

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ζητήματα Επιστημολογίας της Μουσικής Ανάλυσης

Τίτλος εργασίας:

«Μορφολογική και αρμονική ανάλυση της σονάτας του Alban Berg».

Επιβλέπων: κ. Π. Βλαγκόπουλος

Κέρκυρα, 2021

Περιεχόμενα

1. ALBAN BERG (ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ).....	1
2. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΟΝΑΤΑΣ.....	2
3. ΜΟΤΙΒΑ Α,Β,Γ.....	7
4. ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ – ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ.....	17
5. ΑΡΘΡΩΣΕΙΣ (TENUTO, ACCENT, MARCATO).....	30

Κεφάλαιο 1^ο

Ο Alban Berg γεννήθηκε στην Βιέννη τον Φεβρουάριο του 1885, ήταν ο τρίτος από τα τέσσερα παιδιά μίας ευκατάστατης οικογένειας. Ο πατέρας του ήταν επιχειρηματίας και η μητέρα του ήταν τρίγλωσση τραγουδίστρια. Ο μεγαλύτερος αδερφός του, ο Charlie, και η νεότερη αδερφή του Smaragda, θεωρούνταν περισσότερο μουσικά καταρτισμένοι, ωστόσο, λόγω της οικονομικής τους ευχέρειας όλα τα παιδιά ανατράφηκαν μουσικά κάτι που συνέβαινε εκείνη την εποχή σε εκείνο το μέρος του κόσμου. Σαν παιδί, ο Berg δεν είχε τόσο ενδιαφέρον για την μουσική όσο για την λογοτεχνία και την ποίηση, αλλά, τελικά ξεκίνησε να ασχολείται παραπάνω με την μουσική και αυτό κυρίως ξεκίνησε όταν ήταν περίπου στην ηλικία των 15 ετών επηρεασμένος και από τα αδέρφια του. Παρεμπιπτόντως, ο Berg δεν ήταν ο καλύτερος μαθητής, για την ακρίβεια ήταν σχεδόν κακός μαθητής εφόσον στο λύκειο έπρεπε να επαναλάβει τις τάξεις διότι έμενε στην ίδια χρονιά. Ο ίδιος εκπαιδευόταν για να γίνει δημόσιος υπάλληλος όταν η οικογένεια του τον ανακατεύθυνε προς την μουσική επειδή πίστευαν ότι έπρεπε να κυνηγήσει το πάθος του (μουσική). Ακόμα και αν ξεκίνησε να ασχολείται με αυτό σε μεγαλύτερη ηλικία, από το να το παρατήρει και να μπει στην δημόσια υπηρεσία αν και θα μπορούσε να το έχει σαν δεύτερο σχέδιο εάν η κατεύθυνση στην μουσική δεν λειτουργούσε για αυτόν. Είχε αναφέρει μία φορά ότι εάν ήταν στο χέρι του να αποφασίσει με τι θα ασχοληθεί θα επέλεγε να γίνει ποιητής, επειδή θυμόταν ολόκληρα έπη από το σχολείο. Ο Berg ήταν η κλασσική περίπτωση ενός έξυπνου παιδιού όπου η αυστηρότητα και το λανθασμένο σύστημα του σχολικού περιβάλλοντος δεν συνέβαλαν προς την επιτυχία του. Μεταξύ των ετών 1900 και 1903, συνέθεσε 70 τραγούδια και ντουέτα.¹ Ακόμα, σε εκείνη την ηλικία δεν είχε αρκετή εμπειρία στην μουσική όταν έγινε ένας από τους μαθητές του Schoenberg. Προτού έρθει σε επαφή με τον Schoenberg, ο Berg είχε επηρεαστεί από τα ακούσματα του Mahler, Brahms και Bruckner και από εκεί μπορούμε να πούμε ότι στο συνθετικό του ύφος υπάρχει μία δραματικότητα. Η γνωριμία αυτήν προέκυψε μέσω του αδερφού του Charlie ο οποίος έδειξε κάποια έργα του Berg στον Schoenberg προκειμένου να τα αξιολογήσει. Αρχικά, ξεκίνησε μαθήματα με τον Schoenberg για τα πρώτα βασικά θεωρητικά στοιχεία αλλά τελικά σχεδόν αμέσως προχώρησε σε μαθήματα σύνθεσης. Τα μαθήματα αυτά πραγματοποιήθηκαν από το 1904 έως το 1910, έξι χρόνια δηλαδή. Ο Schoenberg ενεργούσε στον Berg σαν μέντορας ή ακόμα κάτι σαν «life coach» που λέμε στις μέρες μας. Ο Berg είχε γράψει αρκετά τραγούδια αλλά ο Schoenberg τον πίεσε και τον ώθησε να γράφει «ορχηστρικά» και να σκέφτεται «ορχηστρικά». Η πρόωρη προσέγγιση του Schoenberg στην μουσική φόρμα ήταν τεράστια επιρροή στον Berg, ειδικά η ιδέα του Schoenberg να αναπτύξει παραλλαγές στα θέματα. Ο Schoenberg αποκόμισε αυτόν τον όρο μελετώντας τις παρτιτούρες του Brahms όπου δεν υπάρχει συγκεκριμένος προσδιορισμός μεταξύ ενός πράγματος που έχει δηλωθεί και ενός πράγματος που έχει προκύψει και συνεπώς παρουσιάστηκε. Τα πάντα στην πορεία προκύπτουν μέσα από τον πυρήνα μιας ιδέας που έχει παρουσιαστεί στην αρχή. Ο Berg χρησιμοποίησε αυτό το στοιχείο σωστά από την αρχή η σονάτα μίας κίνησης για πιάνο που συνέθεσε ορίστηκε ως το πρώτο του έργο. Παρόλο που η σονάτα για πιάνο op 1 είναι το πρώτο του έργο, είναι ευρέως αναγνωρισμένο και εκτελεσμένο. Ένα ακόμα στοιχείο που αποκόμισε ο Berg από τον Schoenberg είναι μία ύστερο-ρομαντική αίσθηση διευρυμένης τονικότητας και τα ξεκάθαρα

