

Χατζής Χρήστος

M2013070

Ιόνιο Πανεπιστήμιο



Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ζητήματα Επιστημολογίας της Μουσικής Ανάλυσης

Επιβλέπων: κ. Π. Βλαγκόπουλος

Κέρκυρα, 2021

Ο Alban Berg γεννήθηκε στη Βιέννη στις 9 Φεβρουαρίου 1885. Αν και δεν ήταν γόνος επαγγελματιών μουσικών, η μητέρα του, παρόλα αυτά, ήταν ταλαντούχα ζωγράφος και μουσικός, ο ένας απ' τους δυο αδερφούς του, Charley, τραγουδούσε και η μικρότερη αδερφή του έπαιζε πιάνο.

Αρχικά, ο Berg, ήθελε να γίνει ποιητής. Αλλά, αργότερα, γύρω στο 1900, επηρεασμένος, ενδεχομένως, απ' τα αδέρφια του, ξεκίνησε να συνθέτει. Μεταξύ των ετών 1900 και 1903, συνέθεσε 70 τραγούδια και ντουέτα.¹

Το 1904, ο Berg συναντά τον Arnold Schönberg. Η σύσταση αυτή προέκυψε απ' τον αδερφό του, Charley, ο οποίος έδειξε μερικά έργα στον δεύτερο, προκειμένου να τα αξιολογήσει. Τότε, ο Schönberg πρότεινε στον Alban να γίνει μαθητής του. Ο Berg μαθήτευσε δίπλα του 6 χρόνια (απ' το 1904 έως το 1910) και αυτή η εμπειρία διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του να ακολουθήσει επαγγελματική καριέρα ως συνθέτης. Πριν γνωρίσει τον Schönberg, ο Berg ήταν βαθιά επηρεασμένος απ' τους Brahms, Bruckner και Mahler που ήταν κυρίαρχες προσωπικότητες στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στη Βιέννη, εξ' ου και η έντονη δραματικότητα του συνθετικού ύφους του. Επίσης, ο Berg θεωρούνταν πιο λυρικός συγκριτικά με τον δάσκαλό του. Ο Schönberg τούς θαύμαζε εξίσου και υποστήριζε ότι «ένας συνθέτης πρέπει να γνωρίζει καλά τις τεχνικές των προκατόχων του, προκειμένου να τις ξεπεράσει».²

Σύμφωνα με τον Paul Pisk: «ο Berg παρουσιάζεται ως ο “ρομαντικός” της σχολής του Schönberg. Τα έργα του δύνανται να θεωρηθούν ως μια γέφυρα μεταξύ των ύστερων έργων του R. Wagner και των ιμπρεσιονιστών απ' τη μια, και τις ριζοσπαστικές τάσεις στη δομή και θυμική εκφραστικότητα των συνθετών της σύγχρονης σχολής, απ' την άλλη.»³

Η σονάτα για πιάνο ήταν το έργο μαθητείας του Berg⁴, συντέθηκε το 1909 και εκδόθηκε το 1910. Είναι δυνατόν να αντιληφθεί κανείς εύκολα ότι το συγκεκριμένο έργο προέκυψε ως «απάντηση» στην ανάθεση σύνθεσης μιας μορφής – φόρμας σονάτας. Είναι μια μεταρομαντική σονάτα με σύγχρονη αρμονία. Αποτελείται, βέβαια, μόνο από ένα μέρος, εν αντιθέσει με την «κλασική» μορφή σονάτας. Φημολογείται, μάλιστα, πως, όταν ο Schönberg ζήτησε απ' τον Berg να συνθέσει και τα δυο υπολειπόμενα μέρη, εκείνος απάντησε πως «είχε πει ό,τι ήταν να πει» και έτσι, έπεισε τον δάσκαλό του να του επιτρέψει να αφήσει το έργο ως έχει.

Όντας μαθητής του Schönberg ακολούθησε κάποιες από τις παραδοχές του, όπως ήταν η ατονικότητα. Μολονότι υπάρχει οπλισμός στην αρχή του έργου, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ότι εγκαθιδρύει ένα τονικό κέντρο (σι ελάσσονα), οι συνεχόμενες

¹ Billy G. Evans, *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1*, διατριβή, (Ντέντον, Τέξας: 1962), σελ. 1.

² Billy G., Evans, (ό.π.), σελ. 2.

³ Paul Pisk, “Berg”, *Book of Modern Composers*, David Ewen (επιμ.), (Νέα Υόρκη, 1942), σελ. 343.

