

**ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



Ζητήματα Επιστημολογίας της Μουσικής Ανάλυσης

Ανδρεάδου Τατιανή

Επιβλέπων καθηγητής κ. Βλαγκόπουλος Παναγιώτης

Διπλωματική Εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ως μέρος των απαιτήσεων για την ολοκλήρωση του προπτυχιακού κύκλου σπουδών με Κατεύθυνση Μουσική Ανάλυση

Κέρκυρα, 2023

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΣΟΝΑΤΑΣ op. 1 ΤΟΥ ALBAN BERG

Το θέμα της παρούσας εργασίας αφορά την ανάλυση της *Σονάτας για πιάνο* op. 1 του Άλμπαν Μπεργκ (Alban Berg) κατά τον διακεκριμένο μουσικολόγο Τ. Αντόρνο (Th. Adorno). Ως εκ τούτου, βασική βιβλιογραφική αναφορά αποτελεί το σχετικό άρθρο του Αντόρνο, το οποίο μεταφράστηκε πρόσφατα στην ελληνική γλώσσα από τον Π. Βλαγκόπουλο.¹ Συμπληρωματικά χρησιμοποιήθηκε και περαιτέρω βιβλιογραφία, η οποία παρατίθεται στο τέλος της εργασίας.

Η εργασία θα ξεκινήσει με ένα εισαγωγικό ιστορικό κεφάλαιο και στη συνέχεια θα ακολουθήσει η ανάλυση του έργου.

Α. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Άλμπαν Μπεργκ (Alban Berg, 1885-1935), μαζί με τον συνθέτη Άντον Βέμπερν (Anton Webern), εντάσσεται στον βασικό πυρήνα των συνθετών της λεγόμενης *B' Σχολής της Βιέννης*, πρωτεργάτης της οποίας υπήρξε ο Άρνολντ Σαίνμπεργκ (Arnold Schönberg). Το έργο των τριών συνθετών της *B' Σχολής της Βιέννης* ταξινομείται σε τρεις δημιουργικές περιόδους: α) στην τονική περίοδο (περ. 1900-1908/9), β) στην ατονική περίοδο (1908/9-1922) και γ) στη δωδεκάφθογγη περίοδο (περ. 1923-1950).

Τόσο ο Μπεργκ όσο και ο Βέμπερν υπήρξαν μαθητές του Σαίνμπεργκ. Ο Μπεργκ ξεκίνησε να σπουδάζει κοντά στον Σαίνμπεργκ το φθινόπωρο του 1904 αρμονία και αντίστιξη και από το 1907 σύνθεση. Η τελευταία φάση των συνδυαστικών σπουδών του Μπεργκ ήταν εστιασμένη στη φόρμα σονάτας. Η *Σονάτα για πιάνο* op. 1 γράφτηκε πιθανότατα το 1908, δηλαδή κατά το τέλος των σπουδών του με τον Σαίνμπεργκ. Αρχικά, ο Μπεργκ είχε την πρόθεση να γράψει έναν τριμερή κύκλο σονάτας, που θα απαρτιζόταν από τρία μέρη: το πρώτο σε φόρμα σονάτας, ένα δεύτερο αργό μέρος και ένα φινάλε. Ωστόσο, όταν ο Μπεργκ είχε τελειώσει το πρώτο μέρος, δεν είχε καμία έμπνευση για τα δύο επόμενα μέρη. Όταν παραπονέθηκε γι' αυτό στον δάσκαλό του, Σαίνμπεργκ, ο τελευταίος του αποκρίθηκε ότι αυτό σημαίνει ότι στο πρώτο μέρος

¹ Th. Adorno, «Η Σονάτα για πιάνο του Berg» (μετάφραση: Π. Βλαγκόπουλος), στο: *Πολυφωνία* 36 (2022), σ. 83-90.

εξάντλησε ό,τι είχε να πει.² Έτσι, ο Μπεργκ αποφάσισε να αφήσει τη *Σονάτα για πιάνο* op. 1 ως έχει, δηλαδή να την παγιώσει ως μονομερές έργο.

Ο Σαίνμπεργκ είχε σχηματίσει μια πολύ θετική γνώμη για το op. 1 του Μπεργκ. Σε μια επιστολή του προς τον Μπεργκ (13/1/1912), γράφει: «Έλαβα τις παρτιτούρες σου και ήμουν πολύ ευτυχής που είδα ξανά τη *Σονάτα*. Είναι πράγματι ένα πολύ όμορφο και αυθεντικό κομμάτι».³ Αλλά και ο ίδιος ο Μπεργκ ήταν αρκετά περήφανος για τη *Σονάτα* του: σε μια επιστολή του στη γυναίκα του Helene (11/7/1914), έγραψε αναφερόμενος στο op. 1 και σε άλλα πρώιμα έργα του ότι αποτελούν έγκυρη προσωπική του έκφραση και όχι έργα που απλά παράχθηκαν.⁴

Όπως σε όλα τα πρώιμα έργα του, ο Μπεργκ χρηματοδότησε ο ίδιος την πρώτη έκδοση του op. 1, που πραγματοποιήθηκε το 1910 από τον εκδοτικό οίκο Schlesinger und Hanslinger (μαζί με το έργο του *Lieder* op. 2). Το op. 1 εκτελέστηκε για πρώτη φορά στη Βιέννη στις 24/4/1911 με την πιανίστα Etta Werndorff.

B. ΑΝΑΛΥΣΗ

Η *Σονάτα για πιάνο* op. 1 ανήκει στην τονική περίοδο του Μπεργκ και, ως εκ τούτου, η αρμονική της γλώσσα συγγενεύει με εκείνη του ύστερου ρομαντισμού. Συγκεκριμένα, η μουσική γλώσσα του έργου χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα· ωστόσο, η αρχική τονικότητα λειτουργεί εμμέσως ως σημείο αναφοράς. Ο Σαίνμπεργκ αναφερόταν στο φαινόμενο αυτό με έναν δικό του όρο, την «αιωρούμενη τονικότητα» (γερμ. *schwebende Tonalität*)⁵, ο οποίος προσεγγίστηκε από τον Βέμπερν ως εξής: «Η τονικότητα, ο επιλεγμένος θεμέλιος φθόγγος, είναι ας πούμε αθέατος - “αιωρούμενη τονικότητα”! Όλα είχαν όμως ακόμα σχέση με μια τονικότητα, ειδικά στο τέλος, για να παραχθεί ο θεμέλιος φθόγγος. Ο ίδιος ο θεμέλιος φθόγγος δεν ήταν όμως εκεί – ήταν αιωρούμενος στο χώρο, αθέατος, όχι πια απαραίτητος. Αντίθετα, ο συσχετισμός με το θεμέλιο φθόγγο θα είχε προκαλέσει ενόχληση».⁶

² Βλ. U. Scheideler, «Preface», στο: U. Scheideler (επιμ.), *Alban Berg: Klaviersonate op. 1* (Urtext), Henle, München 2006, σ. III-IV και B. G. Evans, *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1* (Master Thesis), North Texas State University, Denton/Texas 1962, σ. 2.

