

Όνομ/νυμο: Γκουντρίδης Αλέξανδρος
Αρ. Μητρώου: M2008037



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΖΗΤΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Πτυχιακή εργασία

“Ανάλυση της Σονάτας για πιάνο Op.1 του Alban Berg”

Υπεύθυνος καθηγητής: Βλαγκόπουλος Παναγιώτης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

§

1.	Εισαγωγή.....σελ.	3-5
2.	Σονάτα για πιάνο Op. 1.....σελ.	5-11
	2.1 Έκθεση.....σελ.	5-9
	2.2 Ανάπτυξη.....σελ.	9-10
	2.3 Επανεκθεση....σελ.	11
3.	Συμπεράσματα.....σελ.	12-14
4.	Βιβλιογραφία.....σελ.	14

1. Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια προσέγγιση στην μουσική ανάλυση της Σονάτας για Πιάνο Op.1 του Alban Berg, ενώ ταυτόχρονα καλείται να αναδείξει ορισμένα ζητήματα που θίγει ο Theodor Adorno στην διάλεξη του με θέμα «Το πρόβλημα της μουσικής ανάλυσης». Αρχικά, θα γίνει μια σύντομη περιγραφή του ιστορικού πλαισίου στο οποίο κατατάσσεται το έργο καθώς και μια ιστορική αναφορά στον συνθέτη. Στη συνέχεια, θα περάσουμε στο θέμα της ανάλυσης της Σονάτας, με τελευταία ενότητα τα συμπεράσματα τα οποία θα προκύψουν από αυτήν.

Η αρχή του 20^{ου} αιώνα βρίσκει την ανθρωπότητα σε ένα σημείο καμπής. Οι γεωπολιτικές διεκδικήσεις θα οδηγήσουν στον 1ο παγκόσμιο πόλεμο ενώ ταυτόχρονα οι εξελίξεις στον τομέα της φυσικής, της ψυχανάλυσης και των τεχνών, έτρεχαν με ραγδαίους ρυθμούς. Η ανακάλυψη του τηλέγραφου, η Θεωρία της Σχετικότητας του Αϊνστάιν, η Κβαντική Θεωρία του Πλανκ, οι ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόιντ, το εξπρεσιονιστικό καλλιτεχνικό κίνημα, είναι κάποιες πτυχές που χαρακτηρίζουν την αλλαγή του αιώνα. Ο κόσμος της μουσικής δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τις εξελίξεις καθώς ανήκει στο γενικότερο πλαίσιο τεχνών και επιστημών που αναφέρθηκε παραπάνω.

Η περίοδος που είναι γνωστή σήμερα ως «Η Ρομαντική περίοδος της μουσικής» είχε φτάσει στην δύση της. Οι συνθέσεις μέχρι εκείνη την περίοδο βασίζονταν σε κανόνες που είχαν τεθεί ανά τα χρόνια και οι οποίοι με την σειρά τους είχαν ως αφετηρία την αρχή της τονικότητας. Κάθε σύνθεση είχε ένα τονικό κέντρο. Η τονικότητα μέσα στην ίδια την σύνθεση μπορεί να άλλαζε και να μεταφερόταν στην σχετική της, σε μια κοντινή ή σε κάποια άλλη απομακρυσμένη τονικότητα αλλά πάντα στο τέλος επέστρεφε στην αρχική της βάση. Από τις φούγκες του Μπαχ όπου οι “δευτερεύουσες” τονικότητες είχαν κοντινή σχέση με την αρχική, μέχρι τα έργα της Κλασικής και Ρομαντικής περιόδου όπου το πρώτο και το τελευταίο μέρος μιας σύνθεσης βρίσκονταν στην ίδια τονικότητα, διαφαίνεται ότι το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής των προηγούμενων ετών είχε διατονικό χαρακτήρα¹ Η μελωδία και η αρμονία σχετίζονταν με το τονικό κέντρο. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπήρχαν αλλοιωμένες νότες ή συγχορδίες μέσα στην σύνθεση. Παρ’ όλα αυτά και παρά τους όλους ενδιάμεσους «σταθμούς», πάντα ήταν ξεκάθαρο το τονικό κέντρο κάθε μέρους της σύνθεσης. Αυτό άρχισε να αλλάζει ήδη από την εποχή του Βάγκνερ² όταν ξεκίνησε να καθίσταται δύσκολος ο εντοπισμός της τονικότητας. Η υπέρμετρη χρήση μη αρμονικών φθόγγων ή συνεχόμενων συγχορδιών μεθ’εβδόμης χωρίς την επακόλουθη λύση τους δίνουν την εντύπωση ότι το έργο αλλάζει τονικότητα ενώ στην ουσία

¹ Kotska S, σελ.2

² Horn N, σελ. 6-14

παραμένει στην ίδια. Η αίσθηση της Μετέωρης τονικότητας την οποία θα συναντήσουμε και στην Σονάτα του Μπεργκ αργότερα, οι σύντομες τονικοποιήσεις, οι άλυτες διαφωνίες, οι μη «λειτουργικές» συγχορδίες που δημιουργούνται από την χρωματική κίνηση της κύριας φωνής, οι συνηχήσεις κατά 2ες, 4ες ή 5ες είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά που σηματοδοτούν το τέλος της εποχής του τονικού συστήματος ως πρωταρχική οργανωτική δύναμη, κάτι που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον χρωματισμό.³ Καθώς η τονικότητα είχε φτάσει στα όρια της, άρχισαν να εγκαταλείπονται και οι τρόποι με τους οποίους οι συνθέτες της Μπαρόκ, της Κλασικής και Ρομαντικής περιόδου συνέθεταν ένα έργο. Οι μείζονες και ελάσσονες κλίμακες εγκαταλείφθηκαν για χάριν της χρήσης νέων ή και παλαιότερων κλιμάκων όπως είναι η ολοτονική, η πεντατονική ή η οκτατονική κλίμακα οι οποίες φάνταζαν εντελώς «ξένες» στα αυτιά του μουσικού κοινού εκείνη την περίοδο.⁴ Επίσης, χάριν της χρήσης της χρωματικής κλίμακας, ο Άρνολντ Σόενμπεργκ είχε στα σκαριά το 12φθογγο σύστημα στο οποίο όλοι οι φθόγγοι είναι ισότιμοι μεταξύ τους, αποφεύγοντας την δημιουργία κάποιου τονικού κέντρου.⁵ Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της περιόδου ήταν οι παράλληλες κινήσεις των φωνών κατά 5ες ή κατά 8ες κάτι το οποίο επίσης αποτελεί απόκλιση στον κανόνα της προηγούμενης εποχής ότι οι παράλληλες 5ες ή 8ες πρέπει να αποφεύγονται.⁶

