

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ



Μαυροειδή Ευαγγελία

M2013076

Διδάσκων: κ.Βλαγκόπουλος Παναγιώτης

Η ανάλυση του Αντόρνο της Σονάτας του Μπεργκ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Μπεργκ γεννήθηκε το 1885 στην Βιέννη και ήταν γόνος εύπορης οικογένειας ως το θάνατο του πατέρα του το 1900. Η ενασχόλησή του με τη μουσική ξεκίνησε από μικρή ηλικία, αφού ξεκίνησε να παίζει πιάνο στην ηλικία των 9 ετών. Πριν ακόμα γίνει μαθητής του Σένμπεργκ, γράφει πολλά τραγούδια και πιανιστικά ντουέτα, όμως ο Σένμπεργκ τον ωθεί να εξερευνήσει την ορχηστρική γραφή και ενορχήστρωση, αναθέτοντάς του μενουέτα, παραλλαγές, σκέρτσο, ιμπρομπτούς και άλλα μικρά ορχηστρικά κομμάτια. Όπως είναι φυσικό, ο Μπεργκ επηρεάζεται έντονα από τις ιδέες του δασκάλου του ενώ την ίδια στιγμή μεταβιβάζει στους δικούς του μαθητές τις διδακτικές του αρχές. Από τα έργα του δανείζεται τα μέσα που στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσει με έναν δικό του μοναδικό τρόπο. Συγκεκριμένα, η Συμφωνία Δωματίου και το Κουαρτέτο νο 2 βοηθούν τον Μπεργκ να διαχειριστεί καλύτερα το χρωματικό υλικό και τις τεχνικές που το αντιπροσωπεύουν. Από τις πιο σημαντικές, αυτή που αποκαλεί “εξελισσόμενη παραλλαγή” βρίσκει εφαρμογή στη Σονάτα για Πιάνο αρ.1 που ως σύνθεση προέρχεται ολόκληρη από την κεντρική μουσική ιδέα της αρχής. Η ιδέα αργότερα αποτέλεσε μια από τις πιο θεμελιώδεις αρχές του δωδεκαφθογγισμού. Η Σονάτα για Πιάνο αρ.1 του Μπεργκ γράφτηκε το 1908-9. Το έργο αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της εξέλιξης του συνθέτη και είχε ξεκινήσει να γράφεται ως μέρος της διπλωματικής του εργασίας. Ιδιαίτερα το πρώτο μέρος της σονάτας περιλαμβάνει όλες τις τεχνικές που υπηρετεί ο συνθέτης και αποτελεί πηγή άντλησης των υπόλοιπων μερών. Όσον αφορά τη δομή της έχει δεχτεί πολλές διαφορετικές ερμηνείες καθώς είναι γραμμένη στα όρια μεταξύ τονικής και ατονικής μουσικής. Η παρούσα εργασία προσεγγίζει το δημιουργήμα του Μπεργκ υπό το βλέμμα του Αντόρνο και τα μεθοδολογικά εργαλεία που ανέπτυξε στη μουσική του ανάλυση.