³ Όπως παρατίθεται στο: A. Forte, «Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music», στο: *Music Analysis* 26 No. 1/2, Mar.-Jul. 2007, σ. 15.

⁴ Όπως παρατίθεται στο: Forte, *ό.π.*, σ. 22.

⁵ A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Wien 2001, σ. 460-461.

⁶ A. Webem, «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μετάφραση Μ. Σουρτζή), *Πολυφωνία* 5, 2004, σ. 118-119.

Η αρχική τονικότητα του op. 1 είναι η σι ελάσσονα, η οποία ωστόσο γίνεται αναγνωρίσιμη κυρίως από τον οπλισμό και τις δύο σαφείς τέλειες (αυθεντικές) πτώσεις – μια στο τέλος της τετράμετρης «παρουσίασης» του κύριου θέματος (μ 2-3) και μια στο τέλος του έργου (μ. 176-τέλος).⁷ Παρά το ότι η τονικότητα είναι διευρυμένη σε τέτοιο βαθμό ώστε να φτάνει στα όρια του τονικού συστήματος, ο Μπεργκ επέλεξε να γράψει το op. 1 σε φόρμα σονάτας – σε μια φόρμα δηλαδή που, ως γνωστόν, είναι άμεσα συνδεδεμένη με ένα αρμονικό πλάνο. Κατά συνέπεια, ο Μπεργκ προσδίδει στη φόρμα σονάτας μια διευρυμένη έννοια και ακολουθεί μόνο στοιχειωδώς κάποιες βασικές αρμονικές αρχές της (π.χ. την αρχική τονικότητα του δευτερεύοντος θέματος). Το κύριο συστατικό στοιχείο του op. 1 είναι η αυστηρή μοτιβική οικονομία, μέσω της οποίας προκύπτουν πολύπλοκες μοτιβικές μεταμορφώσεις.

Όπως ήδη προαναφέραμε, η παρούσα ανάλυση της *Σονάτας* op. 1 του Μπεργκ στηρίζεται στην αναλυτική προσέγγιση του Αντόρνο, η οποία επικεντρώνεται στην ενότητα της έκθεσης. Η ανάλυση θα πραγματοποιηθεί με τη βοήθεια μουσικών αποσπασμάτων, τα οποία έχουν μεταγραφεί σε 4-5 ξεχωριστά πεντάγραμμα. Με τον τρόπο αυτό μπορούν να γίνουν ευκολότερα αντιληπτές οι μοτιβικές σχέσεις και μεταμορφώσεις, που λαμβάνουν χώρα στην έκθεση του έργου.

Η έκθεση διαρκεί μέχρι το μ. 55 και, σύμφωνα με τον Αντόρνο, υποδιαιρείται στις εξής ενότητες:

- α) κύρια περιοχή (μέχρι το μ. 11),
- β) γέφυρα (μ. 12 με άρση-28),
- γ) δευτερεύουσα περιοχή (μ. 29-48),
- δ) καταληκτική περιοχή ή Coda (μ. 49-55).

⁷ Μια τέλεια (αυθεντική) πώση, αλλά εμπλουτισμένη με έντονα χρωματικά στοιχεία, συναντούμε και στο τέλος του κύριου θέματος (μ. 9-11).

Μουσικό παράδειγμα 1α:
κύριο θέμα (α): μ. 1 με άρση-5

Mäßig bewegt

Κύριο θέμα: παρουσίαση

μετατροπική συνέχιση

α 1 β rit. a tempo γ ημ.=7η Μ

υλικό από γ

αν. γ ημ. γ

υλικό από αν. γ

2 1 3

α (αξονική περιστροφή)

τέλεια (αυθεντική) πτώση στη σι-

Το op. 1 ξεκινά με το κύριο θέμα. Ο Αντόρνο ονομάζει τα τέσσερα πρώτα μέτρα του κύριου θέματος «τετράμετρη παρουσίαση», δεδομένου ότι στα μέτρα αυτά εκτίθενται τα τρία βασικά μοτίβα, πάνω στα οποία θα στηριχθεί ολόκληρο το έργο. Τα μοτίβα αυτά είναι τα εξής:

1) Το χαρακτηριστικό εναρκτήριο μοτίβο (α) αποτελείται από μια ανιούσα ακολουθία καθαρής και αυξημένης 4^{ης}. Οι επάλληλες αυτές 4^{ες} πρωτοεμφανίζονται ως μελωδικό μοτίβο στην εναρκτήρια άρση (δεξί χέρι), ωστόσο στην πορεία του έργου (από το μ. 26 και έπειτα) χρησιμοποιούνται και σε συνηχητική μορφή. Οι συγχορδίες 4^{ης} είναι πολύ χαρακτηριστικές, δεδομένου ότι χρησιμοποιούνται κατά κόρον στα πρώιμα έργα του Σαίνμπεργκ (π.χ. *Συμφωνία δωματίου* op. 9, βλ. σχετικά παρακάτω), αλλά και γενικότερα στα έργα των σύγχρονών του συνθετών. Μάλιστα, ο Σαίνμπεργκ έχει αφιερώσει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στις συγχορδίες 4ης στην *Αρμονία* του (που

πρωτοεκδόθηκε το 1911). Εκεί, μεταξύ άλλων, γράφει: «Εκτός από μένα, τέτοιες συνηχήσεις [4^{ης}] έχουν γράψει και οι μαθητές μου Dr. Anton Webern και Alban Berg. Αλλά ακόμα και ο Ούγγρος Béla Bartók ή ο Βιεννέζος Franz Schreker, που και οι δύο ακολουθούν παρόμοιο δρόμο με τον Debussy, τον Dukas και ίσως και τον Puccini δεν είναι και πολύ απομακρυσμένοι από αυτές».⁸

