oktave të lidhura me tinguj ndihmës që formojnë shkallë. Schenker-i shkruan se këta zëra janë të **çiftëzuar**. Në një farë mënyre bëhet fjalë për të njëjtin zë, i cili shprehet njëherazi në dy oktava. Lidhëset e pikëzuara bashkojnë tingujt e njëjtë në të dy oktavat. Ai që ruan regjistrin e fillimit është zëri i sipërm, por ai që mbizotëron duket se është zëri i poshtëm. Ja pra një rast interesant i lojës me oktavat.

a3. Masat 9-12

Do#4 në shkallën ngjitëse të m.9 shmangie në tonalitetin *re minor*¹ lajmëron modulimin në dominantë, i cili kryhet gjatë mm.9-12 dhe mbaron te fusha e parë tonale (sh. 3.4).

¹ Në këtë rast Schenker-i mendon se *do#* **tonicizon** *re*, duke i dhënë atij kalimthi një funksion tonike. Në të njëjtën mënyrë edhe *fa#* në m.10 tonicizon *sol* që vijon. Pra **tonicizimi** është i barasvleftshëm me atë që në përdorimin

Sh. 3.4: MOZART, *Sonatë në do mazhor*, KV 545, Koha I, mm.9-12 dhe rishkrimi

Masat 9-10 përmbajnë një akord *re* minor, septima e të cilit shtohet në m.10 dhe i cili më pas mazhorizohet për të formuar akordin V/V, duke **tonicizuar** dominantën e m.11. Këto masa përpunojnë shumë zhvendosje regjistrash. Fillimisht *re3* çohet te *re4*, regjistri nistor i pjesës (m.9). Më pas, një tjetër lojë me shkallë e çon septimën një oktavë më lart te *do5* (m.10). Këtu vërejmë se zhvendosja e regjistrit nuk përmban patjetër një lëvizje oktave ose, kjo është e njëjta gjë, që lëvizja e oktavës mund të mbetet e nënkuptuar. Mund të mendojmë se në të vërtetë kapërcimi i septimës është një kapërcim oktave tingulli i sipërm i të cilit është i vetëdëgjueshëm (merret me mend), i ndjekur prej një zbritjeje në sekundë: *re4* ↗ (*re5*)-*do5*. Ose që lëvizja e sekundës në lartësinë *re4* është e nënkuptueshme dhe ndiqet prej një kapërcimi ngjites në oktavë, *re4*-(*do4*) ↗ *do5*. Në të gjitha këto hipoteza, kjo lëvizje shfaqet si një lëvizje e shkallëzuar zbritëse, *re-do*, ose *do*, septima e dominantës është tingulli kalues drejt *si* de të m.11. Shkallët e m.10 e çojnë *do* në regjistrin nistor *do4*, për zgjidhjen e tij në kohën e parë të m.11. Melodia mbaron duke u ringjitur te *re4*. Këto lëvizje melodike vizatojnë një kurbë *re-do-si-do-re*. Në tërësi, kjo pjesë e parë e ekspozicionit përmban një përpunim të akordit të tonikës që zgjat katër masa (mm.1-4), zbritja finale e të cilit rimerret (m.5-8) për të shkuar në akordin e gradës ii (m.9) të shndërruar më pas në V/V (m.10). Kjo e fundit **tonicizon** dominantën (m.11-12) dhe mbaron fragmentin. Në mm.11-12, kapërcimet e arpezhuara nga *sol1* në *sol2* në dorën e majtë sjellin përsëri një rast çiftëzimi ndërmjet dy zërave, me anën e të cilit tingulli i basit shprehet njëherazi në dy lartësi.

francez e emërtojmë përgjithësisht si "*huazim*" (emprunt) [shmangie]. Gjithsesi vërejmë se ato që kryejnë modulimin drejt dominantës *sol* janë mm.9-12. Ky modulim, siç ndodh shpesh, kalon me anën e një aluzioni ndaj dominantës së dominantës, *re* minor/mazhor.

B. Fusha e dytë tonale - grupi i dytë tematik

b1. Masat 14-17

Për të kryer kalimin nga një fushë tonale te tjetra, në m.13 dora e majtë rimerr zgjidhjen e dominantseptakordit të *sol*, njëlloj si në mm.9-11, por këtë rradhë e zhvendos në një regjistër të poshtëm: *re3-(do#3)-do3-si2*. Kjo është një urë nga pjesa A te pjesa B. Pjesa e dytë e mirëfilltë fillon në m.14 dhe nis nga *re* mbi të cilin melodia e pjesës së parë që ndërprerë në m.12, por këtë rradhë zhvendoset në një regjistër më të lartë, *re5* (sh. 3.5).

Sh. 3.5: MOZART, *Sonatë në do* mazhor, KV 545, Koha I, mm.13-18 dhe rishkrimi i vertikalizuar (këtu nuk janë shkruar mm.16-17, që janë të njëllojta me mm.14-15)

Vendosja e kreut të temës së dytë të kujton pak atë të së parës (vështro fillimin e shembullit 3.2 këtu më sipër). Bëhet fjalë për një përpunim të akordit *sol* mazhor. Kuinta *re* mbahet në zërin e sipërm në kohën që tingulli themelor *sol* zbukurohet me tingullin fqinj të poshtëm *fa#*, i cili, së bashku me tingujt fqinjë të dorës së majtë prodhon një akord të dominantës (*V4/3*) *sol* mazhor¹.

b2. Masat 18-21

Masat 18-21 kryejnë një zbritje të zbukuruar me arpezhe drejt *la3*. Te dora e majtë vërejmë që bëhet fjalë në një farë mënyre për një figurë melodike me tinguj të lëshuar në nota 2/4: *si2-(do2) | la2-(si2) | sol2-(la2) | fa#2-(sol2)*, në të cilën secili prej tingujve zbukurohet me një arpezh që ngjitet një oktavë. Dora e djathtë e ndjek këtë lëvizje në decimën e sipërme (vështro shifrat 10 te sh. 3.6) ose, më saktë, herë në nonadecimën e

¹ Më saktësisht, *sol4* është zbukuruar me një tingull të shmangur të dyfishtë, *sol4-(la4)-sol4-(fa#4)-sol4*, por krahasimi ndërmjet dy tingujve të shmangur, veçanërisht pozicioni i tyre ritmik, tregon se *la4* i m.14 ka vetëm një rëndësi mjaft dytësore. Ai nuk përfshihet në harmoni, ndërsa *fa#4* nxit një akord dominante. Përveç kësaj, tingulli i shmangur *sol4-fa#4-sol4* është një kujtim i tingullit të shmangur *do4-si3-do4* të fillimit.

herë në decimën e sipërme, $re5 \searrow mi4 \nearrow do5 \searrow re4 \nearrow si4 \searrow do4 \nearrow la4 \searrow si3$, me zhvendosje të vazhdueshme regjistri me anën e kapërcimeve me septimë, të cilat sugjerojnë një shkrim me dy zëra të çiftëzuara, siç e tregojnë bishtat e notave të rishkrimit (sh. 3.6).

Shifrimi i mm.18-21 jep, në *sol* mazhor, I⁶-IV-vii^{o6}-iii-vi⁶-ii-V⁶-I, një rreth të plotë të ciklit diatonik të kuintës në pozicionin themelor. Këtu mund të vërejmë një përpunim të akordit *sol* mazhor, i cili çon nga I⁶ te I dhe në m.22 del mbi akordin e *la*, ii⁶.

Sh. 3.6: MOZART, *Sonatë në do mazhor*, KV 545, Koha I, mm.18-22 dhe rishkrimi

a3. Masat 22-25

Por *la3* në m.22, gjëndet një oktavë më poshtë se regjistri i fillimit të temës së dytë (m.14). Për të arritur në regjistrin e sipërm, Mozart-i kryen një zhvendosje të fundit, e cila ngjitet me anën e një arpezhi *la3* te *la4* (nga m.22 te m.23), duke përgatitur zgjidhjen melodike finale pas trillit në m.26 (sh. 3.7). Mbyllja, *sol4*, nuk është gjë tjetër veçse ajo që qe dëgjuar qysh në m.1. Kështu **regjistri i detyruar**, domethënë ajo që qe treguar në fillim, është respektuar, pavarësisht prej zhvendosjeve të shumta në oktavë përgjatë këtij ekspozicioni.

Sh. 3.7: MOZART, *Sonatë në do mazhor*, KV 545, Koha I, rishkrimi i mm.22-26

Coda

Më në fund mbeten tre masat e *Coda*-ës, të cilat, edhe një herë tjetër, kryejnë një çiftëzim. Figura melodike e m.26 (lëvizja I-V7-I), riprodhohet një oktavë më poshtë në

m.27, më përpara se sa zhvendosja e fundit ta çojë në regjistrin e detyruar, domethënë te *sol4* i m.26, tingulli i fillimit të temës së parë (sh. 3.8). Rishkrimi ve në pah një pikë të çuditëshme, më pak të dukëshme edhe në vetë partiturën. *Do* e dorës së djathtë, septima e dominantës, në lëvizjen e fundit të mm.26 dhe 27, duket sikur nuk e ka gjetur ende zgjidhjen e saj. Natyrisht që në dorën e majtë ka përherë një zgjidhje *do-si* një oktavë më poshtë. Por mund të mendojmë edhe se arpezhi i fundit i akordit të *sol* në m.28, duke na dhënë një *si4* në regjistrin e sipërm, arrin të zgjidhë pritjen e krijuar prej *do5* të m.26.

Sh. 3.8: MOZART, Sonatë në *do* mazhor, KV 545, Koha I, rishkrim i mm.26-28



Sintezë

Sh. 3.9 përmbledh të gjithë analizën. Dy pentagramet përkojnë me dy grupet tematikë (*Coda* nuk është paraqitur). Fillimisht vërejmë ngjashmërinë e habitëshme ndërmjet dy grupeve. Që të dy fillojnë mbi kuintën e akordit të tonikës lokale, për të parin *sol4* (kuinta e akordit *do* mazhor), për të dytin *re5* (kuinta e *sol* mazhorit). Çdo herë kuinta shfaqet sipër një tingulli të shmangur të vetë tonikës, për grupin e parë *do4-si3-do4* dhe për të dytin *sol4-fa#4-sol4*, në një zë të brendshëm të dorës së djathtë. Çdo herë melodia kryen dy lëvizje zbritëse të njëpasnjëshme, të parën në një kuartë dhe të dytën në një kuintë: *sol4-la4-sol4-fa4-mi4* pastaj (*sol4*)-*la4-sol4-fa4-mi4-re4* në grupin e parë tematik¹, *re5-do5-si4-la4* pastaj *re5-do5-si4-la4-sol4* në të dytin. Më në fund, për çdo herë një prej këtyre zbritjeve bëhet me zëra të çiftëzuar: për të parin m.5-8 (*a2*) dhe për të dytin m.18-21 (*b2*).

Sh. 3.9: MOZART, Sonatë në *do* mazhor, KV 545, Koha I, rishkrim i ekspozicionit

do maj. : I (V) I (IV) I (V) I IV (I⁶ vii^{o6} vi⁶) ii⁶ V/V V
 I IV ii V

¹ Në zbritjen e parë *la4* është tingull i shmangur i *sol4*. E njëjta gjë ndodh edhe me *la4* në zbritjen e dytë, por këtu kemi një tingull të shmangur të gjymtë të cilit i mungon tingulli i parë. Ose, mund ta vështronim se ky tingull i shmangur fillon qysh në m.1, *sol* (m.1)- *la4* (m. 5)-*sol4* (m.6), siç tregon lidhja e parë e shembullit 3.9.

sol maj. : I⁶ (V) I⁶ (V) I⁶ (IV vii^o iii vi ii V) I ii⁶ V⁶/₄ 7/3 I

Zhvendosjet e regjistrave krijojnë një përshtypje të qartë përpunimi, pra edhe ngadalësimi. Në grupin e parë tematik rimarrja e lëvizjes zbritëse *la-sol-fa-mi* ngadalësohet prej çiftëzimit në dy zëra (*a2*, m.5-9, vështro shembullin 3.3); në grupin e dytë, në të kundërtën, është zbritja e parë që ngadalësohet (*b2*, 4): *la4* në zbritjen e parë është tingull i shmangur i *sol4*. E njëjta gjë ndodh me *la4* në zbritjen e dytë, por këtu ai është një tingull i shmangur i gjymtë, ose mungon tingulli i parë. Ose mund të mendojmë se ky tingull i shmangur fillon qysh më m.1: *sol4* (m.1)-*la4* (m.5)-*sol4* (m.6), siç tregon lidhësja e parë në shembullin 3.9. m.18-22 (vështro shembullin 3.6), në kohën që i dyti është i shpejtë (m.24). Zhvendosjet e shumta të regjistrit i japin këtij ekspozicioni të sonatës individualitetin e tij. Njëloj si në shembujt e kapitullit pararendës, elementi që karakterizon veprën është procedeu i përpunimit.

Sh. 3.10 jep një vështrim më të përgjithshëm të gjithë ekspozicionit. E vetmja zhvendosje regjistri që shfaqet ende këtu është ajo që vendoset ndërmjet dy grupeve tematike nga m.12 te m.14. Ajo është e vetmja që ruan një vlerë strukturore në këtë nivel të thellë të rishkrimit. Këtu vërejmë se ekspozicioni përmbledhet në një zbritje prej një oktave të tërë, *sol4-fa4-mi4-re4* ↗ *re5-do5-si4-la4-sol4*, ku zhvendosja e regjistrit lejon ta çojmë *sol*-in e fundit në lartësinë e të parit duke ruajtur **regjistrin e detyruar**. Në pikpamje të harmonisë, grupi i parë tematik shkon nga tonika në dominantë me anën e një lëvizjeje I-IV-ii-V, duke i u përgjigjur zbritjes melodike të kuartës *sol4-fa4-mi4-re4*. Grupi i dytë e zgjat dominantën me anën e një cikli funksional I-ii-V-I në *sol* mazhor, nën lëvizjen melodike të kukintës *re5-do5-si4-la4-sol4*. Të dy zbritjet melodike shënohen secila me nga një lidhëse që tregon lëvizjet thelbësore. Një lidhëse më e trashë, por që nuk është vendosur sipër të gjithë shembullit për të mos rënduar grafën, tregon se *sol4* në fund përzgjat atë të fillimit. Në të njëjtën mënyrë lëvizja I-V e grupit të parë shënohet me një lidhëse nga tonika në dominantë, sepse është lëvizja harmonike thelbësore e këtij ekspozicioni. Grupi i dytë të çon nga I te I në *sol*, pra nga V te V në *do*.

Sh. 3.10: MOZART, Sonata në do mazhor, KV 545, koha e parë, rishkrimi i dytë i ekspozicionit.

DoM: I — IV ii V
SolM: I — ii V I

* * *

Fillimi i Sonatës "Appassionata", op. 57 të Beethoven-it (shembull i3.11) përbëhet pothuaj vetëm prej një loje oktavash dhe kapërcimesh. Katër masat e para të çojnë nga i te V duke përshkuar akordin *fa* minor deri te *do*, tingull i përbashkët me dominantën e tij. *Do3* e masës me levare zhvendoset në *do4* në m.3-4 ku zbukurohet me tingullin e shmangur *reb4*. Në m.2-3, tingulli *fa* është i pranishëm në tre oktava: *fa2* ↗ *fa3* ↗ *fa4* ↘ *fa3*. Këto katër masa rimerren më pas një gjysmë toni më lart në mm.5-8, në *sol* bemol mazhor. Ky është një modulim i drejtpërdrejtë në tonalitetin "napolitan", tonalitetin e gradës së dytë të ulur, i cili këtu duhet vështruar si harmoni e shmangur. Më pas lëvizja shpejtohet, masat rrjedhin njëra pas tjetrës dy e nga dy për të arpezhuar dominantseptakordin *do4-reb4-do4* në m.9-10; *mib4-fa4-mib4* në m.11-12; *sol4-sib4-mib5-sol5-sib5* në m.12-14. Një zbritje e arpezhuar me gjashtëmbëdhjetëshe e zhvendos shpejt akordin katër oktava më poshtë duke u mbyllur mbi *sib2* në mes të m.15. Lëvizja e përgjithëshme harmonike e këtyre 16 masave riprodhon atë të katër masave të para, I-V7 me një shmangie harmonike I me bII. Sh. 3.11a na jep një ide të zhvendosjeve të dy zërave kryesorë. I pari, i shënuar me nota me bishta lart, i cili fillon nga *do*, pasurohet me një tingull të shmangur të sipërm *reb* dhe zbret në septimën e dominantës *sib*; i dyti, me bishtat poshtë, pas *fa*, të pasuruar me tingull të shmangur *solb* dhe *mib*, mbaron mbi *solb* në akordin e dominantës. Të dy duart mbulojnë më shumë se pesë oktava nga *fa0* (m.1 dhe 15) te *sib5* (m.14), duke prodhuar një efekt pothuaj orkestral.

Sh. 3.11: BEETHOVEN, Sonatë nr 23, op. 57, Koha I, mm.1-16

Allegro assai.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a complex melodic line with trills and slurs. The second system includes dynamic markings such as *pp*, *pp*, *poco ritardando*, and *f*, along with the instruction *a tempo*. The third system features intricate fingerings and a circled measure number '15'.

Sh. 3.11a: Zhvendosjet e regjistrit në dorën e djathtë të sh. 3.11

This diagram illustrates register shifts in the right hand. It shows a melodic line with dashed lines indicating the movement of notes between registers. Below the staff, chord symbols are provided: *i* — *V*, *II* — *V/II*, and *V*.

* * *

Zhvendosjet e regjistrit janë veçanërisht shprehëse kur zhvendosin një oktavë zgjidhjet e lëvizjeve të detyruara (zgjidhjet e disonancave, të tingujve sensibil etj.). Te sh. 3.12, një fragment nga *Suita* e katërt për violonçel solo e Bach-ut, tingulli sensibil *re3* në m.22 zgjidhet në *mib1*, dy oktava më poshtë. Mund të mendojmë se *mib3* në një farë mënyre nënkuptohet në fillim të m.23, por atje ai nuk do të mund të luhej sepse akordi i përdor ndërkaq tre tela të instrumentit. Zhvendosja lejon edhe që Bach-u të theksojë paralelizmin motivik që riprodhon të njëjtën figurë 4-3 mbi *V* në m.22 dhe mbi *I* në m.23.

Sh. 3.12: BACH, *Suitë për violonçel solo në mi bemol mazhor, BWV 1010, Sarabande, mm.20-23*

This diagram shows a bass line from the Sarabande in G major, BWV 1010. The notation includes a circled measure number '20' and chord symbols: *vi* — *II* — *V* — *I*. The symbols are connected by lines, indicating the harmonic progression.

J. Haydn, Variacionet në mi bemol mazhor, Hob. XVII:3

Variacionet për piano në *mi bemol mazhor*, Hob. XVII:3, të Joseph Haydn, që do të shqyrtojmë në fund të këtij kapitulli, e përdorin zhvendosjen e regjistrit në mënyrë shumë interesante.