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

στοιχεία του χρωματισμού συχνά κάνουν δυσδιάκριτο το γεγονός ότι τεχνικά η σονάτα είναι σε τονικότητα Σι ελάσσονα.

Κεφάλαιο 2ο

Μορφολογική ανάλυση της σονάτας.

Η Σονάτα για πιάνο opus 1 του Alban Berg ένα έργο μίας κίνησης, την συνέθεσε το 1909 και εκδόθηκε το 1910. Την συγκεκριμένη σονάτα ο Berg την συνέθεσε μέσα στα πλαίσια εξετάσεων. Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι το συγκεκριμένο έργο συντέθηκε με βάση την ανάθεση παρουσίας μίας μορφής – φόρμας σονάτας. Είναι μια μεταρομαντική σονάτα με σύγχρονη αρμονία παρόλα αυτά σε σχέση με την «κλασική» μορφή σονάτας, είναι έργο μίας κίνησης. Στο αίτημα του Schoenberg να συνθέσει και τα δύο υπολειπόμενα μέρη, ο Berg απάντησε «Έχω πει ότι ήταν να πω» και έτσι λοιπόν, έπεισε τον δάσκαλό του να του επιτρέψει να αφήσει την σονάτα απaráλαχτη. Η σονάτα έχει γραφτεί σε φόρμα sonata-allegro και βασίζεται πάνω σε δωδεκάφθογγες σειρές και ολοτονικές κλίμακες και δεν είναι απόλυτα σίγουρο ότι ανήκει τονικά στην Σι ελάσσονα. Η απόφαση του Berg να συμπεριλάβει τον οπλισμό φαίνεται κάπως ανούσια και άβολη καθώς οι νότες της σονάτας κατά την πλειοψηφία τους δεν ανήκουν στην Σι ελάσσονα και υπάρχουν λίγες φορές σε ολόκληρη την σονάτα όπου ο Berg έγραψε μία τριφωνία της Σι ελάσσονας. Παρόλα αυτά ο συνθέτης επιμένει στο να κρατηθεί ο οπλισμός και παρουσιάζει κλασσικές διαδοχές συγχορδιών οι οποίες καθορίζονται από τις νότες του μπάσου.

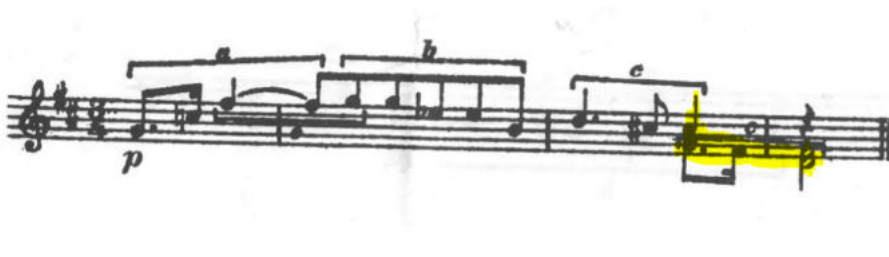
Η σονάτα του Berg σε σχέση με άλλα σόλο έργα τα οποία συντέθηκαν στο ξεκίνημα της ρομαντικής εποχής είναι δυσκολότερη για τους εκτελεστές στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από άποψη κατανόησης των στοιχείων της δομής, της φόρμας και των θεμάτων, και αυτό οφείλεται στις αυξημένες αρμονίες και στην αντιστικτική πολυπλοκότητα μαζί με επεκτατικές και πειραματικές αλλαγές στις φόρμες. Για παράδειγμα, ενώ αρκετά έργα για πιάνο που γράφτηκαν κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, μένουν τονικά και παρουσιάζουν πιο απλά μελωδικά και συνοδευτικά σχήματα, στην πορεία τα επόμενα έργα για πιάνο τείνουν στο να συμπεριλαμβάνουν πολύ πιο πολύπλοκες αρμονίες και μελωδίες κρυμμένες μέσα τους. Ακόμα και το εύρος των δυναμικών είναι μεγαλύτερο σε αργότερα έργα. Για παράδειγμα, οι δυναμικές όπως *ppp* ή *ffff* που παρουσιάζονται στην σονάτα του Berg υπερβαίνουν κατά πολύ το εύρος των δυναμικών *as* πούμε για παράδειγμα μιας σονάτας για πιάνο του Mozart. Αυτό το εκτεταμένο εύρος παράλληλα με την εξέλιξη του πιάνου δημιουργήθηκε η δυνατότητα να παραχθεί μια πλουσιότερη ποικιλία στην ένταση, και οι συνθέτες συνέχισαν να εκμεταλλεύονται τις αυξανόμενες δυνατότητες του πιάνου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, πολλοί από τους κλασσικούς συνθέτες του 20^{ου} αιώνα να συμπεριλαμβάνουν οδηγίες και ενδείξεις οι οποίες καθοδηγούν συγκεκριμένα τον εκτελεστή ούτως ώστε να παράγει αυτό το εκτεταμένο εύρος του ήχου, του χρώματος και των εφέ. Εκτός από το εκτεταμένο εύρος των δυναμικών, η χρήση των ενδείξεων *accent*, *marcato* και *tenuto* είναι ένα ακόμη αξιοσημείωτο στοιχείο στην σονάτα.