2) Το μοτίβο (β) αποτελείται από μια “αυξημένη” τρίφωνη συγχορδία⁹, που πρωτοεμφανίζεται εν είδει κατιόντος αρπισμού (μ. 1, δεξί χέρι). Η συμμετρική αυτή συγχορδία, για την οποία γίνεται ιδιαίτερος λόγος στην *Αρμονία* του Σαίνμπεργκ¹⁰, χρησιμοποιείται εκτενώς ως ανεξάρτητη συνήχηση και, ως εκ τούτου, απαλλάσσεται από τη «λύση» της σε κάποιο σύμφωνο διάστημα. Τόσο ο Μπεργκ όσο και ο Σαίνμπεργκ κάνουν εκτεταμένη χρήση της αυξημένης συγχορδίας στα πρώιμα έργα τους. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, από την αυξημένη αυτή συγχορδία θα προκύψει υλικό από την ολοτονική κλίμακα ή κλίμακα με τόνους (για την οποία επίσης κάνει λόγο ο Σαίνμπεργκ στην *Αρμονία* του¹¹). Ο Αντόρνο ερμηνεύει το μοτίβο (β) ως ένα είδος ελεύθερης αναστροφής (ή καρκινοειδούς παραλλαγής) του μοτίβου (α)¹², προκειμένου να τονίσει τη συνάφεια του βασικού μοτιβικού υλικού.

3) Το μοτίβο (γ) αποτελείται στην αρχική του μορφή από ένα εκφραστικό κατιόν ημιτόνιο¹³, το οποίο ουσιαστικά προέρχεται από τη σύνδεση των μοτίβων (α) και (β). Όπως θα δούμε και στην πορεία, η χρωματική κίνηση εν γένει χαρακτηρίζει έντονα όλο το έργο: ήδη στην τετράμετρη παρουσίαση του κύριου θέματος χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό υλικό (μ. 1-2). Αξίζει κι εδώ να επισημανθεί ότι ο Σαίνμπεργκ έχει γράψει σχετικό κεφάλαιο στην *Αρμονία* του με τίτλο «Η χρωματική σκάλα ως βάση της τονικότητας».¹⁴

⁸ Schönberg, *ό.π.*, σ. 485-486.

⁹ Ο όρος «αυξημένη τρίφωνη συγχορδία» χρησιμοποιείται καταχρηστικά: υπονοεί απλά την εμφάνιση δύο επάλληλων «3^{ων} μεγάλων», οι οποίες όμως μπορούν να γραφτούν κατά διαφορετικούς τρόπους (π.χ. ως 4^{ες} ελαττωμένες), για λόγους μουσικής ορθογραφίας.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 291-295.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 467-476.

¹² Adorno, *ό.π.*, σ. 86.

¹³ Όπως επισημαίνει ο Αντόρνο, ο παρεστιγμένος ρυθμός του μοτίβου (γ) προέρχεται από τον παρεστιγμένο ρυθμό του αρχικού μοτίβου (α) σε μεγέθυνση (στο ίδιο).

¹⁴ Schönberg, *ό.π.*, σ. 461-466.

Η τετράμετρη αυτή παρουσίαση του κύριου θέματος κλείνει με μια σαφή τέλεια (αυθεντική) πτώση στην αρχική τονικότητα σε ελάσσονα.

Στη συνέχεια, ακολουθεί μια «μακροσκελέστερη, πολύ μετατροπική συνέχιση» του κύριου θέματος, η οποία όμως δεν αποτελεί κάποιο είδος αλυσιδωτής επέκτασης της τετράμετρης παρουσίασης, αλλά τη «συνεχίζει αυτόνομα» μέσα από την τροποποίηση του μοτιβικού της υλικού.¹⁵ Στη μετατροπική συνέχιση ηχούν μοτίβα από κατάτμηση του υλικού της τετράμετρης παρουσίασης. Συγκεκριμένα:

- μ. 3: ρυθμικά παραλλαγμένο μοτίβο (β),
- μ. 4: χρωματικό υλικό παρμένο από το μοτίβο (γ), σε ευθεία κατάσταση και αναστροφή.

Στο μ. 5 λαμβάνει χώρα ένας ακόμα πιο έντονος μοτιβικός κατακερματισμός: η 4^η καθαρή αποσπάται από το μοτίβο (α), καθώς και η 3^η μεγάλη (που είναι σημειωμένη ως 4^η ελαττωμένη, βλ. χαμηλότερη φωνή) από το μοτίβο (β). Ταυτόχρονα, το μοτίβο (γ) υφίσταται περαιτέρω τροποποίηση, δεδομένου ότι ηχεί ως 7^η μεγάλη (δηλαδή αναστρέφεται). Ωστόσο, πολύ χαρακτηριστική είναι η επανεμφάνιση του μοτίβου (α) σε «αξονική περιστροφή» (βλ. χαμηλότερη φωνή): οι νότες του μοτίβου (α) εμφανίζονται σε διαφορετική σειρά (περιστρέφονται), αφού πρώτα ηχεί η 2^η, μετά η 1^η και τέλος η 3^η νότα του μοτίβου. Όπως επισημαίνει ο Αντόρνο, «η παρουσία της αξονικής περιστροφής είναι τόσο έντονη στους χειρισμούς της *Σονάτας*, ώστε θα μπορούσε κάποιος δίχως υπερβολή να δει σε αυτή μια προδρομική μορφή της μεταγενέστερης δωδεκάφθογγης τεχνικής [του Μπεργκ]».¹⁶

Στη συνέχεια (βλ. μουσικό παράδειγμα 1β), το μοτίβο (β) εμφανίζεται σε αντίστιξη με το μοτίβο (γ) σε αναστροφή. Στο μ. 7 ηχεί ένα πολύ χαρακτηριστικό μοτίβο, που παραπέμπει στην κλίμακα με τόνους. Το μοτίβο αυτό προέρχεται ουσιαστικά από το μοτίβο (β) – δηλαδή από την αυξημένη τρίφωνη συγχορδία, στην οποία προστίθενται οι ενδιάμεσοι τόνοι. Στην πορεία του έργου, το ολοτονικό αυτό μοτίβο θα παίζει σημαντικό ρόλο.

¹⁵ Adorno, *ό.π.*, σ. 85.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 86.