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γεννήθηκε ο Άλμπαν Μπεργκ. Γεννημένος στην Βιέννη το 1885, ξεκίνησε να παίζει πιάνο στην ηλικία των 9 ετών. Τον Οκτώβριο του 1904 ξεκίνησε μαθήματα αντίστιξης και αρμονίας με τον Άρνολντ Σόενμπεργκ ενώ αργότερα ακολούθησαν και τα μαθήματα σύνθεσης. Ο Μπεργκ μαζί με τον Βέμπερν ήταν από τους πιο ταλαντούχους μαθητές που είχε ο Σόενμπεργκ και μαζί με τον τελευταίο αποτελούσαν την Δεύτερη σχολή της Βιέννης. Επηρεασμένος από τις υστερο-ρομαντικές συνθέσεις του Γκουστάβ Μάλερ⁷, ο Μπεργκ είχε πολύ στενή σχέση με τον δάσκαλο του από τον οποίο υιοθέτησε τεχνικές σύνθεσης που σηματοδοτούσαν και το καινούργιο ιδίωμα που ανερχόταν. Ο Μπεργκ ξεκίνησε την σταδιοδρομία του με την Σονάτα για πιάνο Op.1. Ωστόσο αυτό δεν αποτελούσε το πρώτο έργο του συνθέτη καθώς είχε γράψει άλλες 4 σονάτες για πιάνο τα προηγούμενα χρόνια. Παρόλ'αυτά, όπως αναφέρει ο Allen Forte, η συγκεκριμένη Σονάτα διαφέρει κατά πολύ από τις υπόλοιπες.⁸ Συνθετικά, ο Μπεργκ επηρεάστηκε από την τεχνική της μοτιβικής επεξεργασίας την οποία και υιοθέτησε από τον δάσκαλο του. Η ιδέα είχε τις ρίζες της στο ότι όλη η σύνθεση βασιζόταν σε μια μουσική ιδέα. Αυτό, όπως θα δούμε και στην ανάλυση, διαφαίνεται στην Σονάτα για πιάνο όπου όλα τα μορφολογικά της μοτίβα προέρχονται από μια βασική-μουσική ιδέα.

³ Kotska S, σελ. 9

⁴ Kotska S, σελ. 16

⁵ Kotska S, σελ. 191-192

⁶ Kotska S, σελ. 73

⁷ "Biography of Alban Berg", στον ηλεκτρονικό κατάλογο κλασικής μουσικής *Classic Cat*

⁸ Forte A, σελ. 17

Μια λέξη αποτελείται από συλλαβές. Εάν θεωρήσουμε την λέξη ως το βασικό μοτίβο μιας σύνθεσης τότε η επεξεργασία θα γίνει στις συλλαβές της λέξης. Έπειτα εάν την συναρμολογήσουμε πάλι τότε θα έχουμε ξανά το βασικό μοτίβο. Κάπως έτσι μπορεί κανείς να φανταστεί τον τρόπο σύνθεσης του Berg. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Adorno στην διάλεξη του «η μουσική του Berg ξεκινάει από το πιο μικρό στοιχείο και μετά ξαφνικά μετατρέπεται σε κάτι σαν διαίρεση του ατόμου αλλά ο συνολικός χαρακτήρας της μουσικής του είναι η μόνιμη απορρόφηση στον εαυτό του».⁹

2. Σονάτα για πιάνο Op.1

Η Σονάτα για πιάνο Op.1 επίσημα θεωρείται το 1ο έργο του Alban Berg και είναι γραμμένη στην Σι ελάσσονα. Το κομμάτι ολοκληρώθηκε το 1908 ενώ πρώτη φορά παρουσιάστηκε στην Βιέννη το 1911 και δημοσιοποιήθηκε το 1926¹⁰. Μορφολογικά είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας. Αρχικά ο Berg είχε σκοπό να συνθέσει ένα έργο για πιάνο σε 4 μέρη, με το Op.1 να αποτελεί το 1ο μέρος αλλά στην συνέχεια περιορίστηκε μόνο σε αυτό. Έχει διμερή χαρακτήρα με το 1ο μέρος να αποτελείται από την Έκθεση και το 2ο από την ανάπτυξη και την επανέκθεση. Η Έκθεση αποτελείται από τα μέτρα 1-55, η ανάπτυξη από τα 56-110 ενώ η επανέκθεση από τα μέτρα 111-180.

