

Χρήστος Πετμεζάς

M2015026

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία II:

Ζητήματα Επιστημολογίας της Μουσικής Ανάλυσης

Επιβλέπων Καθηγητής : Παναγιώτης Βλαγκόπουλος

Κέρκυρα, 2023

Περίληψη

Ο Alban Berg υπήρξε ένας σπουδαίος συνθέτης στην ιστορία της μουσικής και έχει αφήσει το «αποτύπωμά» του αρκετές δεκαετίες μετά τον θάνατό του. Στο περιεχόμενο της εργασίας επισημάνουμε βιογραφικά στοιχεία και σημαντικά στοιχεία της μουσικής του και της εποχής, ενώ ο βασικός κορμός του περιεχομένου της παρούσας εργασίας βασίζεται στην ανάλυση ενός πολύ σημαντικού έργου του συνθέτη τη Σονάτας για πιάνο Opus 1. Στο περιεχόμενο της εργασίας αναφέρονται επιπλέον άλλα στοιχεία και γεγονότα που οδήγησαν τον συνθέτη στη συγγραφή καθώς και για τις επιρροές του και τον δάσκαλό του Alban Schönberg που εξελίξαν ιδιαίτερα τη μουσική στην εποχή τους και είναι απαραίτητο κανείς ακόμη και στη σημερινή εποχή να εκτιμάει και να μελετάει τα έργα τους με απόλυτη συγκέντρωση και αφοσίωση.

Συμπληρωματικά, παρουσιάζοντας βασικά δομικά στοιχεία της Σονάτας και των χαρακτηριστικών της θα συμπεριλάβουμε στοιχεία και τη κριτική του Theodor W. Adorno στο έργο του Alban Berg και θα βασιστούμε σε ορισμένα από αυτά καθώς η γνώμη του και η προσέγγισή του όσον αφορά τη συγκεκριμένη Σονάτα για πιάνο είναι ιδιαίτερα σημαντική.

Στο τελευταίο σημείο της εργασίας παρουσιάζουμε τη γνώμη και τον σχολιασμό από ορισμένους μουσικούς-μουσικολόγους, για να εμβαθύνουμε ακόμα περισσότερο στην ουσιαστικότερη κατανόηση και επεξεργασία της Σονάτας.

Περιεχόμενα

1. Περίληψη.....	2
2. Εισαγωγή.....	4
3. Α Μέρος.....	5
3.1 Η Βιογραφία του Berg.....	5
3.2 Berg, Schönberg.....	6
3.3 Έργα και Παρακαταθήκες.....	7
3.4 Δωδεκαφθογγισμός και Ατονικότητα.....	12
4. Β Μέρος.....	13
4.1 T. W. Adorno.....	13
4.2 Σονάτα για πιάνο Opus 1.....	13
4.3 Μορφολογική ανάλυση της σονάτας.....	15
4.4 Η δομή της σονάτας.....	16
5. Γ Μέρος.....	22
5.1 Benjamin Wadsworth.....	22
5.2 Allen Forte.....	23
5.3 Matthew Arndt.....	24
6. Βιβλιογραφία.....	26

Εισαγωγή

Στη παρούσα εργασία, θα γίνει μια εκτεταμένη αναφορά στον συνθέτη Alban Berg, για τη βιογραφία του, τις επιρροές του, για ορισμένα από τα έργα του και τη καριέρα του και θα αναφερθούμε σε γενικότερα γεγονότα της ζωής του και των προσωπικών του στοιχείων. Έπειτα, θα ακολουθήσει μια λεπτομερής ανάλυση του έργου του Alban Berg, η Σονάτα για πιάνο Opus 1 με αναφορές σε μουσικά παραδείγματα για να γίνει πιο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο «εξελίσσεται μουσικά» το έργο. Δε θα μπορούσαν να λείπουν ορισμένες αναφορές στον Arnold Schönberg, δάσκαλο και μέντορά του, στον δωδεκαφθογγισμό και την ατονικότητα.

Θα επικεντρωθούμε επιπλέον, στη μορφολογική δομή και σε κάποια βασικά στοιχεία της αρμονία της Σονάτας βασισμένοι σε σχετικές πηγές σε συνδυασμό με την πηγή του Theodor W. Adorno, ενώ παράλληλα θα παρουσιάσουμε ακριβώς τη στάση του, τους σχολιασμούς του και τις τοποθετήσεις του.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της εργασίας, θα καταγραφούν απόψεις και σχολιασμοί άλλων προσώπων, μουσικών, μουσικολόγων για τη Σονάτα του συνθέτη, με πολύ συγκεκριμένες αναφορές στα λεγόμενά τους.



Max Fenichel, *Berg Alban*, “Austrian composer” (Wikimedia Commons, 1930), image/jpeg.

Α Μέρος

Η βιογραφία του Alban Berg

Ο Alban Maria Johannes Berg, όπως ήταν η πλήρη ονομασία του, ήταν ένας συνθέτης Αυστριακής καταγωγής που γεννήθηκε συγκεκριμένα στη Βιέννη στις 9 Φεβρουαρίου του 1895 και ήταν το τρίτο παιδί της οικογένειάς του. Ο ίδιος είχε συνολικά τρία ακόμη αδέρφια, και ήταν γόνος μιας σχετικά εύπορης οικογένειας, οι οποίοι ζήσανε αρκετά «άνετα» μέχρι τη στιγμή που ήρθε ο θάνατος του πατέρα του το 1900 και η οικογένεια οδηγήθηκε σε μια αρκετά πιο δύσκολη περίοδο, και ειδικότερα ο ίδιος ο Berg. Τη περίοδο 1901-1902 ο ίδιος, λόγω κακής απόδοσης στη σχολική του χρονιά, αναγκάστηκε να επαναλάβει το έκτο και αργότερα το έβδομο έτος της τάξης του, προκειμένου να καταφέρει να περάσει τις απαραίτητες εξετάσεις. Έπειτα από μια σεξουαλική σχέση με την υπηρέτρια Maria Scheuchl, ο ίδιος έγινε πατέρας μιας νόθης κόρης εκείνη τη περίοδο σε ηλικία 17 ετών¹.

Οι γονείς του είχανε γενικά κάποια σχέση με τα καλλιτεχνικά όχι όμως σε επαγγελματικό επίπεδο. Η μητέρα του ήτανε ταλαντούχα ζωγράφος και μουσικός, ενώ ο ίδιος ο Berg στη νεαρή του ηλικία ήθελε να γίνει συγγραφέας και είχε στα σχέδια του να γίνει ποιητής. Ύστερα από τον θάνατο του πατέρα του, σε ηλικία περίπου 15 ετών, ο ίδιος άρχισε μόνος του να ασχολείται με τη μουσική και έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Με τη μουσική ασχοληθήκανε και τα τέσσερα αδέρφια της οικογένειας του Berg, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου, ενώ ο ίδιος ξεκίνησε να συνθέτει για παραστάσεις εντός του οικογενειακού του κύκλου. Πριν ακόμα ξεκινήσει τις μουσικές του σπουδές με τον Arnold Schönberg, ο νεαρός μουσικός είχε δημιουργήσει ορισμένα ντουέτα για πιάνο, περί τα 80 τραγούδια πιο συγκεκριμένα, εκ των οποίων το παλαιότερο χρονολογείται στο 1901².

Παρά τον ενδιαφέρον και το πάθος του συνθέτη για τη μουσική και τη σύνθεση γενικότερα, εκείνη την περίοδο ήταν ένας απλός ερασιτέχνης μουσικός με πάρα πολύ μεγάλο ενθουσιασμό και πάθος για τη μουσική, καθώς δεν ήταν κατάλληλος να ακολουθήσει μια ακαδημαϊκή πορεία σε αντίθεση με τους αδερφούς του. Δεν είχε τα κατάλληλα προσόντα για να ξεκινήσει κάποιες σπουδές σε ωδείο και γενικότερα δεν

¹Douglas Garman, "1. 1885–1911", "Grove Music Online", (January 2001), doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.02767.