Μουσικό παράδειγμα 1β:
κύριο θέμα (β): μ. 6 με άρση-11

β β

6

rit. e dim.....
β αρχικό (μεταφορά)

ημ

γ σε αναστροφή

τόνοι (από β)

υλικό του γ

ημ

γ σε αναστροφή

τόνοι (από β)

υλικό του γ

ημ

τόνοι (από β)

Π7;

9

γ επέκταση του γ

γ σε αναστροφή

γ γ

"I 6/4"; V I

Στο μ. 8 ακούγεται με σαφήνεια το μοτίβο (β), το οποίο συνυπάρχει με χρωματικό υλικό που προέρχεται από το μοτίβο (γ). Τα τελευταία μέτρα του κύριου θέματος (μ. 9-11) χαρακτηρίζονται από έντονη χρωματικότητα (βλ. μοτίβο γ), η οποία συνδυάζεται με «πτωτική» κίνηση του μπάσου εν είδει ισοκράτη (φθόγγοι λα-ΛΑ-ρε: I6/4;-V-I στη ρε ελάσσονα). Η πτωτική λειτουργία γίνεται ωστόσο σαφής με την είσοδο της σι ελάσσονος συγχορδίας στο 3^ο τέταρτο του μ. 11. Η πτωτική μπάσογραμμή προετοιμάζεται από τη ντουμπλαρισμένη νότα μι (μ. 8, μπάσο), που ενδεχομένως να υπονοεί μια II⁷ στη ρε ελάσσονα.

Μουσικό παράδειγμα 2α:
γέφυρα (α): μ. 11 με άρση-16₁

Rascher als Tempo I

11

δ/2 σε ΚΑ-μεγέθυνση

δ

3

δ/2 σε ΚΑ-μεγέθυνση

γ

γ

δ

3

δ/2 σε ΚΑ-μεγέθυνση

γ

υλικό από γ

ημ.

ημ.

3

δ

δ/2 *poco ritard.*

3

υλικό από γ

ημ.

3

δ/2 παρὰλλ.

3

δ/2 παρὰλλ.

υλικό από γ

Η γέφυρα ξεκινά ταυτόχρονα με τη λήξη του κύριο θέματος, έτσι ώστε οι δύο ενότητες να αλληλοεπικαλύπτονται. Ο Αντόρνο επισημαίνει ότι η γέφυρα και το κύριο θέμα συνδέονται κατά αυτόν τον άμεσο τρόπο, προκειμένου η γέφυρα να μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως συνέχεια του κύριου θέματος. Δηλαδή: οι δύο ενότητες της γέφυρας (βλ. μουσικά παραδείγματα 2α και 2β) να μπορούν να ερμηνευτούν και ως ενότητα β και α' του κύριου θέματος, έτσι ώστε «το τελευταίο να προσλαμβάνει συνολικά τριμερή χαρακτήρα».¹⁷ Ταυτόχρονα όμως, η ενότητα της γέφυρας έχει το καθήκον να διαμεσολαβήσει μεταξύ κύριου και δευτερεύοντος θέματος. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Αντόρνο προσδίδει στη γέφυρα διπλή λειτουργία: την αντιλαμβάνεται τόσο ως ενδιάμεση ενότητα, όσο και ως συνέχεια του κύριου θέματος. Γι' αυτόν τον λόγο επισημαίνει ότι «ο τρόπος που χειρίζεται ο Berg τη γέφυρα δείχνει ελευθερία απέναντι στο σχήμα του ίδιου του σχήματος».¹⁸

Η γέφυρα ξεκινά με μια «φρέσκια παραλλαγή του (α)» που μάλιστα έχει αντιθετικό χαρακτήρα ως προς αυτό, λόγω του πιο γρήγορου tempo (*Rascher als Tempo I*). Η «παραλλαγή» αυτή χαρακτηρίζεται από τον Αντόρνο ως «μοτίβο (δ)» και εισάγεται αρχικά μετά το μοτίβο (γ), το οποίο παραπέμπει άμεσα στο κύριο θέμα (μ. 11 με άρση - βλ. μουσικό παράδειγμα 2α). Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι το τρίηχο του μοτίβου (δ) έχει άμεση μοτιβική σχέση και με το μοτίβο (β), αφού αποτελεί ένα είδος περιστροφής του: για άλλη μια φορά διακρίνεται η στενή συνάφεια των βασικών μοτίβων του κύριου θέματος.

Στη συνέχεια, το μοτίβο (δ) γίνεται αντικείμενο μίμησης (μ. 12 με άρση, 14), ενώ ταυτόχρονα συνοδεύεται από τροποποιημένο μέρος του υλικού του – συγκεκριμένα, από τα διαστήματα του τρίηχου σε ελεύθερη καρκινική αναστροφή και μεγέθυνση. Ο Αντόρνο κάνει λόγο για μια «κανονική αλυσίδα» στο μ. 15 πάνω στο τελικό κομμάτι του μοτίβου (δ), δηλαδή από το τρίηχο και μετά (βλ. 2^ο και 3^ο τέταρτο του μ. 15).

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 87.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 86.

Μουσικό παράδειγμα 2β:

γέφυρα (β): μ. 16-20

Στο μ. 16 (δηλαδή στην αρχή της δεύτερης ενότητας της γέφυρας) «μετανοηματοδοτείται» το τελικό κομμάτι του μοτίβου (δ) σε παράλλαγμα του μοτίβου (α)¹⁹, με το οποίο ξεκινά και ένα είδος «επανεκθέσης» της τετράμετρης παρουσίασης του κύριου θέματος (μ. 16-18). Η επανεκθεση αυτή είναι και ο λόγος που ο Αντόρνο κάνει λόγο για «τριμερή χαρακτήρα του θέματος»²⁰ - ο λόγος δηλαδή που ο Αντόρνο ερμηνεύει τις δύο ενότητες (κύριο θέμα-γέφυρα) και σαν ενιαίο κύριο θέμα. Όπως είδαμε, η επανεμφάνιση της τετράμετρης παρουσίασης του κύριου θέματος (που εδώ ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα) προετοιμαζόταν μοτιβικά ήδη από την αρχή της γέφυρας μέσα από τη συχνή χρήση του μοτίβου (γ).

