

Praktische toepassing van Schenkeriaanse analyse
voor Componisten

Brant Peije Teunis

Contents

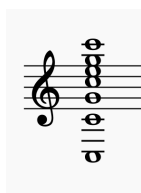
1	Inleiding	3
1.1	Achtergrondinformatie over Schenkeriaanse analyse	3
1.2	Doelstelling van de paper	4
2	Basisprincipes van Schenkeriaanse analyse	5
2.1	Fundamentele concepten	5
2.2	Reductie	8
3	Schenkeriaanse analyse als creatief hulpmiddel	9
4	Conclusie	10
5	Aanbevelingen & Referenties	11
5.1	Referenties	11

1 Inleiding

1.1 Achtergrondinformatie over Schenkeriaanse analyse

Heinrich Schenker werd op 19 juni 1896 geboren in Wisniowczyki (Polen) en overleed op 13 januari 1935 te Wenen. Naast het Weense conservatorium rondde hij een studie rechten af. Hij gold als een van de meest vooraanstaande muziektheoretici van zijn tijd. Ook was hij actief als musicus, criticus, muziekuitgever en componist. Zijn belangrijkste boeken zijn *Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt I & II* (1910 & 1922) en *Der freie Satz* (1935) (*Grijp & Scheepers, 1992*). Kunst berust volgens Schenker op natuurassociatie. Het onderscheid tussen visuele kunst en muziek is dat muziek zich associeert met de natuur terwijl visuele kunst een directe nabootsing ervan vertegenwoordigt. De associatie tussen muziek en de natuur zit hem in de natuurkundige aard van het toonsysteem dat gebaseerd is op de boventonenreeks en herhaling. Herhaling is een biologisch principe 'iets dat op gang gebracht is, moet worden voortgeplant'. Schenker ziet zijn methode als de eerste werkelijk artistieke muziektheorie, waarin het geniale van kunstwerken volledig tot zijn recht kan komen: "*Meine lehre zeigt die musik als eine Einheit in allem, was ins besonderes Leben unter den Künsten bedeutet.*" (*Schenker, Der freie Satz, 26*)

Kort gezegd komt Schenkers theorie hier op neer: Alle tonaal geschreven muziek uit de periode 1700 tot 1900 van voornamelijk Duitse componisten is te beschouwen als een '*Auskomponierung*' van een grote of kleine tonicadrieklank. In zijn analyses vereenvoudigt Schenker een compositie in een aantal fases (*Schichten*) totdat er in de laatste fase alleen nog een drieklank overblijft. Deze drieklank is simpelweg 'uitgecomponeerd' door middel van contrapuntische principes. Die basis tonicadrieklank noemt Schenker de *Ursatz*, hij gaat daar bij uit van de meest natuurlijke ligging van dit akkoord namelijk vanuit de eerste vijf harmonischen (zie Vb.1).



Vb.1: Ursatz

Schenker deelt composities op in drie niveaus:

- Het hoofdniveau (*Ursatz*): Dit niveau vertegenwoordigt de meest fundamentele structuur van een compositie. Het wordt vaak weergegeven als een vereenvoudigde melodische lijn die de basis vormt voor het gehele muziekstuk. Het hoofdniveau omvat meestal de baslijn en de melodische contouren die essentieel zijn voor het begrijpen van de muzikale structuur.
- Het middenniveau (*Mittelgrund*): Het middenniveau bestaat uit de uitbreidingen en variaties van het hoofdniveau. Hier worden motieven en thema's ontwikkeld en uitgebreid, vaak met toevoeging van harmonische ondersteuning. Het middenniveau vertegenwoordigt de tussenliggende muzikale structuur tussen het hoofdniveau en het oppervlakteniveau.
- Het oppervlakteniveau (*Vordergrund*): Het oppervlakteniveau omvat de volledig uitgewerkte muzikale textuur, inclusief alle details van akkoorden, versieringen en melodische nuances. Dit niveau vertegenwoordigt de uiteindelijke notatie van de compositie zoals deze wordt uitgevoerd.