²Illya Filshinskiy and Katha Zinn, Berg Piano Sonata, Op. 1: an Explanation (and Homebrew!) (September 2008), Film.

είχε άλλους τομείς που να τον ενδιαφέρουν. Έχοντας λοιπόν ελάχιστες επιλογές στη διάθεσή του, διακόπτει τη συμμετοχή του στο σχολείο και ξεκινάει να εργάζεται χωρίς πληρωμή σαν ασκούμενος δημόσιος υπάλληλος. Και αυτό, μέχρι που το 1904, όπου μετά τη βοήθεια της αδερφής του και του αδερφού του, κατάφερε να γίνει μαθητής του Schönberg, αφού απαντήσανε σε μια αγγελία που εντοπίσανε σε μια εφημερίδα της εποχής³.

Αξίζει να σημειωθεί, πως στη πορεία έλαβε ενός είδους επίσημης μουσικής εκπαίδευσης, αλλά δεν άφησε αμέσως τη δουλειά στο δημόσιο φορέα που ήταν καθώς δεν είχε τη δυνατότητα. Και αυτό, συνεχίστηκε για περίπου 2 χρόνια, που μόνο τότε κατάφερε να εγκαταλείψει τη μέχρι τότε δουλειά του, αφού κληρονόμησε χρήματα και περιουσία από τη μητέρα του και ύστερα από τον θάνατο της αδερφής του, και έπειτα επικεντρώθηκε και αφοσιώθηκε πλήρως στη μουσική⁴.

Berg, Schönberg

Το 1904 λοιπόν, ο νεαρός τότε συνθέτης ξεκίνησε τις σπουδές στη μουσική με δάσκαλο τον Arnold Schönberg. Αρχικά ως φοιτητής αρμονίας, αντίστιξης και θεωρίας της μουσικής και στη πορεία του το 1907 ως φοιτητής σύνθεσης. Οι σπουδές του με τον Schönberg συνεχίστηκαν μέχρι το 1911. Ο ίδιος τον ξεχώρισε θεωρώντας πως ήταν ένας συνθέτης με εξαιρετικές ικανότητες και πολύ ξεχωριστή φαντασία, στοιχεία που ενθουσίαζαν ιδιαίτερα τον ίδιο. Ο Schönberg υποστήριζε επιπλέον πως ακόμη και ο τρόπος με τον οποίο συνόδευε ο Berg στο πιάνο έμοιαζε με τραγούδι⁵.

Στα πρώτα χρόνια των σπουδών του Berg, ο Schönberg εστίασε σε ένα από τα ελαττώματα του μαθητή του, καθώς διαπίστωσε σχετικά γρήγορα πως αυτός αδυνατούσε να συνθέσει ένα ολοκληρωμένο ορχηστρικό έργο ή κάποιο θέμα για πολλά όργανα. Και αυτό βέβαια, αφού νωρίτερα ζητήθηκε από τον Berg, κατά τα πρώτα χρόνια των σπουδών της σύνθεσής του, να γράψει διάφορα έργα όπως μινουέτα, παραλλαγές, σκέρτσο και άλλα ορχηστρικά έργα μικρής διάρκειας. Το 1907-1908, χρονολογούνται 5 ημιτελή έργα του Alban, σονάτες για πιάνο, από τα πρώτα του δηλαδή έργα. Από εκεί κατανοεί κανείς εύκολα, τη γρήγορη μουσική ανάπτυξη του Alban σε σχέση με παλιότερους συνθέτες. Ύστερα από αυτά τα 5 πρώτα του έργα,

³ Βλ. υποσ. 1

⁴ Βλ. υποσ. 2

⁵ Βλ. υποσ. 1

ακολούθησε η σύνθεση της σονάτας Opus 1 που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στη πορεία της παρούσης εργασίας, καθώς είναι και το βασικό θέμα, ένας από τους βασικούς λόγους δημιουργίας της συγκεκριμένης εργασίας⁶.

Έργα και Παρακαταθήκες

Κατά τη διάρκεια της ζωής του Berg δημοσιεύτηκαν διάφορα έργα του. Ορισμένα που χρονολογούνται στην αρχή της καριέρας του, ήταν το «Sieben frühe Lieder», η «Σονάτα για πιάνο op.1», το «Four Songs op.2» και το «Κουαρτέτο Εγχόρδων op.3», κάπου εκεί όπου σημειώνεται και το τέλος της πορείας του σε σχέση με τον δάσκαλό του Arnold Schönberg (ή αλλιώς Schoenberg). Το «Sieben frühe Lieder», ήταν ένα έργο από το οποίο αποκαλύφθηκε ο αντίκτυπος της διδασκαλίας του Schönberg και η αυξανόμενη γνωριμία που αποκτούσε ο Berg με τη μουσική. Ήταν κατά βάση ένα διατονικό έργο, που είχε όμως και στοιχεία ολοτονικής γραφής (whole-tone). Γενικότερα στα πρώτα του τέτοιου είδους έργα, ενσωμάτωνε διάφορα ιδιοματικά στοιχεία, σε αντίθεση με τα τραγούδια που έγραφε νωρίτερα όπου δεν υπήρχαν χαρακτηριστικές μελωδίες⁷.

Το «Κουαρτέτο Εγχόρδων Opus 3», ήταν το τελευταίο του έργο υπό την καθοδήγηση του δασκάλου του όπως προαναφέρθηκε, όμως η «Σονάτα για Πιάνο Opus 1», ήταν το έργο με το οποίο αποφοίτησε, δηλαδή η διπλωματική του εργασία. Η σονάτα είχε σκοπό να αναδείξει τα όσα διδάχτηκε ο Berg από τον δάσκαλό του, ταυτόχρονα βέβαια είχε και στοιχεία επιρροής από τη μουσική του δασκάλου του⁸.

Τη χρονική περίοδο των σπουδών του Berg, αντίστοιχη εξέλιξη μουσικά είχε και ο ίδιος ο Schönberg, καθώς δημιούργησε μια σειρά από έργα. Πιο συγκεκριμένα, το Πρώτο Κουαρτέτο (1905), την πρώτη Καμερσυμφωνία (1906) και το Δεύτερο Κουαρτέτο (1908–9). Ο Berg λοιπόν, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον μουσικό χαρακτήρα, το στυλ και το ύφος του Arnold και παίζανε ιδιαίτερο ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού χαρακτήρα του πρώτου. Για παράδειγμα, ο Berg, με βάση τα παραπάνω έργα αποκόμισε το να μάθει να χειρίζεται μια εκτεταμένη αρμονική γλώσσα, που συνδύαζε τον μετα-Βαγκνεριανό χρωματισμό, τις τρίφωνες συγχορδίες

⁶ Christopher Hailey, *Alban Berg and His World*, (New York: Princeton University Press, 2010).

⁷ Constantin Floros, *Music as Autobiography* Translated by Ernest Bernhardt-Kabisch. (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang International Academic Publishers, 2014).

⁸ Βλ. υποσ. 6

με τέταρτες (quartal), την ολοτονική κλίμακα (whole-tone), και παρόμοιες τονικά διφορούμενες αρμονίες⁹.

Μία από τις βασικές αρχές της διδασκαλίας του Schoenberg ήταν η αναγκαιότητα αυτού που αργότερα θα αποκαλούσε «αναπτυσσόμενη παραλλαγή», την πεποίθηση ότι η λογική και η συνοχή ενός έργου εξαρτώνται από όλες τις πτυχές του που προέρχονται από μια ενιαία βασική ιδέα. Ήταν μια πεποίθηση ότι ο Berg θα περνούσε αργότερα στους δικούς του μαθητές, όπως για παράδειγμα στον μαθητή του T.W. O Adorno που επιβεβαίωσε τη παραπάνω πεποίθηση. Είναι μια αρχή που βρίσκεται στο επίκεντρο τόσο της Σονάτας για πιάνο, στην οποία, μέσα στα όρια μιας σαφώς καθορισμένης δομής σονάτας, ένας πλούτος διακριτικών θεματικών ιδεών δημιουργείται από ένα ελάχιστο κίνητρο, όσο και του Κουαρτέτου Εγχόρδων¹⁰.