Η τετράμετρη παρουσίαση του κύριου θέματος επαναλαμβάνεται ελαφρώς τροποποιημένη στα μ. 18-19 (βλ. ένδειξη *accelerando e crescendo*). Στην αρχή του μ. 20 φαίνεται να ακολουθεί το καταληκτικό μοτίβο (γ). Ωστόσο, αυτό διακόπτεται και στη θέση του εμφανίζεται μια αλυσιδωτή επανάληψη του μοτίβου (β). Το υλικό του

¹⁹ Βλ. (α') στο μουσικό παράδειγμα 2β.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 87.

κύριου θέματος συνοδεύεται αντιστικτικά από χρωματικό υλικό που προέρχεται από το μοτίβο (γ) [μ. 16-18], από το μοτίβο (γ) που «ξετυλίγεται μιμητικά» (μ. 19-20₁), από θραύσματα του μοτίβου (α) [βλ. 4^{ες} καθαρές] και από υλικό που προέρχεται από τα μοτίβα (α) και (β) [βλ. μοτίβα α/β].

Μουσικό παράδειγμα 2γ:

γέφυρα (γ): μ. 24-28

dimin.....e.....rit.....

The musical score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a complex melodic line with many beamed notes. Annotations include 'τόνοι (από β)' above the first measure, 'δ' (αναστρ.)' above measures 25 and 26, and 'α/2' below measures 25 and 26. The second staff (treble clef) has a '3' and 'δ' (ΚΑ)' below measure 25, and a 'γ' below measure 28. The third staff (treble clef) has a '3' and 'III' above measure 24, and a '4η' above measure 25. The fourth staff (bass clef) has a 'γ' and '4η' above measure 24, a '3' and 'δ/2' below measure 24, and 'τόνοι (από β)' below measure 26. A double-headed arrow labeled 'συγχορδίες 4ης' connects the third and fourth staves in measure 25.

Στο μ. 24 σημειώνεται η πρώτη κορύφωση, όπου η υφή του κομματιού γίνεται εξαιρετικά πυκνή: οι φωνές πολλαπλασιάζονται, λόγω του διπλασιασμού τους στην οκτάβα. Η κορύφωση αυτή χαρακτηρίζεται από την είσοδο του ολοτονικού μοτίβου σε τριπλή μεγέθυνση (μ. 24-25, ψηλό πεντάγραμμα), που συνοδεύεται αντιστικτικά από τροποποιημένο υλικό του μοτίβου (δ), ήτοι:

- μ. 24: δεύτερο μισό του (δ) $\Rightarrow \delta/2$,
- μ. 25: καρκινικό-ανάστροφο παράλλαγμα των 4 τελευταίων φθόγγων του μοτίβου (δ) $\Rightarrow \delta'$ (KA).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στα δύο αυτά μέτρα της κορύφωσης διασαφηνίζεται η αρχική τονικότητα σε ελάσσονα, δεδομένου ότι έχουμε μια σαφή αρμονική ακολουθία III (η οποία μπορεί να αποκτήσει και λειτουργία δεσπόζουσας) – I.

Στα επόμενα μέτρα (μ. 26 με άρση-27) εισάγονται για πρώτη φορά στο κομμάτι συγχορδίες 4^{ης} (σχετικά με τις συγχορδίες 4^{ης} μιλήσαμε εκτενώς στην αρχή της εργασίας). Οι συγχορδίες 4^{ης} είναι προφανές ότι προέρχονται από το εναρκτήριο μοτίβο (α) ή αλλιώς, όπως λέει ο Αντόρνο, «από την αντιστροφή του μοντέλου της γέφυρας»²¹, δηλαδή από την ελεύθερη καρκινική αναστροφή των τριών τελευταίων φθόγγων το μοτίβου (δ): η μοτιβική συγγένεια του υλικού γίνεται εμφανής για μια ακόμη φορά.

Στα τρία τελευταία μέτρα της γέφυρας (μ. 26-28) εισάγονται μοτιβικά θραύσματα και παραλλάγματα των βασικών μοτίβων, τα κυριότερα εκ των οποίων είναι τα εξής:

- μ. 26: ελεύθερη αναστροφή των τεσσάρων τελευταίων φθόγγων του μοτίβου (δ), που εμφανίζεται δύο φορές [βλ. δ' (αναστρ.)] και τελειώνει με το χαρακτηριστικό διάστημα της κατιούσας 5^{ης} ελαττωμένης/4^{ης} αυξημένης. Το μοτιβικό αυτό υπόλειμμα, που προέρχεται από το δεύτερο μισό του μοτίβου (α) [βλ. α/2], παραλλάσσεται κατόπιν σε διαρκώς μεγαλύτερα διαστήματα (μ. 27-28), που καταλήγουν στην επόμενη ενότητα, δηλαδή το δευτερεύον θέμα.

²¹ Στο ίδιο.

Μουσικό παράδειγμα 3α:

δευτερεύον θέμα με αλυσιδωτή επέκταση: μ. 29-33₁

Langsamer als Tempo I.

Ρε+: V 9/7 I 6/4

Η δευτερεύουσα περιοχή της έκθεσης πληροί στοιχειωδώς τα αρμονικά κριτήρια της κλασσικής φόρμας σονάτας, αφού το δευτερεύον θέμα ξεκινά πάνω στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης-ενάτης της σχετικής τονικότητας Ρε μείζονος, ενώ αμέσως μετά ηχεί η τονική σε β' αναστροφή (μ. 29, βλ. μουσικό παράδειγμα 3α).

Ο Αντόρνο ερμηνεύει το δευτερεύον θέμα ως «δίμετρο μοντέλο», που αποτελείται από τα μοτίβα (ε) και (στ). Το μοτίβο (ε) συνδέεται άμεσα με το αρχικό μοτίβο (α), αφού οι τρεις φθόγγοι του βρίσκονται σε σχέση περιστροφής με το μοτίβο (α): εάν οι τρεις νότες του μοτίβου (ε) ακουστούν με τη σειρά 2-3-1, μας δίνουν τα διαστήματα του μοτίβου (α), δηλαδή ανιούσα 4^η καθαρή-ανιούσα 4^η αυξημένη (με αλλαγή οκτάβας της νότας λα δίεση).²² Το μοτίβο (ε) αλληλοεπικαλύπτεται με ένα παράλλαγμα του, που αποτελεί μια καρκινική (μερική) αναστροφή του [βλ. ε (Κ''Α'')] στο μουσικό παράδειγμα 3α].