ΚΥΡΙΩΣ ΘΕΜΑ

Σύμφωνα με τον θεωρητικό, η σονάτα χαρακτηρίζεται από την οικονομία των στοιχείων που χρησιμοποιεί και διαθέτει μορφή μέρους σονάτας, έχει δηλαδή Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανάκτηση, ωστόσο στέκεται μόνη της χωρίς να χρειάζεται αργό ή τρίτο μέρος για να ολοκληρωθεί. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Σένμπεργκ σχολίασε σχετικά πως ο μαθητής του “είπε ό,τι είχε να πει” μόνο με το πρώτο μέρος, αυτό που εμείς σήμερα εξετάζουμε ως όπους 1. Παρά την έντονη χρωματική της κίνηση η σονάτα σαν έργο μπορεί να ερμηνευτεί στο τονικό περιβάλλον της σι ελάσσονα. Η πραγματική της δομή δεν είναι άλλη από ένα στενό δίκτυο από μοτιβικές σχέσεις, όπως αυτές διαμορφώνονται ήδη από την αρχή¹. Έτσι, η σύνθεση ξεκινά με δύο διαδοχικά διαστήματα τετάρτης, ένα καθαρό και ένα αυξημένο, μία μελωδική κίνηση ογδών που παραπέμπει στην αυξημένη συγχορδία (σι-ρε#-φαχ ή σολ-σι-ρε# ή μι ύφεση-σολ-σι) και τη χαρακτηριστική παρεστιγμένη κίνηση ημιτονίου, όπως προκύπτει από τον ρυθμό και το διάστημα της μικρής δεύτερης μεταξύ σολ-σολ και φα#². Η αρχική αυτή φράση ονομάζεται “βασική ιδέα”, Grundgestalt στα γερμανικά, και από αυτήν ξεκινά να εκτυλίσσεται η τεχνική της εξελισσόμενης παραλλαγής, η άποψη δηλαδή ότι η συνοχή ενός έργου εξαρτάται από το εάν τα μορφολογικά του μοτίβα προέρχονται από ένα κεντρικό, παραμένοντας όμως διαφορετικά από αυτό. Η έννοια της “βασικής ιδέας” είναι σημαντικό μέρος της μουσικής σκέψης του Σένμπεργκ και σχετίζεται τόσο με παλαιότερες (βλ. μοτιβική επεξεργασία των κλασικών) όσο και μεταγενέστερες προσεγγίσεις, αφού αφορά στη σκέψη της μουσικής συνοχής που επιτυγχάνεται είτε μέσω της ορθής επανάληψης ενός

στοιχείου είτε κατά την παραλλαγή, αντιστροφή, αναστροφή, μεγέθυνση ή σμίκρυνσή του (βλ. Δωδεκάφθογγο)³.

Η γέφυρα ξαναπιάνει τα διαστήματα μεγάλης 3ης αλλάζοντας την σειρά που τα εμφανίζει και χρησιμοποιεί το μοντέλο ημιτονίου για να συνοδεύσει την μελωδική αλυσίδα στα μέτρα 7 και 8. Η πρώτη κορύφωση του έργου έρχεται μέσω ενός γλυστρήματος από συγχορδίες της ολοτονικής κλίμακας ενώ το κυρίως θέμα δεν αργεί να εμφανιστεί ξανά μια οκτάβα κάτω στο μέτρο 17 σηματοδοτώντας το τέλος του μεταβατικού μέρους. Προηγουμένως, από το μέτρο 15 έχει ξεκινήσει μια αλυσίδα της οποίας το τελικό κομμάτι καταλήγει στο να εισάγει το κυρίως θέμα, επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο την παρουσία του μέχρι εκεί. Το υλικό του αρχικού θέματος και της γέφυρας ενοποιούνται σχηματίζοντας την τριμερή μορφή της πρώτης οικογένειας θεμάτων (Α μέτρα 1-11, Β μέτρα 12- 17, Α μέτρα 18-29). Τα μέρη επικοινωνούν μεταξύ τους ομαλά. Στο μέτρο 24 έχουμε τη δεύτερη κορύφωση του έργου. Σύμφωνα με τον Αντόρνο, το σημείο περιλαμβάνει το ολοτονικό υλικό του μέτρου 8 σε τριπλή μεγέθυνση και το επαναλαμβανόμενο πρότυπο της γέφυρας σε αντίστιξη. Αμέσως μετά συναντάμε τις αρμονίες κατά 4ες (μ 27) σε καθοδική πορεία, ενώ ταυτόχρονα παρακολουθούμε την μελωδική περιστροφή του αρχικού μοτίβου. Η μετάβαση μέσα από τις συνεχείς αρμονικές μετατροπές καταλήγει σε μια πέμπτη βαθμίδα της σχετικής (ρε) μείζονας που υπαινίσσεται τη νέα τονικότητα του δεύτερου μέρους της έκθεσης. Ο Μπεργκ εμφανίζει το δεύτερο θέμα και για άλλη μια φορά ξεχωρίζει το τελικό κομμάτι του μοτίβου της γέφυρας ως υπόλλειμα και το τροποποιεί με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να συνδέσει ό,τι προηγήθηκε με αυτό. Στο μέτρο 30 συσχετίζει το μοτίβο **σι-μι-λα#** με το αρχικό **σολ-ντο-φα#** και το **ρε#-μι-λα** με μια πιο ελεύθερη παραλλαγή του. Τα μοτίβα εμφανίζονται ξανά, όχι όμως με την μορφή που γνωρίζουμε αλλά έχοντας υποστεί ένα είδος επεξεργασίας την οποία ο Αντόρνο ονομάζει “αξονική περιστροφή”. Κατά τη διαδικασία αυτή, τα διαστήματα διατηρούνται ενώ αυτό που αλλάζει είναι η διαδοχή τους.