Το έργο του Arnold Schönberg «Vier Lieder op.2», ήταν ένα χαρακτηριστικό έργο, το οποίο σηματοδοτεί το σημείο εκείνο όπου η μουσική του Berg, ξεκινάει να μετακινείται από την εκτεταμένη «τονική γλώσσα» της Σονάτας, στην ελεύθερη ατονικότητα που χαρακτηρίζουν τα επόμενα έργα του. Στο σημείο εκείνο, αποκαλύπτονται επίσης χαρακτηριστικά του μεταγενέστερου ύφους της μουσικής του συνθέτη, όπως για παράδειγμα η χρήση πολύπλοκων κινήσεων μέσω αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων, με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν μια ενιαία οντότητα¹¹.

Στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε πως ο Berg, πριν ξεκινήσει μαθήματα με τον δάσκαλό του, πριν ακόμα ασχοληθεί εντατικά με τη μουσική, έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις τέχνες και τα καλλιτεχνικά δρώμενα γενικότερα, όπως και κάποια από τα αδέρφια του. Είχε αναπτύξει αντίστοιχο πάθος για τη λογοτεχνία. Να προσθέσουμε επίσης ότι η περίοδος που έζησε ο συνθέτης, αντιστοιχεί και σε μια από τις πιο συναρπαστικές περιόδους στη πολιτιστική ζωή της Βιέννης¹².

Το 1910, παντρεύεται Helene Nahowski που είχε γνωρίσει 4 χρόνια νωρίτερα, αφού βέβαια αντιμετώπισε κάποιες δυσκολίες με την οικογένειά της που ήταν αντίθετη με αυτό τον γάμο. Ένα επιπρόσθετο ενδεικτικό του φάσματος των ενδιαφερόντων του Berg, είναι το ότι ήταν εξοικειωμένος με τη μουσική του Debussy, σε μια εποχή που ο

⁹ Βλ. υποσ. 6

¹⁰ Βλ. υποσ. 6

¹¹ Βλ. υποσ. 7

¹² Βλ. υποσ. 7

Schoenberg δεν γνώριζε σχεδόν καθόλου το έργο του Γάλλου συνθέτη. Τα επόμενα χρόνια έδειξε ενδιαφέρον ακόμη και για τη τζάζ και τη «Νέα Όπερα» των Weill και Brecht¹³.

Η σχέση του Berg με τον δάσκαλό του ήταν κάπως δύσκολη, ίσως πολύπλοκη. Ο Schönberg αποτελούσε κάτι παραπάνω από δάσκαλο, είχε τον ρόλο της πατρικής φιγούρας, και ο Berg πάντα αναζητούσε την έγκριση από τον δάσκαλό του και φοβόταν την αποδοκιμασία. Το 1911, Schönberg μετακόμισε στο Βερολίνο, και ο Berg από εκείνο το σημείο και μετά, ζούσε με ενός είδους ανασφάλεια, καθώς του λείπανε ορισμένες πρακτικές επαγγελματικές δεξιότητες, ενώ ταυτόχρονα ένιωθε χρέος προς τον δάσκαλό του αλλά είχε και την ανάγκη να διεκδικήσει την προσωπική και καλλιτεχνική του ανεξαρτησία. Ο Berg, ήθελε να ευχαριστεί τον δάσκαλό του με κάθε τρόπο, ότι και αν αυτός τους ζητούσε, μέχρι που προς το τέλος του 1915 διακόψανε τις σχέσεις του και την επικοινωνία τους για περίπου 3 χρόνια, όπου μετά από αυτό το στάδιο η σχέση τους θεμελιώθηκε τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και στο επαγγελματικό¹⁴.

Το 1911 με 1915 τα έσοδα του Berg προερχόντουσαν από ατομικές διδασκαλίες και από διάφορες άλλες δουλειές που έκανε για λογαριασμό άλλων μουσικών, και τη διαχείριση της περιουσίας που είχε ήδη. Είχε όμως ελάχιστο χρόνο, καθώς ο δάσκαλός του, του ανέθετε υποχρεώσεις άλλοτε με πληρωμή και άλλοτε χωρίς πληρωμή. Περί τα τέλη 1920, ο Berg αποκτά κάποια διεθνή φήμη του με μια επιτυχία που σημείωσε με ένα από τα έργα του, την όπερα «Wozzeck» και τη «Lyrische Suite». Ο Berg είχε αφιερώσει 4 από τα έργα του στον δάσκαλό του σε αντίθεση με τον δεύτερο που δεν του αφιέρωσε ποτέ κάποιο. Το πρώτο από τα έργα του Berg που γράφτηκε χωρίς την καθοδήγηση του Schoenberg, παραμένει μια από τα πιο τέλεια παρτιτούρα του Berg και το μεγαλύτερο επίτευγμά του πριν από τη «Wozzeck», που ήταν πάρα πολύ σύντομης διάρκειας¹⁵.

Σε ένα μεγάλο μέρος του έργου των Βιεννέζων καλλιτεχνών της περιόδου, υπάρχει η επιθυμία τους να σοκάρουν. Και αυτό προκύπτει πιθανώς από αντίδραση, ίσως προς στον αυτάρεσκο φιλιστινισμό της βιεννέζικης αστικής πολιτιστικής ζωής.

¹³ Βλ. υποσ. 6

¹⁴Douglas Garman, "2. 1911–1914.", *Grove Music Online*, (January 2001), doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.02767.

¹⁵ Βλ. υποσ. 14

Απόρροια της συγκεκριμένης αντίδρασης, ήταν και το σκανδαλώδες έργο που δημιούργησε ο Berg, η «Lulu». Έκανε χρήση διαφόρων εφέ στο με χτυπήματα στο σώμα μουσικών οργάνων και με θορύβους στις χορδές. Να αναφέρουμε ακόμη, πως τα περισσότερα έργα του ο Berg τα άφηνε ανολοκλήρωτα, και αυτό ήταν κάτι που δεν ευχαριστούσε τον δάσκαλό του, και συχνά τον αποδοκίμαζε για αυτό¹⁶.

Το 1914 ο Berg, ξεκίνησε τη σύνθεση της όπερας «Wozzeck», ενώ στα μέσα του 1915 κλήθηκε στον Αυστριακό στρατό. Μετά το πρώτο μήνα της εκπαίδευσής του, μεταφέρθηκε στο Υπουργείο Πολέμου, και ασχολήθηκε με δουλειές γραφείου μέχρι το 1918. Την όπερά του συνόδευε κοινωνικοπολιτικό μήνυμα, το οποίο συνέπιπτε με τις δικές του απόψεις. Το 1922 ολοκλήρωσε το έργο του και παρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1925 στο Βερολίνο, όπου και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Από το έργο αυτό και έπειτα όλα του τα έργα, είχαν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και επιπλέον ήταν ένα έργο εποχής που άνοιξε νέους δρόμους μουσικά, συναισθηματικά και δραματικά¹⁷.