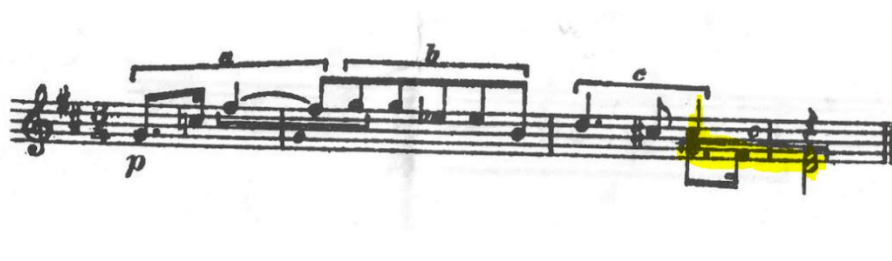
⁴ T.W. Adorno (τ. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).

και διαρκείς αλλοιώσεις οδηγούν προς την ατονικότητα. Γενικότερα, παρατηρείται η κατά κόρων χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων (4^{ης} και 5^{ης}), η συχνή χρωματική κίνηση και οι ολοτονικές κλίμακες, σημείο που παραπέμπει στον ιμπρεσιονισμό.

Ειδικότερα, η σονάτα χωρίζεται ως εξής:

- Έκθεση: μ. 1 – 56,
- Ανάπτυξη: μ. 57 – 111,
- Επανάθεση: μ. 112 (με άρση) – 167,
- Coda: μ. 168 – 174.

Επιχειρώντας μια μορφολογική ανάλυση της Έκθεσης, το Κυρίως Θέμα, καταρχάς, έχει έκταση τεσσάρων μέτρων και καταλήγει σε μία τέλεια αυθεντική πτώση, στη σι ελάσσονα (V-I) (μ. 4). Η εμφάνιση της τονικής συγχορδίας είναι σημαντική και μοναδική, και δεν ξανά εμφανίζεται, παρά μόνο στο τελευταίο μέτρο της σονάτας. Επίσης, αποτελείται από τρία επιμέρους μοτίβα (a,b,c).



Παράδειγμα 1. Κυρίως θέμα και επιμέρους μοτίβα./ Αυθεντική πτώση.

Στο δεύτερο μισό του 4^{ου} μέτρου (έως και το μέτρο 8), γίνεται επεξεργασία του ολοτονικού μοτίβου (b), τα οποία συμπληρώνει αντιστικτικά και με καρκινοειδή μορφή το μοτίβο (c). Στη συνέχεια, στο μέτρο 9, παρουσιάζεται η αυξημένη συγχορδία (Σολ#, Μι, Ντο), η οποία δύναται να χαρακτηριστεί ως τραπεζοειδές μοτίβο (b).



Παράδειγμα 2. Τραπεζοειδές μοτίβο (b) .

Στο μέτρο 10 μπορεί να θεωρηθεί, ότι υπάρχει σμίκρυνση του αρχικού μοτίβου (c) έως το μετρό 11, που μορφολογικά προκύπτει η ολοκλήρωση της κατασκευής του ΚΘ. Παρόλα αυτά, στην 3^η κίνηση του ίδιου μέτρου υπάρχουν κοινά διαστήματα (Φα- Φα#) και μία ρυθμική σμίκρυνση του μοτίβου (c).

Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι στο μέτρο 12, το τέμπο μεταβάλλεται σε ταχύτερο (*Rascher als Tempo I*), γεγονός που προαναγγέλλει μορφολογικές αλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, ταυτίζεται με την ολοκλήρωση της κατασκευής του ΚΘ και την εισαγωγή μια γέφυρας, η οποία καταλήγει στο μέτρο 29, οδηγώντας, έτσι, στο Δευτερεύον Θέμα.. Ταυτόχρονα, η εισαγωγή ενός νέου, μέχρι πρότινος, ρυθμικού στοιχείου –αυξημένες συγχορδίες σε τρίχη-, μαρτυρούν τέτοιες αλλαγές. Στα μέτρα 15 και 17 εκτυλίσσεται μια αλυσίδα τριήχων, η οποία λειτουργεί καταλυτικά, ως διαφαίνεται, για την επανεμφάνιση του ΚΘ, χρησιμοποιώντας και πάλι μια ένδειξη ρυθμικής αγωγής (*proco ritard.*), προκειμένου να γίνει ομαλή μετάβαση στην επαναφορά των μοτίβων (a και b).

Έτσι, στη 2^η κίνηση του μέτρου 17, το ΚΘ επανεμφανίζεται με μια παραλλαγή στο ρυθμικό του (a) , δηλαδή, την αντικατάσταση αρχικού ρυθμικού μοτίβου (όγδοο παρεστιγμένο) με τρίχη και την μεταφορά του μια οκτάβα χαμηλότερα. Παρομοίως συμβαίνει και στο μέτρο 19, αλλά αυτή την φορά το ΚΘ εκτίθεται σε διάστημα 5^{ης} καθαράς προς τα πάνω.



Παράδειγμα 3. Επαναφορά ΚΘ μια οκτάβα χαμηλότερα και μια 5^η επάνω.