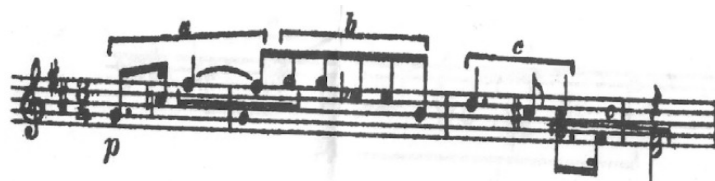
2.1 Έκθεση

Γενικά στην Έκθεση υπάρχει μια πρώτη οικογένεια θεμάτων από τα μέτρα 1-29. Το 2ο θέμα αρχίζει από το μέτρο 30 έως το 49 ενώ από το μέτρο 50 έως και το 55 έχουμε την coda. Σύμφωνα με τον Adorno¹¹, το κυρίως θέμα αποτελείται από τα μέτρα 1-11 και χωρίζεται σε δύο μέρη, την Παρουσίαση και την Συνέχιση. Η Παρουσίαση αποτελείται από τα πρώτα 4 μέτρα και καταλήγει με πτώση στην τονική της Σι ελάσσονος τονικότητας στο 4ο μέτρο. Σε αυτήν παρουσιάζεται το μοτιβικό υλικό το οποίο θα τεθεί σε επεξεργασία. Η Συνέχιση αποτελεί μια συνέχεια της Παρουσίας στην οποία αυτή συνεχίζεται αυτόνομα. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται στην Συνέχιση ανάγεται αποκλειστικά στην Παρουσίαση. Στην Παρουσίαση, όπως φαίνεται και στο σχήμα 1, παρατηρούμε 3 μοτίβα.

⁹ Adorno T W, σελ. 184

¹⁰ Forte A, σελ. 18

¹¹ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

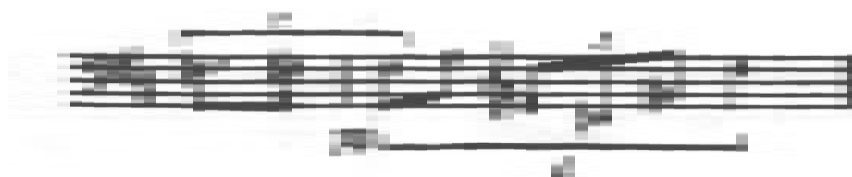


Σχήμα 1

Το μοτίβο *a* αποτελείται από ένα διάστημα 4K και ένα 4αυξ, το μοτίβο *b* το οποίο αποτελεί μια καρκινοειδή παραλλαγή του *a* με όλα του τα διαστήματα να είναι 3M. Το μοτίβο *c* προκύπτει από τον ρυθμό του *a* και *b* και από το ημιτόνιο (Φα#-Σολ) το οποίο αυτή την φορά έχει αντίθετη κατεύθυνση μεταξύ του *a* και *b*. Ολόκληρη η Παρουσίαση θα μπορούσε να εκλειφθεί ως μια ενιαία πτώση καθώς από το 1ο μέτρο ξεκινάει με την II βαθμίδα μεθ'εβδόμης με προσθετημένη 4η (Φα#), συνεχίζει με ένα ολοτονικό πέρασμα με μια ελάσσονα συγχορδία (Ντο-Σολ-Σι ύφεση-Σολ) και δύο αυξημένες συγχορδίες, για να καταλήξει στην V βαθμίδα (Φα#) του τρίτου μέτρου στο τρίτο beat και έπειτα στην I. Η Συνέχιση ξεκινάει με την επεξεργασία των μοτίβων *b* και *c*. Το Ρε-Σι ύφεση-Φα# (1ο σύστημα, 4ο μέτρο, 2-3 beat) ανάγεται στο μοτίβο *b* καθότι αποτελεί μια αυξημένη συγχορδία μαζί με το Ντο της κάτω φωνής. Το *c* διατηρείται ως υπόλειμμα και στο μέτρο 5 και στο μέτρο 6. Το *a* εμφανίζεται στο μέτρο 6 ως «αξονική περιστροφή», σύμφωνα με τον Adorno.¹² Αυτό μπορεί να εξηγηθεί με το PC set του μοτίβου *a* το οποίο είναι 016. Το Μι ύφεση-Σι ύφεση-Λα είναι ίδιο με το μοτίβο *a* εάν το τελευταίο το επανευθυγραμμίσουμε σε Ντο-Σολ-Φα#. Το 7M διάστημα του Σολ-Φα# υπάρχει και στο Σι ύφεση-Λα ενώ το PC set είναι πάλι 016. Το ίδιο ισχύει και για το Σι-Φα#-Φα στην κάτω φωνή του ίδιου μέτρου. Στα μέτρα 7-8 με τα 3M διαστήματα, εμφανίζονται μελωδικοί και αρμονικοί ολοτονικοί σχηματισμοί ενώ ο συνδυασμός του με το *strungendo* του μέτρου 7 και της κατιούσης ολοτονικής σκάλας με το *molto ritenuto* του μέτρου 8 σηματοδοτούν και το πρώτο σημείο της κορύφωσης. Έπειτα έρχεται η επανεμφάνιση του *b* και *c* (μ. 9-10) τα οποία ηχούν πάνω σε ισοκράτες. Στο μέτρο 11 το Φα-Φα# (3ο beat) σηματοδοτεί και την έναρξη της Γέφυρας.

Στο μέτρο 12 έχουμε την έναρξη της Γέφυρας. Εμφανίζεται ένα καινούργιο μοτίβο (*d*) το οποίο ουσιαστικά αποτελεί μια παραλλαγή του *a* εξαιτίας της ανοδικής κίνησης που υπάρχει στην μελωδία (Φα#-Λα-Μι) με την διαφορά ότι η απόσταση μεταξύ της Φα#-Μι είναι απόσταση 7ης μικρής σε αντίθεση με το Σολ-Φα# του πρότυπου *a* που είναι 7M. Όπως φαίνεται και στο Σχήμα 2 μόνο το μοτίβο *c* σχετίζεται ανοιχτά με το ΚΘ.