Στην εποχή εκείνη οι τεχνικές και οι ανησυχίες του φαίνονταν εντυπωσιακά σύγχρονες, επίσης οι ακραίες καταστάσεις του ταίριαζαν ιδιαιτέρως στη μουσική γλώσσα του Berg, μια ατονική γλώσσα που αιωρείται συνεχώς στην άκρη του τονικού κέντρου, γίνεται μια τέλεια μουσική μεταφορά για τη συναισθηματική και ψυχική κατάσταση του κύριου πρωταγωνιστή της όπερας. Ο κόσμος που παρουσιάζει η όπερα είναι μια προβολή του βασανισμένου μυαλού του ίδιου του Wozzeck. Ένας κόσμος χωρίς κανονικότητα ή ανθρωπιά και κατοικημένος από γκροτέσκες, ένας στοιχειωμένος κόσμος με παράξενες, παραισθησιογόνες φωνές και οράματα και φυσικά φαινόμενα αδιάφορα για την ανθρώπινη τραγωδία που διαδραματίζεται. Μόνο στο τέλος της όπερας εγκαταλείπεται αυτή η άποψη, μετά τον θάνατο του Wozzeck¹⁸.

Αν και ορισμένα από τα θέματα του «Wozzeck» περιέχουν και τις 12 νότες (για παράδειγμα, η περασαγλία της Πράξης 1 σκηνή ν, ή το δεύτερο θέμα των παραλλαγών της σκηνής i της Πράξης 3), η όπερα δεν είναι σε καμία περίπτωση σύνθεση 12 νότων. Τα δύο έργα που ακολούθησαν – το «Kammerkonzert» για βιολί, πιάνο και 13 πνευστά

¹⁶Βλ. υποσ. 14

¹⁷Douglas Garman, “3. ‘Wozzeck’.”, *Grove Music Online* (January 2001), doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.02767.

¹⁸Βλ. υποσ. 17

και η Σουίτα *Lyrische* για κουαρτέτο εγχόρδων – είναι μεταβατικά, καθώς σηματοδοτούν τη σταδιακή υιοθέτηση του συστήματος των 12 νότων από τον Berg¹⁹.

Το 1928, άρχισε να επεξεργάζεται ένα άλλο έργο, την όπερα «Lulu», η οποία συμπεριελάμβανε επίσης προκλητικά στοιχεία στο χαρακτήρα της. Η συγκεκριμένη όπερα, είχε αργή εξέλιξη καθώς ο πλέον διεθνούς φήμης συνθέτης ξόδευε αρκετό χρόνο στο να ταξιδεύει για να παρακολουθεί παραστάσεις και να συμμετέχει σε ομάδες κριτικών επιτροπών. Η όπερα αυτή είναι ένα έργο που βασίζεται στο σύστημα 12 νοτών (δωδεκαφθογγισμός), με χαρακτηριστικά μοτίβα και πολύπλοκες κινήσεις. Παρόλα αυτά, το πιο γνωστό έργο που έχει μείνει στην ιστορία μέχρι και σήμερα, είναι το «Κονσέρτο για Βιολί». Στο έργο αυτό, προσαρμόζεται με ιδιαίτερο τρόπο το προσωπικό ύφος του συνθέτη και η δωδεκαφθογγική τεχνική του Arnold Schoenberg, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο έναν έξοχο συνδυασμό καθαρής ατονικότητας με αρμονικά περάσματα που παραπέμπουν σε τονικές αρμονίες. Στο έργο αυτό, ενσωματώνονται επίσης αναφορές στην μουσική παράδοση άλλων εποχών, όπως σε παραδοσιακά έργα του Johann Sebastian Bach²⁰.

Ο Berg πέθανε στη Βιέννη ανήμερα των Χριστουγέννων του 1935, πιθανόν από μόλυνση στο αίμα, λόγω του τσιμπήματος ενός εντόμου, σε ηλικία πενήντα ετών. Είχε επηρεαστεί βαθιά επίσης και από άλλες προσωπικότητες του 19^{ου} αιώνα, όπως ο Brahms, Bruckner και Mahler, και από εκεί προκύπτει η έντονη δραματικότητα που χαρακτηρίζει το ύφος των συνθέσεών του, ενώ θεωρούνταν πιο λυρικός στο παίξιμό του σε σχέση με τον δάσκαλό του. Ο Schönberg, θεωρείται ο πατέρας της ατονικότητας, και μαζί με τους δύο μαθητές του τον Alban Berg και τον Anton Webern, αποτελέσαν τη Δεύτερη Σχολή τη Βιέννης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με το σύστημα του Δωδεκαφθογγισμού με παγκόσμια ακτινοβολία. Η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης αντιπροσωπεύεται από ένα πρώιμο έργο του Schönberg για πιάνο-τέσσερα χέρια, από τη μοναδική Σονάτα για πιάνο του Berg και τέλος από ένα δείγμα καθαρού δωδεκαφθογγισμού, τις Παραλλαγές του Webern. Επιπλέον, γενικά ήταν αποδεκτό ότι ο Berg ήταν ο λιγότερο αυστηρός, ο λιγότερο συστηματικός και ο πιο συντηρητικός

¹⁹ Βλ. υποσ. 17

²⁰ Nicholas Cook, Anthony People, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521662567>

και οπισθοδρομικός από τους συνθέτες της Δεύτερης Βιεννέζικης Σχολής, ενώ παράλληλα και ο πιο ρομαντικός²¹.

Δωδεκαφθογγισμός και Ατονικότητα

Ο δωδεκαφθογγισμός είναι μία μέθοδος μουσικής σύνθεσης που στοχεύει στην οργάνωση της ατονικότητας μέσω της χρήσης μίας επιλεγόμενης διαδοχής των 12 φθόγων του δυτικού συγκερασμένου μουσικού συστήματος. Η εκάστοτε διαδοχή των φθόγων που επιλέγεται από τον συνθέτη ονομάζεται «δωδεκάφθογγοι σειρά» ή απλώς «σειρά». Ως τεχνική σύνθεσης αποβλέπει στη συστηματοποίηση της ατονικής μουσικής με τέτοιο τρόπο, ώστε οι δώδεκα φθόγοι του συγκερασμένου δυτικού μουσικού συστήματος να μην υπόκεινται σε ιεραρχικές σχέσεις. Κύριος στόχος του συστήματος είναι όλοι οι φθόγοι του που χρησιμοποιεί ως υλικό η δυτική μουσική να είναι ισότιμοι μεταξύ τους και να μην υπερέχει κάποιος έναντι των υπολοίπων, μέσω της επανάληψης, κινδυνεύοντας να μετατραπεί σε κάποιου είδους τονικό κέντρο. Για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, ο Schönberg πρότεινε κάποιους «κανόνες», με κυριότερο την απαγόρευση της χρήσης ενός φθόγου για δεύτερη φορά, εάν δεν έχουν πρώτα ακουστεί οι 11 υπόλοιποι. Ο συνθέτης επιλέγει από την αρχή με ποια σειρά θα εμφανίζονται οι φθόγοι, ονομάζοντάς την συγκεκριμένη διαδοχή φθόγων «δωδεκάφθογγοι σειρά» ή απλώς «σειρά». Ο αριθμός των δωδεκάφθογων σειρών που μπορεί να υπάρξουν είναι πεπερασμένος ($12! = 479.001.600$ σειρές)²².

Η διαδοχή των φθόγων στη σειρά θα πρέπει να εξασφαλίζει επιπλέον ορισμένες προϋποθέσεις τονικής «ουδετερότητας», αποφεύγοντας τις τονικές μουσικές δομές (μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες) και γενικά οποιοδήποτε μελωδικό σχήμα παραπέμπει σε τονική μουσική. Ο συνθέτης, για να έχει στη διάθεσή του περισσότερο υλικό, μπορεί να επεξεργαστεί τη δωδεκάφθογγοι σειρά με τις παρακάτω τεχνικές της παραδοσιακής αντίστιξης: Την αναστροφή (το διάστημα του ενός φθόγου από τον επόμενο αναστρέφεται από κατιόν σε ανιόν και το αντίστροφο), τον καρκίνο ή καρκινική αντιστροφή (η σειρά διαβάζεται από το τέλος προς την αρχή), την καρκινική αναστροφή (η αναστροφή της σειράς διαβάζεται από το τέλος προς την αρχή)²³.