Schenkers analysetechniek wordt, zeker vandaag de dag, als controversieel of zelfs 'weerlegd' gezien. Veel voorkomende punten van kritiek zijn:

- Reducties van grootschalige werken zijn niet auditief waarneembaar in het origineel.
- Ritme wordt een veel lagere importantie toegekend dan melodie en harmonie.
- Hetzelfde materiaal wordt vaak op verschillende manieren geanalyseerd afhankelijk van het structurele niveau. Die verschillende analyses zijn soms tegenstrijdig.
- Schenker motiveert vaak niet waarom hij tonen als belangrijk aanmerkt en geeft vaak maar één mogelijke analyse van een stuk.

(*Grijp & Scheepers, 1992, 295*)

1.2 Doelstelling van de paper

Het doel van deze paper is niet zo zeer om een diepgaand onderzoek uit te voeren naar Schenkeriaanse analyse en de complexiteit van het systeem uit te leggen. Schenkeriaanse analyse is als methode verouderd en niet meer relevant voor hedendaagse muziektheoretici, los van haar historische waarde. In deze paper wil ik een nieuwe toepassing van de Schenkeriaanse analyse onderzoeken, namelijk als compositietechniek. Een van de bijzondere dingen aan Schenkeriaanse analyse is dat de analyse zelf nieuwe muziek oplevert. Als ik inspiratie wil opdoen pak ik vaak een door Schenker gereduceerde versie van een Bach of Beethoven stuk erbij. Of de analyse of reductie nou wetenschappelijk hout snijdt doet er dan niet toe, de eenvoud van de nieuwe composities die ontstaan

vanuit de reducties zorgen er altijd voor dat ik op nieuwe ideeën kom. Zo kwam ik ook op het idee om van mijn eigen composities een Schenkeriaanse reductie te maken; als ik van mijn eigen composities door middel van reductie weer nieuwe composities kan maken heb ik een eindeloze bron aan inspiratie en dan ben ik ook nog zelfvoorzienend! Ook is het interessant om te kijken wat er gebeurt als je Schenkers analyse methode toepast op muziek waar deze niet voor gemaakt is, met andere woorden: wat er gebeurt als je niet per se tonaal geschreven muziek, die niet per se uit de 18 of 19e eeuw komt en niet per se door een Duitse man is geschreven op een Schenkeriaanse manier reduceert. Kortom de doelstelling van deze paper is om te onderzoeken hoe je Schenkeriaanse analyse kan inzetten als compositietechniek.

2 Basisprincipes van Schenkeriaanse analyse

2.1 Fundamentele concepten

Lagen

In het systeem van Schenker bestaan er drie lagen die elk weer verdeeld zijn in drie subdivisies:

1. Lijnen
 - (a) Sopraan
 - (b) Bas
 - (c) Harmonie (de binnenstemmen)
2. Structuren
 - (a) Verlengingen
 - (b) Verbindingen
 - (c) Cadansen
3. Niveaus
 - (a) Voorgrond (*Vordergrund*)
 - (b) Middengrond (*Mittelgrund*)
 - (c) Achtergrond (*Hintergrund*)

Voor dit onderzoek is vooral het concept van de verschillende niveaus relevant omdat daar de reductie plaatsvindt.

Hintergrund

De Hintergrund wordt gevormd door de meest elementaire prolongatie van de tonicadrieklank, de *Ursatz*. In de bas gebeurt dit door een breking van de kwint zodat er een I-V-I progressie ontstaat, dit noemt Schenker de *Bassbrechung*. In de bovenstem door een opvulling van de terts, kwint of octaaf met diatonisch dalende secundetreden. Deze dalende melodische beweging in de bovenstem noemt Schenker de *Urlinie* (zie Vb.2).