¹² Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

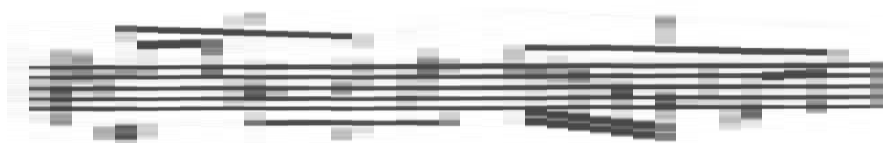


Σχήμα 2

Καθώς ξεκινάει η Γέφυρα, αντιθετικά από το ΚΘ με την ένδειξη του πιο γρήγορου tempo (Rascher als Tempo), το μοτίβο *d* γίνεται αντικείμενο μίμησης στο μ. 13 με τις συγχορδίες των πάνω φωνών να σχετίζονται ανοιχτά με το πρότυπο. Στο μ. 15 έχουμε μια μεταφορά του πρότυπου μια 5Κ προς τα πάνω ενώ και μέχρι το μ. 17 το μοτίβο *d* παρουσιάζεται ως αντικείμενο μίμησης. Στο μ. 17, με την εμφάνιση του Tempo I εμφανίζεται αυτούσιο το μοτίβο *d* με την διαφορά ότι αυτή την φορά έρχεται να αντικαταστήσει το *a* ούτως ώστε να επανεμφανιστεί η Παρουσίαση του ΚΘ, αυτή την φορά μια οκτάβα κάτω. Η ένδειξη του Tempo I σηματοδοτεί και το τέλος της Γέφυρας.

Μετά το τέλος της επανεμφάνισης του ΚΘ, η Συνέχιση συνεχίζει με ένα μικρό μιμητικό πέρασμα με συγχορδίες κατά 4ες ενώ στο μέτρο 24 έρχεται η κορύφωση. Η κορύφωση χαρακτηρίζεται από την ολοτονική πορεία του μ. 8, η οποία παρουσιάζεται τριπλά μεγενθυμένη ενώ το μοτίβο *d* χρησιμοποιείται αντιστικτικά. Στο μ. 26 έρχεται το σημείο με τις 4ες. Εδώ το σημείο με τα 3ηχα και το καταληκτικό 4ης αυξημένο διάστημα (Ρε-Σολ#) είναι το αντεστραμένο πρότυπο *d*. Στο μέρος της μετάβασης, η ποιότητα των διαστημάτων αλλάζει με το διάστημα 4αυξ να ξαναεμφανίζεται αυτούσιο στο μ. 27 προς 28 (Σολ#-Ρε), να κρατιέται ως υπόλειμμα στο μ. 28 (Σολ#-Ντο#) και μ. 29 (Σολ#-Σι#) παραλλασόμενο από μεγαλύτερα διαστήματα έκαστος. Τέλος εμφανίζεται στην αρχική του μορφή ως η αρχή του Δεύτερου Θέματος.

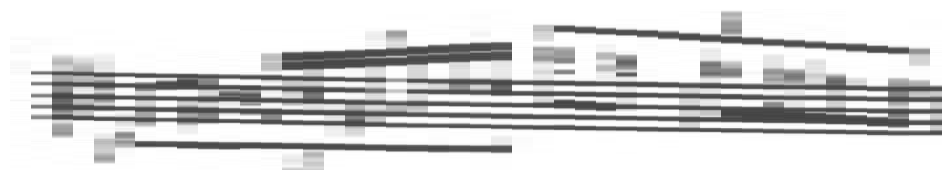
Η έναρξη του ΔΘ σηματοδοτείται από την ένδειξη του tempo Langsamer. Ξεκινάει με τονικό κέντρο την Ρε και έχει δίμετρο πρότυπο όπως φαίνεται και στο Σχήμα 3:



Σχήμα 3

Η συγχορδία είναι η V μεθ'ενάτης της Ρε ματζόρε. Το Μι-Λα#-Σι είναι το ίδιο με το πρότυπο *a*. Εάν επανευθυγραμμίσουμε τις νότες ως Σι-Μι-Λα# τότε διαπιστώνουμε ότι είναι ίδιο με το Σολ-Ντο-Φα# του μοτίβου *a*. Επίσης εάν τοποθετήσουμε τις νότες ως Λα#-Σι-Μι τότε το PC set είναι ίδιο με το PC set του μοτίβου *a*, δηλαδή 016. Το ίδιο ισχύει και για το μοτίβο *e* με την διαφορά εδώ ότι το PC set είναι 017. Ωστόσο υπάρχει εδώ το 5ης ελαττωμένο διάστημα Σι-Φα το οποίο είναι και 4ανξ. Το μοτίβο *f* αποτελεί μια παραλλαγή του *e*. Στο μ. 32, το Ρε#-Μι-Λα αποτελεί παραλλαγή του *a* με PC set 016. Παρουσιάζονται δύο αλυσίδες. Η πρώτη είναι στα μ. 32-33 ενώ η δεύτερη στα μ. 34-37 όπου έχουμε πάλι την εμφάνιση του *c* σε συνδυασμό με το μοτίβο *f* το οποίο ξεδιπλώνεται μιμητικά έως και το μ. 38. Τα δέκαταέκτα σε όλο το ΔΘ αλλά κυρίως στα τελευταία μέτρα υποδηλώνει την τάση της ρυθμικής ανανέωσης, σύμφωνα με τον Adorno¹³.