Προχωρώντας λίγο παρακάτω στην ανάλυση της σονάτας, στο μέτρο 22, εμφανίζονται τα πρώτα δέκατα έκτα του έργου, τα οποία λειτουργούν ως “προσήμανση” του ΔΘ.

Επιπρόσθετα, παρατηρείται η κορύφωση της Έκθεσης (μ.24) , λόγω της μεγάλης αξίας (μισό παρεστιγμένο), των πλάγιων τονισμών και των δύο χεριών και τις ενδείξεις *FF* και *Marc.*

Επιπλέον, και έχοντας κατά νου ότι κύρια χαρακτηριστικά της σονάτας αυτής είναι τα αυξημένα διαστήματα και οι συνηχήσεις σε διαδοχικές 4^{ες}, αξίζει να εντυπωθεί η συγχορδία Σι – Φα# - Σι – Μι, στην οποία το Μι λειτουργεί ως επέρειση του Ρε (μ. 26).



Παράδειγμα 4. Επέρειση του Μι στο Ρε.

Προς επίρρωση των παραπάνω, παρατίθεται ένα ακόμη παράδειγμα, στο οποίο το μπάσο είναι “χτισμένο” με συγχορδίες διαδοχικών τέταρτων (μ. 27).



Παράδειγμα 5. Συγχορδίες σε διαδοχικές 4^{ες}.

Η συγχορδία του μέτρου 29 μπορεί να θεωρηθεί ως μια V^7 της Λα μείζονος κλίμακας (Μι – Σολ# - Ρε), καθώς, στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ. 30) λύνεται σε μια Λα μείζονα συγχορδία (μετ' $9^{ης}$), η οποία θεμελιώνει αρμονικά το Δευτερεύον Θέμα. Η έκταση αυτού καταλαμβάνει 2 μέτρα. Σημειωτέον, δε, ότι η εισαγωγή του ΔΘ γίνεται και πάλι με την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής, η οποία προετοιμάζεται ήδη απ' το μέτρο 28 (*rit.*), για να καταλήξει στην ένδειξη *Langsamer als Tempo I* (πιο αργά απ' το *Tempo I*).

Ακόμα, τα μέτρα 34-35 μπορούν να θεωρηθούν ως πρότυπο μιας αλυσίδας, με επανάληψη αυτής στα μέτρα 36-37 και με παραλλαγή στο ρυθμικό στοιχείο και το τονικό ύψος (βρίσκεται ένα ημιτόνιο πάνω).

Ο Berg, στο μέτρο 39, χρησιμοποιεί μια πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή με την ένδειξη *Rasch* και, στο μέτρο 40, η κίνηση του μοτίβου (h) παραπέμπει στην ολοτονική πορεία του μέτρου 8, δίχως να αναπαραγάγει ακριβώς τα διαστήματά της. Ωστόσο, βαίνοντας λίγο παρακάτω στην ανάλυση της σονάτας και, πιο συγκεκριμένα, διαπιστώνει κανείς ότι η αρμονία του μέτρου αυτού (μ.44) καθίσταται πιο ελεύθερη με συγχορδίες σε διαδοχικές 4^{ες} στο δεξί χέρι προσομοιάζοντας, έτσι, την ολοτονική κλίμακα.

Επίσης, παρατηρείται η συγχορδία Mib, Lab, Reb (μ.45), η οποία λειτουργεί ως εξουδετέρωση της συγχορδίας του προηγούμενου μέτρου (μ. 44) Mi, Lab, Re⁵. Παράλληλα, όσον αφορά το μέτρο 44, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι προσομοιάζει το μοτίβο (h), τόσο στη δομή, όσο και στην κατιούσα μορφή του.



Παράδειγμα 6. Εξουδετέρωση αυξημένης συγχορδίας (Mi, Lab, Re).

Στη συνέχεια, στο μέτρο 47, απαντάται η ένδειξη ρυθμικής αγωγής (*Ritard.*) που οδηγεί στην *Coda*, η οποία, αφού προετοιμάζεται, ξεκινά στο μέτρο 50, σε πιο αργό tempo (*Viel Langsamer – Quasi Adagio*). Η *Coda* δανείζεται ρυθμικά στοιχεία από το ΔΘ και, πιο συγκεκριμένα, από το μοτίβο (e). Επιπροσθέτως, στο αριστερό χέρι του μέτρου 52, διακρίνεται το μοτιβικό στοιχείο (a) του ΚΘ σε αντεστραμμένα διαστήματα (Ντο, Φα#, Ντο# / Ντο#, Σολ, Ντο).