²¹ Βλ. υποσ. 20

²² Rudolph Reti, *Tonality, atonality, pantonality: a study of some trends in twentieth century music* (University of California, 1958)

²³ Βλ. υποσ. 22

B Μέρος

T. W. Adorno

Σε αυτό το σημείο της εργασίας, θα ασχοληθούμε με την τοποθέτηση και τον σχολιασμό του T. W. Adorno, σχετικά με τη Σονάτα του Berg, βασιζόμενοι στο μεταφρασμένο κείμενο «Η σονάτα για πιάνο του Berg» του κ. Π. Βλαγκόπουλου, σε συνδυασμό με άλλες σχετικές πηγές που αναφέρονται στη δομή της Σονάτας και στην μορφολογική αρμονική ανάλυσή της.

Ο Adorno γεννήθηκε το 1903 στη Φρανκφούρτη της Γερμανίας, και υπήρξε αξιοσημείωτος φιλόσοφος και συγγραφέας για τη μουσική. Από μικρή ηλικία ξεκίνησε να αποκτά μουσικές γνώσεις με μαθήματα πιάνου, βιολιού και σύνθεσης, ενώ γύρω στο 1925 βρέθηκε να είναι μαθητής σύνθεσης του Berg προκειμένου να εξελίξει τις σπουδές του. Γνώριζε επίσης τον Schoenberg και τον Anton Webern και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με δημοσιεύσεις άρθρων και κριτικών σε μουσικά περιοδικά της περιόδου 1920 μέχρι και τις αρχές του 1930. Η θέση του Adorno έχει επικριθεί ως θεωρητικό φερέφωνο για την αισθητική της Δεύτερης Βιεννέζικης Σχολής και των κληρονόμων της. Μια λεπτομερής και κριτική ανάγνωση του έργου του, αποκαλύπτει μια λεπτή και σύνθετη θεωρητική προσέγγιση που σχετίζεται με ένα ευρύτερο φάσμα μουσικών πλαισίων²⁴.

Σονάτα για πιάνο Opus 1

Αυτή η σονάτα, το πρώτο έργο για πιάνο του Alban Berg, όπως έχουμε αναφέρει και στο προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας είναι προϊόν της διδασκαλίας του Arnold Schoenberg και είναι πράγματι, μια μουσική αντανάκλαση του Schoenberg του 1907-1908. Είναι το έργο μαθητείας του Berg, και ένα πολύ εμφανές χαρακτηριστικό της σονάτας είναι το πόσο δουλεμένη είναι στη λεπτομέρειά του ώστε να μην υπάρχει κανένα σημείο της παρτιτούρας που να μην σχετίζεται με κάποιο άλλο. Οτιδήποτε θεματικό υλικό χρησιμοποιείται μέσα στη σονάτα προκύπτει από ένα βασικό υλικό και τις παραλλαγές του που πολλές φορές το στοιχείο αυτό δεν είναι

²⁴ Paddison, Max. "Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengrund)." Grove Music Online. 2001: Accessed 1 Jun.2023
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000216>

ορατό εκ πρώτης όψεως. Αλλά μέσω της ανάλυσης του Adorno, εξηγείται πως ακόμα και με ένα όχι άμεσο τρόπο μια αρχική σκέψη του Berg καταλήγει στη παραγωγή ενός θέματος. Είναι ένα ομοιογενές σύνολο δηλαδή όπου το κάθε σημείο αυτού του συνόλου συνδέεται με όλα τα υπόλοιπα. Ο Adorno αναδεικνύει ιδιαίτερα την όσο γίνεται πιο μεγάλη σχέση που έχουν τα σημεία της σονάτας ανάμεσά τους, την εκπληκτική ομοιογένεια.

Η εποχή εκείνη έχει ένα πολύ ιδιαίτερο ρόλο της εξέλιξης της μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Ο δάσκαλος του Berg έχει ξεκινήσει να συνθέτει από το τέλος του 19^{ου} αιώνα (δεκαετία του 1890), το στυλ του είναι υστερορομαντικό επηρεασμένος από τα ακούσματα της τότε μοντέρνα μουσικής, αναζητώντας έναν δικό του τρόπο έκφρασης, καθώς ήταν αυτοδίδακτος με γερμανικό κυρίως ρεπερτόριο, παρόλο που υπήρξε δάσκαλος πολλών μαθητών.

Την εποχή εκείνη, η μουσική σκέψη του Schoenberg βρισκόταν σε μια κατάσταση ενός είδους μεταμόρφωσης, εξελισσόμενη από τον χρωματισμό των όψιμων ρομαντικών συνθετών προς τη δωδεκατονική τεχνική που επρόκειτο να διατυπώσει λίγα χρόνια αργότερα. Η σονάτα, στο σύνολό της και πάνω από όλα, αντανακλά την ανάπτυξη ενός σημαντικού συνθέτη, που αποτελεί ίσως τον σημαντικότερο σύνδεσμο μεταξύ της παραδοσιακής κλασικής και ρομαντικής σχολής και των σύγχρονων σχολών. Η ανάπτυξή του βασίστηκε σε μια ενδελεχή γνώση των παραδοσιακών στυλ και τεχνικών, τα απομεινάρια των οποίων φαίνονται στον επίσημο σχεδιασμό, τον χρωματισμό και την υπεκφυγή αρμονία του έργου. Η πρόοδός του φαίνεται στην περίεργη χρήση της πολυφωνίας και της κινητήριας παραλλαγής. Σε σύγκριση με πολλά άλλα έργα για πιάνο, η σονάτα του Berg δεν είναι ίσως από τις πιο διάσημες. Αλλά ως ένδειξη της στάσης ενός μεγάλου συνθέτη που ήθελε να αφήσει πίσω του ενός είδους κληρονομιά, είναι ένα πολύ σημαντικό έργο²⁵.

Η σονάτα για πιάνο συντέθηκε το 1909 και εκδόθηκε το 1910 και το συγκεκριμένο έργο προέκυψε ως μια «απάντηση» σε μια μορφή-φόρμας σονάτας. Ένα κομμάτι που θεωρείται σημείο αναφοράς για τον συνθέτη, καθώς έτσι στην ουσία με αυτόν τον τρόπο ενηλικιώνεται. Είναι ενός είδους εισαγωγή στον κόσμο της μουσικής του συνθέτη ενώ δίνεται στον ακροατή η ελευθερία πρόσβασης, διότι ο βαθμός

²⁵ Billy G. Evans, *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1*, thesis (Denton, Texas: North Texas State University, 1962)

δυσκολίας παιξίματος της σονάτας δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλος και μπορεί να «παιχτεί» αν κάποιος κατέχει μια σχετική τεχνική στο πιάνο ²⁶.

Η σονάτα, παρόλη τη διδακτική λιτότητά της ακολουθεί το ύφος και τα χαρακτηριστικά ενός έργου του Schoenberg, της Συμφωνίας Δωματίου, και πολλές φορές δανείζεται στοιχεία από αυτήν (Συμφωνία Δωματίου) ²⁷.

Είναι μια μεταρομαντική σονάτα με σύγχρονη αρμονία. Σε αντίθεση όμως με μια «κλασσική» μορφή σονάτας αποτελείται μόνο από ένα μέρος, ενώ φημολογείται πως όταν ο Schönberg ζήτησε από τον Berg να γράψει τα 2 υπολειπόμενα μέρη της σονάτας, ο ίδιος τον έπεισε να αφήσει το έργο όπως ήταν χωρίς να προσθέσει κάτι παραπάνω, διότι δεν είχε κάτι παραπάνω να «πεί»²⁸.

Ο Berg, όντας μαθητής του Schönberg ακολούθησε κάποιες από τις παραδοχές του, όπως για παράδειγμα η ατονικότητα. Πιο συγκεκριμένα φτάνει τα όρια της τονικότητας στα όριά της, δίνοντας μια αίσθηση απομάκρυνσης από τα όρια της τονικότητας. Σε σημεία που χρησιμοποιεί συγχορδίες 4^{ης} τις παρουσιάζει ως καθυστερήσεις για να δώσει ένα σημείο αναφοράς στο έργο του.