Στο μ. 39 ξεκινάει το δεύτερο κομμάτι του ΔΘ. Είναι δίμετρο και αποτελείται από τα μοτίβα *g* και *h* όπως φαίνεται και στο Σχήμα 4:



Σχήμα 4

Το μοτίβο *g* είναι το μοναδικό μοτίβο το οποίο δεν μπορεί να συνδεθεί με κάποιο προηγούμενο πρότυπο. Σε αυτό το σημείο επίσης (εξάηχα) κορυφώνεται η τάση της ρυθμικής ανανέωσης ενώ το μοτίβο *h* παραπέμπει στην κατιούσα ολοτονική πορεία του μ. 8, με την διαφορά ότι αυτή την φορά υπάρχει αλλαγή στην ποιότητα των διαστημάτων. Στην συνέχεια στα μ. 43-44, το μοτίβο *h* οδηγεί σε ένα πέρασμα με συγχορδίες κατά 4ες του οποίου η αρμονία διαφέρει από την αρμονία του μ. 24. Είναι ήπια με την εξουδετέρωση της συγχορδίας Μι-Λα ύφεση-Ρε από την Μι ύφεση-Λα ύφεση-Ρε ύφεση. Η Μι-Λα ύφεση-Ρε, η οποία θα μπορούσαμε να πούμε πως έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας, τονικά είναι ουδέτερη. Εξού και η ακύρωση της από την Μι ύφεση-Λα ύφεση-Ρε ύφεση. Ακολουθεί το μακρύ *diminuendo* με τα εξάηχα και την τελική λύση στις αλλοιωμένες συγχορδίες του μ. 49.

Η ένδειξη *Viel Langsamer* σηματοδοτεί και την έναρξη της coda στο μ. 50. Σε αυτό το σημείο έχουμε την τριπλή μεγέθυνση του μοτίβου *g* (εξάηχα) στην πάνω φωνή (μ. 50-51) σε συνδυασμό με τις ολοτονικές συγχορδίες. Η coda από την στιγμή που βασίζεται στο μοτίβο *g* δεν έχει καποια σχέση με το ΚΘ. Ωστόσο το μοντέλο που συστήνεται στο μ. 52 (Φα#-Λα-Μι-Μι ύφεση) χρησιμοποιείται

¹³ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

μιμητικά στα επόμενα μέτρα παραλλασσόμενο για να καταλήξει στην επανεμφάνιση του μοτίβου *a*, το οποίο σηματοδοτεί και την επανάληψη της Έκθεσης για την οποία υπάρχει και ένδειξη.

2.2 Ανάπτυξη

Αφού ο Berg μας παρουσίασε την βασική ιδέα του κομματιού στο μέρος της Έκθεσης, σειρά έχει η Ανάπτυξη. Στην Ανάπτυξη, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, τα μοτίβα δέχονται ακόμα μεγαλύτερη επεξεργασία ενώ ο λυρισμός που διακατέχει το μέρος της Ανάπτυξης γίνεται εμφανής. Οι παραλλαγές που γίνονται στα μοτίβα της βασικής ιδέας δεν είναι ποτέ οι ίδιες αλλά έχουν την εμπειρία σε αυτό που προηγήθηκε. Ο Berg χρησιμοποιεί το μέρος της Ανάπτυξης για να ενισχύσει ακόμα περισσότερο αυτή την πεποίθηση ενώ δεν λείπουν και οι συνδυασμοί των μοτίβων. Με αυτό τον τρόπο η Ανάπτυξη μπορεί να χωριστεί σε 3 μέρη. Τα μ. 57-70 αποτελούν το πρώτο μέρος, τα μ. 71-100 το δεύτερο και το τρίτο στα μ. 101-110.

Η ένδειξη του tempo (*Langsamer als Tempo I*) σηματοδοτεί και την έναρξη της Ανάπτυξης. Αφού έχει προηγηθεί το τέλος της coda στο οποίο ο Berg ξαναέφερε στην επιφάνεια αυτούσιο το μοτίβο *a*, το μ. 57 ξεκινάει με μια παραλλαγή του μοτίβου. Διατηρείται το 4αυξ διάστημα (Σι ύφεση-Μι) ενώ αλλάζει η απόσταση μεταξύ των δύο πρώτων φθόγγων από 4Κ σε 3Μ. Το ίδιο σχήμα εμφανίζεται σε μεταφορά αμέσως στο ίδιο μέτρο ενώ στο μ. 58 έρχεται αντιμέτωπο με το μοτίβο *c* το οποίο οδηγεί την μελωδική γραμμή έως ότου φτάσουμε στην πρώτη κορύφωση στο μ. 67. Η κάτω φωνή βασίζεται στην ολοτονική κλίμακα η οποία με βηματική κίνηση γλιστράει προς τα κάτω έως το τέλος του πρώτου συστήματος. Τα σχήματα που εμφανίζονται στην κάτω φωνή από το μ. 58 έως και το δεύτερο beat του μ. 59, επίσης αποτελούν παραλλαγές του *a* με την διαφορά ότι το καταληκτικό διάστημα 4ης αυξημένο παραλλάσσεται για να καταλήξει στο μέρος με τις 4ες στο μ. 60. Στα μ. 60-61 εμφανίζεται αλυσίδα ενώ στο μ. 62 στο τρίτο beat κάνει την εμφάνιση του το Σι-Ρε-Λα το οποίο αποτελεί παραλλαγή του πρώτου μέρους του μοτίβου *d* (Φα#-Λα-Μι). Συνεχίζοντας μιμητικά μέχρι το *accelerando e cresento*, μια ακόμη παραλλαγή του *d* θα οδηγήσει σε μια δεύτερη αλυσίδα, στα μ. 65-66, σημείο όπου ξεκινάει και μια μικρών μέτρων κορύφωση, βασισμένη σε ολοτονικές συγχορδίες.

Έπειτα από την διολίσθηση και την απότομη μείωση του tempo (*molto ritenuto*), ο χαρακτήρας του *Allegro* επιτυγχάνεται μέσω του συνδυασμού των προτύπων *d* και *b*. Στο δεύτερο beat του μ. 71, το Ρε#-Φα-Ντο-Λα-Μι# ανάγεται στο μοτίβο *d* ενώ τα δέκατα έκτα στο μ. 74 αποτελούν την σμίκρυνση του *b*. Με αντιστικτική υφή στα επόμενα μέτρα, ο συνδυασμός των δύο μοτίβων χρησιμοποιείται μιμητικά δημιουργώντας μια αλυσίδα ενώ από το μ. 77 οδηγούμαστε προς την έναρξη της κορύφωσης.