Te tema (sh. 3.13a), duhet të vërejmë fillimisht zhvendosjet ngjithëse thjesht lokale, tingujt *fa4* dhe *mib4*, në mm.5-6 dhe 15-16 të shënuar **fz**, të cilët janë zhvendosje kalimtare nga dora e majtë, përkatësisht *fa3* dhe *mib3* dhe të cilët sigurojnë ritmin e vazhdueshëm me katërshe.

Sh. 3.13a: HAYDN, Variacione në *mi bemol mazhor*, Hob. XVII:3, tema

Një zhvendosje zbritëse prek melodinë e zërit të sipërm në mm.8-10 (dhe 18-20). *Lab3* zhvendoset drejt *lab2* në kohët e dytë të la m.8 (ose 18); *lab2* zbret në *sol2* në kohën e tretë të së njëjtës masë dhe ndjek linjën melodike një oktavë më lart. *Sol2* çohet qartësisht te *sol3* (duke formuar septimën e IV të nënkuptuar) për t'u zgjidhur mbi *fa3* në kohën e fundit të m.9 (ose 19). Dy zërat e dorës së djathtë duket sikur bashkohen dhe formojnë më shumë se një në m.8 (ose 18), por *sib2* ngjitet te *do3* në m.9 (ose 19) me anën e një tingulli kalues *si2*. Pikërisht kjo na lejon ta rishkruajmë si një notë dy të katërtat të pikëzuar në shembullin 3.13b. Atëherë vërejmë se do të mjaftonte të zhvendosnim fragmentin *lab2-sol2* të m.8 (ose 18) një oktavë më lart për të rikthyer një situatë normale të lëvizjes së zërave. Më në fund, zhvendosja më e rëndësishme është ajo me anën e së cilës basi zbret një oktavë të tërë në mm.1-8 dhe 11-18.

Sh. 3.13b përshkruan këto zhvendosje. Akordi I shndërrohet në fillim në I6 në fundin e m.6 (ose 16). Është interesant të shqyrtojmë ndryshimet e harmonisë nga fraza e parë në të dytën, veçanërisht mm.2 dhe 12, 4 dhe 14, por kjo ndodh pavarësisht prej lëvizjes melodike që drejton bashkësinë. Masat 6-10 dhe 16-20 janë të njëjlojta. Një kadencë e parë e sjell akordin I në pozicion themelor në kohën e fundit të mm.8 dhe 18, por edhe këtu kryesore mbetet lëvizja melodike. Zbritja e basit në një oktavë kryen zhvendosjen zbritëse

të akordit I. Faza mbaron me një kadencë perfekte të formuar nga akordet I-IV-V-I, që të gjithë në pozicion themelor.

Sh. 3.13b: HAYDN, *Variacione në mi bemol mazhor, Hob. XVII:3, tema, rishkrim i mm.11-20*

I (V⁶ vi II₅ V ii⁶) I⁶ ii V I IV V I

I (V³/vi vi V³/IV ii⁶) I⁶ ii V I IV V I

Qysh në fillimin e pjesës *sib3* merr një rëndësi të veçantë, sidomos sepse pasiqë ka formuar zërin e sipërm të akordit I në m.1, rikthehet në të njëjtin pozicion në akordin I⁶ në m.6. Ky është tingulli i parë i **linjës themelore**, i cili kryen zbritjen drejt *mib3* në mm.6-10 (vështro shembullin 3.13c).

Linja që zbritet pas *mib4* (m.3), paralele me linjën e basit, në fillim të çon te *do4* i cili, në një nivel më të thellë është tingull fqinj (tingull i shmangur) i *sib3*. Kështu, kjo linjë është më e qartë se në variacionet e tjera, disa prej të cilave do t'i shqyrtojmë këtu më poshtë, ku *do4* arrihet me një linjë që ngjitet prej një zëri të brendshëm (veçanërisht variacionet II, V dhe XI). Duhet të vërejmë se e njëjta gjë ndodh edhe në frazën e dytë, apo në zbritjen nga *sol4* te *do4-sib3* në mm.11-16, e cila nuk është gjë tjetër veçse një zgjerim i linjës zbritëse drejt *do4* të frazës së parë, duke dyfishuar në decimë linjën e basit. Kjo shpjegon gjithashtu, jo në mënyrë të drejtpërdrejtë, dallimin në shkrimin harmonik, **tonicizimin** e dominantës me *lab3* në frazën e parë dhe të subdominantës me *reb4* në frazën e dytë. Këto tonicizime nuk e prekin linjën themelore. Atëherë bëhet e mundur të shkruajmë **strukturën themelore** të temës në mënyrën e shembullit 3.13c. Të dy frazat nuk janë veçse variante të njëra-tjetrës. Dominanta e mm.8 dhe 18 (e shifruar V në shembullin 3.13c), është një **ndarës në kuintë** që mbaron zhvendosjen e akordit I në oktavën më poshtë. Kadenca e vërtetë, me paradominantën dhe dominantën, gjëndet në mm.8-10 dhe 18-20. Sipas konvencioneve të cilat do t'i shqyrtojmë më gjerësisht në Kapitullin 5, tingujt e **linjës themelore** dhe **arpezhimi i basit** shënohen në nota dy të katërtat me nga një theks të lakuar për linjën e sipërme të lidhura me lidhëse dhe të

shifruara me numra arabë, si dhe me shifra romake të zakonëshme për harmonitë. **Ciklet tonale** shënohen gjithmonë me lidhëse me hark të dyfishtë.

Sh. 3.13c: HAYDN, *Variacione në mi bemol mazhor, Hob. XVII:3, tema, struktura themelore*

Është interesant të krahasojmë me këtë analizë dymbëdhjetë variacionet e Haydn-it, të cilët kryejnë secili në mënyrën e tij të njëjtën strukturë themelore. Këtu nuk do të shqyrtojmë veçse dy fraza, duke i a lënë studentit kujdesin për të bërë të njëjtën gjë për të tjerat.

Sh. 3.14a tregon frazën e parë të variacionit II. Sh. 3.14b jep një rishkrim të vertikalizuar të tij duke hequr veçanërisht shkallët me gjashtëmbëdhjetëshe dhe dhe tridhjetëedyshe të cilat shoqërojnë zhvendosjet në oktavë.

Sh. 3.14a: HAYDN, *Variacione në mi bemol mazhor, Hob. XVII:3, Variacioni II, fraza e parë (mm.1-10)*

Sh. 3.14b: Rishkrim i vertikalizuar i sh. 3.14

Fillimisht vërejmë përsëri kapërcime oktavash në fillim të linjës zbritëse në bas, *mib2* ↗ *mib3-re3* ↘ *re2* ↗ *do3*. Njëlloj si te tema (vështro shembullin 3.12a), kjo linjë dyfishohet pjesërisht në tercë, këtu në zërin e mesëm me kapërcime të tjera në oktavë: *sol3-fa3* ↘ *-fa2*

↗ (re5)mib5 ↘ mib3. Në mm.5-6, kapërcimet do4 ↗ do5 ↘ do4 dhe sib3 ↗ sib4 ↘ sib3 zëvendësojnë kapërcimet e temës drejt fa4 dhe mib4. Më në fund, në m.8 zërat kryqëzohen siç e tregojnë shigjetat te sh. 3.14a.

Më në fund, sh. 3.15, fraza e dytë e Variacionit XI, tregon se si linja që zbret me një decimë nga sol3 në mib3, fshihet pas kapërcimeve në oktavë.

Sh. 3.15: HAYDN, *Variacione në mi bemol mazhor*, Hob. XVII:3, Variacioni XI, fraza e dytë (mm.11-20)

* * *

Schenker-i thekson se një numër veprash, cilado të jetë zhvendosja e regjistrin në të cilin veprojnë, synojnë të rikthehen në regjistrin e nisjes, të cilin e quan **regjistër i detyruar**. Ky nuk është një rregull absolut, por ai dëshmohet shpesh, ndonëse nuk mund të themi nëse ky rikthim është një nevojë muzikore, apo në mënyrë më prozaike, një detyrim organologjik që lidhet me ambitusin më të ngushtë të instrumenteve të vjetër. Gjithsesi duhet të marrim parasysh se prirja për të njëjtësuar timbret e regjistrave të ndryshëm nuk u shfaq veçse në shekullin XIX. Ajo u krye gradualisht krahas përsosjes së prodhimit të kordave harmonike, të sistemit Boehm për instrumentet e drunjtë dhe pistoneve për tunxhin. Deri atëherë përzgjedhja e regjistrin instrumental ishte shpesh edhe përzgjedhje e një timbri të veçantë.

KAPITULLI 4

Linjat ndërmjet zërave

TË GJITHË AKORDET E PASTËR të hapur për përpunim përbëjnë një hapësirë tonale kufinj të e së cilës (prima, terca, quinta dhe oktava) ndahen me intervale kapërcyes, të cilët krijojnë një hapësirë për tingujt kalues ose tingujt e shmangur. Kapitulli i parë shqyrtoi mbushjet e këtij tipi, mbivendosja e të cilave prodhonte akorde ndërmjetës. Ky Kapitull i katërt do të shqyrtojë mbushjet e një lloji tjetër, ato që përgjithësisht nuk krijojnë akorde të rinj. Këto janë linjat e shtrira ndërmjet gradëve të një hapësire të njëjtë tonale. Situatat që rrjedhin prej tyre shpesh janë të ndërlikuara. I kemi parë më sipër në kapitujt pararendës, por tani do të na duhet t'i shqyrtojmë në mënyrë më sistematike. Këta zbulime janë të rendit që në periudhën baroke quheshin "diminuime" (zvogëlime), shndërrimi i vlerave të kohëzgjatjes së tingujve në vlera më të shkurtra për një kohëzgjatje të përgjithëshme të barabartë.

Sot, në të njëjtin kuptim, përdoret termi "mbledhje e copave të imta" (*monnayage*), domethënë mundësia për të prodhuar një shumë të përgjithëshme, ose përsa na përket, një kohëzgjatje të përgjithëshme me anën e mbledhjes të monedhave (në rastin e parave) ose të tingujve (në rastin e muzikës) me vlera më të vogla.

* * *

Të marrim mm.48-52 të kohës III të koncertit *La Primavera* të Vivaldi-t (sh.4.1).

Violinat e para dhe të dyta të orkestrës luajnë një zbritje me terca paralele *si-la-sol⁴-fa⁵-mi* *sol⁴-fa⁵-mi-ré⁵-mi*. Violina solist e dyfishon këtë zbritje, fillimisht me anën e një arpezhi tercash mbi kohën e parë të çdo mase dhe më pas, në kohën e dytë, shton në të sekstën, e cila bashkohet me tercën me një linjë tingujsh kalues. Këto janë "zvogëlimet" e sekstakordeve që shndërrohen në çdo masë në një arpezh të thjeshtë të akordit për të cilin do të mund të mjaftonin tre tinguj (*sol⁴-si⁴-mi⁵*, etc.), në një rrjedhë tetëshesh dhe gjashtëmbëdhjetëshesh që përfshijnë veçanërisht një linjë të vazhdueshme ngjitëse me katër tinguj, nga terca te seksta. Dy tingujt qendrorë të kësaj linje janë tinguj kalues, siç e dëshmon edhe rishkrimi i shembullit 4.1a.

Sh. 4.1a: VIVALDI, *La Primavera*, RV 269, Koha III, mm.48-52 dhe rishkrimi i parë

The image shows a musical score for three violin parts: Violin Principal (VI. princ.), Violin I (VI. I), and Violin II (VI. II). The music is in G major (one sharp) and 8/8 time. The Violin Principal part features a melodic line with many slurs and accents. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff shows the harmonic structure with slurs and accents.

Por ky pasazh përmban edhe një zvogëlim të nivelit të dytë, sepse lëvizjet zbritëse në m.52 lidhin akordin *mi* mazhor në përmbysjen e parë me të njëjtin akord në pozicionin themelor. Të gjithë tingujt ndërmjetës janë, edhe ata, tinguj kalues që kryejnë ndryshimin e pozicionit të akordit *mi* mazhor nga I6 në I (sh. 4.1b). Pra, këtu kemi dy zvogëlime, të parin në shkallë të gjerë që na çon nga I6 te I dhe të dytin në shkallë më të vogël, i cili copëzon çdo sekstakord. Në të dy rastet bëhet fjalë për kalimin nga një zë te tjetri brenda të njëjtit akord.

Linjat ngjithëse të violinës soliste kalojnë nga terca te seksta e secilit prej akordeve paralele, në kohën që linjat e nivelit të sipërm, në tre violina, përshkojnë hapësirën tonale të akordit *mi* mazhor.

Sh. 4.1b: Rishkrimi i dytë

The diagram shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It illustrates the transition from the first inversion of the *mi* major chord (I6) to the first inversion of the *mi* major chord (I). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5. The first inversion (I6) is shown with a slur over the notes A4, B4, C5, D5, E5. The second inversion (I) is shown with a slur over the notes B4, C5, D5, E5, F#5. The transition is indicated by a horizontal line with a downward arrow from the first inversion to the second inversion.

Pra, nuk është e nevojshme të shifrojmë akordet ndërmjetës në shifra romake, sepse ata nuk luajnë asnjë rol harmonik. Ata përbëhen prej tingujve kalues. E njëjta gjë do të ndodhë edhe me pjesën më të madhe të zvogëlimeve të përshkuara në këtë kapitull, të cilat e kanë origjinën prej një përpunimi të thjeshtë që ata zhvillojnë për ta bërë një përmbajtje më të përpunuar dhe më individuale.

Linja që ngjiten drejt një zëri të sipërm

Deri tani kemi hasur shumë shembuj të një linje që ngjitet nga një zë më i ulët drejt zërit të sipërm, veçanërisht në analizën e *Valsit* op. 9 nr 1 të Schubert-it, në fundin e Hyrjes. Fillimi i kohës së dytë të Sonatës op. 31 nr 1 të Beethoven-it paraqet një rast ku marrëdhënia ndërmjet lëvizjes së brendëshme dhe nivelit të partiturës është pak më e ndërlikuar. Pika e nisjes e këtij pasazhi është një mbushje e thjeshtë e hapësirës tonale të *do* mazhorit një lëvizje melodike ngjithëse me terca, *do-re-mi*, sipër tingullit *sol* të mbajtur në partin e altos dhe të tingujve të shmangur *mi-fa-mi* dhe *do-si-do* në zërat e poshtëm

(shembulli pa numër më poshtë). Për këtë situatë kemi parë shumë shembuj në kapitullin e parë. Për t'i dhënë më shumë përmbajtje këtij pasazhi, Beethoven-i lëshon dy herë një linjë ngjitëse, pjesërisht kromatike, pas *sol3* të mbajtur në partin e altos drejt *re4* dhe më pas drejt *mi4* të zërit të sipërm (sh. 4.2). E gjitha mbështetet prej arpezheve në dorën e majtë, të cilët përpunojnë secilin prej tre akordeve.



Linjat që zbresin drejt një linje të sipërme

Ideja që një linjë mund të zbresë drejt një linje të sipërme mund të duket paradoksale. Kjo ndodh vetëm kur një zë i brendshëm i polifonisë është zhvendosur sipër zërit të sipërm për të rizbritur më pas. Në kapitullin e parë kemi parë një shembull të këtij lloji, të cilin mund ta rikujtojmë tani. Bëhet fjalë për shembullin 1.8, të cilin do ta riprodhojmë këtu si sh. 4.3. Përpunimi i nisjes është një tingull i dyfishtë i shmangur i thjeshtë i akordit *mi* mazhor me sekstën dhe kuartën e tij, siç e tregon sh. i mëposhtëm.



Lëvizja kryesore e melodisë së sipërme është lëvizja me tingull të shmangur *si3-do#4-si3*, gjë që dëshmohet veçanërisht prej këmbënguljes mbi *si* në fillim të fragmentit dhe prej trillit të kohës së parë të m.2, e cila përshpejton mbi tingullin kryesor të shmangur (edhe vetë trilli kryen të njëjtën lëvizje me tingull të shmangur). Por Haydn-i këtu vë në lëvizje një zvogëlim, i cili fillimisht kapërcen në oktavën e akordit dhe më pas rizbret në sekstë duke kaluar përmes septimës. Kjo lëvizje melodike 5 ↗ 8-7-6-5 prodhon akordin e tonikës (septimë mazhore) në kohën e fundit të m.2 dhe krijon gjithashtu edhe një lloj nevojshmërie të zhvillimit, e cila rrjedh prej detyrimit të zgjidhjes së disonancës. Te rishkrimi i shembullit 4.3, lidhësja e pjerrët (/) ndërmjet *si3* dhe *mi4* tregon se dy tingujt i përkasin të njëjtit akord. Ky është një rast i **shpalosjes**. Nuk ka ndryshim të akordit përpara kuartsekstakordit të m.3. Vërejmë dy shifrazhet e mbivendosura nën shembullin 4.3. I pari analizon akordin e m.3 si një gradë IV në përmbysje të dytë, i dyti tregon se ky kuartsekstakord është një akord i shmangur i gradës I. Këtu mund të vërejmë shumëfishmërinë e niveleve të shqyrtimit. Nëse e vështrojmë si rast të veçuar, atëherë *re#4* është septima e I që çon te IV. Por në një këndvështrim më të përgjithshëm linja zbritëse në zërin e sipërm është një zvogëlim i akordit *mi* mazhor, brenda hapësirës tonale të të cilit përfshihen të gjitha lëvizjet melodike.

Sh. 4.3: HAYDN, *Sonatë (Divertimento)* në *mi* mazhor, Hob. XVI:13, Koha II, (*Menuet*), m.1-4 dhe rishkrimi

Menuetto



* * *

Sh. 4.4 na jep një rast të ngjashëm. Përpunimi i fillimit prodhon këtu dy akorde ndërmmjetës, në fillim një kuartsekstakord, si më sipër, i cili formon subdominantën në m.3 dhe më pas dominantën mbi pedalin e tonikës në m.4, e cila prodhohet me anën e linjës zbritëse në zërin e sipërm dhe prej tingullit të shmangur *mib3-re3-mib3* në tenor.