Τα μέρη της σονάτας χωρίζονται κατά αυτά τα μέτρα:

- 1) Έκθεση: μέτρα 1 – 56
- 2) Ανάπτυξη: μέτρα 57 – 111
- 3) Επανεκθεση: μέτρα 112 – 167
- 4) Coda: μέτρα 168 – 174

Έκθεση.

Ο Berg ξεκινάει την έκθεση του στην σονάτα του για πιάνο παρουσιάζοντας το Κυρίως Θέμα το οποίο έχει έκταση 4 μέτρων αποτελείται από τρία μοτίβα. Το πρώτο μοτίβο είναι μία 7^η μεγάλη, από μια 4^η καθαρή (Σολ – Ντο) και μια αυξημένη 4^η (Ντο – Φα#), το δεύτερο μοτίβο δύο κατιούσες 3^{ες} μεγάλες (μία αυξημένη συγχορδία) και το τρίτο μοτίβο μία κατιούσα 2^η μικρή. Αυτά τα τρία μοτίβα αναπτύσσονται μέσα σε θέματα αποτελώντας το μεγαλύτερο μέρος της σονάτας. Με άλλα λόγια, η φράση που ξεκινάει την σονάτα δρα ως Grundgestalt, ένας όρος που χρησιμοποιούσε ο Schoenberg για την βάση μιας συνοχής σε μία μουσική σύνθεση. Από την αρχική φράση της σονάτας εμφανίζεται η παραδοσιακή διαδοχή ii - V - i επειδή το αριστερό χέρι έχει Ντο δίεση, Φα δίεση στον τρίτο χρόνο του δεύτερου μέτρου, και Σι στον πρώτο χρόνο του τρίτου μέτρου. Έτσι και καταλήγει σε μία τέλεια αυθεντική πτώση, στη σι ελάσσονα. Η απόφια Σι ελάσσονα συγχορδία σημαδεύει μία μοναδική στιγμή διότι αυτήν είναι η μόνη φορά που ακούγεται σε αυτό το κομμάτι που είναι γραμμένο σε Σι ελάσσονα, εκτός και από το τελευταίο μέτρο της σονάτας.



Παράδειγμα 1. Τα τρία μοτίβα (a,b,c).



Παράδειγμα 2. Το Κυρίως Θέμα./ Αυθεντική πτώση.

Στο 4^ο μέτρο έως και το 8^ο, το μοτίβο b (ολοτονικό), είναι υπό επεξεργασία και συμπληρώνει αντιστικτικά και με καρκινωειδή μορφή το μοτίβο (c). Η αυξημένη συγχορδία (Σολ# - Μι - Ντο) στο 9^ο μέτρο φαίνεται να είναι το μοτίβο (b) με τρανσπόρτο.



Παράδειγμα 3. Το μοτίβο (b) με τρανσπόρτο.

Στα μ. 10 – 11 φαίνεται να υπάρχει το μοτίβο (c) κάπως περιορισμένο και έτσι, με αυτόν τον τρόπο, μορφολογικά ολοκληρώνεται η κατασκευή του ΚΘ.

Η γέφυρα για το δεύτερο θέμα ξεκινάει στο μέτρο 11, εκεί όπου εμφανίζονται τα τρίηχα από αυξημένες συγχορδίες σε μορφή αρπέντζιο. Από το μέτρο 12, υπάρχουν μορφολογικές αλλαγές καθώς το τέμπο μεταβάλλεται και γίνεται ταχύτερο (*Rascher als Tempo I*). Παρατηρώντας τα μ. 15 και 17, αντιλαμβανόμαστε ότι μέσω της αλυσίδας των τρίηχων επανεμφανίζεται το ΚΘ και βέβαια αυτό γίνεται σε συνδυασμό με την ρυθμική ένδειξη (*poco ritard.*) με σκοπό την ομαλή επαναφορά των μοτίβων (a) και (b). Στο μ. 17 το ΚΘ εκτίθεται ξανά αλλά με την διαφορά μιας οκτάβας κάτω και στο μ. 19 με την διαφορά μιας 5^{ης} καθαρής προς τα επάνω.



Παράδειγμα 4. Επανεμφάνιση του ΚΘ μία οκτάβα κάτω και μία 5^η επάνω.