Την εμφάνιση του κάνει και η παραλλαγή του μοτίβου *f* στο μ.78 ενώ η συνέχεια με την ένδειξη των *fff* εισάγει την παραλλαγή του μοτίβου *h*. Η παραλλαγή του *f* αποτελεί μια αξονική περιστροφή με την *Re#* του πρότυπου *f* να έρχεται πρώτη. Καθώς περνάμε την αλυσίδα στα μ.80-81 παράλληλα με τον πλούσιο αντιστικτό συνδυασμό οδηγούμαστε σε ένα ομοφωνικό πέρασμα στο οποίο η παραλλαγή του μοτίβου *b* παίζει κυρίαρχο ρόλο. Το ομοφωνικό πέρασμα αντηχεί πάνω σε ισοκράτη ενώ στα επόμενα μέτρα το μοτίβο *h* ξαναχρησιμοποιείται δημιουργώντας ένα τραγικό πέρασμα όπου κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζουν το μοτίβο *h* με την ολοτονική καθοδική του πορεία σε συνδυασμό με τις εναλλασσόμενες δυναμικές (*fff-ffff*) και το *ritenuto e diminuendo* που οδηγεί και στην αποκλιμάκωση της έντασης μέσω της ένδειξης *pp*. Από το μ. 93, το καταληκτικό διάστημα 5ελατ. του τέλους της παραλλαγής του *h* (Σι-Φα), χρησιμοποιείται ως υπόλοιπα για να εισάγει μια αλυσίδα (μ. 93-95) για να μας οδηγήσει στο πέρασμα με την καθαρή αρμονία κατά 4ες σπάζοντας κατ'αυτό τον τρόπο τον μουσικό λόγο.¹⁴

Από το *Langsamers Tempo* (μ. 101) έως και το μ. 110 περνάμε στο τελευταίο μέρος της Ανάπτυξης όπου γίνεται με την εισαγωγή του μοτίβου *e* σε μεταφορά μια 4Κ προς τα κάτω, σε συνδυασμό με το μοτίβο *g*. Ο συνδυασμός των δύο αυτών μοτίβων συνεχίζεται σε μεταφορά σε ένα ήσυχο πέρασμα δημιουργώντας μια αλυσίδα (μ. 105-106) ενώ το *c* βρίσκεται πανταχού παρόν. Ένα υπόλοιμο του μοτίβου *b* χρησιμοποιείται στο μ. 109 για να ξαναεισάγει την παραλλαγή του μέχρι την αυτούσια εμφάνιση του μοτίβου *a* στο μ. 111 στο πλαίσιο της "ελάχιστης μετάβασης".¹⁵ (Φα#-Σολ) για την είσοδο της Επανέκθεσης.

2.3 Επανέκθεση

Η Επανέκθεση ξεκινάει από το μ. 111 (*Tempo I*). Σε αυτό το μέρος, τα μέρη της Έκθεσης παρουσιάζονται με την κανονική τους σειρά χωρίς όμως να λείπουν και οι διαφοροποιήσεις στο εσωτερικό τους. Αυτή την φορά η Συνέχιση του ΚΘ καταλαμβάνει περισσότερα μέτρα με το μοτίβο της Γέφυρας (*d*) να κάνει την επανεμφάνιση του στο μ. 132 και μόνο για 6 μέτρα. Κατ'αυτό τον τρόπο ο Berg επαναφέρει την Γέφυρα στην σωστή θέση που κατέχει σε μια μορφή σονάτας ενώνοντας επί του πρακτέου το ΚΘ με το ΔΘ. Επαναφέροντας το τονικό περιβάλλον της Σι ελάσσονας, τα πρώτα 5 μέτρα της Έκθεσης παρουσιάζονται αυτούσια ενώ η επεξεργασία τους ξεκινάει από το μ. 116. Για να αποδοθεί καλύτερα το νοσταλγικό ύφος που διακατέχει το κομμάτι στην επεξεργασία του ΚΘ, ο

¹⁴ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

¹⁵ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

συνδυασμός των μοτίβων *a*, *b*, *c* γίνεται με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να αναγάγει το μοτίβο *b* ως το κύριο μοτίβο επεξεργασίας σε συνδυασμό με τα εναλλασσόμενα tempo και δυναμικές. Την εμφάνιση του κάνει το μοτίβο *h* (μ. 125) το οποίο αρμονικά μας θυμίζει τον ολοτονική κάθοδο του μ. 8. Αποκλιμακώνοντας με το *diminuento* και μέσω της πιο ήπιας δυναμικής του (*p*) εισάγεται η Γέφυρα της οποίας το πρότυπο *d* χρησιμοποιείται μιμητικά μέχρι και το μ. 137 περνώντας στην επανεισαγωγή του ΔΘ ελαφρά παραλλαγμένου.

Αυτή τη φορά το ΔΘ τονικά βρίσκεται στο περιβάλλον της Σι μινόρε και η αρχή του (Ντο#-Φα#-Σι#) αποτελεί μια παραλλαγή του *a*. Το μοτίβο *f* στα επόμενα μέτρα κινείται μιμητικά κινούμενο στην ολοτονική σκάλα με το *acceleranto* να οδηγεί στην αλλαγή του tempo (*Rasch*) και την επανεμφάνιση του δεύτερου μέρους του ΔΘ (μ. 145). Το μοτίβο *h* χρησιμοποιείται αυτή την φορά διαφορετικά με σκοπό η κορύφωση της Έκθεσης (μ. 41-45) να έρθει στο μ. 151 για να επαναληφθεί σε μεταφορές προς τα πάνω άλλες 3 φορές με συνηχήσεις κατά 4εζ, όπως συνέβη και στην Έκθεση. Η κορύφωση της Επανεκθεσης τελειώνει με την κάθοδο της ολοτονικής σκάλας σε συνδυασμό με το *diminuento* (μ. 161). Τα ήρεμα εξάηχα βασισμένα στο μοτίβο *g* κάνουν ξανά την εμφάνιση τους δημιουργώντας ένα ήσυχο κλίμα για την coda.