Στη συνέχεια, ο Αντόρνο ερμηνεύει το δεύτερο μοτίβο («δεύτερη μορφή του μοντέλου») του δευτερεύοντος θέματος ως «ελεύθερη παραλλαγή της σμίκρυνσης του μοτίβου ε».²³ Η σχέση των δύο αυτών μοτίβων (ε) και (στ) προκύπτει ως εξής:

²² Ανάλογη περίπτωση αξονικής περιστροφής των φθόγγων του μοτίβου (α) βλέπουμε και στο μοτίβο του μ. 31.

²³ Στο ίδιο, σ. 87.

Μουσικό παράδειγμα 3β:

δευτερεύον θέμα: σχέση των μοτίβων (ε) και (στ)



Τα δέκατα έκτα του μοτίβου (στ) προσδίδουν στο δευτερεύον θέμα μια ρυθμική ανανέωση. Ακολουθεί περαιτέρω μοτιβική επεξεργασία, που οδηγεί στο τελικό τμήμα της δευτερεύουσας περιοχής (μ. 38: *Rasch*: γρήγορα).

Το τελικό τμήμα της δευτερεύουσας περιοχής ξεκινά με μια νέα θεματική ιδέα, που ηχεί εν είδει κανόνος και σηματοδοτείται μέσω διαφορετικής χρονικής αγωγής (μ. 38-39, *Rasch*: γρήγορα). Η νέα αυτή θεματική ιδέα απαρτίζεται από δύο μοτίβα: το «κύριο μοντέλο» (ζ) και τη «μελωδική συνέχεια» (η). Το «κύριο μοντέλο» (ζ) ξεκινά με ανιόν ημιτόνιο [που παραπέμπει στην κατάληξη του μοτίβου (ε)] και συνεχίζεται με εξάηχα δέκατων έκτων, στα οποία «κορυφώνεται η τάση της ανανέωσης».²⁴ Η «μελωδική συνέχεια» (η) παραπέμπει (κατά προσέγγιση) στην ολοτονική πορεία του μ. 7 (πρβλ. μουσικό παράδειγμα 1β).

Μουσικό παράδειγμα 3γ:

τελικό τμήμα δευτερεύουσας περιοχής: μ. 38-39, μοτίβα (ζ) και (η)

Rasch

²⁴ Στο ίδιο, σ. 88.

Το (σχεδόν) ολοτονικό μοτίβο (η) οδηγεί σε μια αλλοιωμένη συνήχηση στο μ. 42, από την οποία προκύπτει μια συγχορδία με 4^{es} καθαρές στο επόμενο μέτρο (βλ. μουσικό παράδειγμα 3δ / i).

Μουσικό παράδειγμα 3δ:

τελικό τμήμα δευτερεύουσας περιοχής:

απλοποιημένες συνηχήσεις των μ. 42-43 (i) και των μ. 47-48 (ii)

(i) (ii)

Στη συνέχεια, τροποποιούνται περαιτέρω τα εξάηχα του μοτίβου (ζ), που εμφανίζονται τρεις φορές διαδοχικά [βλ. (ζ') στο μουσικό παράδειγμα 3ε]²⁵, τα οποία “λύνονται” στις «ολοτονικές αλλοιωμένες συγχορδίες» των μ. 47-48 (βλ. μουσικό παράδειγμα 3δ/ii).

Μουσικό παράδειγμα 3ε:

τελικό τμήμα δευτερεύουσας περιοχής, μ. 45-47

ζ ζ ζ

Η έκθεση τελειώνει με την Coda (μ. 49-55), η έναρξη της οποίας σηματοδοτείται με καινούριο tempo (*Quasi Adagio*). Στην Coda ηχεί διαρκώς το μοτίβο (ζ) σε μεγέθυνση. Ωστόσο, παρά το ότι το μοτίβο (ζ) είναι το μόνο που δεν έχει άμεση μοτιβική σχέση με την «παρουσίαση» του κύριου θέματος, ο Μπεργκ φροντίζει εδώ να το μετασχηματίσει στο αρχικό μοτίβο (α), μέσω διαστηματικών παραλλαγών του

²⁵ Κατά τον Αντόρνο, πραγματοποιείται «τριπλή παρενόχληση των εξάηχων» (στο ίδιο).

δεύτερου τμήματος του μοτίβου (ζ) [βλ. μουσικό παράδειγμα 4]. Μέσω αυτού του σταδιακού μοτιβικού μετασχηματισμού, επιτυγχάνεται η ομαλή επιστροφή στην επανάληψη της έκθεσης (βλ. διπλή διαστολή με επανάληψη).

Μουσικό παράδειγμα 4:
Coda της Έκθεσης, μ. 49-55

49 *Viel langsamer (Quasi Adagio).*

53

μετασχηματισμός του ζ μεγεθ./2 σε α....

Η **ανάπτυξη (μ. 56-110)** αποκτά τη δική της λειτουργία: εφ' όσον τα βασικά μοτίβα του κύριου θέματος υπέστησαν έντονη μοτιβική επεξεργασία στην έκθεση, στην ανάπτυξη μπορούν πλέον «να αναπνεύσουν και να απλωθούν λυρικά»²⁶ κατά παρόμοια τρόπο με το τέλος της έκθεσης.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 89.

Σύμφωνα με τον Arndt²⁷, η ανάπτυξη υποδιαιρείται σε δύο πυρήνες και μια αναμετάβαση στην επανέκθεση. Ο πρώτος πυρήνας ξεκινά με το «μοντέλο» (μ. 56-63), το οποίο διακρίνεται στο μουσικό παράδειγμα 5:

Μουσικό παράδειγμα 5:

Ανάπτυξη: πυρήνας 1 / μοντέλο (μ. 56-63)

56 *ritard.* *Langsamer als Tempo I.* αλυσίδα (1ος κρίκος)

α' α' τόνοι α''

3 αν. γ 3

²⁷ M. Amdt, «Toward a Renovation of Motivic Analysis», στο: *Theory and Practice* 42, 2017, σ. 112.