Njëllonj si Haydn-i në shembullin 4.3, edhe Schumann-i në fillim e bën linjën e sipërme të kapërcejë nga një tingull te tjetri i akordit të gradës I. Në këtë rast ajo kapërcen nga quinta te terca (*sib3-sol4*) dhe më pas rizbret drejt sekstës (*do4*). Të njëjtën gjë bën edhe për të përpunuar akordin e dytë në m.3, duke kapërcyer nga seksta në oktavë. Në lëvizjen e parë të m.3, *re4*, tingull i vogël, mund të vështrohet si septimë e gradës I7, duke krijuar, njëllonj si në shembullin pararendës një pulsime për të vazhduar drejt IV. I njëjti pulsime për të zbritur gjëndet edhe më pas me *lab3*, septimën e akordit të dominantës në lëvizjen e dytë të m.4. Linja e sipërme zbret gjithsej një oktavë, nga *sol4* te *sol3*, me një shmangie në m.3, dhe septimat, I7 në fillim të m.3 dhe V7 në m.4, çojnë me këmbëngulje drejt zgjidhjes mbi I në m.5. Shifrimi i dyfishtë nën rishkrimin tregon fillimisht akordet e rreme sipër pedalit të tonikës I-(IV-V)-I, që formojnë një cikël tonikë-paradominantë-dominantë-tonikë, dhe pastaj kuartsekstakordin e shmangur të tonikës. Lidhëset në zërin e sipërm theksojnë një pjesë të tingullit të shmangur *sib3-do4-sib3* dhe zbritjen *sib3-lab3-sol3*, e cila është një linjë në hapësirën tonale të *mib* mazhorit. Nga ana tjetër, linjat *sol4-fa4-mib4* dhe *mib4-re4-do4* vendosen përkatësisht në hapësirën tonale të I dhe të IV. Më në fund lidhësja e pikëzuar nga *mib2* te *mib2* tregon mbajtjen e pedalit të tonikës.

Sh. 4.3: SCHUMANN, *Schlummerlied, Albumblätter* op. 124 nR 16, m.1-5 dhe rishkrimi


Allegretto.

Mit Pedal.

I ———— (IV) ———— V ———— I

I (3) (3) I

Mbivendosja

Në shembujt 4.2 dhe 4.3 këtu më sipër, linja zbritëse rridhte prej një arpezhimi të akordit që përpunonte. Një tingull i saj, i cili mund të vështrohet se i përket një zëri të brendshëm, është hedhur sipër zërit të sipërm. Te rishkrimi kjo shpalosje shënohet me . Schenker-i përshkruan edhe gjëndje të tjera më të koklavitura të cilat i emërton *Übergreifen*, që këtu do ta përkthejmë **kryqëzim**¹. Në këtë rast lëvizja e zërave nuk mund të përmblihet në një arpezh të thjeshtë, por kryhet më shumë me anën e zhvendosjes të një fragmenti të tërë linje zbritëse sipër një linje tjetër zbritëse. Përgjithësisht këto janë situata ndërlikimi i të cilave i kapërcen qëllimet e këtij kursi elementar, por që mendojmë se duhet të krijojmë një ide. Këtu më poshtë do të japim vetëm dy shembuj.

* * *

Sh. 4.4 jep partiturën dhe rishkrimin e fillimit të Preludit të vogël në *mi* minor, BWV 941, të Johann-Sebastian Bach-ut.

Sh. 4.4: J. S. BACH, *Prelud i vogël në mi* minor, BWV 941, m.1-7, a) partitura; b) rishkrim i vertikalizuar; c) analizë e lëvizjes së zërave



Zëri i sipërm përmban shumë tinguj që shfaqen sipërfaqësisht si apoxhiatura dhe që kryejnë, nga m.4 te m.7, ngjitjen (mi4)-re#4 ↗ (fa#4)-mi4 ↗ (sol4)-fa#4 ↗ (la4)-sol4. Secila prej apoxhiaturave rrjedh prej zhvendosjes së një zëri të mesëm, siç e tregojnë

¹ *Übergreifen* në gjermanisht është një fjalë e rrallë, e cila mund të kuptojë “ngjitesh sipër (dikujt)”, “mbivendosesh” (mund të kuptojë veçanërisht kryqëzimin e duarve në piano). Vështro N. Meeùs, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Mardaga, Liège, 1993, p. 52.

shigjetat në rishkrimin e shembullit 4.4b. Ajo që na pengon t'i vështrojmë këto kapërcime si arpezhime të thjeshta është sepse secila prej linjave duket të zgjatet nën apoxhiaturën që vijon me anën e një zhvendosjeje dy oktava drejt basit. Veçanërisht *re#*, tingulli sensible, duhet të zgjidhet në *mi*. Kjo zgjidhje bëhet në mënyrë shumë të tërthortë, sepse *re#4* në fillim zhvendoset në bas, *re#2* në m.4, dhe vetëm më pas zgjidhet mbi *mi4* në m.5. Lëvizjet e drejtimit të zërave janë të ngjashme edhe në masat që vijojnë. **Kryqëzimet** prodhohen në një proces shkëmbimi ku zëri i sipërm zhvendoset për çdo herë drejt dorës së majtë, dy oktava më poshtë, në kohën që një tingull i zërit të mesit në dorën e djathtë zhvendoset sipër për të formuar një apoxhiaturë. Nga m.1 tem.5, akordi shndërrohet në i6, më pas një kadencë perfekte të çon te relativi mazhor. Rishkrimi i shembullit 4.4c tregon lëvizjen që është në origjinën e kryqëzimit, veçanërisht në zërin e sipërm, tingulli i shmangur *mi4-re#4-mi4*, më pas tingullin kalues drejt *sol4*.

* * *

Sh. 4.5 tregon një rast **kryqëzimi**, në të cilin zëri i sipërm duket sikur ngjitet po ashtu prej apoxhiaturave të cilat përgatisin për çdo rast vonesat 4-3 në kohët e forta të masave.

Sh. 4.5: J. S. BACH, *Prelud i vogël në do mazhor, BWV 924, mm.1-3 dhe rishkrimi*

Einfach und ruhig bewegt.
Semplice tranquillo.

(dolce)

I (V⁴—3) ii⁴—3 (vi⁴—3) iii⁴—3

Të gjithë zërat shkojnë në të njëjtën kohë në lëvizjet zbritëse të përcaktuara prej tingujve të përbashkët të mbajtur dhe prej zgjidhjes së vonesave. Secila prej apoxhiaturave e ka origjinën në zhvendosjen e një zëri të mesëm. Zëri që fillon me *mi4*, në fillim të fragmentit, zëri i sipërm i shënuar me bishtat lart te rishkrimi zbret *mi4-re4* \curvearrowright *re4-do4-si4* (dhe vazhdon edhe më poshtë në vazhdimin e *Preludit*). Dy zërat e tjerë të dorës së djathtë, të rishkruara me bishtat e notave poshtë, kryejnë secila me rradhë një kapërcim


zbritës në oktavë, të parin në m.1: *sol3 ↗ sol4-fa4-mi4* dhe të dytin në m.2, *do4-si3-la3 ↗ la4-sol4*.

Të gjithë zërat zbresin, por përshtypja e përgjithëshme që krijohet këtu është ngjitëse. Për më shumë, vërejmë se duke hequr mënjanë vonesat, tingujt e sipërm në lëvizjen e parë të çdo mase janë në terca paralele me basin: *mi4-fa4-sol4* / *do2-re2-mi2* në kohën që harmonitë ngjiten me një lëvizje të shkallëzuar I-ii-iii. Bach-u e shndërron këtë ngjitje në një cikël kuintash duke ndërfutur për çdo herë një akord që është kuinta e pararendësit: I-(V) ii-(vi) iii. Por ky cikël është në një farë mënyre "retrograd", ndaj do të duhej të dëgjohej më shumë si iii-vi-ii-V-I. Kështu, thjeshtësia e rreme e këtij fragmenti fsheh një shkrim mjaft të spikatur.

Linjat ngjitëse dhe zbritëse

Sh. 4.6, fillimi i pjesës B të Menuetit nga Sonata KV 331 e Mozart-it, ndërthurr ngjitje dhe zbritje drejt zërit të sipërm. Situata origjinale (sh. 4.6a) është një zbritje në tercën e zërit të sipërm, *mi4-re4-do4*, e shoqëruar me një tingull të shmangur të dyfishtë në zërin e mesit, *la#3-si3-sol#3-la3* mbi një cikël kuintash VI-ii-V-i në bas. Mozart-i e përpunon këtë pasazh duke u nisur prej kësaj të dhëne.

Sh. 4.6a: Situata origjinale e mm.19-27 të Menuetit nga Sonata KV 331 e Mozart-it

Sh. 4.6b jep partiturën deri në m.30 për të përfshirë përgatitjen e dominantës me anën e sekstës së zmadhuar në m.29. Sh. 4.6c tregon se si në çdo fazë të zbritjes *mi4-re4-do4*, zëri i sipërm, kapërcen drejt zërit të mesëm me anën e një **shpalosjeje** të shënuar çdo herë me , më pas ringjitet nga zëri i mesëm drejt zërit të sipërm. Zëri i mesëm më pas vepron me një kapërcim në oktavë, në fundin e m.27, për të rizbritur drejt *re#4* me anën e një linje zbritëse prej zërit të mesëm të zhvendosur: *re#4* është seksta e zmadhuar që zgjidhet në m.30 mbi dominantë. Në mm.28-29, Mozart-i e zhvendos *do#* drejt regjistrit të sipërm *re#4 ↗ do5 ↘ re#4*, për të shmangur sekundën e zmadhuar, të cilën e shndërron në septimë të zvogëluar.

Sh. 4.7: b) Mozart, Sonata KV 331, partitura mm.19-30; c) analizë grafike

b)

c)

VI ii V i 6° augm. V

Duke shqyrtuar më nga afër partiturën vërejmë se secila prej linjave që ngjiten prej një zëri të mesëm zbukurohet me apoxhiatura, të cilat rrjedhin po ashtu prej zhvendosjes së një zëri më të thellë. Sh. 4.7d tregon linjën e parë, atë që ngjitet nga *la#3* te *re4*, në mm.20-23. Shembulli tregon gjithashtu se si në m.23 lëvizja ngjitëse dhe apoxhiaturat e saj zgjaten edhe me një tercë, nga *re4* te *fa#4*. Në këtë mënyrë, mund të ndërtohet pa vështirësi edhe një graf i ngjashëm për linjën e dytë ngjitëse nga *sol#3* te *do4* (mm.24-27).

Sh. 4.7d: Detaj i mm.20-24

d)

VI ii

* * *

Tema e kohës së ngadaltë të Sonatës së parë për piano të Beethoven-it¹ përbëhet nga katër fraza të cilat rigrupohen dy e nga dy, antecedenti dhe konsekuenti janë me nga tetë masa (ose katër herë nga katër) në një shpërndaje të përgjithëshme a1 a2 | b a2'.

¹ Kjo analizë është përgatitur në Licencën e vitit të tretë prej studentëve të kursit me përzgjedhje të semestrit të dytë 2012-2013, Asuka Ito, Minseong Kwon, Loïs Lacour, Mariko Lepage, Karibay Narvaez Flores, Paul-Marie Roth dhe Daniela Silva de Rezende Ferraz. Përkthimin e analizës së të gjithë kohës të kryer nga vetë Schenker-i (*Der Tonwille 2*, 1922, p. 30-32) e gjeni në adresën http://nicolas.meeus.free.fr/Beethoven_Op2n1_Adagio.pdf.

Fraza a1 mbaron me gjysmëkadencë në m.4; a2 me kadencë të plotë në m.8; b është një frazë kaluese, një pedal në dominantë dhe a2' është e ngjashme me a2.

Sh. 4.8a riprodhon partiturën të shoqëruar me disa tregues të formës.

Sh.4.8a: BEETHOVEN, *Sonatë op. 2 nR 1, Koha II, Adagio, mm.1-16*

Në një këndvështrim motivik, antecedenti a1 përbëhet prej dy gjymtyrësh me nga dy masa. Secili prej gjymtyrëve është një zbritje në kuartë *la3-sol3-fa3-mi3* (e dyfishuar me sekstë të poshtëme në zërin e mesëm) dhe *do4-sib3-la3-sol3*. Secila prej zbritjeve nis në një tingull të akordit të tonikës *fa* mazhor dhe mbyllet për çdo herë te një tingull i akordit të dominantës. Pra, ky gjymtyr i parë i frazës nëndahet në dy lëvizje prej gjysmëkadence, për çdo herë I-V. Por në të vërtetë, e para ndër to zbret drejt një zëri të brendshëm, ndërsa e

dyta rrjedh prej një shpalosjeje për sipër të ndjekur nga një rirënie drejt zërit të sipërm, siç e tregon sh.4.8b.

Ndërmjet këtyre gjysmëfrazave, një linjë ngjitet nga zëri i tenorit drejt zërit të altos, nga *do3* te *fa3*, në kohën që një tjetër zë zbret nga tenori në bas nga *do3* te *la2*. Lëvizja melodike e përgjithëshme e zërit të sipërm në këto katër masa është *la3-sol3*, sipër një zëri të mesit lëvizja e përgjithëshme e të cilit është *fa3-mi3*, një tercë më poshtë. Drejtimi i bishtave të notave të rishkrimi tregon se si linja melodike e dorës së djathtë nëndahet në dy zëra të rilidhura ndërmjet tyre me linjat e tingujve kalues. Në një lloj mënyre kjo është një **melodi e përbërë**.

Sh. 4.8b: BEETHOVEN, Sonatë op. 2 nr 1, Koha II, mm.1-4 dhe rishkrimi

Adagio
dolce p

I V I⁶ (V⁵) I V

Konsekuenti (a2, sh. 4.8c) hyn në të njëjtën mënyrë, pas një lëvizjeje që ngjitet drejt zërit të sipërm, e njëjta linjë e cila në m.1 zbret për sipër drejt altos në m.5, e dyfishuar me sekstë në dorën e majtë.

Sh. 4.8c: BEETHOVEN, Sonatë op. 2 nr 1, Koha II, m.5-8 dhe rishkrimi

I IV (V² I⁶) IV V⁴ 6 7/3 I

Këtë rradhë gjysmëfrazave e parë (m.6) na çon te një akord subdominante.

Linja e sipërme do të mund të mjaftohej duke u ngjitur drejt *si*₃, për një tingull të shmangur të thjeshtë *la*₃. Por Beethoven-i ka parapëlqyer të dyfishojë tercën e akordit IV duke e bërë zërin e sipërm të kapërcejë drejt *re*₄. Do të qe e mundur që më pas të zbriste për të rigjetur *do*₄ në m.7, në mënyrë të ngjashme me atë të m.3, por Beethoven ngjitet edhe një tercë, deri te *fa*₄, për të rizbritur me anën e një linje në një oktavë të plotë deri te *fa*₃ i m.8. Prej lëvizjes së parë te e dyta e m.6, duhen kapërcyer zërat e mesit, ^{*sol*₃-*do*₄} ^{*do*₃-*fa*₃} (duke formuar kuinta paralele!), por rishkrimi i shembullit 4.8b risjell drejtimin e zërit original duke hequr kryqëzimin e zërit të treguar me shigjeta në partiturë. Në të vërtetë alto zbret nga *sol*₃ te *fa*₃ dhe tenori mban *do*₃. Frazja mbaron me një kadencë perfekte.

Fraza b (sh. 4.8d) është një pedal i dominantseptakordit i zbukuruar me sekstën dhe kuartën e tij. Dora e djathtë formohet prej dy zërave, një oktavë më lart se në frazat pararendëse, të lidhura me njëra tjetrën me linjat me gjashtëmbëdhjetëshe nga *do*₅ te *mi*₄ dhe kthim. Krahasimi me frazat pararendëse do të na tregojë ngjashmëritë motivike ndërmjet këtyre linjave me njëra tjetrën dhe me ato të mm.2, 3, 5 et 7.

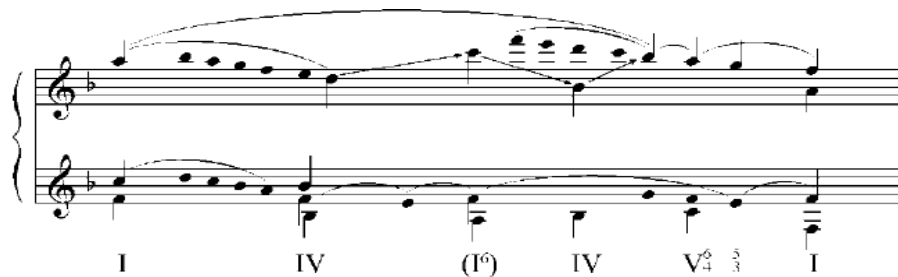
Sh. 4.8d: BEETHOVEN, *Sonatë* op. 2 nr 1, Koha II, mm.9-13 dhe rishkrimi

The image shows a musical score for the first system of Sh. 4.8d. It consists of two staves: a piano part on the left and a vocal part on the right. The piano part is in the bass clef and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The vocal part is in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and fingering numbers (1-5) are provided for the piano part. A dashed line indicates a melodic connection between the piano and vocal parts.

Fraza e katërt (a2', sh. 4.8e) është një variant i së dytës, e zhvendosur në oktavën e sipërme.

Sh. 4.8e: BEETHOVEN, *Sonatë* op. 2 nr 1, Koha II, mm.13-16 dhe rishkrimi

The image shows a musical score for the second system of Sh. 4.8e. It consists of two staves: a piano part on the left and a vocal part on the right. The piano part is in the bass clef and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The vocal part is in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and fingering numbers (1-5) are provided for the piano part.



Linja ndërmjet zërave zbret në m.14 deri te *re4*, tingulli që qe prekur më shumë me anë të një kapërcimi në m.6. Ai rimerret menjëherë në oktavën e sipërme dhe zëri i sipërm kapërcen te *fa5*, i cili të kujton *fa4* që në m.6 arrihet për të rizbritur në *fa4*, njëlloj si te a2.

Siç mund të dallohet te zërat e dorës së djathë, zëri i sipërm ngjitet nga *la4* te *sib4*, që linja ngjitëse e arrin pas *fa5*, ndërsa alto kryen lëvizjen (*do4*)-*re4* ↗ *do5* ↘ *sib3* ↗ *sib4*. Më pas të dy zërat takohen dhe zbresin së bashku drejt *fa4*.

Tashmë studenti duhet të jetë mësuar me leximin e rishkrimeve dhe ndoshta nuk është më e nevojshme të kryejmë me imtësi të gjitha fazat e analizës. Disa shembuj që do të mbyllin këtë kapitull pëshkruajnë me hollësi raste të ngjashme me ata që shqyrtuam këtu më sipër. Kuptimi i këtyre shembujve arrihet nëpërmjet një krahasimi të vëmendshëm të rishkrimeve me partiturat.

* * *

Në këtë temë (sh. 4.9), duhen shqyrtuar në veçanti lëvizjet e dorës së djathtë të partit të pianos. Ato përbëjnë lëvizjen melodike kryesore sepse, siç ndodh shpesh me sonatat e Mozart-it, violina ka një rol shoqërimi.