The image shows a musical score for a single voice in G major. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Above the first three notes are the numbers 3, 2, and 1, indicating a descending third, second, and first step. The bass line consists of a half note G3, a quarter note D4, and a quarter note G4. Above the first three notes of the bass line are the letters I, V, and I, indicating the chord progression. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Above these notes are the numbers 5, 4, 3, 2, indicating a descending fourth, third, and second step. The bass line continues with a half note G3, a quarter note D4, and a quarter note G4. Above the first three notes of the bass line are the letters I, V, and I. The melody then has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Above these notes are the numbers 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, indicating a descending eighth, seventh, sixth, fifth, fourth, third, second, and first step. The bass line continues with a half note G3, a quarter note D4, and a quarter note G4. Above the first three notes of the bass line are the letters I, V, and I. The score is labeled 'wordt:' and 'of:' above the first and second measures respectively.

Vb.2: Prolongatie van de *Ursatz* in een *Bassbrechung* en *Urlinie*

Mittelgrund

De *Mittelgrund* is een 'tussenlaag' het is de laag die de voorgrond en de achtergrond met elkaar verbindt. Afhankelijk van de lengte en de complexiteit van een stuk zal een analyse bestaan uit een wisselend aantal tussenlagen die uitleggen hoe die voorgrond zich verhoudt tot de achtergrond. De middelste laag die het dichtst bij de achtergrond ligt, wordt het eerste niveau (*erste Schicht*) van de middengrond genoemd, en bestaat alleen uit directe uitwerkingen van de achtergrond. (Pankhurst, 2008)

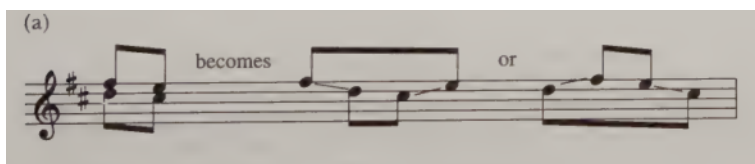
Vordergrund

De voorgrond is de eerste laag van de analyse en heeft betrekking op de complexe details van de muziek. Het proces van de analyse gaat erom hoe de oppervlakte van de muziek elaboraties zijn van de onderliggende achtergrond structuur.

Extensies

De term extensies (ook wel: prolongaties) verwijst naar de uitbreidingen of variaties van het basismateriaal binnen de muzikale structuur. Extensies spelen een belangrijke rol bij het begrijpen van de ontwikkeling en diversiteit van muzikale ideeën binnen een compositie. Schenker geeft verschillende technieken die extensies mogelijk maken, een aantal van de meest voorkomende zijn:

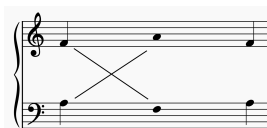
- **Ausfaltung:** Ontvouwen is een extensie waarbij meerdere stemmen uit een akkoord worden gehorizontaliseerd tot een enkele regel op zo'n manier dat de bovenstem wordt verbonden met een toon uit de binnenstem en



Vb.3: Ausfaltung

dan weer terugkeert naar de bovenstem of de inversie hiervan. zie vb. 3. (Schenker, *Der freie Satz*, 1979 p.50,)

- **Registeroverdracht:** Simpelweg een verandering van octaaf. Als een melodie vaker heen en weer schiet tussen octaven creëert dat een koppeling tussen de octaven.
- **Verlengde toonhoogtes:** Schenker identificeert bepaalde toonhoogtes als harmonisch belangrijk of structureel significant binnen een compositie. Door het verlengen van deze toonhoogtes, kunnen componisten spanning en continuïteit creëren in de muzikale structuur. Het zorgt voor een gevoel van verbinding en eenheid tussen verschillende akkoorden en secties van het stuk.
- **Toonuitwisseling:** Een veel gebruikte extensietechniek waarbij twee stemmen (gebruikelijk de sopraan en de bas) tonen uitwisselen. Hierdoor verandert de harmonie niet maar de klank krijgt wel een andere kleur. Schenker noteert de tonen die uitwisselen met een lijn. (zie Vb. 3)