Επίσης, στην γέφυρα αυτήν εμφανίζει και δέκατα έκτα (μ. 22) τα οποία θα χρησιμοποιηθούν αργότερα μέσα στην σονάτα για το δεύτερο θέμα. Μόλις έρχονται τα δέκατα έκτα η μετάβαση ξεκινάει να κλιμακώνεται σε τόνο, ένταση και τέμπο μέχρι να φτάσει μία κλιμάκωση στο μέτρο 24, το οποίο περιέχει δυνατές συγχορδίες στο δεξί χέρι μαζί με οκτάβες στο αριστερό χέρι, οι νότες είναι αξίας μισών παρεστιγμένων και υπάρχουν οι ενδείξεις *ff* και *Marc.* Έπειτα, η φράση ξεκινάει να μειώνεται σε τόνο, ένταση και τέμπο προκειμένου να φτάσει μια διαφορετική διάθεση του δεύτερου θέματος που ξεκινάει στο μέτρο 29. Την συγχορδία (Μι - Σολ# - Ρε) μπορούμε να κατατάξουμε ως V7 της Λα μείζονος κλίμακας εφόσον στο μ. 30 που ξεκινάει το ΔΘ λύνεται σε μία απαλή Λα μείζονα συγχορδία με το άκουσμα της μεθ'ενάτης.

Ένα από τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά της φόρμας sonata-allegro ακολουθούμενο και από τον Berg είναι να παρουσιάζει διαφορετικό τέμπο και αντίθετη διάθεση για το δεύτερο θέμα, γίνεται η αλλαγή της ρυθμικής αγωγής από το μέτρο 28 (*rit*) και καταλήγει στην ένδειξη *Langsamer als Tempo I* (πιο αργά απ' το *Tempo I*). Η μελωδία από τα τέσσερα δέκατα έκτα, η οποία παρουσιάστηκε προηγουμένως στην μετάβαση, είναι τώρα το βασικό στοιχείο που αποτελεί το δεύτερο θέμα. Οι σειρές από αυτές τις νότες των κατιούμενων δεκάτων έκτων χρησιμοποιώντας την ολοτονική κλίμακα σε συνδυασμό με *accelerando* και *stringendo* δημιουργούν ένα φυσικά γρηγορότερο τέμπο και αυτό το εφέ μεγιστοποιείται όταν στο μέτρο 44 και 45 εμφανίζονται τα εξάχη. Αυτός ο τομέας του δεύτερου θέματος έχει σχετικά ψηλότερους τόνους, βαριά υφή, και επιταχυνόμενο τέμπο μέχρι το μέτρο 44, μετά ξεκινάει να πέφτει στο μέτρο 45 για να μπει στη *codetta*. Παρατηρούμε στο μ. 47 την ρυθμική ένδειξη (*Ritard*) που οδηγεί ομαλά στην *codetta*. Η *codetta* ξεκινάει στο μέτρο 49 και φαίνεται πως δεν έλκεται από οποιαδήποτε συγκεκριμένη νότα εξαιτίας της επαναλαμβανόμενης χρήσης των χρωματικών κινήσεων. Δεν είναι μόνο ότι χρησιμοποιεί ανερχόμενες έβδομες και χρωματικές κινήσεις για να σχηματίσει τη *codetta* αλλά και το πέρασμα ανακαλεί τα στοιχεία του πρώτου θέματος της σονάτας, πράγμα το οποίο ενεργοποιεί την πετυχημένη επιστροφή στο ξεκίνημα της έκθεσης.

Ανάπτυξη.

Η ανάπτυξη μπορεί επίσης να χωριστεί σε κάποιους τομείς ως εξής: 1^ο μέρος τα μ. 56 έως 70, 2^ο μέρος τα μ. 71 έως 100 και 3^ο μέρος τα μ. 101 έως 111. Στην ανάπτυξη, κάθε ξεχωριστή μελωδία που έχει παρουσιαστεί προηγουμένως και αποτελώντας βασικά μοτίβα της έκθεσης, τώρα όχι μόνο εμφανίζεται αλλαγμένη με πολλούς τρόπους αλλά επίσης διαφορετικές φόρμες από αυτές τις μελωδίες εμφανίζονται συνδυασμένες η μία με την άλλη. Τώρα πλέον, υπάρχει μία ελευθερία στον τρόπο έκφρασης σε αντίθεση με την πειθαρχία της έκθεσης. Η ανάπτυξη επίσης, δείχνει την άνοδο και την κάθοδο στο τονικό ύψος, την ένταση, το τέμπο και την υφή. Εδώ σε αυτόν τον κλιματικό τομέα, σε αντίθεση με τα προηγούμενα μεγάλα σημεία αφίξεων, ο Berg χρησιμοποιεί ακόμα δυνατότερες δυναμικές, με το *fff* και το *ffff* να εμφανίζονται. Επιπλέον, αυτός ο τομέας αργότερα επιβραδύνει και γίνεται πιο ήσυχος για να ετοιμαστεί για τον τελευταίο τομέα της ανάπτυξης. Όσο η παρουσίαση έχει διαφορετικούς τομείς για το δεύτερο θέμα και το καταληκτικό θέμα, αυτό που κυριαρχεί αυτόν τον τομέα είναι ο συνδυασμός από μοτίβα και του δεύτερου και του καταληκτικού θέματος. Για παράδειγμα, το μέτρο 100 έχει ακριβώς τον ίδιο ρυθμό όπως στην αρχή του δεύτερου θέματος και αμέσως ακολουθεί ένα εξάχη, το οποίο δεν είναι μοτίβο από το δεύτερο θέμα αλλά από το καταληκτικό θέμα (Παράδειγμα 5). Αυτός ο τομέας επίσης, προετοιμάζει την σύνοψη επιταχύνοντας το τέμπο και επαναφέροντας μοτίβα από το ΚΘ στα μέτρα 108 και 109 (Παράδειγμα 6)