Sh. 4.9: a) MOZART, *Sonatë për piano në mi bemol* mazhor, KV 481, Koha II, mm.1-8; b) rishkrimi



b)

I (V) I (IV⁶) I⁶ ii⁶ V I (V) I (IV⁶) I⁶ ii⁶ V I

Qysh në levaren e m.1, hapësira tonale vendoset e sigurt. Bëhet fjalë për treetingullshin e *la bemol* mazhorit. Lëvizjet melodike që na interesojnë shtrihen veçanërisht brenda kuintës *lab3-mib4*, në ngjitje apo në zbritje. Këto tetë masa nëndahen në dy herë nga katër, antecedent dhe konsekuent, me një gjysmëkadence në m.8. Në m.1-3 dora e djathtë e pianos zhvillon një linjë ngjitetëse *lab3-sib3-do4-reb4-mib4*, më pas, pas një tingulli të shmangur *mib4-fa4-mib4*, rizbret shpejt deri te *sol3* për gjysmëkadencën në fillim të m.4. Lëvizja ngjitetëse rimerret në mm.5-6, por kadenca finale nuk lejon më lëvizje ngjitetëse dhe e zëvendëson me një kapërcim të thjeshtë. Dominanta preket në mes të m.7, duke mbajtur vetëm tingujt e fundit të zbritjes, *do4-sib3-lab3*.

* * *

Edhe *Preludi* op. 28 nr 15 i Chopin-it ndërtohet gjerësisht mbi zëra të shumëfishtë të lidhur mes tyre me linja me tinguj kalues. Sh. 4.10 riprodhon katër masat e tij të para të cilat përsëriten dy herë për të formuar temën e parë. Rishkrimi tregon se si kjo temë në dorën e djathtë përbëhet prej dy zërave paralelë në largësi sekste, me një linjë të gjatë me tinguj kalues që ringjiten nga *lab3* në lëvizjen e dytë të m.3. Figuracionet prodhojnë një herëpashërëshmëri të akordeve të tonikës dhe dominantës.

Sh.4.10a: CHOPIN, *Prelud në re bemol* mazhor, op. 28 nr 15, mm.1-4 dhe rishkrimi
Sostenuto.

Preludi vazhdon në të njëjtën mënyrë. Duke u nisur prej m.9, të dy zërat e dorës së djathtë afrohen shpesh vetëm në largësi terce dhe linjat dallohen më pak prej njëra-tjetrës. Rishkrimi i shembullit 4.10b nuk përcakton veçse dy syresh, të parën në levaren e m.9, nga *do4* te *mib4*, të dytën në fillim të m.10, duke zbritur nga *solb4* drejt *reb4*.

Sh. 4.10a: CHOPIN, *Prelud në re bemol mazhor, op. 28 nr 15, mm.9-13 dhe rishkrimi*

Meloditë e përbëra

Përgjithësisht shembujt e mësipërm nxirrnin prej një linje melodike shumë zëra të lidhur mes tyre me tinguj kalues. Në raste të tjera mund të nxjerrim shumë zëra edhe nëse ato nuk janë të lidhura prej asnjë linje. Këto janë **meloditë e përbëra**, raste të shumta të të cilave kemi hasur ndërkaq. Fillimi i *Adagios* së Koncertit në *la* mazhor, KV 488 (sh. 4.11) është një shembull tjetër. Melodia fillon me një kapërcim sekste të arpezhuar *do#4-(fa#4)-la4*, tingujt e skajeve të të cilit janë pikënisja e dy linjave që ndjekin njëra-tjetrën afërsisht një sekstë: sipër *la4-sol#4-fa#4-(mi4)-re4-(do#4)*, në alto *do#4-si3-la3-sol#3-fa#3-mi#3*. Kjo linjë e altos është ndoshta linja më e rëndësishme e të gjithë fragmentit. Ajo është **linja drejtuese**.

Sh. 4.11: MOZART, *Koncert në la mazhor, KV 488, Koha II, mm.1-4 dhe rishkrimi*

i $(ii^{o2}$ $V_{5/3}^6$ i ii^{o6}_3 $V_{4/3}^6$

* * *

Mund të kuptohet lehtë që drejtimet e zërave relativisht të ndërlikuara që trajtuam në shembujt e mësipërm mund të përmbajnë këshilla për interpretët.

Edhe një here: analiza schenkeriane nuk jep receta për interpretimin, ajo nuk thotë se *si* duhen bërë të dëgjueshme këto linja. Por nuk ka asnjë dyshim që një interpret i mençur mund të dëgjojë disa prej tyre. Kushti i parë për këtë është që interpreti t'i ketë të pranishme në shpirtin e tij. Roli i analizës është të ndërgjegjësojë për linjat që përshkojnë partiturën duke u mbështetur te harmonitë dhe duke drejtuar rrugëtimin muzikor. Më pas i përket interpretit që t'i a bëjë të dëgjueshme dëgjuesit.

KAPITULLI 5

Strukturat themelore

TEORIA E STRUKTURËS THEMELORE, e cila shfaqet vonë në zhvillimin e teorisë schenkeriane¹, rrjedh drejtpërsëdrejti prej parimeve që kemi studiuar në kapitujt e mësipërm. **Struktura themelore** është përpunimi i parë, më abstrakti, i akordit të tonikës, nga njera anë me anën e arpezhimeve dhe nga ana tjetër me anën e tingujve kalues. **Arpezhimi i basit** krijon një **ndarës në kuintë**, nën **linjën themelore** e cila përshkon **hapësirën tonale** të akordit të tonikës me anën e një lëvizjeje zbritëse. Nuk do të ndalemi më këtu mbi pandehmat e kësaj teorie, veçanërisht mbi arësyet që bëjnë që linja themelore të jetë detyrimisht zbritëse². Struktura themelore shpesh paraqitet me dy zëra, sepse zërat e skajshëm mjaftojnë për të sqaruar tërësinë, por ata nënkuptojnë patjetër edhe zëra të brendshëm. Tingujt shkruhen në nota 2/4 të lidhura me lidhëse. Melodia shifrohet në numra arabë me një theks lakor, harmonia në shifra romake në mënyrën e zakonëshme. Pra, tonika shifrohet $\hat{1}$ kur shënon tingullin e linjës themelore dhe I (ose i) kur shënon harmoninë.

Tingulli nistor i linjës themelore, **tingulli i kreut** i saj, është detyrimisht një prej kufinjve të hapësirës tonale, terca, kuinta ose oktava. Dy tingujt e fundit të lëvizjes zbritëse janë detyrimisht $\hat{2}$ dhe $\hat{1}$. Takimi i ndarësit në kuintë me kuintën e basit dhe gradën $\hat{2}$ të linjës themelore prodhon një akord të gradës V.

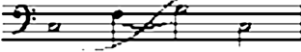
Pra arpezhimi i basit paraqitet me një rradhë që ka të paktën një zhvillim harmonik I-V-I. Tre format themelore të strukturës themelore janë të mëposhtëmet, sipas që tingulli i sipërm i akordit të parë të tonikës, "tingulli i kreut" i linjës themelore është tercë, kuintë ose oktavë:



1 Veçanërisht përse i përket drejtimit zbritës të linjës themelore Schenker-i e ka përshkruar për herë të parë këtë linjë në vëllimin e tretë të *Das Meisterwerk in der Musik*, në vitin 1930. Siç keni lexuar të shënimi në Hyrjen e këtij doracakut, ne do ta përkthejmë *Urlinie* me "linjë themelore" kur bëhet fjalë për linjën zbritëse të përshkruar duke u nisur nga viti 1930 dhe me "linjë origjinale" për përshkrimet e tjera.

2 Vështro për këtë çështje Nicolas Meeus, "La direction de la ligne fondamentale schenkerienne", *Revue belge de musicologie* LII (1998) (Liber amicorum Célestin Deliège), p. 311-320. Vështro gjithashtu Nicolas Meeus, "Fundamental Line(s)", *Communication à l'Internationales Schenker-Symposium de la GMTh à Mannheim*, 11 juin 2004, e cila mund të gjendet në këtë adresë: <http://nicolas.meeus.free.fr/FundamentalLines.pdf>.

Ndonëse për strukturën themelore mund të mjaftonin tre akordet I-V-I, Schenker-i duket se ka menduar (ndonëse nuk e ka shprehur qartë asnjëherë) që harmonia e plotë e një strukture themelore përmban edhe një akord përgatitjeje për dominantën, një **paradominantë**. Për të theksuar praninë e këtij akordi, Schenker-i përdor një **lidhëse me**

hark të dyfishtë, si kjo: , për të cilën do të gjejmë shembuj të shumtë në këtë kapitull. Vetëm tonika dhe dominanta shkruhen me tinguj 2/4 sepse janë tingujt e vetëm që i përkasin në mënyrë të mirëfilltë strukturës themelore. Paradominanta shënohet me katërshe dhe lidhësja që e bashkon me gradën V shënon se ajo nuk është gjë tjetër veçse një përgatitje.

Por strukturat themelore të veprave rrallë i përgjigjen këtyre përshkrimeve teorike. Analiza synon të tregojë se si secila prej veprave e kryen strukturën themelore në një mënyrë individuale, të papërsëritëshme dhe origjinale. Kjo është deviza e Schenker-it, *semper idem, sed non eodem modo*, "përherë e njëjta, por jo në të njëjtën mënyrë".

Shembujt e këtij kapitulli janë fragmente veprash, veçanërisht tema të veprave klasike. Në të vërtetë Schenker-i tregon se fragmentet mund të kenë të njëjtën strukturë themelore si dhe veprat e plota. Në secilin prej pasazheve që do të analizojmë, linja themelore është një linjë mbushjeje e hapësirës tonale të tonikës, e cila zbrit deri te $\hat{1}$, gjë që na lejon t'i vështrojmë këto fragmente si njësi të plota në vetvete. Linja themelore nuk duhet ngatërruar me melodinë, sepse kjo e fundit përmban përgjithësisht elemente të larmishëm zbukurimi. Në disa raste linja themelore nuk pikaset veçse në një nivel mjaft të fshehur.

Strukturat e thjeshta themelore

Tema në fillim të kohës së dytë të Sonatës KV 280 të Mozart-it (sh. 5.1) paraqet një linjë melodike e cila, pas një kapërcimi nistor ngjites në kuartë zbrit një oktavë të tërë nga *fa4* në *fa3*. Rishkrimi (sh. 5.1a) dhe shifrimi i saj nxjerrin në pah lëvizjen e harmonisë dhe zërave:

- m.1, kapërcimi i kuartës *do4-fa4* shpalos akordin e tonikës, *fa* minor, siç e tregon lidhësja e pjerrët.
- m.2, melodia e sipërme zbrit nga quinta në tercën e akordit $ii^{\circ}6/5$. Kjo është një linjë prej një zëri të brendshëm e zhvendosur sipër zërit të sipërm (vështro kapitullin 4). Njëherazi, *reb4*, terca e akordit është tingull i shmangur i *do4*.
- m.3, zërat e brendshëm shpalosin dominantseptakordin me anën e dy linjave që ngjiten prej një zëri të brendshëm.

- m.4, *reb3* në tenor është tingull i shmangur i *do3*, që zbret në *si2* për t'u kthyer në një tingull të shmangur të dyfishtë. Masat 5-6, të njëllojta me mm.4 dhe 7, nuk janë pasqyruar më në rishkrim.

Sh. 5.1: MOZART, *Sonatë në fa mazhor, KV 280, Koha 2, mm.1-8*

Adagio

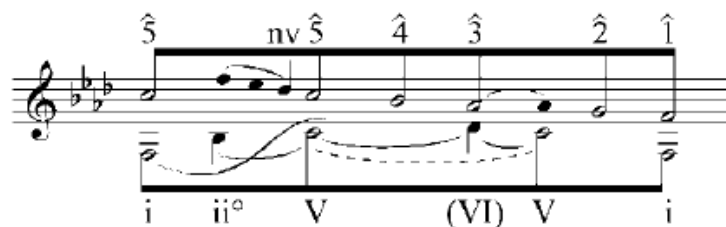
Sh. 5.1a: Rishkrimi i parë i sh. 5.1

i ii^o₅ V VI (qiv^o₅) V ? i

Sh. 5.1b paraqet strukturën themelore në një pamje edhe më të zhveshur, sepse nuk i shënon më zërat e skajeve. Zëri i sipërm shifrohet me shifrazhin schenkerian, basi me shifra romake. Zërat e strukturës themelore shënohen edhe me lidhëse horizontale.

Në mm.4 dhe 6 akordi VI analizohet si një akord i shmangur i V. Ai shfaqet vetëm një herë. Lidhësja me hark të dyfishtë tregon ciklin e funksioneve tonale ku grada ii^o është paradominanta, siç e përshkruam më sipër. Zgjedhja e *do4* më shumë se e *fa4* si **tingull i kreut** të linjës themelore, e njëllojtë me atë që kemi bërë në rastin e *Temës së Variacioneve* të Haydn-it te sh. 3.13c, kërkon të përligjet. *Fa4* shfaqet në një pozicion të butë metric, në tetëshen e fundit të m.1, si një përshpejtim (anticipation) i septimës së gradës II (m.2). Ndërmjet *do4* në m.1, kuintë e akordit *fa* minor, dhe *do4* në m.3, oktavë e akordit të dominantës, akordi I gradës ii të m.2 të çon te **tingulli fqinj** (tingull i shmangur) *reb4*, i cili te sh. 5.1b shënohet me "nv". Linja e mbushjes *fa4-mib4-reb4* e akordit të gradës ii është një përpunim i këtij tingulli të shmangur.

Sh. 5.1b: Struktura themelore e sh. 5.1



Këtu është interesant të vërejmë se fillimi i temës të kohës së parë të së njëjtës Sonatë KV 280 është e ngjashme me atë që sapo përshkruam dhe siguron kështu njëjtësinë e të dy kohëve. Siç e tregon edhe sh. 5.1c, pas një linje zbritëse në m.2, kapërcimi i kuartës *do4-fa4* shndërrohet në një kapërcim oktave *fa3-fa4*,

Në m.4, *reb4* mund të vështrohet edhe si tingull fqinj i *do4* mbi të cilin ai zgjidhet në m.6. Mbi *fa2* të mbajtur në bas dora e majtë kryen një linjë ngjitëse *la2-sib2-do3-re3-mi3-fa3*, e cila ndihmon në prodhimin e një cikli tonal I-IV (m.4)-V (m.5)-I.

Sh. 5.1c: MOZART, Sonatë në fa mazhor, KV 280, Koha I. mm.1-6, dhe analiza grafike



* * *

Edhe fillimi i *Nocturne* op. 55 nr 1 të Chopin-it (sh. 5.2), paraqet një kapërcim nistor kuarthe për një linjë e cila rizbret nga oktava në drejtim të kuintës së tonikës. Rishkrimi (sh. 5.2a) nxjerr në pah linjën zbritëse të melodisë, fillimisht te zbritja nga *fa4* te *do4* (prej të cilave janë paraqitur vetëm dy) dhe më pas vazhdimin e saj deri te *fa3*. Ashtu si te shembujt e mësipërm, pjesa e parë e zbritjes mund të vështrohet me rëndësi dytësore. Ajo është një linjë prej një zëri të mesëm e zhvendosur në oktavë. Pozicioni metrik i butë i kapërcimit të kuartës *do4-fa4* dhe rikthimi i përsëritur i *do4* në kohët e forta të masave të shtyjnë ta vështrosh këtë tingull si **tingull të kreut** të linjës themelore. Linja vihet me të vërtetë në lëvizje vetëm në m.6, kur linja e basit mbaron ngjitjen *fa1-sol1-la1-sib1*. Është e vërtetë që akordi i pjesës së dytë të m.1 shfaqet në pamjen e dominantës së relativit

mazhor dhe në m.2 zgjidhet mbi III, siç e tregon edhe shifrimi (V/III III) në shembullin 5.2a, por akordi i kohës së parë të m.2 është i gjymtë dhe në këtë mënyrë gjëndja mbetet e paqartë¹.

Sh. 5.2: CHOPIN, *Nocturne* op. 55 nr 1, mm.1-8
Andante.

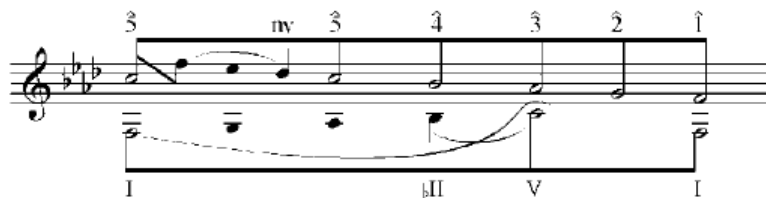
Sh. 5.2a: Rishkrim i vertikalizuar i sh. 5.2

Analiza grafike e strukturës themelore (sh. 5.2b) nuk paraqet veçse këta dy zëra të skajshëm dhe masat e përsëritura i shfaq vetëm një herë. Në linjën zbritëse të mm.1, 3 dhe 5, *reb4* është tingull fqinj i tingullit të kreut. Në bas një linjë ngjitet fillimisht dy herë nga tonika në tercë, përpara se sa të arrijë, në m.6, paradominantën *sib*, e cila përmban sekstën napolitane të shënuar me *bII*. Te grafi i mëposhtëm, këto zbritje dhe këto ngjitje tregohen vetëm një herë, në çastin kur arrijnë mbylljen e tyre.

¹ Disa botime shtojnë një *mib3* në dorën e majtë të katërshja e dytë e m.6. Në këtë mënyrë akordi bëhet padyshim një gradë III. Por ky tingull nuk gjëndet as në dorëshkrim dhe as në botimet origjinale të kësaj vepre. Chopin-i nuk e shkruan shprehimisht akordin e gradës III veçse në mm.27-28 dhe 75-76, në reprizën e variuar të

temës:

Sh. 5.2b: Analiza grafike e sh. 5.2



Tingulli i kreut, ngjitja nistore dhe arpezhimi nistor

Format e linjës themelore dallohen thelbësisht prej tingullit të parë të tyre, të cilin Schenker-i e quan **tingulli i kreut**. Shpesh, ky tingull nuk preket drejtpërsëdrejti, ai arrihet pas një linjë ngjitëse (**ngjitja nistore**) ose një arpezhimi ngjitës (**arpezhimi nistor**).

* * *

Sh. 5.3 tregon temën e *Scherzo-s* nga *Sonata* Hob. XVI:9 e Haydn, tingulli i kreut të së cilës (*do5*) arrihet me anën e një arpezhimi. Në dukje linja themelore këtu e kryen lëvizjen e saj zbritëse në dy faza, sepse arpezhimi nistor përsëritet dy herë (mm.1-2 dhe 5-6). Zbritja e parë nga m.2 në m.4 nuk prek veçse tercën *la4*, më pas një zbritje e re që fillon me *do5* dhe shkon deri te *fa4* (mm.6-8). Por një shqyrtim më i vëmendshëm bën të dallohet se arpezhimi i mm.5-6 nuk është veçse një rikujtim i atij të mm.1-2, në kohën që ndërkaq akordi i *fa* ka zënë vend mirë në m.4, me tercën e tij *la4* tingull të sipërm (gjë që nuk ndodhte te m.1). Zbritja *sib-la* e m.3-4 nuk përsëritet më në masat që vijojnë dhe *sol4* vjen në kohën e parë të m.7. Pra, në të vërtetë lëvizja melodike e linjës themelore fillon nga tingulli *la4* i m.4 te tingulli *sol4* i m.7. Zbritja që fillon në m.6 është një përpunim. Sh. 5.3a na jep një përshkrim të parë për këtë.