Vb.3 Toonuitwisseling

- **Geïmpliceerde toonhoogtes:** Schenker stelt dat in een compositie bepaalde toonhoogtes impliciet aanwezig kunnen zijn. Deze geïmpliceerde toonhoogtes kunnen worden afgeleid uit de harmonische context, de melodische contour of de interactie tussen verschillende stemmen. Schenker noteert deze geïmpliceerde tonen in twee gevallen:
 - $\hat{7}$ (leidtoon) boven een dominant bij een cadens kan $\hat{2}$ impliceren.
 - $\hat{1}$ boven een cadentieel $\frac{6}{4}$ -akkoord bij een cadens kan $\hat{3}$ impliceren.

Vb. 4: Fase 2 analyse

2.2 Reductie

Om een Schenkeriaanse reductie te maken kun je het volgende stappenplan volgen. Er zijn een aantal basisregels die altijd in acht moeten worden genomen. Er is geen maatsoort aangezien het geen ritmische representatie van de muziek is. De stokken in de sopraanstem staan altijd omhoog. De stokken in de basstem staan altijd omlaag.

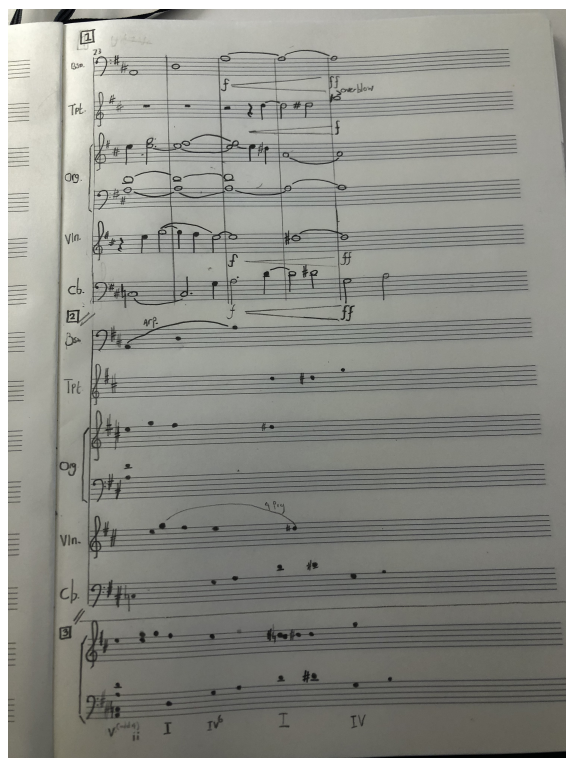
1. Fase 1: Harmonische van de voorgrond
 - (a) Label harmonieën met Romeinse cijfers en, waar nodig, becijferde bas. Als er een modulatie plaats vindt noteer de akkoorden dan in hun nieuwe toonaard (i.e. Zet een I onder het 'nieuwe' I akkoord)
2. Fase 2: Voorbereiding van de partituur en identificatie van voorgrondextensies (zie Vb. 4)
 - (a) Verwijder herhalingen en motieven
 - (b) Verwijder staaflijnen
 - (c) Geef elke noot weer met een stamloze kwart noot
 - (d) Identificeer extensies van de voorgrond harmonie, benoem:
 - i. Arpeggiaties (Arp.)
 - ii. Lineare progressies (3-prg, 4-prg, etc.)
 - iii. Buurtonen (N)
 - iv. Twee-noten arpeggiaties tussen stemmen (boog)
 - (e) Benoem de functie van alle noten die niet in de bovenstaande categorieën vallen (bijvoorbeeld als passeernoten of chromatiek)
3. Fase 3: Achtergrond analyse
 - (a) Identificeer een diatonisch dalende lijn (de *Urlinie*) en een *Bassbrechung*. De *Urlinie* moet vanaf $\hat{3}$, $\hat{5}$ of $\hat{8}$ stapsgewijs diatonisch dalen naar $\hat{1}$