Η σονάτα αυτή έχει επανάληψη στην έκθεσή της και ο Berg επαναφέρει το μοτίβο (a) του ΚΘ σε αλυσίδες (μ. 55), το οποίο είναι κοινό, τόσο ρυθμικά όσο και διαστηματικά με αυτό [δηλ. το μοτίβο (a)], με βασική διαφορά ότι δεν αποτελείται από διαστήματα 4^{ης}, όπως στο (a), αλλά από διαστήματα 3^{ης} μεγάλης αυτή τη φορά. Τέλος, στο μέτρο 56 και τελευταίο της έκθεσης, επαναφέρει το μοτίβο (a) αυτούσιο, επηρεασμένος πιθανότατα από τον Κανόνα της τονικής αντιστικτικής περιόδου⁶.

Όσον αφορά στην Ανάπτυξη, αυτή, καταρχάς, χωρίζεται σε τρία μέρη. Σε μια απόπειρα υποδιαίρεσής της, μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι, απ' την δεύτερη κίνηση του μ. 56 έως το μ. 70 είναι το πρώτο της μέρος. Σαν δεύτερο μέρος δύνανται να χαρακτηριστούν τα μέτρα 71 έως 100 και σαν τρίτο τα μέτρα 101 έως 111.

Κύριο γνώρισμα της Ανάπτυξης, αποτελεί η χρήση πολλών στοιχείων από τα βασικά μοτίβα που διακρίνουμε στην έκθεση (όπως συμβαίνει σε κάθε φόρμα σονάτας), τα οποία, σε αυτό το σημείο του έργου, απαντώνται με έναν πιο ελεύθερο

⁵ T.W. Adorno (τ. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).

⁶ Παίρνοντας ως δεδομένη την παραδοχή του Schönberg, ότι, δηλαδή, «ένας συνθέτης πρέπει να γνωρίζει καλά τις προηγούμενες τεχνικές σύνθεσης πριν τις ξεπεράσει», ο Berg, θέτοντας το σημείο της επανάληψης, παραπέμπει στην τεχνική σύνθεσης ενός Κανόνα, ο οποίος, αφού ολοκληρωθεί, επαναλαμβάνεται, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην Έκθεση αυτής της Σονάτας.

τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, μετά την υποβολή των θεμάτων στην πειθαρχία της Έκθεσης, διακρίνεται μια πιο ελεύθερη και λυρική ανάπτυξη, με αποτέλεσμα αυτή να αποκτά τη δική της λειτουργία.

Αρχικά, το πρώτο μέρος της ανάπτυξης συνδυάζεται μελωδικά με το μοτίβο (a) με μια ολοτονική καθοδική πορεία, έχοντας απόρροια τα πρώτα μέτρα της ανάπτυξης να δίνουν την αίσθηση μιας τραγικότητας.

Σαν δεύτερο μέρος μπορεί να υποτεθεί ότι «χτίζεται» ένα επεισόδιο (*Bewegt*) -(μ.71 με άρση -100). Το συμπέρασμα αυτό ενισχύεται από την προηγούμενη κορώνα (μ. 70).



Παράδειγμα 5. Ένδειξη κορώνας (μ.71)

Η κορύφωση της Ανάπτυξης εμφανίζεται στο μέτρο 92.



Παράδειγμα 6. Κορύφωση έκθεσης.

Στο τρίτο μέρος παρατηρείται η αλλαγή ρυθμικής αγωγής (*Langsameres Tempo* κλπ) με σύμπτυξη των μοτίβων (e) και (g), όπως πριν είχαν συσχετιστεί τα μοτίβα (b) και (h). Στην Επανέκθεση επιστρέφει το ΚΘ με μόνη διαφορά το μπάσο, το οποίο δανείζεται ρυθμικά στοιχεία από το μοτίβο (c) και την κεφαλή του μοτίβου (a).



Παράδειγμα 7. Επανέκθεση ΚΘ.

Η Coda προσομοιάζεται με αυτή της Έκθεσης. Παρόλα αυτά, έχει μεγαλύτερη έκταση και χαμηλότερες εντάσεις (*ppp – sehr zart*). Επίσης, το έργο τελειώνει με την τονική συγχορδία του έργου (Σι ελάσσονα).



Παράδειγμα 8. Καταληκτική συγχορδία.

Συνοψίζοντας, και μέσα από την προσπάθεια προσέγγισης/ ανάλυσης της Σονάτας, μπορεί κανείς να οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι ο Berg, εξέλιξε την κλασική Σονάτα σύμφωνα με τις παραδοχές της εποχής του, δίνοντας, έτσι, νέο πνεύμα σε μια παλαιότερη φόρμα σύνθεσης.

Βιβλιογραφία

- Billy G. Evans, *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1*, διατριβή, (Ντέντον, Τέξας: 1962).
- Paul Pisk, "Berg", *Book of Modern Composers*, David Ewen (επιμ.), (Νέα Υόρκη, 1942).
- T.W. Adorno (τ. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).
- Alban Berg, *Op. 1, Sonate für Klavier*, (Βερολίνο, 1926).