Μορφολογική ανάλυση της σονάτας

Προχωρώντας στη διαδικασία της μορφολογικής ανάλυσης του έργου, στην αρχή παρατηρεί κανείς αμέσως πως υπάρχει οπλισμός ο οποίος παραπέμπει σε τονικό κέντρο (σι ελάσσονα). Οι συνεχόμενες και διαρκείς αλλοιώσεις όμως οδηγούν προς την ατονικότητα, που υποχωρεί στα τελευταία μέτρα. Επιπλέον παρατηρείται, συχνή χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης}, η χρωματική κίνηση και οι ολοτονικές κλίμακες που παραπέμπουν στον ιμπρεσιονισμό.

Θα μπορούσε να πεί κανείς επίσης σχετικά με τη σονάτα πως παρόλο που τη σύντομη διάρκειά της αντλείται πλούσιο περιεχόμενο θεματικών στοιχείων με τέτοιο τρόπο όπου οι συχνές χρήσεις των διαφόρων μορφών που παρουσιάζονται να μην καταλήγουν να είναι «ενοχλητικές».

²⁶T.W. Adorno (η. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).

²⁷ Βλ. υποσ. 26

²⁸ Hans Hollander, *Alban Berg*, Musical Quarterly, XXII, thesis (January-October, 1936), 387.

Η δομή της σονάτας

Έκθεση	Ανάπτυξη	Επανάθεση	Coda
μ. 1-56 Κυρίως θέμα: 1-29, Δευτερεύον θέμα: μ. 30- 56	μ. 57-111	μ. 112-167	μ. 168-174 (τέλος)

Αρχικά λοιπόν, επιχειρώντας μια μορφολογική ανάλυση της έκθεσης, στα πρώτα κιόλας μέτρα (μ. 1-4), παρουσιάζονται τα βασικά δομικά στοιχεία του έργου. Σε αυτά τα πρώτα τέσσερα μέτρα παρουσιάζεται το Κυρίως Θέμα (ΚΘ), ενώ υπάρχει μια κατάληξη με τέλεια αυθεντική πτώση στη σι ελάσσονα (V-I) στο μ.4, και αποτελείται από 3 μοτίβα όπως φαίνεται και στον πίνακα του πρώτου παραδείγματος (a, b, c). Η τονική συγχорδία εμφανίζεται μια φορά στην αρχή και μια στο τελευταίο μέρος της σονάτας και πουθενά αλλού²⁹. Στη παρουσίαση αυτή λοιπόν των τριών μοτίβων, παραπέμπουν το ένα το άλλο. Δηλαδή, το (b) έχει μια μορφή αντιστροφής ή καρκινοειδής παραλλαγής του (a) και το (c) προκύπτει μέσω του φα δίεση του πρώτου μοτίβου και των 2 σολ του δεύτερου³⁰.

Mäßig bewegt.

(a) (b) (c)

① (c) *p* *accel.* (c) *rit.* (c)

MT: A-section

9-8 V i

Παράδειγμα 1. : μ. 1-4 Κυρίως Θέμα, Μοτίβα, Αυθεντική πτώση

²⁹ Janet Schmalfeldt, *Berg's Path to Atonality the Piano sonata, Op.1*, Alban Berg: historical and analytical perspectives, ed. by David Gable and Robert P. Morgan. (Oxford: Clarendon Press, New York : Oxford University Press, c1991: 90).

³⁰ Βλ. υποσ. 29



Παράδειγμα 2: μ. 9

Το παράδειγμα 2 του μ. 9, χαρακτηρίζεται ως μοτίβο που έχει υποστεί τονική μεταφορά, καθώς παρουσιάζεται η αυξημένη συγχορδία (σολ#, μι, ντο), αφού ήδη έχει προηγηθεί επεξεργασία του ολοτονικού μοτίβου (b) στα προηγούμενα 4 μέτρα. Στη συνέχεια στα επόμενα δύο μέτρα 10-11 ολοκληρώνεται η μορφολογικά κατασκευή του Κυρίως Θέματος, παρατηρώντας σμίκρυνση του αρχικού μοτίβου (c)³¹.



Παράδειγμα 3: μ.12

Στη συνέχεια, το μ. 12 προμηνύει μορφολογικές αλλαγές διότι το η ταχύτητα (tempo) του κομματιού μεταβάλλεται σε ταχύτερη (Rascher als Tempo I.). Στο σημείο

³¹ Βλ. υποσ. 29

εκείνο ολοκληρώνεται επίσης η δομή του Κυρίως Θέματος μέχρι το μ. 29, όπου λειτουργεί σαν γέφυρα και οδηγεί στο Δευτερεύον Θέμα³².

Στα μ. 15-17 παρατηρείται μια αλυσίδα τριήχων που με την ένδειξη ρυθμικής αγωγής (*proco ritard*) πραγματοποιείται επανεμφάνιση του κυρίως θέματος με σκοπό την επαναφορά των (a) και (b) μοτίβων³³.



Παράδειγμα 4: μ. 17-20

Στο μ. 17 σημειώνεται επανεμφάνιση του Κυρίως Θέματος με παραλλαγή στο ρυθμικό του (a), όπου το αρχικό ρυθμικό μοτίβο (όγδοο παρεστιγμένο) αντικαθιστούν τριήχα σε μια οκτάβα χαμηλότερα. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στο μ. 19 στο Κυρίως Θέμα με ένα διάστημα 5^{ης} καθαρής προς το πάνω αυτή τη φορά³⁴.

Το Δευτερεύον Θέμα (άρση του μ.29) σηματοδοτούν τα πρώτα δέκατα έκτα ενώ λίγο νωρίτερα στο μ. 24 η Έκθεση κορυφώνεται μέσω του μισού παρεστιγμένου, των πλάγιων τονισμών των δύο χεριών και των ενδείξεων FF και Marc. Αξίζει να σημειωθεί στο μ. 26 η συγχορδία σι-φα#-σι-μι που λειτουργεί ως επέρειση του ρε και στο μ. 27 το ότι ο μπάσος αποτελείται από συγχορδίες διαδοχικών τετάρτων, καθώς όπως έχει αναφερθεί κύρια χαρακτηριστικά αυτής της σονάτας είναι τα αυξημένα διαστήματα και οι συνηχήσεις σε διαδοχικές 4^{ες}. Στο μ.29 η συγχορδία μι-σολ#-ρε θεωρείται ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Λα μείζονος κλίμακας καθώς λύνεται σε μια συγχορδία Λα μείζονος μεθ' ενάτης και θεμελιώνεται έτσι αρμονικά το δευτερεύον θέμα. Οι ενδείξεις (*rit*) στο μ.28 και (*Langsamer als Tempo I*) προετοιμάζουν την εισαγωγή του δευτερεύοντος θέματος με την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής³⁵.

Τα μ. 34-35 λειτουργούν ως πρότυπο αλυσίδας που επαναλαμβάνονται στα μ. 35-36 με παραλλαγή του ρυθμικού στοιχείου και του τονικού ύψους, και στη συνέχεια

³² Βλ. υποσ. 26

³³ Βλ. υποσ. 26

³⁴ Βλ. υποσ. 29

³⁵ Βλ. υποσ. 29

στο μ.39 η ένδειξη Rasch και η κίνηση του μοτίβου (h) στο μ. 40 παραπέμπουν στην ολοτονική πορεία του μ.8 ενώ στο μ. 44 προσομοιάζεται η ολοτονική κλίμακα έπειτα από χρήση διαδοχικών συγχορδιών 4^{ης}³⁶.