Παράδειγμα 5: μ. 100, ίδιος ρυθμός με αυτόν στην αρχή του ΔΘ.



Παράδειγμα 6: μ. 108 έως 110, μοτίβα από το ΚΘ.

Επανάκθεση.

Η επανάκθεση στη σονάτα δεν επαναλαμβάνει την έκθεση όπως ακριβώς πολλές σονάτες της κλασσικής εποχής μπορεί να το κάνουν, αλλά επιστρέφει με μερικές αλλαγές. Πρώτα απ' όλα, το δεύτερο μοτίβο από το πρώτο θέμα εμφανίζεται εδώ είτε ντουμπλαρισμένο από μία οκτάβα είτε εναρμονισμένο με τρίτες. Επίσης, τα μουσικά υλικά είναι εκτεταμένα και ανεπτυγμένα, όσο ντουμπλάρονται με οκτάβες. Ο Berg κάνει άλλες αλλαγές στον τομέα της μετάβασης της επανάκθεσης σε σύγκριση με αυτό της έκθεσης. Ο ίδιος, στην ανακεφαλαίωση, παρουσιάζει μουσικά υλικά του αριστερού χεριού και τα αρχικά του δεξιού χεριού ανεστραμμένα. Στην επανάκθεση το δεύτερο θέμα εμφανίζεται ταυτόχρονα με τα εξάχη από το καταληκτικό θέμα. Το δεύτερο θέμα επιστρέφει στο μέτρο 137, παραποιώντας την σειρά των διαστημάτων που χρησιμοποιήθηκαν για το πρώτο θέμα. Έπειτα, το καταληκτικό θέμα εμφανίζεται σε αυτήν την ανακεφαλαίωση. Εφόσον δείχνει την ανοδική ακολουθία του καταληκτικού θέματος, ο Berg επαναλαμβάνει τον τομέα τον *quartal* αρμονιών για ακόμη μία φορά, ο οποίος εμφανίζεται μόνο μία φορά στην έκθεση. Τελικά, το πέρασμα αυτό φτάνει ψηλότερα τονικά ύψη και ένα μεγαλύτερο επίπεδο δυναμικών και τελικά ένα ελαφρώς γρηγορότερο τέμπο. Ύστερα, τα *tenutos* σε αυτό το πέρασμα τονίζουν τις τέσσερις κατιούσες νότες (ρε, ντο, σι ύφεση και λα). Αυτά τα μεταβατικά μέτρα σταδιακά επιβραδύνουν για να φτάσουν το «*Quasi Adagio*» της coda.

Coda.

Η coda ανακεφαλαιώνει την *codetta* κρατώντας τις χρωματικές κινήσεις. Η χρωματική κίνηση αποκτά περισσότερο έμφαση όταν η μελωδία από τα μέτρα 169 έως 175 κυρίως κινείται σε δεύτερες μικρές. Σε αντίθεση με την *codetta* στην έκθεση, αυτήν η coda προβάλλει την παραδοσιακή V - i διαδοχή συγχορδιών για να εκφράσει την αίσθηση της Σι ελάσσονας τονικότητας, και τελικά καταλήγει σε μία Σι ελάσσονα συγχορδία στο τέλος. Η σονάτα έχει πολλά στοιχεία από τις σονάτες της κλασσικής εποχής. Ακόμα δείχνει και ξεκάθαρους

χωρισμούς ανάμεσα από κάθε τομέα. Παρόλα αυτά, έχει τα μοναδικά της στοιχεία όπως ελάχιστη χρήση από καθαρές καντέντσες και ευρύτερη χρήση δυναμικών.

Κεφάλαιο 3^ο

Τα μοτίβα Α, Β, Γ

1^ο μοτίβο

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Berg παράγει καινούργιο υλικό από το πρώτο μοτίβο με πολλούς τρόπους. Ενώ το αυθεντικό μοτίβο χωρίζεται σε 2 ανιούσες 4^{ες} μέσα σε μία μεγάλη 7^η, μερικές από τις παραλλαγές παρουσιάζουν μια κατιούσα 4^η καθαρή που ακολουθείται από μία ανιούσα μεγάλη 7^η.



Παράδειγμα 7: μ. 5, 116, μελωδίες από 4^{ες} καθαρές ακολουθούμενες από ανιούσα 7^η μεγάλη.