Το *Quasi Adagio* σηματοδοτεί και την είσοδο της coda (μ. 168). Οι φθόγγοι του *g* παρουσιάζονται πάλι σε μεγέθυνση ενώ εμφανίζεται μια αλυσίδα, υπό μορφή αναστροφής στα μ. 173-174. Περνώντας στην V βαθμίδα, το *a* ξαναεμφανίζεται αυτή την φορά, υπό την ένδειξη του *molto ritenuto* για να απλωθεί μελωδικά και αρμονικά (μ. 178) μέχρι και την τελική λύση της V στην τονική στο τέλος του έργου.

3. Συμπεράσματα

Η μουσική του 20ου αιώνα φέρνει αλλαγές στην συνθετική διαδικασία. Νέες τεχνικές αναδύονται σπάζοντας επί του πρακτέου τους κανόνες της προηγούμενης περιόδου. Παλαιότερες έννοιες όπως η τονικότητα αρχίζουν και χάνουν πλέον το νόημα τους, ενώ βασικά στοιχεία αυτού που θα ονομάζαμε «σοβαρή» μουσική χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο. Από το Κυρίως Θέμα ακόμα, διαφαίνεται η διάθεση του συνθέτη να συνδυάσει τονικά και ατονικά στοιχεία. Το υλικό που χρησιμοποιείται βρίσκεται στα όρια της τονικότητας με την χρωματική και ολοτονική σκάλα να διαδραματίζουν βασικό ρόλο μέσα στην σύνθεση. Αυτό γίνεται εμφανές από την αρχή της σύνθεσης με το υλικό που χρησιμοποιείται για το χτίσιμο της βασικής ιδέας. Τα διαστήματα 4K και αυξημένο του μοτίβου *a*, το

3M του *b*, το ημιτόνιο του *c* και οι μη λειτουργικές διαδοχές που τα ακολουθούν κάνουν ξεκάθαρο το περιβάλλον της Σι- στο μ. 4 ενώ η Πτώση θα ξαναεμφανιστεί μόνο στο τέλος της σύνθεσης κάτι το οποίο την διαφοροποιεί από το «μοντέλο» της προηγούμενης περιόδου. Τα στοιχεία που απαρτίζουν τα πρότυπα έχουν την τάση να εκφράζονται μελωδικά αλλά και αρμονικά. Κατ'αυτό τον τρόπο γίνεται έντονη η χρήση συνεχόμενων αυξημένων συγχορδιών και συγχορδιών κατά 4ες με σκοπό την ανύψωση και απελευθέρωση της έντασης σε συνδυασμό με τις έντονες εναλλαγές σε δυναμικές και tempo. Η συνέπεια αυτού και παρόλο που βρισκόμαστε στο περιβάλλον της Σι ελάσσονας είναι να δημιουργεί μια τονική αστάθεια, που σε συνάρτηση με την έλλειψη πτώσεων μέσα στο έργο, καθίσταται δύσκολη η εγκαθίδρυση ενός τονικού περιβάλλοντος.

Ένας ακόμα λόγος που συμβάλλει στην μη κατανόηση της τονικότητας, όταν υπάρχει, είναι η αποφυγή του Berg να δηλώνει ξεκάθαρα ποιο είναι το τονικό περιβάλλον που βρισκόμαστε. Αυτό δεν συμβαίνει ούτε και την στιγμή της εισαγωγής του Δεύτερου Θέματος όπως θα δούμε παρακάτω. Από την άλλη ο χρωματισμός του Berg είναι τονικά ερμηνεύσιμος, ενώ οι μεταβάσεις από το ένα μέρος στο άλλο αλλά και από το ένα θέμα στο άλλο γίνονται απευθείας μέσω της χρήσης του ημιτονίου, κάτι το οποίο αποτελεί για τον Berg τον τρόπο που περνάει από την τονικότητα στην διευρυμένη τονικότητα, αποφεύγοντας τα άλματα και τις αντιθέσεις. Μια απόκλιση επάνω στο «Σχήμα» είναι ότι η Έκθεση κανονικά αποτελείται από το 1ο θέμα, την Μετάβαση, η οποία συνδέει το 1ο με το 2ο θέμα, το 2ο θέμα και την coda. Ενώ στην κλασική μορφή σονάτας θα ήταν δύο διαφορετικά πράγματα και χρονικά αλλά και τονικά, στην περίπτωση του Berg και επειδή το ΚΘ είναι αρκετά σύντομο, η Γέφυρα έρχεται να το σπάσει στα δύο συνεχίζοντας το μέχρι να περάσουμε στο ΔΘ. Η εξισορρόπηση όπως την αναφέρει ο Adorno¹⁶, γίνεται μέσω του πιο γρήγορου tempo (*Rascher als tempo I*) και του καινούργιου ρυθμικού στοιχείου που εμφανίζεται (3ηχα) το οποίο και με την εισαγωγή του ΔΘ και της ρυθμικής ανανέωσης, θα δώσει την θέση του στα δέκατα έκτα. Μια συγγένεια με την μορφή σονάτα, εκτός του ότι επαναλαμβάνει την Έκθεση στο πρώτο μέρος, είναι η σχέση του ΚΘ με το ΔΘ. Το ΚΘ βρίσκεται στην τονικότητα της Σι ενώ το ΔΘ για την εισαγωγή του χρησιμοποιεί την δεσπόζουσα της Ρε η οποία είναι η σχετική της Σι ελάσσονας. Ωστόσο η Ρε δεν ακούγεται. Ούτε μετά το μ. 30 γίνεται δήλωση της τονικής, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ξεκάθαρη προβολή της τονικότητας.