Grafi i strukturës themelore (sh. 5.3b) imtëson ndërtimin e përpunimeve. Vërejmë që arpezhimi nistor dhe zbritja në gjashtëmbëdhjetëshe e m.2, si dhe ato të mm.5 dhe 6, përpunojnë akordin *fa* mazhor, në kohën që figurat në gjashtëmbëdhjetëshe të mm.2 dhe 7 (nuk janë pasqyruar në graf) shpalosin akordin e dominantës. Vërejmë gjithashtu se si e shkruan analiza schenkeriane zbritjen drejt tingullit sensibil (m.7). $\hat{2}$ (*sol4*) shkruhet vetëm në linjën themelore dhe lëvizja *sol4-fa4-mi4* është një linjë drejt një zëri të brendshëm. Ajo është më e përpunuar në m.7 të partiturës ku linja zbret deri te *do4*.

Sh. 5.3: HAYDN, *Sonatë (Divertimento)* në fa mazhor, Hob. XVI:9, Koha III, mm.1-8

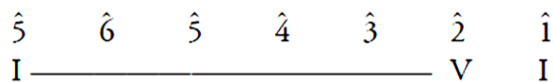
Sh. 5.3a: Rishkrimi i parë i sh. 5.3

Sh. 5.3b: Analizë grafike e sh. 5.3

Tingujt fqinjë të rendit të parë

Në shembujt nga *Sonata* KV 280 e Mozart-it (shembujt 5.1, 5.1b dhe 5.1c) dhe nga *Nocturne* op. 55 nr 1 të Chopin-it (shembujt 5.2 dhe 5.2b), pamë që tingulli i kreut *do4* i linjës themelore përmban një tingull të shmangur, gradën 6 të shkallës (*reb4* në minor, *re4* në mazhor). Schenker-i tregon që kjo situatë është e shpeshtë dhe që, shpesh tingulli i kreut i strukturës themelore përmban një tingull fqinj të rëndësishëm, të cilin ai e quan **tingull fqinj i rendit të parë**. Kjo do të thotë se tingulli në fjalë, një tingull i shmangur, i përket nivelit më të lartë të analizës së pjesës. Përveç kësaj, Schenker-i thekson se ky tingull fqinj i rendit të parë është domosdoshmërisht më lart se tingulli i kreut që ai zbukuron, sepse një tingull fqinj më i ulët se tingulli i kreut që zbukuron do të krijonte një ngatërrësë me fillimin e tingullit themelor të linjës themelore zbritëse. Tingulli fqinj poshtë tingullit të kreut nuk mund t'i përkasë anjëherë "rendit të parë" (domethënë strukturës

themelore). Ai do të krijonte detyrimisht marrëdhënie me dukuri të nivelit më të ulët. Pra nëse tingulli i kreut është $\hat{5}$, struktura themelore do të ketë një formë të këtij tipi:



* * *

Tema e *Klavierstück* KV 33B të Mozart-it (sh. 5.4) është një tjetër rast i këtij tingulli fqinj për të cilin sh. 5.5a propozoi dy rishkrime të ndryshme. Rishkrimi i parë riprodhon të gjithë notat e partiturës, por vërejmë se në të dyfishimet në oktavë janë të shumta dhe fshehin drejtimin e zërave. I dyti nxjerr më mirë në pah lëvizjet e dorës së majtë, e cila kryen ciklin e kuintave të plotë I-IV7-vii^o7-iii7-vi7-ii7-V7-I duke realizuar zbritjen e basit nga *fa* te *do*. Këtu vërejmë se si një cikël kuintash çon te një lëvizje e shkallëzuar, duke qënë se një akord në dy ka funksion të përgatisë tjetrin. Këtu lëvizja është I-(IV)-vii^o-(iii)-vi-(ii)-V. Grada IV në m.4, sjell tingullin e shmangur *re5* në pjesën e sipërme. Kjo e fundit zgjatet mbi gradën *vii* të m.5. Më pas zbritja melodike drejt *fa4* është mjaft e dukëshme.

Sh. 5.4: MOZART, *Klavierstück* në *fa* mazhor, KV 33B, mm.1-12

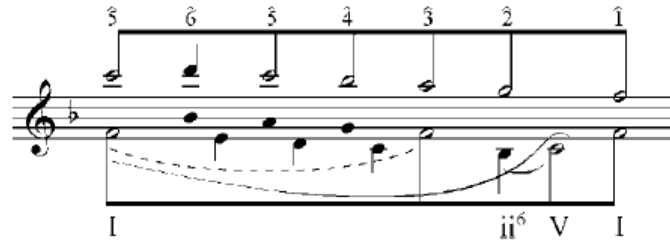
Allegro

Sh.5.4a: Dy rishkrime të sh. 5.4

I ——— IV vii^o iii vi ii V I ii V I



Sh. 5.4b: Struktura themelore e sh. 5.4



* * *

Sh. 5.5, tema e kohës së katërt të *Divertimento* Hob. XVI:8 shtron një problem të vogël identifikimi të linjës themelore, të cilin meriton ta shpjegojmë. Siç tregon rishkrimi i vertikalizuar, katër masat e para përpunojnë akordin e tonikës me anën e kuartsekstakordit të tij në m.3 dhe m.5 që na jep një ndarës në kuintë. Më pas ritmi harmonik shpejtohet për të kryer një cikël tonal I-ii6-V-I.

Sh. 5.5: HAYDN, *Sonatë (Divertimento)* në sol mazhor, Hob. XVI: 8, Koha IV, mm.1-8



Rishkrimi i vertikalizuar (sh. 5.5a) bën të shfaqen dy zëra në secilën prej duarve, por vërejmë se zëri i sipërm nuk formon një linjë të vazhdueshme. Melodia e vazhdueshme është ajo që lexohet te alto dhe që zbrit prej *re4* te *sol3*, me një tingull fqinj të rendit të parë në kohën e kuartsekstakordit të tonikës, gjë që vërteton gjithashtu faktin që ato bien në kohë të forta të secilës prej masave. Tingujt e linjës së sipërme mund të vështrohen si parahedhje në oktavë të tingujve të dy zërave të mesëm.

Sh. 5.5a: Rishkrim i vertikalizuar i sh. 5.5

Paraqitja e strukturës themelore (sh. 5.5b) vjen menjëherë. Këtu vështrojmë se si kërkesa për rrjedhshmëri melodike drejton analizën. Grafi i mëposhtëm është thjeshtuar skajshmërisht me qëllim, janë hequr tingujt e zërit të sipërm për të treguar se ajo që ai pasqyron është një abstraksion dhe që leximi i tij nuk ka kuptim nëse nuk merr parasysh njëherazi grafin pararendës dhe vetë partiturën. Tingujt e hequr nuk janë të parëndësishëm. Gjithsesi ata nuk luajnë asnjë rol në këtë strukturë të thellë të frazës.

Sh. 5.5b: Grafi i strukturës themelore të sh. 5.5

Ndërprerja

Na mbetet të shqyrtojmë strukturat themelore që përmbajnë një **ndërprerje**, domethënë strukturat e tipit antecedent-konsekuent, antecedenti i të cilave mbaron me një gjysmëkadencë dhe konsekuenti me një kadencë perfekte. Ndërprerja karakterizohet me një ndalesë të **linjës themelore** mbi $\hat{2}$, pra një gradë përpara pikës së mbylljes së saj dhe një **arpezhim të gjyhtë të basit**, I-V. Schenker-i këmbëngul se pas ndërprerjes **struktura themelore** duhet të rimerret që nga fillimi për të shkuar këtë rradhë në fundin e saj, gradën melodike $\hat{1}$ sipër gradës harmonike I. Ndërprerja mund të përcaktojë formën e madhe, të cilën nuk kemi pasur rastin ta shqyrtojmë gjatë këtij kursi elementar.

* * *

Tema e *Rondosë* së Sonatës KV 281 të Mozart-it (sh. 5.6) ka atë formë të cilën Schoenberg-u e përshkruan si *Period*¹, frazë e tipit antecedent-konsekuent me gjysmëkadencë në lëvizjen e parë të m.4 dhe kadencë perfekte në kohën e parë të m.8.

1 Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1967, shembull 45c.

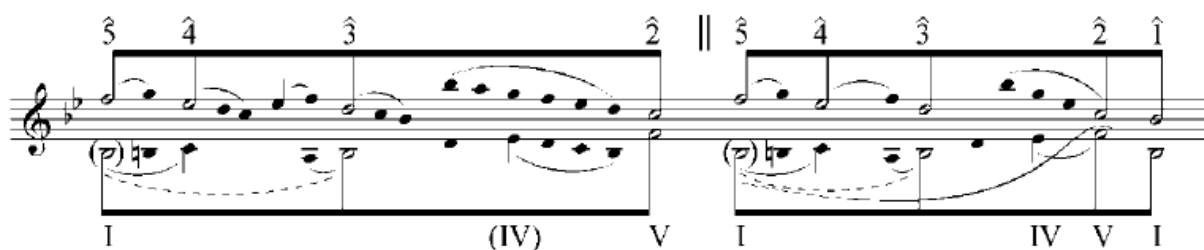
Analiza grafike e shembullit 5.6a ndërthurr elemente të rishkrimit të vertikalizuar me elemente të tjera të grafit të strukturës themelore. Në masën e lewares dhe në fund të m.4, duhet të përfytyrojmë një *sib2* të cilin Mozart-i nuk e ka shkruar, sepse *si2* është padyshim një tingull kalues kromatik i cili nuk mund të shpjegohet veçse në këtë mënyrë.

Duke filluar me katërshen e fundit të m.2 deri te fillimi i m.4, *do4* ($\hat{2}$) vjen nëpërmjet një **linje që zbret drejt zërit të sipërm. Ndërprerja** në m.4 shenjohet me ||. Grafi i konsekuentit është më pak i hollësishëm se ai i antecedentit, meqë mm.5-6 janë krejt të njëjlojta me mm.1-2. Meqë në m.8 Mozart-i kërkon të mbarojë mbi $\hat{1}$, ai nuk ka më kohë për të vepruar me zbritjen e plotë nga m.3. Zbritja zëvendësohet me një arpezh, i cili sjell $\hat{2}$ në pjesën e dytë të m.7.

Sh. 5.6: MOZART, *Sonatë në si bemol mazhor, KV 281, Koha III, mm.1-8*



Sh. 5.6a: Analizë grafike e sh. 5.6



* * *

Të krahasojmë temën e *Rondosë* së *Sonatës* KV 333 (sh. 5.7) me atë të *Sonatës* KV 281¹.

¹ Cf. Arnold Schoenberg, vep. cit., shembull 45j.

Sh. 5.7: Mozart, *Sonatë në si bemol mazhor, KV 333, Koha III, mm.1-8*



Struktura themelore e këtij pasazhi, e thjeshtuar në formën e saj më abstrakte, është praktikisht e njëjta për të dy temat. Ky përfundim do të qe pa shumë interes, ndaj ajo që duhet të shqyrtojmë është se si secila prej këtyre sonatave e kryen këtë strukturë në mënyrën e saj të veçantë. Sh. 5.7a jep analizën grafike të shembullit 5.7, të cilën duhet ta krahasojmë me atë të shembullit 5.6a. Këtu dora e djathtë vizaton dy zëra. Alto fillon me një tingull të shmangur, *sib3-la3-sib3*, më pas ngjitet drejt zërit të sipërm me anën e një **linje prej një zëri të brendshëm** në m.3. Pika e mbylljes, *re4* ($\hat{3}$), shfaqet mbi V në bas, të cilit i formon sekstën. Përkundrazi, në shembullin 5.6a $\hat{3}$ shfaqet mbi I në bas, përpara se ky i fundit të vihet me të vërtetë në lëvizje. Si dhe në rastet pararendës, në konsekuent Mozart-i nuk ka më kohë të prodhojë të njëjtat përpunime. Linja prej një zëri të mesëm e m.3 zëvendësohet me një kapërcim drejt *re4*, $\hat{3}$, sipër I6 në kohën e parë të m.7, domethënë një masë më herët se në antecedent. Në mm.7-8 vazhdimi i zbritjes së linjës themelore bëhet sipër ciklit tonal I6-IV-V-I. Në këtë kohë grafi i shembullit 5.7a shfaq një linjë e brendëshme më të fshehur që ngjitet nga *fa3* te akordi I6, përmes *sol3* dhe *la3* drejt vetë tonikës, *sib3*. Kjo është një linjë 5-6-7-8 brenda hapësirës tonale të *Sib* mazhorit.

Sh. 5.7a: Analiza grafike e sh. 5.7



* * *

Shembujt që shqyrtoam deri këtu, në këtë kapitull kishin që të gjithë për **tingull të kreut** kuintën. Kjo është karakteristike e temave të periudhës klasike por kjo nuk është situata më e shpeshtë. Teorikisht **linja themelore** mund të fillojë në çfarëdo kufi të hapësirës tonale, domethënë në cilindo tingull të treqingullshit të tonikës. Linjat themelore të veprave romantike fillojnë më shpesh në tercë. Ky është, për shembull, rasti i *Valsit* të Schubert-it që analizuar te Hyrja (sh. 0.7), ose i *Preludit* op. 28 nr 1 të Chopin-it në

kapitullin 2 (sh. 2.6 c). Ky shembull i fundit meriton të rimerret sepse bëhet fjalë për një strukturë e cila përmban ndërprerjen.

* * *

Shembulli i fundit që do të shqyrtojmë është tema e *Valsit* postum në *mi* mazhor të Chopin-it, një pasazh të të cilit e kemi parë në kapitullin I (sh. 1.10). Këtu kemi një strukturë themelore nga $\hat{3}$, linja themelore e së cilës ka për tingull të kreut tercën e akordit të tonikës. Tetë masat e para janë hyrje, pas së cilës tema shtjellohet në gjashtëmbëdhjetë masa, me antecedent dhe konsekuent secili prej tetë masash (sh. 5.8).

Hyrja, në mm.1-5 sjell fillimisht dominantën dhe tonikën si tinguj të veçuar *si* dhe *mi*, më pas alternon dominantseptakordin dhe tonikën (mm.6-8) për çdo herë me një apoxhiaturë të sipërme, *si*, si tingull themelor i akordit të dominantës ose si kuintë e akordit të tonikës. Hyrja mbaron në dominantseptakord në m.8, duke përgatitur hyrjen e temës së mirëfilltë në m.9. Meqë linja e sipërme duket sikur zbret pa ndërprerje nga *si*⁴ te *fa*^{#4} (mm.10-16), më pas nga *si*⁴ te *mi*⁴ (mm.18-24), mund të dyshojmë nëse **tingulli i kreut i linjës themelore** është apo jo *si*⁴ ($\hat{5}$). Por kjo hipotezë nuk zgjat shumë sepse në mm.10 dhe 18 *si*⁴ është për çdo herë apoxhiaturë e *la*⁴, *oktavë e një ndarësi në kuartë* (IV) dhe **tingull fqinj** i tercës së tonikës, *sol*⁴.

Kjo është ajo që dëshmonte sh. 1.10. Akordi IV i mm.10 dhe 18 nuk është veçse një mbështetës i një kuartsekstakordi të tonikës që zgjidhet në mm.12 dhe 20. Linja zbret deri te *fa*^{#4} ($\hat{2}$) në m.14; akordi i dominantës zgjatet më pas në mm.15-16 nën një lëvizje melodike e cila sjell rimarrjen e frazës në m.17. Në fund të konsekuentit akordi i dominantës nuk mbahet veçse për dy masa (mm.22-23) dhe kadenca melodike dhe harmonike kryhet mbi gradën e parë *mi*⁴, $\hat{1}$ me tonikën në bas në m.24.

Sh. 5.8: CHOPIN, *Vals* postum në *mi* mazhor, B44, mm.1-24

Tempo di Valse (Oeuvre posthume)

Pra analiza grafike e kësaj fraze nuk mund të shkruhet si ajo e shembullit 5.8a, i cili tregonte shkurt hyrjen dhe më pas dy frazat, antecedentin dhe konsekuentin të ndarë prej **ndërprerjes**. Ky grafik ve në pah edhe linjën shumë interesante të zërit të brendshëm që zbret nga tonika *mi*⁴ deri te *la*³ në ndërperjeje dhe më pas, në kadencën finale, deri te *sol*³, terca e akordit. Në këtë shembull shikojmë se si një graf i tillë, edhe pse nuk është qëllimi i tij kryesor, mund të tregojë formën që përshkruan.

Sh. 5.8a: CHOPIN, Analizë grafike e sh. 5.8

* * *

Teoria e strukturës themelore që shkakoi shumë keqkuptimeve përse i përket analizës schenkeriane, siç e kemi përmendur disa herë këtu më sipër.

Natyrisht që analiza nuk ka për qëllim të zbulojë strukturën themelore të veprave, gjë që paraqet pak interes në vetvete. Përkundrazi, shqyrtimi i kësaj strukture, etapat që të çojnë te ajo, venë në pah mjetet e përpunimit të cilat e shndërrojnë çdo vepër në një diçka të papërsëritëshme.

Për çdo herë që shkojmë deri te struktura themelore, për të parë se si përpunimet e pasurojnë atë, duhet ta rimarrim analizën në kahun e kundërt, i cili të çon te partitura. Pikërisht në këtë drejtim, nga struktura themelore te partitura analiza schenkeriane e shpalos të gjithë interesin e saj.

Në këtë kapitull kemi parë se asnjë graf nuk paraqet strukturën themelore në formën e saj tërësisht të zhveshur që përbëhet vetëm prej linjës zbritëse të zërit. Ndërkaq, teoria e strukturës themelore nuk është e padobishme. Ajo përbën një udhërrëfyes të fuqishëm për analizën. Vetë Schenker-i arriti vonë te kjo teori, të cilën e parashtrroi për herë të parë në vëllimin e tretë të *Das Meisterwerk in der Musik*, në vitin 1930.

Por edhe përpara kësaj date, shumica e analizave të tij mbështeteshin në një strukturë të këtij lloji. Kjo tregon se teoria nuk është një ndërtim i sajuar, por përfundim i një përpjekjeje të gjatë dhe i një afërsie të gjatë me veprat.

KAPITULLI 6

Schumann, *Dichterliebe*, op. 48 nr 5, *Ich will meine Seele tauchen*

KY DORACAK DO TË MBYLLET me një analizë të përgatitur gjatë kursit të Analizës schenkeriane me përzgjedhje në Licencën 3 në Sorbonne në semestrin e dytë 2011-2012 prej Louise Axon, Andrea Girardot, Zimcke Van De Staey dhe Nicolas Meeùs.

Bëhet fjalë për një vepër të plotë në të cilën do të vëreni vënien në jetë të shumë prej parimeve që studjuat në kapitujt pararendës. Partitura e *Lied*-it, në botimin e Clara Schumann-it, jepet në shembullin 6.1, në faqen pasardhëse¹.