60 (2ος κρίκος)

Η έναρξη της ενότητας αυτής (την οποία ο Αντόρνο ονομάζει «πρώτο μοντέλο»²⁸) σηματοδοτείται από τον συνδυασμό του μελωδικού μοτίβου (α) με την καθοδική ολοτονική πορεία. Ειδικότερα:

- Η ανάπτυξη ξεκινά με δύο μελωδικές παραλλαγές του μοτίβου (α), τις οποίες ονομάζουμε (α') [βλ. μ. 56-57₁]. Αμφότερες ξεκινούν με ανιούσα 3^η Μεγάλη, ενώ το αρχικό μοτίβο (α) ξεκινά με ανιούσα 4^η καθαρή. Συνεπώς, στις συγκεκριμένες παραλλαγές συρρικνώνεται το εναρκτήριο διάστημα του αρχικού μοτίβου (α) κατά ένα ημιτόνιο. Ταυτόχρονα όμως, οι αρχικές αυτές 3^{ες} Μεγάλες παραπέμπουν στο αρχικό διάστημα του μοτίβου (δ), που είναι η ανιούσα 3^η μικρή! Ως εκ τούτου, οι 3^{ες} Μεγάλες, με τις οποίες ξεκινούν οι παραλλαγές (α'), ουσιαστικά “συμφιλιώνουν” τα αρχικά διαστήματα των μοτίβων (α) και (δ)! Τα μοτίβα (α') συνοδεύονται από κίνηση ημιτονίου (μ. 56), η οποία προέρχεται σαφώς από το μοτίβο (γ). Στη συνέχεια, το μοτίβο (α') μετεξελίσσεται ακόμα περισσότερο: στα μ. 58-59₁, το αρχικό διάστημα μετατρέπεται σε ανιούσα 4^η καθαρή -ακριβώς όπως και στο αρχικό μοτίβο (α)- αλλά, σε αντίθεση με τα μοτίβα (α'), το επόμενο διάστημα είναι 4^η

²⁸ Adorno, ό.π., σ. 89.

καθαρή, αντί για 4^η αυξημένη. Συνεπώς, η νέα παραλλαγή (α'') αποτελεί μια πιο “σύμφωνη” εκδοχή του αρχικού μοτίβου (α). Η επόμενη παραλλαγή συνδέει με πιο άμεσο τρόπο τα μοτίβα (α) και (δ): πρόκειται για το μοτίβο (δ'), που εμφανίζεται στα μ. 61-62₁ (3^η Μεγάλη-5^η καθαρή). Στο μ. 62 ηχεί ένα ακόμα μοτίβο (α.').

- Τα εναρκτήρια μοτίβα (α') συνδέονται μελωδικά «με την καθοδική ολοτονική πορεία»²⁹, ήτοι με τους κατιόντες τόνους του μ. 57 (τους οποίους πρωτοσυναντήσαμε στο μ. 7, βλ. μουσικό παράδειγμα 1β). Στη συνοδεία παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο τα διαστήματα του ημιτονίου [που προέρχονται σαφώς από το μοτίβο (γ)], τα οποία εμφανίζονται ποικιλοτρόπως. Πολύ ιδιαίτερη είναι η χρήση της “κεκαλυμμένης” χρωματικής κίνησης στα μ. 57-59 (χαμηλή κατιούσα χρωματική γραμμή: σκούρο βελάκι, μεσαία κατιούσα χρωματική γραμμή: ανοιχτόχρωμο βελάκι, ψηλή κατιούσα χρωματική γραμμή: +), που εμφανίζεται εν είδει αρπισμών, έτσι ώστε το ήδη γνωστό μοτιβικό υλικό (κατιούσα χρωματική κίνηση του μοτίβου γ) να μεταμορφώνεται σε κάτι νέο.

Ακολουθεί ένα «πιο ήσυχο επεισόδιο»³⁰ (*accel. e cresc.*, μ. 63-70₁), με το οποίο και κλείνει ο πυρήνας 1.

Κατά τον Arndt³¹, ο δεύτερος πυρήνας της Ανάπτυξης ξεκινά εκ νέου με «μοντέλο» (μ. 70-74), το οποίο διακρίνεται στο μουσικό παράδειγμα 6. Το αρχικό αυτό τμήμα του δεύτερου πυρήνα της Ανάπτυξης σηματοδοτείται με την αλλαγή του tempo (*Bewegt*: με κίνηση).

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Arndt, *ό.π.*, σ. 112.

Μουσικό παράδειγμα 6:
Ανάπτυξη: πυρήνας 2 / μοντέλο (μ. 70-74)

70 *Bewegt*

στέ/2 στέ/2 στέ"/2 στέ"/2

δ η" (ΚΑ)

73

β (σμπκρ.) β (σμπκρ.) με επέκταση

γ (αναστρ.)

δ

Στην ενότητα αυτή «ανακτάται ο χαρακτήρας του Allegro [δηλ. του κύριου θέματος και της γέφυρας της Έκθεσης]»³² τόσο λόγω του tempo, όσο και λόγω του μοτιβικού υλικού: όπως βλέπουμε και στο μουσικό παράδειγμα 6, στην ενότητα αυτή χρησιμοποιείται αρχικά το μοτίβο (δ) της γέφυρας (μ. 70), κατόπιν η σμίκρυνση του μοτίβου (β) του κύριου θέματος (μ. 73) και, τέλος, τα δύο αυτά μοτίβα βρίσκονται «απέναντι»³³ στο μ. 74 (ενώ αμέσως πιο πριν έχει ήδη ακουστεί το μοτίβο γ του κύριου θέματος σε σμίκρυνση και αναστροφή, και μάλιστα ντουμπλαρισμένο σε 3^{ες}). Παράλληλα, χρησιμοποιείται κι άλλο γνωστό μοτιβικό υλικό – συγκεκριμένα, παραλλαγές των αρχικών φθόγγων του μοτίβου (στ) [μ. 70-72], καθώς και του μοτίβου (η) [καρκινική αναστροφή των φθόγγων, μ. 72].

Ακολουθεί περαιτέρω μοτιβική ανάπτυξη: η σμίκρυνση του μοτίβου (β) συνδυάζεται τόσο με το μοτίβο (δ) [μ. 75-76], όσο και με το μοτίβο (η) [μ. 78-79], που συνδυάζονται με ποικίλα μοτιβικά σπαράγματα [υλικό εκ των (γ), (δ), (η)].

Μουσικό παράδειγμα 7:

Ανάπτυξη: πυρήνας 2 / κλιμάκωση - 1^η κορύφωση (μ. 75 κ.εξ.)

υλικό από (γ)

δ'

β (σμικρ.) με επέκταση

γ (σμικρ., αναστρ.)

poco

υλικό από (γ)

β (σμικρ.) με επέκταση

δ

³² Adomo, ό.π., σ. 89.

³³ Στο ίδιο.

a poco accel. e cresc (bis.fff)

78

η'

β' (σμικρ.)