Στη συνέχεια, τα 16α προετοιμάζουν τη ρυθμική επιτάχυνση που ακολουθεί, με αποτέλεσμα στο μέτρο 39 να οδηγούμαστε σε ένα νέο ρυθμικό σχήμα που επικρατεί ως το τέλος της ενότητας. Το 6ηχο συνοδεύεται μελωδικά από τμήμα της ολοτονικής σκάλας (**ρε ύφεση-ντο-σι ύφεση-λα ύφεση- σολ ύφεση-φα**) ενώ σαν φράση δεν φαίνεται να έχει κάποια σχέση με το αρχικό υλικό. Παρόλα αυτά συνδέεται μαζί του αναδρομικά. Στο μέρος της coda υποβάλλεται σε μεγέθυνση και σε μια σειρά από ρυθμικές (από 6/4 σε 2/4) και διαστηματικές (στα μέτρα 55-6, 3ηΜ και 5η ελατ. σε 4η Κ και 4η Α) τροποποιήσεις. Με τη μεταφορά του σχήματος έναν τόνο κάτω (μ. 52), δηλαδή με τις νότες ρε-μι ύφεση-σι ύφεση κ.λπ. δημιουργείται μια αλυσίδα, της οποίας το τελικό μέρος απομονώνεται και αλλάζει διαστηματικά μέχρι να επανενταχθεί πλήρως στο κυρίως θέμα. Η έκθεση μέσω της επανάληψης οδηγεί πίσω στη “βασική ιδέα” και την μοναδική πτώση στο μέτρο 4. Στο αριστερό χέρι έχουμε υλικό από τις δύο ολοτονικές κλίμακες. Οι κλίμακες εναλλάσσονται σε κάθετη δομή η μία μετά την άλλη. Η “εξουδετέρωση” είναι επίσης μία τεχνική που χρησιμοποιείται στην έκθεση της σονάτας: στα μέτρα 43-44 ικανοποιείται η τάση για ακύρωση της βασικής λειτουργίας της συγχορδίας **μι-λα ύφεση (σολ#)-ρε**, δηλαδή της τονικής της ενέργειας ως δεσπόζουσα, με την μετατροπή της σε **μι ύφεση-λα ύφεση-ρε ύφεση**. Από κει και πέρα η κλιμάκωση χαλαρώνει και οδηγεί στις αρμονίες κατά 4ες (**λα-ρε σολ**) και στην τελική τους λύση, στις ολοτονικές συγχορδίες του μπάσσου.