Përkthimi i tekstit të Heinrich Heine-s, i nxjerrë prej *Lyrisches Intermezzo* (no 7) të *Buch der Lieder* të tij, është si vijon:

*Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebste mein.
Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund',
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süsser stund'!*

Je veux plonger mon âme
Dans le calice du lys;
Le lys chuchotera
Un chant de ma bien-aimée.
Le chant fremira et tremblera
Comme le baiser de sa bouche,
Qu'elle m'a donné autrefois
En un moment de douceur merveilleuse !

¹ Kjo partiturë dhe botime të tjera të saj mund të gjenden në site-in e International Music Score Library Project, në adresën [http://imslp.org/wiki/Dichterliebe,Op.48_\(Schumann,_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Dichterliebe,Op.48_(Schumann,_Robert)).

Sh. 6.1. Schumann, Dichterliebe, op. 48 nr 5, Ich will meine Seele tauschen

Leise.

Ich will mei - ne See - le tau - - - chen in den

pp

♩.

Detailed description: This system shows the first two measures of the song. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The lyrics are 'Ich will mei - ne See - le tau - - - chen in den'.

Kelch der Li - - lie hin - ein; die Li - - lie soll klin - - gend

Detailed description: This system shows measures 3 and 4. The vocal line continues with 'Kelch der Li - - lie hin - ein; die Li - - lie soll klin - - gend'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

hau - - chen ein Lied von der Lieb - sten mein. Das

Detailed description: This system shows measures 5 and 6. The vocal line continues with 'hau - - chen ein Lied von der Lieb - sten mein. Das'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic accompaniment.

Lied soll schau - ern und be - - beu wie der Kuss von ih - - rem Mund, den

Detailed description: This system shows measures 7 and 8. The vocal line concludes with 'Lied soll schau - ern und be - - beu wie der Kuss von ih - - rem Mund, den'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic accompaniment.

The image displays three systems of a musical score. The first system is a vocal line with lyrics: "sie mir einst ge - ge - - - ben in wun - der - bar süs - - ser". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a triplet of eighth notes in the vocal line. The second system begins with the vocal line saying "Stand!". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The third system features a "ritard." marking and ends with a Coda symbol.

Forma e pjesës është e thjeshtë. Dy pjesë nga tetë masa që formojnë antecedentin dhe konsekuentin ndiqen prej një *Coda*-e me gjashtë masa. Melodia në ambitusin e një sekste ($la\#3-fa\#4$) ka një thjeshtësi të skajshme. Të dy frazat janë pothuaj të njëjlojta përveç masave të fundit. E para mbaron me një gjysmëkadencë dhe e dyta me një kadencë të plotë në *si* minor. Shoqërimi kryhet në akorde të arpezhuar me një melodi që dyfishon pjesërisht linjën e kantos në dorën e djathtë.

Analiza fillon me një rishkrim të vertikalizuar, sh. 6.2, i cili shkruan dy zërat e sipërm (kanto dhe dora e djathtë) me një vertikalizim të arpezheve të pianos, duke hequr shumë dyfishime. Vendosja e shembullit ndjek formën e pjesës. Dy pentagramet e para japin dy frazat e kënduara, e treta është *Coda*.

Sh. 6.2: SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, rishkrim i vertikalizuar

Si minor: ii° V i — ii° V i (iv° VII III VI) ii° (II) V
 Re Mazhor: ii° V I IV

Si minor: ii° V i

Si minor: i V (I iv ii°) V i (iv i iv) i (ii° i ii°) i

Pothuaj të gjithë akordet, me përjashtim të atyre të tonikës, janë septakorde në pozicion themelor. Për të mos mbingarkuar shifrimin, në shembullin e mësipërm nuk janë shënuar as septimat dhe as përmbysjet. Në dyshen e dytë të pentagrameve, janë shifruar vetëm dy masat e fundit, sepse pjesa tjetër është njëlloj me dyshen e parë. Linjat e pjerrëta të kryqëzuara tregojnë shumë shkëmbime zërash: nga ii te ii⁶ në mm.2, 4, 10 dhe 12, nga ii° te ii⁶ në mm.7 dhe 15, nga iv te iv⁶ në mm.18-19. Masat 5-6 dhe 13-14 shmangen shkurt në tonalitetin e re mazhorit (por akordi i parë, ii°, është edhe vetë një shmangie në re minor). Siç tregon shifrimi në kllapa në si minor, këto masa formojnë një cikël të plotë kuintash në të cilin shmangiet tonale shfaqen vetëm në formën e akordeve, veçanërisht me anën e sib, i cili pa dyshim nuk i përket tonalitetit si minor.

Në m.1, mi⁴ duhet të vështrohet si një dyfishim i thjeshtë mi³ në tenor, në kohën që linja kryesore ngjitet me anën e një **kryqëzimi**, dy lëvizje zbritëse të mbivendosura, si³-la^{#3} dhe më pas do^{#4}-si⁴, të cilat vizatojnë një lëvizje të shkallëzuar si³-do^{#4}-re⁴, siç e dëshmon edhe shembulli këtu më poshtë. Kjo vlen edhe, *mutatis mutandis*, për mm.3, 5, 9, 11 dhe 13.



Për të kaluar te grafi i **linjës themelore**, mbetet të përcaktojmë tingullin e nisjes, **tingullin e kreut**. Dy zgjidhje janë të mundshme:

- e para (sh. 6.3) e cila lexon një ngjitje të dyfishtë nistore, *si3-do#4-re4* pastaj *re4-mi4-Fa#4*. Ky tingull i fundit formon tingullin e kreut ($\hat{5}$) në m.6 (ose 14):

Sh. 6.3: SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, grafi i strukturës themelore, linjës themelore duke filluar me $\hat{5}$.

si mineur : ii° V i (III) ii — V ii V i (III) ii — V i
Ré majeur : ii° V IIV

- e dyta që zgjedh *re4* si tingull të kreut ($\hat{3}$), të zbukuruar me një linjë *re4-mi4-fa#4-mi4-re4* në kohën e një shmangieje në *re* mazhor:

Sh. 6.4: SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, grafi i strukturës themelore, linjës themelore duke filluar me $\hat{3}$.

si mineur : ii° V i (III) ii — V ii V i (III) ii — V i
Ré majeur : ii° V IIV

Argumentet pro dhe kundër kësaj përzgjedhjeje do t'i diskutojmë pak më poshtë, por duhet theksuar fillimisht se, sido që të jetë, analiza mbetet saktësisht e njëjta në të dy rastet. Faza e parë ndërpritet në çastin kur linja themelore prek $\hat{2}$ dhe basi akordin V. Kjo është një gjysmëkadencë, **ndërprerja**, e cila shënohet me shenjën ||. Faza e dytë i rreshton shumë më shpejt akordet ii-V në m.15 përpara kadencës finale për të fituar kohën

e mjaftueshme për të. Vërejmë dy linja zbritëse shumë të spikatura: nga njëra anë në zërin e altos, *si-sib-la-sol-fa#-mi-re-do#* pastaj *si-sib-la-sol-fa#-mi-re*, ku *sib* përlij akordin ii° në *re* mazhor, si shmangie shumë kaluese në *re* minor dhe nga ana tjetër në zërin e tenorit, *(mi)-re-do#-si-la#* pastaj *(mi)-re-do#-si-la#-si*. Lexuesi duhet t'i kërkojë këto linja në partiturë ku lëvizja e tyre zbritëse nis në mm.5 dhe 13, pas katër masave të fillimit të frazave, më statike.

Ne nuk deshëm ta përcaktojmë me rreptësi çështjen e zgjedhjes së tingullit të kreut sepse na duket sikur kundërvëmë dy këndvështrime njëlloj interesante. Analiza do të fitojë duke i shqyrtuar që të dyja.

- Leximi pas $\hat{5}$ ve në pah melodinë kryesore, atë të kantos. Secila prej dy frazave nëndahet pothuaj saktësisht në një ngjitje deri te $\hat{5}$, në dy pjesë, *si-do#-re* dhe *re-mi-fa#* dhe një zbritje drejt $\hat{2}$ dhe më pas $\hat{1}$. Në këtë lexim linja themelore nuk është veçse një variant i përmbledhur i melodisë kryesore dhe thekson **rrjedhshmërinë** e saj, domethënë është lëvizja e shkallëzuar që e mbështet.

- Leximi pas $\hat{3}$ e ve theksin mbi strukturën tonale dhe tregon veçanërisht që ngjitja nga $\hat{3}$ te $\hat{5}$, *re-mi-fa#*, nuk mund të jetë veçse e dorës së dytë sepse prodhohet mbi ciklin e kuintave dhe kalimet në tonalitetet e *re* minorit dhe më pas mazhorit; $\hat{5}$ është më shumë terca e akordit *re* mazhor se sa kuinta e *si* minorit.

Këto dy lexime janë përkatësore me dy periudha të ndryshme të zhvillimit të analizës schenkeriane. Në analizat e tij më të herëta, Schenker-i duket se kërkon një **linjë origjinale** e cila mbetet e afërt me melodinë kryesore. Kjo linjë mund të qe ngjitëse ose zbritëse por ajo do të qe normalisht "e rrjedhëshme" në kuptimin që përshkruam këtu më sipër.

Më pas linja merr këtë formë kanonike të cilën e emërtojmë **linjë themelore**, e cila është domosdoshmërisht zbritëse dhe shpreh më shumë strukturën tonale se melodinë kryesore. Grafi i dytë (sh. 6.4) e tregon më mirë strukturën tonale të veprës, veçanërisht sepse ai nuk i kushton veçse një nivel jerarqik të dorës së dytë kalimit në *re* mazhor dhe e lexon *fa#4* si tercë të *re* më shumë se si kuintë të *si*.

Ajo që ndoshta Schenker-i synonte në fund të jetës së tij është venia në pah e strukturës tonale.

* * *

Siç e vëmë re, analiza schenkeriane nuk është e ngurtë. Ajo i hap udhën reflektimeve mbi tonalitetin, melodinë, harmoninë dhe interpretimin, të cilat ushqejnë ende mendimin teorik dhe muzikologjik të nivelit më të lartë të kërkimeve.

SHTOJCA 1

Terminologjia

Analiza schenkeriane përdor një numër konceptesh dhe termash të sajat të cilat është mirë t'i shpjegojmë shkurt në këtë glossar¹.

(Ascending/descending) transfert (angl.). Vështro **Zhvendosje e regjistrit (sipër/poshtë)**

Accord d'élaboration (fr.). Vështro **Akordi i përpunimit**

Akordi i përpunimit (fr. *Accord d'élaboration*). Akord që prodhohet prej përpunimit të një akordi tjetër, domethënë prej tingujve të shmangur apo tingujve kalues, të cilët mund të mbivendosen në një arpezhim të akordit të përpunuar. Vështro **Përpunim**.

Anstieg (gj.). Vështro **Ngjitja nistore**

Arpeggiation (angl.). Vështro **Arpezhim**

Arpégiation (fr.). Vështro **Arpezhim**

Arpègement de la basse (fr.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Arpégiation de la basse (fr.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Arpezhim (gj. *Brechung*; fr. *Arpégiation*; angl. *Arpeggiation*; it. *arpeggiatura*). Procedu më i thjeshtë i shtjellimit të një akordi në kohë. Arpezhimi "horizontalizon" akordin dhe me anë të kësaj e bën atë më të perceptueshëm se tingujt e njëkohshëm për dëgjimin e njeriut.

Arpezhimi i basit (gj. *Bassbrechung*, *Grundbrechung*; fr. *Arpégiation de la basse*, *arpègement de la basse*; angl. *bass arpeggiation*; it. *arpeggiatura del basso*). Me këtë term Schenker-i kupton rrugëtimin thelbësor harmonik të **strukturës themelore**, ashtu siç ai shfaqet në linjën e basit. Bëhet fjalë për lëvizjen I-V-I, e cila duhet kuptuar fillimisht si një arpezhim i thjeshtë i akordit të tonikës grada V e të cilit përpunohet më pas për të formuar dominantën që futet në akordin origjinal. Vështro gjithashtu **Ndarësi në kuintë**.

Arpégiation initiale (fr.). Vështro **Arpezhimi nistor**

¹ Në variantin që kemi përpara fjalori është hartuar duke u nisur nga gjuha shqipe. Në origjinalin e këtij punimi autori ka vënë, krahas termit në frëngjisht edhe termin në gjermanisht ("për informacion"). Për të lehtësuar lexuesin, i cili mund të shfrytëzojë literaturë edhe në gjuhë të tjera, krahas terminologjisë në frëngjisht, këtu do të shtojmë edhe termat në dy gjuhë të tjera kryesore, anglisht dhe italisht. Vërejmë se në këtë doracak autori ka përdorur edhe terma që nuk i përkasin terminologjisë origjinale të Schenkerit. Këto terma janë lënë vetëm në shqip dhe frëngjisht (shënim i përkthyesit).

Arpezhimi nistor (gj. *Anstieg*; fr. *Arpégiation initiale*; angl. *initial arpeggiation*; it. *arpeggiatura iniziale*). Arpezhim i akordit të tonikës i cili të çon te tingulli i kreut të linjës themelore. Vetë Schenker-i nuk e ka përshkruar këtë tip arpezhimi sepse nuk e ka hasur në analizat që ka botuar, por ai komenton raste të tilla te **ngjitja nistore** (vështro më poshtë). Këto dukuri lejojnë përshkrimin e veprës në formë harku, në të cilën lëvizja themelore melodike fillimisht është ngjitëse dhe më pas zbritëse. Arësyeja për të cilën Schenker-i nuk i përfshin lëvizjet ngjitëse në strukturën themelore është se ato nuk shfaqen në të gjitha veprat. Ndërkaq linja zbritëse është e pranishme përherë.

Arpeggiation del basso (it.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Arpeggiatura iniziale (it.). Vështro **Arpezhimi nistor**

Arpeggiatura (it.). Vështro **Arpezhim**

Ausfaltung (gj.). Vështro **Shpalosje**

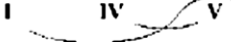
Auskomponierung (gj.). Vështro **Përpunim**

Auxiliary tone (angl.GB). Vështro **Tingull fqinj**

Bass arpeggiation (angl.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Bassbrechung (gj.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Brechung (gj.). Vështro **Arpezhim**

Cikli tonal (fr. *Cycle tonal*). Cikël i formuar prej katër funksioneve kryesore tonale, tonikës, paradominantës, dominantës, tonikës. Te Schenker-i shprehja "cikël tonal" nuk gjëndet si e tillë, por ai e thekson shumë herë këtë lëvizje rrethore që çon në pikën e fillimit duke vërteton tonalitetin. Ai e vizaton veçanërisht me anën e një harku të dyfishtë e cila në të vërtetë paraqet një linjë e gjarpëruar, që nisat prej tonikës, kalon nën paradominantën dhe sipër dominantës. Ashtu siç e vizaton Schenker-i, harku nuk zgjatet deri te tonika, e cila mbaron ciklin: . Vështro gjithashtu **Paradominanta**.

Composing out (angl.). Vështro **Përpunim**

Contrappunto severo dhe **Contrappunto libero**. Vështro **Stili i ngushtë dhe stil i lirë**

Cycle tonal (fr.). Vështro **Cikli tonal**

Déploiement (fr.). Vështro **Shpalosje**

Déployment compositionnel (fr.). Vështro **Përpunim**

Dispiegamento (it.). Vështro **Shpalosje**

Diviseur à la quarte (fr.). Vështro **Ndarësi në kuartë**

Diviseur à la quinte (fr.). Vështro **Ndarësi në kuintë**

Durchgangnote (gj.). Vështro **Tingull kalues**

Échange des voix (fr.). Vështro **Shkëmbim i zërave**

Écriture stricte dhe **écriture libre** (fr.). Vështro **Stil i ngushtë dhe stil i lirë**

Élaboration (fr.). Vështro **Përpunim**

Elaboration (angl.). Vështro **Përpunim**

Elaborazione compositiva (it.). Vështro **Përpunim**

Enger Satz dhe **freier Satz** (gj.). Vështro **Stil i ngushtë dhe stil i lirë**

Espace tonal (fr.). Vështro **Hapësirë tonale**

Fifth divider (angl.). Vështro **Ndarësi në kuintë**

Fließender Gesang (gj.). Vështro **Melodi e rrjedhëshme**

Fourth divider (angl.). Vështro **Ndarësi në kuartë**

Fundamental structure (angl.). Vështro **Struktura themelore**

Grundbrechung (gj.). Vështro **Arpezhimi i basit**

Hapësirë tonale (gj. *Tonraum*; fr. *Espace tonal*; angl. *Tonal space*; it. *spazio tonale*). Hapësira ndërmjet tingujve të një akordi (tretingullsh apo septakord), mbushja e së cilës me tinguj ndihmës përbën përpunimin. Hapësira e parë tonale, ajo e të tërë veprës është ajo e akordit të tonikës dhe **struktura themelore** është mbushja e parë (**përpunimi** i parë).

(Höher/Tiefer)legung (gj.). Vështro **Zhvendosje e regjistrit (sipër/poshtë)**

Initial arpeggiation (angl.). Vështro **Arpezhimi nistor**

Initial ascent (angl.). Vështro **Ngjitja nistore**

Interruption (fr., angl.). Vështro **Ndërprerje**

Interruzione (it.). Vështro **Ndërprerje**

Kopfton (gj.). Vështro **Tingulli i kreut**

Kryqëzim (gj. *Übergreifen*; fr. *Surmarche*; angl. *overlapping*; it. *scavalcamento delle voci*). Linjë që zbret drejt zërit të sipërm, gjë që fut në lojë një zë tjetër (zërin e mesëm) meqë ka kaluar sipër zërit të sipërm me anën e një zhvendosjeje të regjistrit. Më saktë, kryqëzimi është zhvendosja e një fragmenti të linjës zbritëse sipër një tjetër linje zbritëse. Vështro Kapitullin 5.

Leitzug (gj.). Vështro **Linjë drejtuese**

Ligne (montant) depuis une voix intérieure (fr.). Vështro **Linjë (që ngjitet) prej një zëri të brendshëm**

Ligne conjointe (fr.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

Ligne directrice (fr.). Vështro **Linjë drejtuese**

Linear progression (angl.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

Linjë drejtuese (gj. *Leitzug*; fr. *Ligne directrice*)

Linjë e rrjedhëshme. Vështro **Melodi e rrjedhëshme**

Linjë e rrjedhëshme. Vështro **Melodi e rrjedhëshme**

Linjë e shkallëzuar (gj. *Zug*; fr. *Ligne conjointe*; angl. *linear progression*; fr. *ligne conjointe, progression linéaire*; it. *successione lineare*) Linjë që zhvillohet me lëvizje të shkallëzuar. Në pjesën më të madhe të saj analiza schenkeriane përqëndrohet në shqyrtimin e linjave të shkallëzuara (vështro gjithashtu **Melodi e rrjedhëshme**). Fjala gjermane *Zug*, me shumë kuptime (ajo mund të kuptojë "shigjetë", ose "udhë"), thekson që linja e shkallëzuar përgjithësisht drejtohet drejt një fundi. Analizës schenkeriane i pëlqen t'i përshkruajë veprat si të shtrira drejt një fundi, drejt tonikës së tyre.