Omdat het doel van deze paper is om een creatieve toepassing te vinden van de Schenkeriaanse analyse en niet om daadwerkelijk muziektheoretische analyses te maken is dit stappenplan erg versimpeld. Kijk voor een uitgebreid stappenplan en diepgaande uitleg van de Schenkeriaanse methode bij 5

3 Schenkeriaanse analyse als creatief hulpmiddel

Voor mij is het beginnen aan een compositie het lastigste gedeelte; de eerste paar maten duren altijd het langst om te schrijven. Beginnen met een Schenkeriaanse reductie als startpunt van je compositie kan een perfect duwtje in de rug zijn. Creativiteit komt vaak goed tot uiting binnen bepaalde grenzen. Als je alle verschillende mogelijkheden beperkt is het vaak makkelijker om tot iets te komen. Een compositie uitbouwen vanuit een Schenkeriaanse reductie is een methode om de opties in te perken. Het fijne aan werken vanuit een Schenkeriaanse reductie is ook dat het de mogelijkheden beperkt als je begint aan je compositie maar naar mate je verder in het stuk komt er ook meer mogelijk wordt. Door te beginnen met een reductie krijg je paar akkoorden en soms een simpel melodietje hier kan je vervolgens natuurlijk weer alle kanten mee op.

Als de reductie je niet echt inspireert en geen nieuwe ideeën oproept kan het vaak goed werken om deze een beetje door elkaar te husselen. Ik zet de reductie vaak in een andere maatsoort, stel een reductie heeft 4 noten (vanzelfsprekend allemaal kwartnoten) dan zet ik hem bijvoorbeeld in $\frac{6}{8}$ en vul ik de laatste twee noten in met de eerste twee noten uit de reductie. Door deze kleine aanpassing heb ik al een volledig nieuw stuk muziek wat waarschijnlijk totaal anders klinkt dan het origineel. Zet het stuk in een andere toonsoort, verander een aantal nootwaardes, voeg wat noten toe of haal er wat weg en voor je het weet heb je een totaal nieuw stuk.



Voorbeeld van een Schenkeriaanse reductie. Onderaan de pagina is de volledige reductie te zien die kan fungeren als startpunt van een nieuwe compositie.

4 Conclusie

Het gebruiken van Schenkeriaanse reducties als startpunt is voor mij een perfecte strategie om met een compositie te beginnen als ik geen inspiratie heb. Als ik geen inspiratie kan het tergend zijn om uren naar een leeg vel papier te kijken of futloze ideetjes te proberen op de piano. Een Schenkeriaanse reductie maken is dan voor mij een perfecte oplossing omdat het niet voelt alsof je muziek maakt maar meer alsof je een puzzel aan het oplossen bent. Als de reductie klaar is en je luistert naar de uitkomst gaat er bij mij vaak gelijk wat borrelen ik begin meteen een nootje aan te passen of er een ritme aan toe te voegen. Het ontbreken van ritme in de reductie werkt ook bevrijdend omdat je alle ritmes op de reductie kan plakken. Ik heb wel eens een reductie gemaakt van een Mozart stuk en daar een tango op geplakt dat werkte heel goed. Kortom het maken van een Schenkeriaanse reductie en die gebruiken als startpunt voor een nieuwe compositie kan een hele vruchtbare bodem zijn zeker als je op dat moment een tekort aan inspiratie hebt.

5 Aanbevelingen & Referenties

Los van de boeken zijn dit een aantal websites die heel interessant zijn als je meer wilt weten over Schenker:

- SchenkerGuide
- Heinrich Schenker Blog
- Sonic Function
- Sound Patterns
- Jacob Gran: Schenkerian Analysis
- Schenker Documents Online

5.1 Refenties

- Grijp, Louis Peter & Scheepers, Paul (1990), Van Aristoxenos tot Stockhausen 2, Wolters-Noordhoff Groningen.
- Schenker, Heinrich (1935), Der freie Satz, Vienna: Universal Edition.
- Pankhurst, Thomas (2008), SchenkerGUIDE, Routledge