Η ανάπτυξη δημιουργεί νέους συνδυασμούς με το υπάρχον υλικό προκειμένου να επιτύχει ακόμα μεγαλύτερη κορύφωση. Κάθε μοτίβο που εισήχθει στην ενότητα της έκθεσης, τώρα εμφανίζεται όχι μόνο υπό νέα μορφή αλλά και ενωμένο διαφορετικά. Αν δούμε το πρώτο μοντέλο της ανάπτυξης προέρχεται από τον συνδυασμό του πρώτου μοτίβου με το τμήμα της ολοτονικής σκάλας. Από το μέτρο 71 τα θέματα γίνονται πιο κινητικά και εκφραστικά, μέσω του μοντέλου της γέφυρας (3ηχο) και του δεύτερου μοτίβου

σε σμίκρυνση (16α). Τα δύο μοτίβα έχουν μεταξύ τους σχέση παραλληλίας. Οι αρμονίες κατά 4ες στα μέτρα 96-97 οδηγούν στο πιο ήσυχο και τελευταίο μέρος της ανάπτυξης, το οποίο συμπύσσει τα δύο κομμάτια του δεύτερου θέματος και οδηγεί πίσω στην επανέκθεση. Σε αντίθεση με το είδος της κλασσικής σονάτας, τα θέματα επιστρέφουν αρκετά τροποποιημένα στην ενότητα που ακολουθεί. Πρώτα απ' όλα, το δεύτερο μοτίβο της βασικής ιδέας εμφανίζεται είτε σε διπλασιασμό οκτάβας (μ 122) είτε εναρμονισμένο κατά τρίτες (μ 118). Επίσης, συνολικά τα θέματα επεκτείνονται και αναπτύσσονται σε οκτάβες (μ 123-128). Ο Μπεργκ αντιστρέφει το υλικό του αριστερού χεριού με το δεξί ενώ στη συνέχεια εμφανίζει το δεύτερο θέμα στο μέτρο 137-9 με το πρώτο διάστημα να εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένο. Το δευτερεύον θέμα παρουσιάζεται περισσότερο διευρυμένο για να ισορροπήσει την αντίστοιχη έκταση της ανάπτυξης. Και εδώ, όπως και στην έκθεση, εμφανίζεται το δηχό που οδηγεί στις αρμονίες κατά 4ες, όμως αυτή τη φορά φτάνουν σε υψηλότερες δυναμικές και πιο γρήγορο τέμπο (μ 152-5). Ακολουθεί αλυσίδα με το μοτίβο της ολοτονικής πορείας που ξεσπά σε τριπλό φόρτε και σταδιακά επιστρέφει προς την coda. Η τελευταία επανέρχεται ίδια στην αρχή. Ακολουθούν δύο μέτρα με αλυσίδα στο μπάσο που στην συνέχεια αναστρέφονται. Με τη χρήση του μοτιβικού υπολείμματος που δημιουργείται φτάνουμε στην τελική πτώση⁴.

Πέρα από την μορφολογική ανάλυση είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τις ιδιαιτερότητες της συγκεκριμένης σύνθεσης και την ιδέα που κρύβεται πίσω από όλα αυτά. Στο σημείο αυτό παραθέτουμε τη γνώμη του Αντόρνο, όπως αυτή διατυπώνεται στα γραπτά του και αφορά γενικότερα στη μουσική του Μπεργκ:

“Η μουσική του Μπεργκ με όλη της την ποικιλία δεν μπορεί να ανεχθεί τη γυμνή αντίθεση, την αδιαμεσολάβητη αντιπαράθεση των αντιθέτων- λες και η κατάφαση των μουσικών αντιθέτων θα μπορούσε να δώσει στα μεμονωμένα στοιχεία μια ύπαρξη η οποία είναι ασύμβατη με αυτή τη μεταφυσική ευθύτητα, αυτή την ευθραυστότητα όλου του μουσικού σχεδιασμού του Μπεργκ. Μπορεί κανείς να εικονογραφήσει αυτή τη μανιέρα του Μπεργκ- και είναι μανιέρα με όλη την έννοια του μανιερισμού- με ένα παιδικό παιχνίδι σύμφωνα με το οποίο η λέξη “Karuziner” διαμελίζεται και ξανασυντίθεται ως εξής: Karuziner –Apuziner – Puziner – Uziner – Ziner – Iner – Ner – Er – R; R – Er – Ner – Iner – Ziner –Uziner – Puziner – Apuziner – Karuziner. Αυτός είναι ο τρόπος που συνθέτετε, αυτός είναι ο τρόπος που όλη η μουσική του εκτυλίσσεται μέσα σε μια παράδοση, εκκεντρική κρύπτη των Καπουτσίνων και η ανάπτυξή του ήταν η ανάπτυξη προς την πνευματικοποίηση αυτής της μανιέρας⁵”.

Ποτέ ο Μπεργκ δεν θα έβαζε το Karuziner με το Er μαζί. Κατά τον Αντόρνο, ο Μπεργκ αρχίζοντας από την απομόνωση των βασικών σχημάτων και προχωρώντας στην υπόδειξη του τρόπου με τον οποίο το κομμάτι δομείται με βάση την ανάπτυξη των σχημάτων αυτών, καταφέρνει να συνδέσει διαφορετικά μέρη μεταξύ τους και να δημιουργήσει μια αίσθηση κατεύθυνσης μέσα από τις ενδείξεις του τέμπο και των δυναμικών. Χωρίς καινούρια στοιχεία, αλλά με έναν πυκνό τρόπο, χτίζει τη μουσική του ροή βήμα βήμα αποφεύγοντας τις ακραίες μεταβολές και επιτρέποντας στα μοτίβα να έρχονται σε επαφή το ένα με το άλλο, να μετασχηματίζονται το ένα στο άλλο και πάντα να επιστρέφουν εκεί από όπου ξεκίνησαν, στην αρχική θεματική ιδέα. Κάθε νέο θεματικό στοιχείο ή οποιαδήποτε επεξεργασία του επινοείται από το ελάχιστο μοτιβικό υλικό της αρχής την ίδια στιγμή που η συνοχή του έργου παραμένει ισχυρή. Σε σχέση με την κλασσική πρακτική, όπου ο χαρακτήρας του κυρίως θέματος διαφοροποιεί τα μέρη μιας δομής, στην περίπτωση της Σονάτας για Πιάνο αρ.1 το κύριο μοντέλο “βυθίζεται” στο σύνολο και σβήνει τις λειτουργικές διαφορές ανάμεσα στα μέρη της μουσικής φόρμας. Σε επίπεδο δομής είναι εμφανές πως ο Μπεργκ ακολουθεί πιστά την τεχνική του Grundgestalt, όπως την παραλαμβάνει από τον δάσκαλό του, Σένμπεργκ, μέσα από την οποία αυτό που τελικά εκφράζεται είναι πως κάθετι συνδυάζει το