Ακόμα μία παραλλαγή από το πρώτο θέμα εμφανίζεται σε ένα μεταβατικό τμήμα μέσα στο δεύτερο θέμα στην ανάπτυξη και εδώ εμφανίζεται τροποποιημένο ως ένας συνδυασμός από ένα ανερχόμενο τρίτονο που ακολουθείται από μία κατιούσα μικρή 7^η.



Παράδειγμα 8: μ. 95-99, μελωδίες από τρίτονα που ανεβαίνουν ακολουθούμενα από 7^η μικρή που κατεβαίνει.

Το δεύτερο θέμα είναι κι αυτό στενά συνδεδεμένο με το πρώτο μοτίβο ολόκληρου του κομματιού. Όταν κάθε νότα από το πρώτο μοτίβο ξεκινάει από Ντο αντί για Σολ, θα είναι η σειρά Ντο, Φα# και Σολ, σχηματίζοντας ένα τρίτονο και μία 2^η μικρή. Μία κατιούσα 5^η ελαττωμένη ακολουθούμενη από μία ανιούσα 2^η μικρή αποτελούν το ξεκίνημα του δεύτερου θέματος.



Παράδειγμα 9: μ. 29, Η αρχή του 2^{ου} θέματος.

Η coda και η codetta περιέχουν μελωδίες που κινούνται σε 2^{ες} και 5^{ες}. Είναι επίσης σε πιο γρήγορο ρυθμό από τον αρχικό.



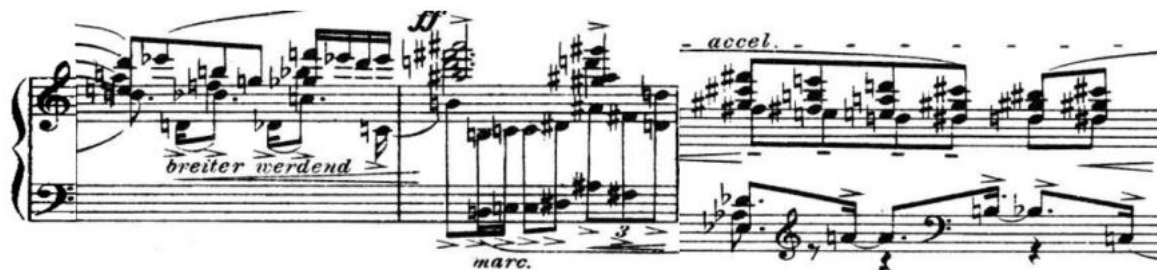
Παράδειγμα 10: μ. 49-51, codetta.

Τα εξάχη στο καταληκτικό θέμα σχηματίζονται και αυτά από 2^{ες} μικρές και 5^{ες} αλλά εδώ εμφανίζονται σε πιο αργό ρυθμό σε σχέση με το πως εμφανιζόταν στην codetta. Επίσης, Τα εξάχη αυτά προέρχονται από στοιχεία του πρώτου θέματος.



Παράδειγμα 11: μ. 38, το καταληκτικό θέμα.

Κάποιες φορές, οι μείζονες συγχορδίες μεθ' εβδόμης ξεχωρίζουν μόνες τους και τονίζονται.



Παράδειγμα 12: 22-23, 43, μεγάλες 7ες στο αριστερό χέρι.

Επιπρόσθετα, και η codetta και η coda παρουσιάζει υλικό που συνοδεύεται από κατιούσες μικρές 7^{ες}.



Παράδειγμα 13: μ. 49-50, 167-168, coda και codetta.

Τα τρία διαστήματα που βρίσκονται στο πρώτο μοτίβο συχνά εμφανίζονται και αρμονικά. Για παράδειγμα, οι κινήσεις στο αριστερό χέρι στο μέτρο 26 και στο δεξί χέρι στο μέτρο 153 κάθε μία παρουσιάζει σειρές από 7^{ες} που υποστηρίζονται από δύο 4^{ες} καθαρές.



Παράδειγμα 14: μ. 26, 153.

Επιπλέον, παραποίηση του πρώτου θέματος παρατηρούμε και στο ξεκίνημα της ανάπτυξης. Αυτές οι μελωδίες σε τρίχα ογδόων είτε ακολουθούν αυστηρά τον παρεστιγμένο ρυθμό είτε τα ακριβή διαστήματα του πρώτου μοτίβου αλλά ακόμα και έτσι πάλι διατηρούν τις ανιούσες κινήσεις, κυρίως στο εξωτερικό διάστημα μιας 7^{ης}.

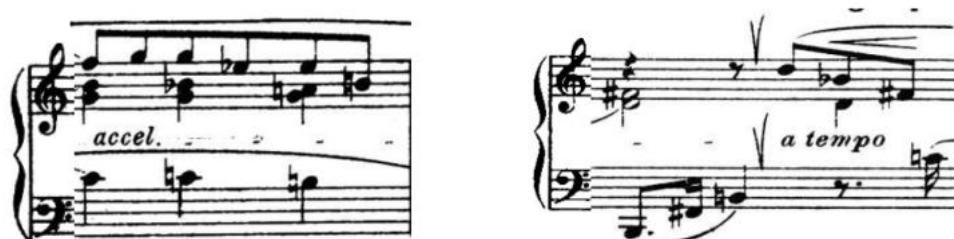


Παράδειγμα 15: μ. 56-59.