Linjë (që ngjitet) prej një zëri të brendshëm (gj. *Ubergreifzug*; fr. *Ligne (montant) depuis une voix intérieure*; angl. *motion from inner voice*; it. *Movimento procedente di una voce interna*). Linjë melodike e cila lidh një zë të mesëm (apo të brendshëm) me një zë të sipërm. Ky nocion nënkupton ekzistencën e shumë niveleve kontrapunktikë. "Zërat" përfaqësojnë një nivel të caktuar, linjat ndërmjet tyre janë domosdoshmërisht në një nivel më të ulët dhe nuk i përkasin asnjërit prej dy zërave të vërtetë. Për të përshkruar këtë linjë, Schenker-i ka përdorur ndonjëherë termin *Untergreifen*. Vështro **Kryqëzim**.

Linjë që zbret prej një zëri të brendshëm të zhvendosur (gj. *Untergreifzug*; fr. *Ligne descendant depuis une voix intérieure transferee*; angl. *Linear progression from an inner voice to the upper voice*; it. *Successione lineare da una voce interna alla voce superiore*). Linjë melodike e cila lidh një zë të mesëm me një zë të sipërm, por vetëm pasi që një tingull i zërit të mesëm të jetë

zhvendosur në oktavën e sipërme në mënyrë që lidhja të bëhet zbritëse. Ky rast ndonjëherë ngatërrohet me atë të **kryqëzimit**. Këtë dallim as vetë Schenker-i nuk e ka bërë gjithmonë të qartë.

Melodi e përbërë (fr. *Mélodie composite*). Melodi e shkruar si një linjë e vetme (që përmban përgjithësisht kapërcime) por që mund të analizohet si një kombinim i dy apo më shumë linjave të ndryshme melodike.

Melodi e rrjedhëshme (gj. *Fließender Gesang*; fr. *Mélodie fluide*). Melodi e cila zhvillohet kryesisht me lëvizje të shkallëzuar në mënyrë të tillë që të mund të paraqitet në një kontrapunkt të ngushtë me dy zëra. Schenker-i e ka huazuar këtë koncept prej teorive të vjetra të kontrapunktit (veçanërisht prej përkthimeve gjermane të traktatit të kontrapunktit të Cherubini-t). Qysh në shekullin XVIII melodia e rrjedhëshme vështrohej, të paktën, si një tregues i cilësisë të shkrimit melodik.

Mélodie composite (fr.). Vështro **Melodi e përbërë**

Mélodie fluide (fr.). Vështro **Melodi e rrjedhëshme**

Montée initiale (fr.). Vështro **Ngjitja nistore**

Motion from inner voice (angl.). Vështro **Linjë (që ngjitet) prej një zëri të brendshëm**

Movimento ascendente iniziale (it.). Vështro **Ngjitja nistore**

Movimento procedente di una voce interna (it.). Vështro **Linjë (që ngjitet) prej një zëri të brendshëm**

Ndarësi në kuartë (gj. *Quartteiler*; fr. *Diviseur à la quarte*, angl. *Fourth divider*; it. *Quinta divisoria* [*divisore*]). Akord përpunimi, basi i të cilit vendoset një kuartë më sipër (ose një kuintë më poshtë) se akordi i përpunuar. Modeli është zhvillimi harmonik I-IV-I. Shprehja “ndarës në kuartë” është modeluar sipas **Ndarës në kuintë** por duket se Schenker-i ka hequr dorë prej saj, sepse “ndarja” në kuartë nuk mund të vijë prej arpezhimit të një akordi të përpunuar.

Ndarësi në kuintë (gj. *Quintteiler*; fr. *Diviseur à la quinte*; angl. *fifth divider*; it. *Quarta divisoria* [*divisore*]). Akord i krijuar prej puqjes së arpezhimit të basit që kalon nëpërmjet kuintës të tij dhe tingujve kalues ose tingujve të shmangur në zërat e sipërm. Modeli i tij është zhvillimi harmonik I-V-I. Më shpesh ndarësi në kuintë është akord i dominantës por ndeshim edhe raste të zhvillimit harmonik të tipit V-ii-V, etj. Në një lloj mënyre të gjithë akordet e dominantës janë fillimisht ndarës në kuintë të akordit që i prodhon. Ky është rasti, veçanërisht, i **arpezhimit të basit** në **strukturën themelore**.

Ndërprerje (gj. *Unterbrechung*, *Interruption*, angl./fr. *interruption* *interruption*; it. *interruzione*) Gjëndja e një **strukture themelore**, e cila ndalon përpara se sa të arrijë qëllimin e saj. Ndalea kryhet në kohën kur **linja themelore** arrin gradën $\hat{2}$ dhe **arpezhimin e basit** gradën V. Pra

ndërprerja është një gjysmëkadencë. Schenker-i këmbëngul te kjo ndalesë duke theksuar që më pas struktura themelore duhet patjetër të rimerret nga fillimi. Një rast veçanërisht interesant ndërprerjeje, të cilin nuk e shqyrtuam në këtë kurs elementar, është ai që prodhohet në fund të zhvillimit të formës së sonatës. Riekspozimi në të vërtetë është rimarrja e strukturës themelore që nga fillimi. Schenker-i thekson që nëse ekspozicioni i formës së sonatës nuk mbaronin përherë në dominantë (veçanërisht kur vepra është në minor), atëherë është zhvillimi ai që mbaron pothuaj përherë në dominantë. Kështu ai formon një ndërprerje.

Nebennote (gj.). Vështro **Tingull fqinj**

Neighbour tone (angl.US). Vështro **Tingull fqinj**

Ngjitja nistore (gj. *Anstieg*; fr. *Montée initiale*; angl. *Initial ascent*; it. *Movimento ascendente iniziale*). Linjë që ngjitet drejt tingullit të kreut të një linje themelore. Përpara se sa të konceptonte idenë se linja themelore është patjetër zbritëse, Schenker-i kishte përfshirë edhe linjat ngjitëse në linjën origjinale. Më pas ai i vendos të gjitha linjat ngjitëse në nivele hierarqike më pak të larta se sa linjat zbritëse.

Normalisation rythmique (fr.). Vështro **Normalizimi ritmik**

Nota di passaggio (it.). Vështro **Tingull kalues**

Nota di volta (it.). Vështro **Tingull kalues**

Nota principale (it.). Vështro **Tingulli i kreut**

Note de passage (fr.). Vështro **Tingull kalues**

Note de tête (fr.). Vështro **Tingulli i kreut**

Note voisine (fr.). Vështro **Tingull fqinj**

Obligate Lage (gj.). Vështro **Regjistër i detyruar**

Obligatory register (angl.). Vështro **Regjistër i detyruar**

Overlapping (angl.). Vështro **Kryqëzim**

Paradominanta (*Predominante*). Termi nuk është i Schenker-it. Bëhet fjalë për akordin që përgatit dominantën në një cikël të plotë të funksioneve tonale (një **cikël tonal**). Teoria e tre funksioneve tonale (Riemann) vështron që ky akord është në parim subdominanta dhe e shifron ciklin T-S-D-T, për Tonikë-Subdominantë-Dominantë-Tonikë. Por na duket e nevojshme ta ndajmë funksionin e akordit që përgatit dominantën, veçanërisht në një renditje të tipit T-S-T (për shembull I-IV-I). Këtu kemi të bëjmë me dy raste të një forme të subdominantës, por me funksione mjaft të ndryshme.

Passer par dessus (fr.). Vështro **Kryqëzim**

Passing tone (angl.). Vështro **Tingull kalues**

Përpunim (gj. *Auskomponierung*; fr. *Élaboration, deployment compositionnel*; angl. *composing out*; it. *elaborazione compositiva*). Shndërrim i një njësie abstrakte në një njësi muzikore konkrete me anën e shpalosjes së saj në kohë. Përpunimi është procedeu thelbësor i përmbushjes së një kompozimi muzikor. Termi kupton në veçanti përpunimin e hapësirës tonale të një akordi. Strukturat themelore që tregojnë analiza schenkeriane nuk janë në vetvete veçse njësi abstrakte të cilave veprat e vërteta u formojnë përpunime. Përpunimi prodhon akorde të rinj brenda akordeve të përpunuar. Vështro Kapitullin e parë.

Përzgjatim (fr. *Prolongation*; angl. *Prolongation*, it. *Prolungamento*). Vështro **Përpunim**.

Predominante (fr.). Vështro **Paradominantë**

Primary melodic tone (angl.). Vështro **Tingulli i kreut**

Progression linéaire (fr.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

Progression mélodique (fr.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

Prolongation (fr., angl.). Vështro **Përpunim**

Prolungamento (it.). Vështro **Përpunim**

Quartteiler (gj.). Vështro **Ndarësi në kuartë**

Quintteiler (gj.). Vështro **Ndarësi në kuintë**

Reaching over progression (angl.). Vështro **Kryqëzim**

Reécriture verticalisée (fr.). Vështro **Rishkrim i vertikalizuar**

Registro obbligatorio (it.). Vështro **Regjistër i detyruar**

Régistre obligatoire (fr.). Vështro **Regjistër i detyruar**

Régistre obligé (fr.). Vështro **Regjistër i detyruar**

Regjistër i detyruar (gj. *Obligate Lage*; fr. *Régistre obligatoire, registre obligé*; angl. *obligatory register*; it. *Registro obbligatorio*):

Rishkrim i vertikalizuar (fr. *Reécriture verticalisée*). Emërtim që këtu i jepet rishkrimit të parë të partiturës, në të cilin ritmi është normalizuar dhe harmonitë janë vendosur në shpërndarjen e tyre vertikale origjinale. Vështro Kapitullin 2.

Rrjedhshmëri melodike. Vështro **Melodi e rrjedhëshme**

Scambio delle voci (it.). Vështro **Shkëmbim i zërave**

Spazio tonale (it.). Vështro **Hapësirë tonale**


Stimm(en)tausch (gj.). Vështro **Shkëmbim i zërave**

Structure fondamentale (fr.). Vështro **Struktura themelore**

Struttura primaria (it.). Vështro **Struktura themelore**

Stili i ngushtë dhe stil i lirë (gj. *Enger Satz* dhe *freier Satz*; fr. *Écriture stricte et écriture libre*; angl. *Strict Style* dhe *Free style*; it. *Contrappunto severo* dhe *Contrappunto libero*). Stili i ngushtë është ai i kurseve tradicionale të kompozimit, për shembull, harmonia me katër zëra në katër çelësa, ose kontrapunkti. Schenker-i mendon se kontrapunkti me dy zëra është maja më e lartë e zhvillimit të stilit të ngushtë. Për të shkrimi me tre zëra përfaqëson gradën e parë të lirisë. Analiza synon veçanërisht të tregojë se si rregullat dhe ligjet e shkrimit më të ngushtë (rreptë) përzgjedhen me një liri përherë e më të madhe në shkrimin e lirë, domethënë në kompozimin e vërtetë. Vështro gjithashtu **Përzgjedhim**.

Struktura themelore (gj. *Ursatz*; fr. *Structure fondamentale*; angl. *fundamental structure*; it. *struttura primaria*). Struktura e përbashkët e të gjitha veprave tonale. Ajo përbëhet prej Linjës themelore (*Urlinie*), linjës së tingujve kalues në brendësi të akordit të tonikës që zbresin nga terca ($\hat{3}$), kuinta ($\hat{5}$) ose më rrallë nga oktava ($\hat{8}$) drejt gradës së parë ($\hat{1}$) dhe prej arpezimit të basit (*Baßbrechung*), i cili kapërcen nga tingulli themelor në kuintën e akordit dhe rikthehet përsëri te tingulli themelor. Takimi i tingullit kalues $\hat{2}$ me kuintën e arpezimit të basit formon akordin e dominantës, $\hat{2}^{\vee}$. Shpesh, struktura themelore përmban edhe një akord përgatitjeje për dominantën, "paradominantën" (ky nuk është term i Schenker-it) të shënuar me lidhëse me hark të dyfishtë



(ku IV mund të zëvendësohet me II).

Strict Style dhe **Free style**. Vështro **Stili i ngushtë dhe stil i lirë**


Succesione lineare (it.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

Superposition (angl.). Vështro **Kryqëzim**

Surmarche (fr.). Vështro **Kryqëzim**

Shkëmbim i zërave (gj. *Stimmtausch*, *Stimm(en)tausch*; fr. *Échange des voix*; angl. *voice exchange*; it. *Scambio delle voci*). Vendosje e veçantë kontrapunktike ku dy zëra shkëmbejnë tingujt e tyre. Ky nocion nuk është se i përket me të vërtetë analizës schenkeriane. Ai vjen prej teorisë

tradicionale të kontrapunktit. Bëhet fjalë përgjithësisht për një ndryshim të pozicionit të akordit (dhe një përmbysje nëse merr pjesë edhe basi). Tingujt që shkëmbehen i përkasin të njëjtit akord. Shpesh tingujt kalues sigurojnë një lëvizje të shkallëzuar ndërmjet tingujve që shkëmbehen. Ata mund të shkaktojnë një akord përpunimi.

Shpalosje (gj. *Ausfaltung*, fr. *Déploiement*; angl. *unfolding*; it. *dispiegamento*). Formë e veçantë e arpezhimit në të cilën një linjë kontrapunktike kapërcen nga një zë te tjetri në brendësi të të njëjtit akord. Grafikisht shpalosja shpesh shënohet me një lidhje të pjerrët , si te shembujt 0.2 dhe 0.6, 1.8, 4.2, 4.3, 4.4, 4.7 dhe 4.8b, 5.1a, 5.2b dhe 5.7a. Vëshatro gjithashtu **Melodia e përbërë**.

Tingull fqinj (gj. *Nebennote*; fr. *Note voisine*; angl. *neighbour tone* (US), *auxiliary tone* (GB); it. *nota di volta*). Emërtim gjenerik i tingujve ndihmës të ciklet zbukurojnë një tingull të vetëm të vërtetë. Shembulli më i thjeshtë është tingulli i shmangur, por këtu mund të përfshijmë tingujt e lëshuar (*échappées*, të cilat janë tinguj të shmangur të gjymtë sepse u mungon tingulli i fundit), apoxhiaturat (tinguj të shmangur të gjymtë sepse u mungon tingulli i parë), etj. Koncepti tingull fqinj është i kundërt me atë të tingullit kalues, i cili është një tingull zbukurues që përdoret për të kryer kalimin nga një tingull i vërtetë te tjetri.

Tingull kalues (gj. *Durchgangnote*; fr. *Note de passage*; angl. *passing tone*; it. *nota di passaggio*). Tingull që lidh ndërmjet tyre me anën e një lëvizjeje të shkallëzuar dy tingujt e akordit që përpunon. Schenker-i bën një dallim ndërmjet tingullit kalues, zbukurim i dy tingujve të akordit të përpunuar dhe tingullit fqinj, i cili nuk zbukuron veçse njërin prej tyre. Në parim, ngjitja e kuintës në oktavën (apo zbritja nga oktava në kuintë) e akordit të përpunuar është rasti i vetëm kur mund të gjënden dy tinguj kalues.

Tingulli i kreut (gj. *Kopfton*; fr. *Note de tête*; angl. *Primary melodic tone*; it. *Nota principale*). Tingulli i parë i një linje themelore. Bëhet fjalë patjetër për një tingull të akordit të tonikës, $\hat{3}$, $\hat{5}$ ose $\hat{8}$. Ai mund të arrihet me anë të një lëvizjeje ngjitëse, për shembull një arpezhimi nistor. Në *Valsin* e Schubert-it që pamë këtu më lart, tingulli i kreut është *do5* në mm.8-9, që vjen me anën e një arpezhimi nistor gjatë tetë masave pararendëse.

Tonal space. Vëshatro **Hapësira tonale**

Tonicisation (fr.). Vëshatro **Tonicizim**

Tonicizim (gj. *Tonikalisierung*; fr. *tonicisation*; angl. *tonicization* (US), *tonicisation* (GB); it. *tonicizzazione*)

Tonicization (angl.). Vëshatro **Tonicizim**

Tonicizzazione (it.). Vëshatro **Tonicizim**

Tonikalisierung (gj.). Vëshatro **Tonicizim**

Tonraum (gj.). Vështro **Hapësirë tonale**

Transfert (ascendant/descendant) de register (fr.). Vështro **Zhvendosje e regjistrit (sipër/poshtë)**

Transposizione al registro (superiore/inferiore) (it.). Vështro **Zhvendosje e regjistrit (sipër/poshtë)**

Übergreifzug (gj.). Vështro **Linjë që zbret prej një zëri të brendshëm të zhvendosur**

Unfolding (angl.). Vështro **Shpalosje**

Unterbrechung (gj.). Vështro **Ndërprerje**

Untergreifzug (gj.). Vështro **Linjë që zbret prej një zëri të brendshëm të zhvendosur**

Ursatz (gj.). Vështro **Struktura themelore**

Verticalisation (fr.). Vështro **Rishkrim i vertikalizuar**

Vertikalizim. Vështro **Rishkrim i vertikalizuar**

Voice exchange (angl.). Vështro **Shkëmbim i zërave**

Zhvendosje e regjistrit (gj. *Höher/Tieferlegung*; fr. *Transfert [ascendant/descendant] de register*; angl. *ascending/descending transfert*; *transposizione al registro superiore/inferiore*). Kapërcim në një oktavë më sipër (kapërcim ngjitës) ose më poshtë (kapërcim zbritës). Leximi i saktë i drejtimit të zërave kërkon t'i kushtojmë shumë vëmendje regjistrave. Kështu për shembull, linjën *lab4-sib4-do5-reb5* e m.14-15 të *Valsit* op. 9 no 1 Schubert-i e shkruan një oktavë më lart se regjistri të cilit ajo i përket në parim, siç e tregon krahasimi i shembujve 0.3 dhe 0.6 me partiturën (sh. 0.1). Zhvendosjet e regjistrit mund të paraqitjen grafikisht me linja apo me shigjeta. Vështro Kapitullin 3.

Zug (gj.). Vështro **Linjë e shkallëzuar**

SHTOJCA 2

Shkrimet grafike dhe shifrazhet

Analiza schenkeriane përdor notëzime grafike dhe shifrime të llojeve të ndryshme të cilat këtu do t'i shqyrtojmë shkurt. Në një këndvështrim grafet kanë të njëjtin funksion me partiturën, të paraqesin muzikën. Por ata e paraqesin atë në një mënyrë tjetër, e cila përbën në një farë mënyre dhe në pamje abstrakte proceset e kompozimit, të vërtetë apo të pandehur, procese që sollën në krijimin e saj, si dhe proceset e ndërgjegjshme apo jo të perceptimit.