καινούριο με τα προηγούμενα, τίποτα δεν επαναλαμβάνεται αυτούσιο ή ίδιο. Ως συμπέρασμα, ο μουσικός που επιλέγει να ερμηνεύσει το έργο κατά την προσπάθειά του να πείσει το κοινό για την αξία του, είναι σε θέση να αναγνωρίσει τον σημαντικό ρόλο της αρχικής φράσης του έργου. Όπως ο αναλυτής έρχεται να ξαναπεριγράψει την παρτιτούρα, να ξαναδιαβάσει αυτό που έχει ήδη γραφτεί, έτσι και ο εκτελεστής μπορεί να τιμήσει το έργο μέσα από την πράξη του. Ερχόμενος σε επαφή με την παρτιτούρα θα λέγαμε ότι είναι εγκληματικό να αγνοήσει κατά την ερμηνεία του την επανάληψη της έκθεσης, να πηδήξει δηλαδή την επανάληψη στο τέλος του μέρους⁶.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας, υπάρχει πολύ χώρος για περαιτέρω συζήτηση γύρω από το ζήτημα της αναλυτικής διαδικασίας κατά τον Αντόρνο. Όπως είδαμε, αυτή περιλαμβάνει το στάδιο της περιγραφής της τεχνικής υφής του έργου, αλλά δεν περιορίζεται σε αυτό. Οι μουσικές αναλύσεις του Αντόρνο παίρνουν το νόημα και τον προσανατολισμό τους από την ιστορική διάσταση του μουσικού υλικού, και αφορούν στον τρόπο με τον οποίο τα παραδοσιακά στοιχεία, όπως είναι για παράδειγμα η φόρμα σονάτας στην περίπτωση του Μπεργκ, μπορούν να λειτουργήσουν στο πλαίσιο της μοντέρνας σύγχρονης μουσικής γλώσσας των αρχών του 20ού αιώνα. Για τον Αντόρνο, αυτή η περίοδος καθιστά την ανάλυση απλώς και μόνο μέρος της κατανόησης του έργου ή αλλιώς, ένα είδος ερμηνείας του. Σύμφωνα με τον θεωρητικό, οι αναλύσεις της “νέας μουσικής” παρουσιάζουν μια εγγενή, εσωτερική σχέση με τα έργα τέχνης και στέκονται στο ίδιο επίπεδο με τη σύνθεση. Η απομάκρυνση από τις παραδοσιακές διαδικασίες, όπως εκφράζεται μέσα από την ιδέα της άρνησης και της αμφισβήτησης των εννοιών συνδέεται με την αντίληψη του έργου τέχνης και την σχέση του με την κοινωνική πραγματικότητα. Στον συλλογισμό του Αντόρνο, η τέχνη βρίσκεται σε συνεχή αλληλεπίδραση με την κοινωνία και έχει μια διαλεκτική σχέση μαζί της. Στη Σονάτα για Πιάνο αρ. 1 είναι ίδια η έννοια του θέματος που αμφισβητείται: η σονάτα εξοικονομεί ό,τι χρειάζεται από το αρχικό δομικό υλικό και όλα τα εμφανιζόμενα θέματα ανάγονται σε αυτό⁷.

¹Douglas Jarman, «Berg,Alban», Grove Music Online, από τον ιστότοπο Berg, Alban | Grove Music (oxfordmusiconline.com) ημερομηνία προσπέλασης: 12/5/2021

²Theodor Adorno, Die musikalischen Monographien, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971) τ.13

³Michael J. Schiano, «Grundgestalt», Grove Music Online, από τον ιστότοπο Grundgestalt | Grove Music (oxfordmusiconline.com) ημερομηνία προσπέλασης: 12/5/2021

⁴Theodor Adorno ό.π.

⁵T.W. Adorno, Berg: Master of the Smallest Link (CUP, 1994), 3.

⁶Theodor Adorno ό.π.

⁷Adorno, Max Paddison, «On the problem of Musical Analysis», από τον ιστότοπο On the Problem of Musical Analysis on JSTOR, ημερομηνία προσπέλασης 12/5/2021

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Adorno, Max Paddison, «On the problem of Musical Analysis», από τον ιστότοπο On the Problem of Musical Analysis on JSTOR, ημερομηνία προσπέλασης 12/5/2021
- Douglas Jarman, «Berg,Alban», Grove Music Online, από τον ιστότοπο Berg, Alban | Grove Music (oxfordmusiconline.com) ημερομηνία προσπέλασης: 12/5/2021
- Michael J. Schiano, «Grundgestalt», Grove Music Online, από τον ιστότοπο Grundgestalt | Grove Music (oxfordmusiconline.com) ημερομηνία προσπέλασης: 12/5/2021
- Theodor Adorno, Die musikalischen Monographien, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971) τ.13
- T.W. Adorno, Berg: Master of the Smallest Link (CUP, 1994), 3