Συνοπτικά, τα διαστήματα του πρώτου μοτίβου χρησιμοποιούνται παντού στην σονάτα. Επίσης, Η χρήση δύο συνεχόμενων ανιόντων διαστημάτων «θυμίζει» το πρώτο μοτίβο².

2^ο μοτίβο

Το δεύτερο μοτίβο του πρώτου θέματος ταιριάζει τέλεια στην ολοτονική κλίμακα και η πρώτη του παραλλαγή εμφανίζεται στο μέτρο 3, με μειωμένες αξίες νοτών.



Παράδειγμα 16: μ. 1 και 3, 2^ο μοτίβο και η πρώτη του παραλλαγή.

- 2 Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 10-13

Στις μεταβάσεις, εμφανίζεται το ίδιο μοτίβο, αλλάζει την σειρά των τριών νοτών και λύνεται σε αυξημένη τρίφωνη συγχορδία κλειστής θέσης.



Παράδειγμα 17: μ. 11, 131-135.

Υπάρχουν κι άλλα θέματα τα οποία δεν σχηματίζουν απαραίτητα μία αυξημένη συγχορδία αλλά και πάλι, όπως και το δεύτερο μοτίβο, είναι βασισμένα στην ολοτονική κλίμακα.



Παράδειγμα 18: μ. 30

Οι σειρές των δεκάτων έκτων που βλέπουμε στις παρακάτω μελωδίες αν και όχι τέλεια, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους εφαρμόζουν κι αυτές επίσης στην ολοτονική κλίμακα.



Παράδειγμα 19: μ. 32, 36-37.

Επιπρόσθετα, αυτό το οποίο απαρτίζει σε μεγαλύτερο βαθμό τον τομέα της ανάπτυξης στο μέτρο 72 είναι οι σειρές από τρεις νότες τις ολοτονικής κλίμακας, αλλά αργότερα σε μορφή τριήχων.



Παράδειγμα 20: μ. 57-59.



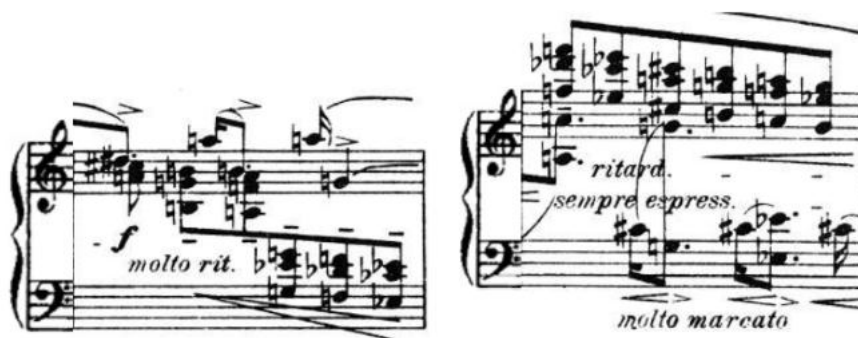
Παράδειγμα 21: μ. 69-71.

Γίνεται αντιληπτό, ότι τα ρυθμικά σε αυτές τις μελωδίες προέρχονται από το θέμα της μετάβασης της έκθεσης (μέτρα 11 – 16) όπου τα ρυθμικά των τρίηχων εμφανίζονται για πρώτη φορά μέσα στην σονάτα. Αργότερα στην ανάπτυξη, ένας πιανίστας θα παίζει ταυτόχρονα τις μελωδίες των τρίηχων και των εξάηχων που και τα δυο προέρχονται από την ολοτονική κλίμακα.



Παράδειγμα 22: μ. 74, δέκατα έκτα και τρίηχα στην ολοτονική κλίμακα.

Υπάρχουν επίσης σειρές συγχορδιών οι οποίες κινούνται σε διαστήματα 2^{ης} μεγάλης, δίνοντας έτσι μία αίσθηση της ολοτονικής κλίμακας.



Παράδειγμα 23: μ. 7, 127.

Το μοτίβο των κατιόντων παραλλήλων οκτάβων, ένα μέρος του καταληκτικού θέματος, φαίνεται να προέρχεται από ολοτονική κλίμακα κι αυτό και δίνει αρκετή αίσθηση ολοτονικών σειρών. Τα ίδια μοτίβα χρησιμοποιούνται και παραλλάσσονται ξανά στον τομέα της ανάπτυξης και της έκθεσης.



Παράδειγμα 24: μ. 38-39.



Παράδειγμα 25: μ. 157-160.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, το δεύτερο μοτίβο εφαρμόζει στην ολοτονική κλίμακα. Συνεπώς, είναι εύλογο να αναφέρουμε ότι όταν έχουμε υλικό που βασίζεται σε μια ολοτονική κλίμακα είναι στενά συνδεδεμένο με το δεύτερο μοτίβο³.

-
- ³ Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 14-17

3^ο μοτίβο

Το τρίτο μοτίβο είναι μία κατιούσα μικρή 2^η, η οποία είναι μία χρωματική κίνηση. Ο πιο κοινός τρόπος με τον οποίο ο Berg εκφράζει μία χρωματική κίνηση μέσα στην σονάτα είναι ότι απλά γράφει μία μονή χρωματικά ανιούσα ή κατιούσα γραμμή στο αριστερό χέρι.