Παράδειγμα 5: μ. 43-44

Έπειτα στο μ. 47, σημειώνεται η ένδειξη ρυθμικής αγωγής (Ritard) που οδηγεί στη Coda που ξεκινά στο μ. 50 σε πιο αργή ταχύτητα (Viel Langsamer- Quasi adagio), ενώ χρησιμοποιεί ρυθμικά στοιχεία του δευτερεύοντος θέματος όπως για παράδειγμα το μοτίβο (e). Επιπρόσθετα, στο μ. 52 παρατηρεί κανείς το μοτίβο (a) του κυρίως θέματος με τα διαστήματά του σε αναστροφή (ντο, φα#, ντο#/ ντο#, σολ, ντο)³⁷.

Στο έργο αυτό λοιπόν του Alban Berg, παρατηρείται πως στο μ. 55 επαναλαμβάνεται το μοτίβο (a) με μορφή αλυσίδας (επανάληψη στην έκθεση), το οποίο είναι κοινό όσον αφορά το ρυθμό και τα διαστήματα, με τη διαφορά ότι δεν αποτελείται από διαστήματα 4^{ης} αλλά από 3^{ης} μεγάλης. Στο τελευταίο μέτρο της Έκθεσης (μ. 56) το μοτίβο (a) επαναφέρεται αμετάβλητο³⁸.

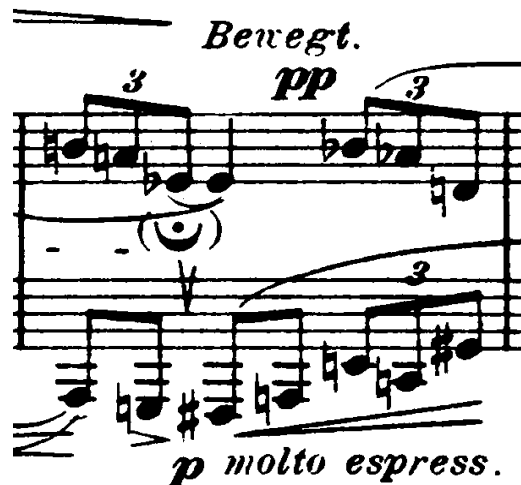
Η ανάπτυξη, ξεκινάει από το μ. 56 και χωρίζεται σε τρία μέρη. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος στα μ. 56-70, το δεύτερο μέρος στα μ. 71-100 και το τρίτο και τελευταίο μέρος στα μ. 101-111. Στο σημείο αυτό της ανάπτυξης, παρατηρείται χρήση στοιχείων εκ των βασικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται στην έκθεση, κάτι που συμβαίνει στις φόρμες σονάτες, βέβαια με μια πιο ελεύθερη και

³⁶ T.W. Adorno (η. 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).

³⁷ Βλ. υποσ. 36

³⁸ Janet Schmalfeldt: "Berg's Path to Atonality the Piano sonata, Op.1" *Alban Berg: historical and analytical perspectives*, ed. by David Gable and Robert P. Mogan. (Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, c1991:109)

λυρική ανάπτυξη των θεμάτων, αποκτώντας έτσι μια αυτόνομη λειτουργία. Στο πρώτο μέρος της ανάπτυξης το (a) μοτίβο συνδυάζεται με μια ολοτονική καθοδική πορεία με αποτέλεσμα να εκπέμπει μια αίσθηση τραγικότητας. Στο δεύτερο μέρος, μέσω της κορώνας που υπάρχει στο μ. 71 όπως φαίνεται στο παράδειγμα 6, μπορεί να υποθέσει κανείς την «κατασκευή» ενός επεισοδίου (*Bewegt*) (μ. 71- με άρση -μ.100), ενώ η κορύφωση της ανάπτυξης παρατηρείται στο μ.91 (παράδειγμα 7)³⁹.



Παράδειγμα 6. μ. 71

Παράδειγμα 7. μ. 92



Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της ανάπτυξης, μέσω της ένδειξης «*Langsamer Tempo*», παρατηρείται αλλαγή της ρυθμικής αγωγής και σύμπτυξη των μοτίβων (e) και (g), ενώ στην επανέκθεση το κυρίως θέμα με μια παραλλαγή στον μπάσο⁴⁰.

³⁹ Βλ. υποσ. 36

⁴⁰ Βλ. υποσ. 36



Παράδειγμα 8. Επανέκθεση ΚΘ

Το έργο τελειώνει με τη τονική συγχορδία στη Σι ελάσσονα και η Coda λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο που λειτουργεί και στην Έκθεση⁴¹.



Παράδειγμα 9. Καταληκτική συγχορδία

Συμπερασματικά, η σονάτα για πιάνο του Alban Berg, είναι ένα ιδιαίτερα γνωστό έργο που χαρακτηρίζεται για την ρομαντική φύση του, τη χρωματικότητά του αλλά και τη μοντέρνα αρμονία που διαθέτει, χρησιμοποιώντας τεχνικές της ατονικής σύνθεσης προκειμένου να παρουσιάσει ένα τονικό έργο. Ο συνθέτης εξέλιξε τη κλασική σονάτα με τον ιδιαίτερο τρόπο του σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής και κατάφερε αντίστοιχα να δώσει μια νέα μορφή στη παλαιότερα φόρμας σύνθεσης και η σονάτα παραμένει σίγουρα ένα σημαντικό σημείο αναφοράς στις αρχές του 20^{ου} αιώνα⁴².

⁴¹ Βλ. υποσ. 36

⁴² Janet Schmalfeldt: "Berg's Path to Atonality the Piano sonata, Op.1" *Alban Berg: historical and analytical perspectives*, ed. by David Gable and Robert P. Mogan. (Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, c1991:109)

Γ Μέρος

Benjamin Wadsworth

Η σονάτα του Berg έχει δεχθεί τον χαρακτηρισμό από πολλούς ότι αποτελεί «μεταβατικό έργο» και ο παραπάνω χαρακτηρισμός προκύπτει από τη σύγκρουση αντίθετων μουσικών παραδόσεων⁴³. Από τη μια πλευρά της παράδοσης, υιοθετείται η τονική εικόνα του έργου σε ένα πλαίσιο μετα-ρομαντικής φόρμας σονάτας και φυσικά με ότι αυτό συνεπάγεται. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, υποστηρίζονται οι σύγχρονες τεχνικές μοτιβικής επεξεργασίας και ανάπτυξης οι οποίες μπορούν να ερμηνευτούν με σύγχρονες μουσικές θεωρίες συνόλων. Οι δύο αυτές μουσικές παραδόσεις συνήθως δεν γίνεται δυνατό να συνυπάρξουν διότι η μία αναιρεί την άλλη. Στις περιπτώσεις όμως που ακολουθούνται τεχνικές διαστηματικών κύκλων ή κυκλικών συλλογών είναι εφικτό να υπάρξει μια αλληλεπίδραση⁴⁴.

Ο Benjamin Wadsworth στο άρθρο του συγκεκριμένα αναφέρει: «η προβληματική στη σονάτα του Berg μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: η επιφάνεια παρουσιάζει μια διακύμανση μεταξύ διαστηματικών κύκλων, διάφωνων φθογγικών συνόλων, και τονικών αναφορών, ως εκ τούτου 1) ιεραρχούνται τάσεις μεταξύ των δύο παραδόσεων αντί για την επικράτηση μιας και 2) οι παραδόσεις συσχετίζονται μεταξύ τους με τη χρήση μοτιβικών σχημάτων που ανήκουν και στις δύο»⁴⁵.