Ένα ακόμα στοιχείο του τρόπου σύνθεσης του Berg είναι οι εξελισσόμενες παραλλαγές. Βασισμένες στην τεχνική της μοτιβικής επεξεργασίας του δασκάλου του, οι παραλλαγές του Berg ξανασυνθέτονται από μέσα έχοντας την εμπειρία αυτού που έχει προηγηθεί. Οι επαναλήψεις δεν είναι ποτέ πιστές όπως

¹⁶ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

στην περίπτωση της εισαγωγής της Επανεκθέσης με την παραλλαγή του εισαγωγικού διαστήματος¹⁷, ενώ ακόμα και στην περίπτωση του μοτίβου *g* το οποίο είναι το μοναδικό που δεν συνδέεται με το πρότυπο του ΚΘ, όπως αναφέρει ο Adorno «η σύνδεση συστήνεται εκ των υστέρων μέσω διαστημικών παραλλαγών με το δεύτερο μέρος της coda να μετασχηματίζεται στην αρχή του ΚΘ εισάγοντας την πιστή επανάληψη του Α τμήματος»¹⁸. Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε πως ακόμα και αυτό που εμφανίζεται ως άσχετο, μέσω της ελάχιστης μετάβασης εντάσσεται και εμφανίζεται στο δίκτυο αναφορών. Επίσης πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν οι δυναμικές και τα διαφορετικά tempo του έργου τα οποία - αφού μιλάμε για ένα τονικά διευρυμένο έργο χωρίς πολλές πτώσεις - είναι αυτά που αποδίδουν καλύτερα τα συναισθήματα του έργου μέσω των εντάσεων και των κλιμακώσεων. Όπως αναφέρεται και στο *Musical feelings and Atonal music* της Elina Packalen «όταν δεν υπάρχει τονικό κέντρο, οι διαισθήσεις της έντασης και της χαλάρωσης εξαρτώνται περισσότερο από τα ρυθμικά, δυναμικά και ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά παρά από το τονικό ύψος»¹⁹.

Συνοψίζοντας και για να τοποθετήσουμε την ως τώρα ανάλυση αυτής της εργασίας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, κρίνεται αναγκαία η αποδοχή ότι χωρίς την αναλυτική διαδικασία δεν θα ήμασταν σε θέση να αντιληφθούμε τον τρόπο σύνθεσης του Berg και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τα καινούργια εργαλεία σε συνδυασμό με τα παλιά. Δεν θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την όψη του «Γίγνεσθαι», ως κάτι το οποίο συμβαίνει μέσα στην σύνθεση μέσω διαφόρων τεχνικών όπως η μοτιβική επεξεργασία και πως αυτό έρχεται σε αντίθεση με κανόνες και νόρμες προηγούμενων εποχών. Δεν θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους τα θέματα με τις παραλλαγές τους ή και τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των μερών μιας σύνθεσης εάν δεν υπήρχε η γνώση όχι μόνο μιας στοιχειακού τύπου ανάλυσης αλλά μιας ανάλυσης η οποία θα μελετάει αυτές τις αποκλίσεις για να τις εντάξει μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο βάση του οποίου δημιουργείται ένα καινούργιο μουσικό ιδίωμα. Κατ'επέκτασιν, εάν ο Berg δεν είχε ασχοληθεί με την ανάλυση εκ'προτροπής του δασκάλου του²⁰, τότε θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να γραφτεί ένα αντίστοιχο έργο με παρόμοια εσωτερική συνοχή, στην οποία τα πάντα συνδέονται μεταξύ τους, συνδυάζοντας τα νέα μέσα με παλαιότερα. Όπως αναφέρει και ο Adorno «Χωρίς να θυσιάζει την μορφική τους σημασία και τις μορφικές τους απαιτήσεις...μέσω της ελάχιστης μετάβασης, τα ξεδιπλώνει από μέσα χωρίς να διαμεσολαβεί μεταξύ των υφών, αλλά μεταξύ του νέου και του παραδεδομένου υλικού»²¹.

¹⁷ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

¹⁸ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

¹⁹ Packalen E, 2005

²⁰ Forte A, σελ. 16

²¹ Theodor Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*

4. Βιβλιογραφία

1. Adorno T W, *Alban Berg: Master of the Smallest Link*, (Cambridge, Cam Un Press, 1994), ISBN: 0521338840
2. Adorno T W, Paddison M, “On the Problem of Musical Analysis”, *Musical Analysis*, τ. 1, αρ. 2 (1982), <http://www.jstor.org/stable/854127>
3. Forte A, “Alban Berg’s Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music”, *Music Analysis*, τ. 26, Αρ. ½ (2007), <https://www.jstor.org/stable/25171384>
4. Horn N, «Σειραϊκή μουσική και Σύνθεση στον Εικοστό Αιώνα», (2003), διατριβή στο Κολλέγιο *Άκρινγκτον & Ρόζεντεϊλ*, αντλημένη ψηφιακά στο [Σειραϊκή μουσική και Σύνθεση στον Εικοστό Αιώνα \(nikoskariotis.gr\)](http://www.nikoskariotis.gr), ημ/νία προσπέλασης: 22/4/2021
5. Kotska S, Santa M, *Materials and Technique of Post-Tonal Music*, (USA, Pearson, 2011), ISBN: 0205794556
6. Packalen E, “Musical Feelings and Atonal Music”, *Prograduate Journal of Aesthetics*, τ.2, αρ. 2 (2005), [SUBMISSION.PDF \(philpapers.org\)](http://www.philpapers.org)
7. “Biography of Alban Berg”, στον ηλεκτρονικό κατάλογο κλασσικής μουσικής *Classic Cat*, [Alban Berg: Biography - Classic Cat](http://www.classiccat.com), ημ/νία προσπέλασης: 6/5/2021