Në rastet e thjeshtimeve ritmike të rishkrimit, është mjaft e lehtë të përfytyrojmë që ritmet e shkruara nga kompozitori janë një përpunim me anën e zburimeve të ndryshme të ritmeve më të thjeshta (diminuimet, copëzimet, etj.), në të cilat muzika mund të kishte qënë konceptuar fillimisht. Thjeshtimi ritmik na rikthen në një gjëndje "të mëparëshme" të kompozimit, edhe nëse bëhet fjalë për një gjëndje të vërtetë të procesit të kompozimit edhe nëse, më shpesh, bëhet fjalë për një gjëndje abstrakte, e cila ndoshta nuk ishte krijuar ndonjëherë në shpirtin e kompozitorit. E njëjta vlen edhe për meloditë, të cilat zhvillohen me anën e shndërrimeve të ndryshme nga melodi më të thjeshta në më të komplikuar (transporte fragmentesh, zburime me anën e tingujve të shmangur ose tingujve kalues etj.). Nga ana tjetër zburimi ritmik nuk mund të mendohet pa një zburim melodik në të cilin të mishërohet. Në fund të fundit dhe për të njëjtën arsye, mund të konceptohen edhe një numër harmonish, si akorde me tinguj të shmangur ose me tinguj kalues, si zburime të gradëve më të rëndësishme, të vetmet që, sipas Schenker-it e meritojnë me të vërtetë emrin "gradë" (*Stufe*), domethënë të vetmet që mund të ushtrojnë funksione të vërteta harmonike.

Pra kompozimi zhvillohet dhe analizohet në shumë nivele të jerarqizura, që nga ai i "idesë abstrakte" që është në origjinën e veprës e deri te vetë partitura, e cila regjistron të gjitha hollësitë dhe të gjithë zburimet duke kaluar përmes niveleve gjithnjë e më të përpunuara, ose, në të kundërt, nga partitura te ideja abstrakte e cila mund ta ketë lindur atë. Grafet nuk mund të pasqyrojnë të gjitha fazat e procesit të përpunimit. Do të bëheshin shumë. Ky kurs do të detajojë në mënyrë të veçantë dy nivele. I pari, "rishkrimi" (Kapitulli 3) mbetet afër partiturës por hedh dritë mbi drejtimin e zërave dhe përcakton gradët harmonike kryesore. Niveli i dytë, i përdorur zakonisht për përshkrimin e strukturave themelore (Kapitulli 6), paraqet grafe më abstrakte. Të dy nivelet duhet të tregojnë rolin e çdo elementi në procesin dhe në jerarqinë që dëgjuesi duhet të jetë në gjëndje ta

perceptojë¹. Sa më shumë aftësohet publiku të cilit i adresohemi, aq më shumë edhe analisti mund të shtojë apo të pakësojë numrin e niveleve.

Asnjë prej paraqitjeve të njëpasnjëshme grafike nuk mund të vështrohet si e pavarur prej të tjerave, as prej partiturës. Leximi i analizës kryhet me anën e krahasimeve të shumëfishta që bëjnë të ndërgjegjshëm për shndërrimet nga një nivel te tjetri. Është e pamundur të jepet gjë tjetër përveç disa pamjeve fikse të këtij procesi shndërrimi, pamje për të cilat Schenker-i përdorte metaforat kinematografike si “niveli i poshtëm” (Hintergrund), “niveli i mesëm” (Mittelgrund) dhe “niveli i sipërfaqes” (Vordergrund). Krahasimet mund të bëhen duke u nisur qoftë nga përpunimi, nga struktura më e zhveshur drejt partiturës, e qoftë në planin e thjeshtimit, duke u nisur nga partitura me anën e thjeshtimeve të njëpasnjëshme deri te struktura origjinale.

Teknikat e paraqitjes grafike do të përshkruhen me rradhë gjatë përdorimit të tyre. Por duhen thënë qysh tani disa fjalë mbi shifrimin, sepse përdorimi që do të bëhet këtu nuk është saktësisht ai që lexuesit janë mësuar. Shifrimi në shifra romake, i cili synon të tregojë gradën e basit themelor mbi të cilin ndërtohen akordet tashmë është i njohur dhe i përdorur mjaft mirë në Francë. Është një traditë vjeneze që shkon deri te abati Vogler në fund të shekullit XVIII dhe që Schenker-i e mësoi në klasën e Bruckner-it në Konservatorin e Vienës. Në muzikën tonale që shqyrtohet në këtë kurs “funksioni” i akordeve është i varur drejtpërsëdrejti prej gradës mbi të cilin ata ndërtohen. Kjo është arsyeja që shifrimi me shifra romake në Francë quhet (në mënyrë të papërshtatëshmet) “shifrazh funksional” (chiffirage de fonctions)². Bëhet fjalë veçanërisht për funksionet tonikë, subdominantë, e cila shpesh është një funksion që përgatit dominantën dhe dominantë. Modi dhe forma e akordeve nuk vështrohen si përcaktues. Për shembull, grada V, dominantë, mund të jetë mazhorë ose minore³, të përmbajë ose jo një septimë etj. dhe kjo nuk e prek funksionin e saj. Përkundrazi, që një akord të ketë formën e dominantseptakordit nuk mjafton që atij t’i

¹ Teoria schenkeriane është zhvilluar në një kohë të mbushur me një reflektim intensiv mbi psikologjinë e formave (*Gestaltpsychologie*), sipas së cilës perceptimi i vështrohet dukuritë më shumë si bashkësi të strukturuar dhe të jerarqizuara se sa si grumbullime elementesh të mbivendosura. Ajo u frymëzua veçanërisht prej teorisë organiciste (veçanërisht asaj të Goethe-s), sipas së cilës vepra e artit zhvillohet në mënyrën e një organizmi të gjallë, për shembull të një bime, më shumë me anën e arboreshencave dhe degëzimeve se sa me anën e shtesave apo bashkërenditjes së elementeve.

² Për të folur më saktë, i vetmi shifrazh i funksioneve është ai i teorisë riemanniane, i cili përdor gërmat T, S dhe D për të shënuar funksionet e tonikës, subdominantës dhe dominantës etj. Bëhet fjalë për një teori tipike gjermane të cilën Schenker-i e kundërshtonte shumë për arsye të formimit të tij austriak, ndonëse ajo kishte gjithsesi ngjashmëri interesante me teorinë e tij.

³ Në këtë pikë teoria schenkeriane dallohet prej teorisë së Schoenberg-ut, për të cilin funksionim i dominantës nuk mund të ushtrohet veçse prej një akordi mazhor. Në të kundërtën Schenker-i mendonte se dominantë “normale” në minor është dominantë minore dhe ajo që në këtë tonalitet është dominantë mazhorë është një huazim prej modit mazhor.

japësh këtë funksion, por duhet që ai edhe të zgjidhet në tonikë (I) ose në një prej zëvendësuesve të saj (kryesisht grada VI)¹.

Në këtë kurs shifrimet janë përdorur sipas mënyrës amerikane, e cila i shënon akordet mazhore me shifra romake të mëdha dhe akordet minorë me shifra të vogla. Një shenjë e veçantë është përdorur për tretingujshit e zvogëluar, veçanërisht për gradën II në minor, të cilën e shifrojmë II°. Leximi i këtyre shifrave kërkon një lloj vëmendjeje sepse nuk dallohet menjëherë nëse mënyra e këtyre akordeve i përket shkallës së tonalitetit apo është përfundim i një alterimi. Për shembull, akordi i gradës II është minor në tonalitetet mazhore dhe i zvogëluar në tonalitetet minore. Si pasojë shifrimi II tregon një akord të alteruar, i cili merr funksionin e V/V. Shifrimet II dhe V/V janë gjerësisht të barasvleftshëm. Ata do të përdoren sipas asaj që duan të thonë, për shembull një cikël kuintash, siç ndodh në shembullin 1.6, ose në të kundërtën një dominantë dytësore.

Shifrimi me numra arabë në konservatoret franceze synon vetëm të tregojë emërtimin e akordeve dhe formën e tingëllimit të tyre të veçantë. Për arsye historike, për të cilat nuk bëhet fjalë të ndalojmë këtu², një vëmendje e veçantë u është kushtuar dominantseptakordeve, që përcaktohen më shumë për nga forma e tyre se sa për nga funksioni. Vëmendje i kushtohet tritonit apo kuintës së zvogëluar që i karakterizon. Për këtë arsye përdoren dy mjete: shenja +, që tregon tingullin e poshtëm si kuintë të zvogëluar (tingulli sensibil) dhe shenja 5 me vijë (5/) që tregon tingullin e sipërm (grada VII e akordit të plotë). Pra, dominantseptakordi në pozicion themelor $\overset{7}{+3}$ ose $\overset{7}{+}$ dhe tre përmbysjet e tij janë $\overset{6}{3}$, +6 dhe +4. Por këta shifrimet kanë të keqen e madhe që e kuptojnë formën si funksion. Për më shumë, ata nuk përlligjen historikisht as kur vërejmë përdorimin e basit të shifruar.

Për septakordet përdorimi që më përkatësor me atë të shifrimit të basit continuo të shekullit XVIII, parimi i të cilit është shifrimi i dy tingujve të intervalit karakteristik të septakordit (disonanca), V7 për pozicionin themelor (7 është disonant me 8 që nënkuptohet), V6/5, V4/3 dhe V2 (2 është disonant me 1 që nënkuptohet) për të tre përmbysjet. Këto shifrimet janë të vleftëshme (me anën e shifrave romake) për të gjithë septakordet, mjaft të vështrosh partiturën për të përcaktuar formën e saktë të akordit. Në

¹ Këtë rast të gjysmëkadencës do ta kundërshtojmë, por në të vërtetë bëhet fjalë për një dominantë në pritje të zgjidhjes. Ky rast do të shqyrtohet më poshtë, sepse bëhet fjalë për atë që në Kapitullin 6 Schenker-i e quan "Ndërprerje".

² Mund të thuhet, fare shkurt, se në traditën e Conservatoire de Paris septakordet e dominantës vështroheshin si "natyrorë" dhe u nënshtroheshin ligjeve të përgatitjes dhe të zgjidhjes të ndryshme prej atyre që përdorreshin prej septakordeve të tjerë që quheshin në mënyrë të çuditëshme dhe të papërshtatëshme "septièmes d'espèce".

të vërtetë edhe shifrazhi, njëlloj si ndonjë paraqitje tjetër grafike, nuk mund të zëvendësojë leximin e partiturës.

Në disa raste, numrat arabë tregojnë më shumë lëvizjen e zërave se sa përmbysjet e akordeve. Këto raste dallohen përgjithësisht prej numrave të njëpasnjëshëm arabë të ndarë me një vijë në mes, për shembull V_{4-3}^{6-7} . Këtu, vetëm krahasimi me partiturën lejon të dallohet drejtimi i saktë. IE. Aldwell dhe C. Schachter shkruajnë: "Numrat arabë nuk tregojnë vetëm përmbysjet e akordeve, por edhe ndryshimin e tyre që vjen për arsye të lëvizjeve kontrapunktike mbi basin. Për shembull, nëse basi është do, notëzimi I^{5-6} do të thotë që në një zë të sipërm tingulli sol ngjitet te la; do-mi-sol bëhet do-mi-la (që të dy kanë bas të njëjtë). I njëjti parim zbatohet edhe për kuartsektakordin e kadencës. V_{4-3}^{6-7} tregon një lëvizje zërash sipër basit, të cilat përpunojnë dhe forcojnë dominantën. Përdorimi i vijave horizontale që lidhin numrat arabë (për lëvizjet kontrapunktike) [ose një vijë horizontale nën këto numra] do të duhet të paraprijë të gjitha paqartësitë e leximit. Për shembull, në notëzimin e cituar I^{5-6} nuk do të thotë se akordi i dytë është përmbysja e parë e një akordi të tonikës, siç do të bënte vetëm simboli I6. Simboli "5-6" tregon një lëvizje intervallesh; akordi la minor vjen prej një lëvizjeje melodike dhe jo prej ndonjë përmbysjeje të harmonisë"¹.

Pra shifrimet nuk janë të njëkuptimëshme. Ata na lejojnë të tërheqim vëmendjen mbi vendosjet e veçanta, por interpretimi i plotë i tyre nuk është i mundur veçse me anën e krahasimit me vetë partiturën. Duhet të theksojmë edhe një herë se asnjë shifrim dhe asnjë analizë grafike nuk mund ta zëvendësojë dot partiturën, ata duhet të na lehtësojnë leximin analitik, por jo ta zëvendësojnë atë.

¹ Edward Aldwell dhe Carl Schachter me Allen Cadwallader, *Harmony and Voice Leading*, 4 ed. Boston, Schirmer, 2011, p. 697.

Tryeza e analizave dhe shembujve

Johann-Sebastian BACH

Koral <i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i> , BWV 113	37-38
Koral <i>Aus meines Herzens Grunde</i> , BWV 269	41
Das Wohltemperierte Klavier I, Prelud në <i>do</i> mazhor, BWV 846a	33-34
Das Wohltemperierte Klavier I, Prelud në <i>mi</i> mazhor, BWV 854a	31-32
Partita <i>O Gott, du frommer Gott</i> , BWV 767	44-46
Prelud i vogël në <i>do</i> mazhor, BWV 924	79-80
Prelud i vogël në <i>fa</i> mazhor, BWV 927	35-36
Prelud i vogël në <i>mi</i> minor, BWV 941	78-79
Suitë angleze në <i>re</i> minor, BWV 811, Prelude	46-48
Suitë për violonçel në <i>sol</i> mazhor, BWV 1007, Prelude	36-37
Suitë për violonçel në <i>mib</i> mazhor, BWV 1010, Sarabande	67-68

Ludwig VAN BEETHOVEN

Sonata në <i>fa</i> minor, op. 2 no 1, Adagio	81-85
Sonata « <i>Pathétique</i> », op. 13, Koha II, Adagio cantabile	55
Sonata në <i>do</i> diëse minor, op. 27 no 2, Koha I, Adagio sostenuto	53
Sonata në <i>sol</i> mazhor, op. 31 no 1, Koha II, Adagio grazioso	74-75
Sonata « <i>Appassionata</i> », op. 57, Koha I, Allegro assai	66-67
Sonata në <i>mi</i> minor, op. 90, Koha I, <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i>	53-54

Johannes BRAHMS

Deuxième symphonie, Koha I, Allegro non troppo	28-29
--	-------

Fredéric CHOPIN

Etyd në <i>do</i> mazhor, op. 10 no 1	42
Nocturne në <i>reb</i> mazhor, op. 27 no 2	22-23
Nocturne në <i>do</i> minor, op. 48 no 1	34-35
Nocturne në <i>fa</i> minor, op. 55 no 1	92-94
Prelud në <i>do</i> mazhor, op. 28 no 1	50-53
Prelud në <i>si</i> minor, op. 28 no 6	19-20
Prelud në <i>reb</i> mazhor, op. 28 no 15	86-87
Vals postum në <i>mi</i> mazhor, B44	32; 100-102

Friedrich HÄNDEL

Suitë në <i>la</i> mazhor, HWV 426	24-27
Prelud	24-26
Allemande	26-27
Courante	24-25
Gigue	24

Joseph HAYDN

Sonata (Divertimento) në <i>sol</i> mazhor, Hob. XVI:8, Koha IV, Allegro	97-98
--	-------

Sonata në <i>fa</i> mazhor, Hob. XVI:9, Scherzo	94
Sonata (Divertimento) në <i>mi</i> mazhor, Hob. XVI:13, Menuetto	30-31; 76
Sonata në <i>fa</i> mazhor, Hob. XVI:29, Moderato	28
Variations për piano në <i>mib</i> mazhor, Hob. XVII:3	68-71

Félix MENDELSSOHN

<i>Lieder ohne Worte</i> në <i>mi</i> mazhor, op. 19 no 1	48-50
---	-------

Wolfgang Amadeus MOZART

Koncert për piano në <i>la</i> mazhor, KV 488, Koha II, Adagio	87
<i>Klavierstück</i> në <i>fa</i> mazhor, KV 33B	96-97
Sonata për piano në <i>fa</i> mazhor, KV 280, Koha I, Allegro assai	92
Sonata për piano në <i>fa</i> mazhor, KV 280, Koha II, Adagio	90-92
Sonata për Piano në <i>sib</i> mazhor, KV 281, Rondeau	98-99
Sonata për piano në <i>la</i> mazhor, KV 331, Menuet	80-81
Sonata për piano në <i>sib</i> mazhor, KV 333, Koha III, Allegretto grazioso	99-100
Sonata për piano në <i>do</i> mazhor, KV 545, Koha I, Allegro	57-66
Sonata për piano et violon në <i>lab</i> mazhor, KV 481, Adagio	85-86

Domenico SCARLATTI

Sonata në <i>do</i> mazhor, L401	20-21
----------------------------------	-------

Franz SCHUBERT

Impromptu në <i>lab</i> mazhor, op. 143 no 3	29-30
Vals në <i>lab</i> mazhor, op. 9 no 1	12-17

Robert SCHUMANN

<i>Dichterliebe</i> , op. 48 no 2, <i>Aus meinen Tränen sprissen</i>	110-111
<i>Dichterliebe</i> , op. 48 no 5, <i>Ich will meine Seele tauchen</i>	97-101
<i>Schlummerlied</i> , op. 124 no 16	77

Antonio VIVALDI

Concerto <i>La Primavera</i> , RV 269, Koha III	73-74
---	-------

Tryeza e lëndës

Hyrje	5	
Një shembull i analizës schenkeriane: Franz Schubert, Vals në <i>la</i> bemol mazhor, op. 9 n° 1		12
Kapitulli 1 – Përpunimet e hapësirës tonale	19	
Arpezhim		20
Përpunimi me dominantë		23
Ndarësi në kuintë		27
Përpunimi me subdominantë		30
Përpunimi me një ose më shumë akorde		33
Kapitulli 2 – Rishkrimet	41	
Kapitulli 3 – Zhvendosjet e regjistrit	57	
Kapitulli 4 – Linjat ndërmjet zërave	73	
Linjat që ngjiten drejt zërit të sipërm		74
Linjat që zbresin drejt zërit të sipërm		76
Kryqëzimi		78
Linjat ngjitëse dhe zbritëse		80
Meloditë e përbëra		87
Kapitulli 5 – Strukturat themelore	89	
Strukturat e thjeshta themelore		90
Tingulli i kreut, ngjitja nistore dhe arpezhimi nistor		94
Tingujt fqinjë të rendit të parë		95
Ndërprerja		98
Kapitulli 6 – Robert Schumann, <i>Dichterliebe</i>, op. 48 no 5, <i>Ich will meine Seele tauchen</i>	103	
Shtojca 1 – Terminologjia	109	
Shtojca 2 – Notëzimet grafike dhe shifrimet	115	
Tryeza e analizave dhe shembujve	119	
Tryeza e lëndës	121	