Πιο συγκεκριμένα λοιπόν, ο Benjamin Wadsworth κατά τη διαδικασία της αναλυτικής του προσέγγισης αναγνωρίζει μια διαλεκτική διαδικασία που εκτυλίσσεται στη σονάτα. Η διαλεκτική διαδικασία αυτή αφορά στο γεγονός ότι ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αποτελεί τη κανονιστική αρχή του έργου, ενώ ταυτόχρονα άλλες τεχνικές χρησιμοποιούνται ως εργαλεία έντασης παρά το γεγονός ότι δεν ακολουθούν τον κανόνα. Η αναλυτική σκοπιά του Wadsworth, παρά τις εναλλασσόμενες οπτικές γωνίες, επικεντρώνεται σε ορισμένα συγκεκριμένα σημεία τα οποία επιλύουν τις

⁴³ Wadsworth, Benjamin. "A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata." *Theory and Practice* 33 (2008): 329–356. <http://www.jstor.org/stable/41035720>

⁴⁴ Βλ. υποσ. 43

⁴⁵ Βλ. υποσ. 43

εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ των διαφορετικών παραδόσεων, καθιστώντας τα σημεία αυτά του έργου να λειτουργούν ως στόχοι προηγούμενων επεισοδίων⁴⁶.

Στο μεταίχμιο και σαν συνδετικό κρίκο εντοπίζουμε επομένως την τεχνική των διαστηματικών κύκλων (interval cycles). Κάποιοι μπορούν να διαφωνήσουν με την τελευταία ωστόσο η σαφής πτώση στο τέλος του κυρίου θέματος καθώς και η τελική πτώση αρθρώνουν αναμφίβολα ένα τονικό πλαίσιο. Κατά πόσο όμως αυτό μας πείθει αυτή η προσέγγιση της ανάλυσης του έργου; Γιατί με λίγα λόγια πρέπει να δεχτούμε αυτές τις τρεις 4 πρακτικές και όχι -υποθετικά μιλώντας- μία θεωρία που εξηγεί όλο το έργο. Μα βέβαια γιατί καταρχάς αυτή υπάρχει και είναι ο συγκερασμός ή ακόμα καλύτερα η σύνθεση αυτών των δύο οπτικών μέσω της διαλεκτικής «συνομιλίας»⁴⁷.

Αυτό φυσικά δεν προκύπτει μόνο από την διαπίστωση ότι το έργο αναλύεται επιτυχώς μέσω αυτής της διεργασίας αλλά και γιατί αποτελεί μια μνημειώδης παράδοση της Χεγκελιανής φιλοσοφίας που επηρέασε εκτός των άλλων και το γερμανικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Αφού λοιπόν ο αρθρογράφος αναλύσει τις διαλεκτικές διαδικασίες του Χέγκελ και Σένμπεργκ τεκμηριώνει αυτή την διαλεκτική που πραγματώνεται μέσα στο έργο με την επιμέρους ανάλυση του κομματιού⁴⁸.

Allen Forte

Όπως υπογραμμίζει ο αρθρογράφος «The Sonata is one of the most expressive instrumental compositions of the early twentieth century - comparable, for example, to works by Debussy such as *Lisle joyeuse* (1904) and Bartok's *Sonata for piano* (1926)»⁴⁹. Αυτό καθίσταται σαφές μέσω από το παρόν άρθρο καθώς τοποθετεί το έργο στο σύγχρονο πλαίσιο, φωτίζοντας σημεία θεωρητικής σημασίας καθώς σχετίζονται με τη συνεχιζόμενη δημιουργική ανάπτυξη του συνθέτη και τη διακριτική μουσική γλώσσα⁵⁰.

⁴⁶ Βλ. υποσ. 43

⁴⁷ Βλ. υποσ. 43

⁴⁸ Βλ. υποσ. 43

⁴⁹ Forte, Allen. "Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music." *Music Analysis* 26, no. 1/2 (2007): 15–24. <http://www.jstor.org/stable/25171384>.

⁵⁰ Βλ. υποσ. 49

Στο συγκεκριμένο άρθρο, ο συγγραφέας βασιζόμενος στην εισήγηση του Adorno που μεταφράστηκε από τον Max Paddison “On the problem of Musical Analysis” και γενικότερα στις ιδέες που προκύπτουν από αυτό προσδοκά να αποδείξει ότι η μουσική του Berg και πιο συγκεκριμένα η πιάνο σονάτα op.1 εκπληρώνει μία μόνιμη επαναπορόφηση πίσω στον εαυτό της ως αποτέλεσμα της πραγμάτωσης ενός διεφθαρμένου οργανικισμού, ενός οργανικισμού που αποβλέπει μόνο στη φθορά και στον θάνατο. Ένδειξη αυτού αποτελεί η εκτενής χρήση της προς τα όπισθεν ανάπτυξης, όπου ένα άλμα προς τα εμπρός της μοτιβικής ανάπτυξης συμβαίνει για να δικαιολογήσει μια πιο συνεκτική και κατανοητή δομή⁵¹.

Όπως υποστηρίζει ο συγγραφέας, η μοτιβική ανάλυση, η οποία παραδοσιακά εστιάζει στην προς τα εμπρός ανάπτυξη, καθίσταται ανεπαρκής για να εξηγήσει αυτό το φαινόμενο. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο ο συγγραφέας προσπαθεί να συμβάλλει στην ανανέωση της ανάλυσης των μοτίβων. Θα δείξει ότι ένας μοιρολατρικός διεφθαρμένος οργανικισμός δεν γίνεται κεντρικό θέμα μόνο στη σονάτα αλλά και διάχυτα πραγματοποιείται μέσω της εξαντλητικής οπισθοδρομικής ανάπτυξης, ρευστοποίησης και αρμονικής επαναπορρόφησης⁵².

⁵¹Arndt Matthew. “Toward a Renovation of Motivic Analysis: Corrupt Organicism in Berg’s Piano Sonata, Op. 1.” *Theory and Practice* 42 (2017): 101–39. <https://www.jstor.org/stable/26477746>.

⁵² Βλ. υποσ. 51

Βιβλιογραφία

- Adorno, T. W., and Max Paddison. "On the Problem of Musical Analysis." *Music Analysis* 1, no. 2 (1982): 169–187. <https://doi.org/10.2307/854127>.
- Arndt Matthew. "Toward a Renovation of Motivic Analysis: Corrupt Organicism in Berg's Piano Sonata, Op. 1." *Theory and Practice* 42 (2017): 101–39. <https://www.jstor.org/stable/26477746>.
- Berg. *Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, σ. 321-493
- Bersano, James Richard. "Analysis of line and sonority in Piano Sonata, Opus 1, by Alban Berg". (PhD thesis, Michigan State University, 1972), 4. vii. p.110
- Cook, Nicholas, and Anthony People, eds. "The Cambridge History of Twentieth Century Music". (The Cambridge History of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2004). doi:10.1017/CHOL9780521662567.
- Evans, Billy G. *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1*. thesis (Denton, Texas: North Texas State University, 1962)
- Filshtinskiy Illya and Katha Zinn, *Berg Piano Sonata, Op. 1: an Explanation (and Homebrew!)* (September 2008), Film.
- Floros Constantin, *Music as Autobiography* Translated by Ernest Bernhardt-Kabisch. (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang International Academic Publishers, 2014).
- Forte, Allen. "Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth Century Music." *Music Analysis* 26, no. 1/2 (2007): 15–24. <http://www.jstor.org/stable/25171384>.
- Hailey Christopher, "Alban Berg and His World", (New York: Princeton University Press, 2010).
- Jarman, Douglas. "Berg, Alban." *Grove Music Online*. 2001: Accessed 11 Jun. 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000002767>.
- Paddison, Max. "Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengrund)." *Grove Music Online*. 2001: Accessed 1 Jun. 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000000216>

- Reti, Rudolph. 1958. *Tonality, atonality, pantonality: a study of some trends in twentieth centurymusic*. (London: Rockliff).
- Schmalfeldt Janet, *Berg's Path to Atonality the Piano sonata, Op.1*, Alban Berg: historical and analytical perspectives, ed. by David Gable and Robert P. Morgan. (Oxford: Clarendon Press, New York : Oxford University Press, c1991: 90).
- T.W. Adorno (η. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).
- Wadsworth, Benjamin. 2008 "A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata in " *Theory and Practice* vol. 33, 329–356, Music Theory Society of New York State.