υλικό από η

η' (αν.)

δ/2

3

2

3

υλικό από η

81

υλικό από η

υλικό από η

υλικό από γ

δ

δ (τροποπ.)

δ (τροποπ.)

δ

3

3

3

Η προηγούμενη κλιμάκωση (που από το μ. 77 συνοδεύεται και από ένα *roco a roco accelerando e crescendo*) οδηγεί στην πρώτη κορύφωση της Ανάπτυξης, που ξεκινά στο μ. 82. Η πρώτη αυτή κορύφωση παρουσιάζει, με την εξαίρεση λίγων μιμήσεων του τροποποιημένου μοτίβου (δ), «ομοφωνική σύλληψη» και –κατά τον Αντόρνο– έχει σχεδόν γαλλικό αρμονικό ύφος.³⁴ Αμέσως μετά ακολουθεί μια δεύτερη, εξαιρετικά δραματική κορύφωση (μ. 88 κ.εξ.: *fff* < *ffff*), η οποία από το μ. 92 σταδιακά αποκλιμακώνεται. Μετά από «μια στιγμή καθαρής αρμονίας κατά τέταρτες», που «δίνει την εντύπωση τομής του μουσικού λόγου»³⁵ (μ. 94-99), ξεκινά η αναμετάβαση (μ. 100-110₂, *Langsameres Tempo*).

Μουσικό παράδειγμα 8:

Ανάπτυξη: αρχή αναμετάβασης (μ. 100-104)



Όπως βλέπουμε στο μουσικό παράδειγμα 8, η αναμετάβαση συμπύκνωση τα μοτίβα (ε) και (ζ), όπως ακριβώς είχαν συσχετιστεί τα μοτίβα (β) και (η) στα μ. 78-79.³⁶ Ούτως ή άλλως, η αρχή του μοτίβου (ζ) [ανιόν ημιτόνιο] είναι το τέλος του μοτίβου (ε) – υλικό που είναι σαφές ότι προέρχεται από το μοτίβο (γ) του κύριου θέματος. Ο Μπεργκ φροντίζει να μας υπενθυμίσει το γεγονός αυτό, παρεμβάλλοντας μια σμίκρυνση του μοτίβου (γ) στα μ. 101 και 103.

Κατά τον Αντόρνο, η είσοδος της επανέκθεσης «πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας “ελάχιστης μετάβασης”»³⁷. Σχετικά με την επανέκθεση, ο Αντόρνο βγάζει τα εξής συνοπτικά συμπεράσματα:

³⁴ Στο ίδιο.

³⁵ Στο ίδιο.

³⁶ Στο ίδιο.

³⁷ Στο ίδιο.

- Η επανέκθεση της κύριας περιοχής (μ. 111 με άρση-136) εμπεριέχει τα «ουσιώδη συστατικά» της έκθεσης-γέφυρας της κύριας περιοχής, τα οποία ωστόσο τροποποιούνται, προκειμένου να επιτευχθεί μια «καλύτερη ισορροπία των λειτουργικών ρόλων».³⁸
- Στην επανέκθεση της δευτερεύουσας περιοχής (μ. 137-166) παραλλάσσεται το εισαγωγικό διάστημα του δευτερεύοντος θέματος, προκειμένου να αποφευχθεί η «ακαμψία» της επανέκθεσης. Επιπροσθέτως, το δευτερεύον θέμα διευρύνεται, λόγω της εκτενούς ανάπτυξης που προηγήθηκε.
- Τέλος, η επανέκθεση της Coda (μ. 167-179) ξεκινά πανομοιότυπα με την Coda της έκθεσης και τελειώνει με μια σαφή τέλεια (αυθεντική) πτώση στη σι ελάσσονα (μ. 177-179).

Ως κατακλείδα θα θέλαμε να παραθέσουμε την παρατήρηση του Αντόρνο, που αφορά τη σχέση του ορ. 1 του Μπεργκ με το ορ. 9 του Σαίνμπεργκ. Ο Αντόρνο επισημαίνει ότι το ορ. 1 του Μπεργκ συνδέεται άμεσα με την *1^η Συμφωνία δωματίου* ορ. 9 του Σαίνμπεργκ, καθότι: α) οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν πανομοιότυπο φθογγικό υλικό (μοτίβα και συνηχήσεις με 4^{ες}, ολοτονικά συμπλέγματα), το οποίο ωστόσο χειρίζονται με διαφορετικό τρόπο και β) αμφότερα χαρακτηρίζονται από αυστηρή μοτιβική οικονομία, χάρη στην οποία επιτυγχάνεται ενοποίηση του θεματικού υλικού. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Αντόρνο, «όλα τα εμφανιζόμενα θέματα, ακόμη και ενίοτε μέσω πολλαπλής παραγωγής, ανάγονται στο κυρίως θέμα. Η τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής συντομότητας “μοντέλων”, η διασύνδεση μέσω μοτιβικών “υπολειμμάτων”, η αναγωγή κάθε “συνοδείας” στο θεματικό υλικό, είναι σημαντικά μέσα, τα οποία συνολικά αναδεικνύει υποδειγματικά η *[Πρώτη] Συμφωνία δωματίου* και τα οποία ο Berg μεταφέρει με αυστηρή αυτοπειθαρχία στις πιο περιορισμένες διαστάσεις της *Σονάτας*»³⁹.

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 85.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adorno, Theodor W.: «Η Σονάτα για πιάνο του Berg» (μετάφραση: Π. Βλαγκόπουλος), στο: *Πολυφωνία* 36 (2022), σ. 83-90

Arndt, Matthew: «Toward a Renovation of Motivic Analysis», στο: *Theory and Practice* 42, 2017, σ. 101-139

Βέμπερν, Άντον: «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μετάφραση: Μ. Σουρτζή), στο: *Πολυφωνία* 5 (2004), σ. 109-132

Evans, Bill G.: *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1* (Master Thesis), North Texas State University, Denton/Texas 1962

Forte, Allen: «Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music», στο: *Music Analysis* 26 No. 1/2, Mar.-Jul. 2007, σ. 15-24

Scheideler, Ullrich: «Preface», στο: U. Scheideler (επιμ.), *Alban Berg: Klaviersonate op. 1* (Urtext), Henle, München 2006, σ. III-IV

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Universal, Wien 2001

Wadsworth, Benjamin: «A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata», στο: *Theory and Practice* 33, 2008, σ. 329-356