Παράδειγμα 26: μ. 1-2.



Παράδειγμα 27: μ. 37.

Ωστόσο, οι κινήσεις μερικές φορές είναι παρατεταμένες μέχρι και πάνω από ένα μέτρο και μπορεί να είναι δυσκολότερο να εντοπιστούν.



Παράδειγμα 28: μ. 29-32, κατιούσα χρωματική κίνηση στο αριστερό χέρι.



Παράδειγμα 29: μ. 40-41, κατιούσα χρωματική κίνηση στο αριστερό χέρι.

Ιδιαίτερα, η μελωδία από τα μ. 168 έως 175, σχεδόν ολότελα κινείται με 2^{ες} μικρές, επισημαίνοντας ξανά την ιδέα της χρωματικής κίνησης σε μία παρατεταμένη εκδοχή.

Παράδειγμα 30: μ. 168-175, η μελωδία στο δεξί χέρι κινείται με διαστήματα 2^{ων} μικρών.

Επιπλέον, αρκετές σειρές συγχορδιών εντοπίζονται να βρίσκονται μέσα σε ακολουθίες χρωματικών σειρών δίνοντας έμφαση σε ορισμένα διαστήματα. Για παράδειγμα, τα μ. 4 έως 6 και 51 έως 53 έχουν, με 3^{ες} μεγάλες, μία χρωματική σειρά, ανιούσα και κατιούσα ενώ οι συγχορδίες στο αριστερό χέρι στο μ. 26 κατεβαίνουν με χρωματική ακολουθία τονίζοντας την 4^η καθαρή.



Παράδειγμα 31: μ. 4-6.



Παράδειγμα 32: μ. 51-53.

Εκτός από το μέρος της μελωδίας στη coda και τη codetta, το 3^ο μοτίβο χρησιμοποιείται κυρίως σε μέρη του αριστεριού χεριού, για να παρουσιάσει παρατεταμένες ανιούσες ή κατιούσες χρωματικές μπασογραμμές⁴.

Κεφάλαιο 4^ο

- ⁴ Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 18-21

Αρμονική ανάλυση - τονικότητα της σονάτας.

Σε αυτήν την ανάλυση, θα προσπαθήσουμε να υποδείξουμε την τονικότητα μόνο σε εκείνα τα περάσματα στα οποία υπάρχουν αρκετές αποδείξεις ή είναι και αρκετά ξεκάθαρη από μόνη της. Στα μέρη όπου καμία συγκεκριμένη τονικότητα δεν είναι προφανής, θα δώσουμε έμφαση στην ανάλυση των κοντινών σχέσεων των αρμονικών λειτουργιών. Από αυτήν την άποψη, αρκετά χρήσιμο θα μας φανεί το σύστημα ανάλυσης συγχορδιών του Hindemith. Θα χρησιμοποιηθεί για να κατηγοριοποιήσει τις συγχορδίες και να καθορίσει τις ρίζες τους.

Έκθεση

Τμήμα Α, μέρος 1^ο

Το πρώτο πέρασμα, από το ξεκίνημα της σονάτας μέχρι και το δεύτερο χρόνο του 3ου μέτρου βρίσκεται στην Σι ελάσσονα. Οι συγχορδίες μπορούν να αναλυθούν και έτσι:⁵

Measure	1	2	3
$C^{\sharp} - C_m - G^{\sharp}$	$E^{\sharp} - F^{\sharp}$	$B_m -$	
$ii^{\sharp} -$	$? - ?$	$iv^{\sharp} - V$	$i -$
Beat	3	1 2 3	1 2 3
Key B_m			

Παρόλο που η διαδοχή για αυτό το πέρασμα είναι ξεκάθαρα II - V - I, ο ρόλος των συγχορδιών στον 2ο και στον 3ο χρόνο του μέτρου 1 και ίσως και η συγχορδία στον 1ο χρόνο του 2ου μέτρου, φαίνεται ότι δεν είναι τόσο ξεκάθαρος, μιλώντας πάντα τονικά. Για την ακρίβεια, με μία ιδιαίτερα ανεπτυγμένη ακουστική εικόνα, με την υπόδειξη της κατιούσας χρωματικής κίνησης της μπασογραμμής θα μπορούσαμε να αναλύσουμε αυτό το πέρασμα κατά αυτόν τον τρόπο:

⁵ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 35, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Measure	1	2	3
	$C^{\sharp 7}$	$- A_{\text{aug}}^{\flat 6} B_7$	$A^{\sharp 5} - F^{\sharp}$
	$ii^{\flat 7}$	$- \sharp iv_5 V_7$	$vii^{\flat 7} - V$
Beat	3	1 2 3	1 2 3
Key	B_m	E_m	B_m

Τώρα, παρόλο που η τελευταία ανάλυση της συγχορδίας στον 1ο χρόνο του 2ου είναι επεξεργάσιμη, η εξήγηση των συγχορδιών στον 2ο και στον 3ο χρόνο του 1ου μέτρου είναι ανεπαρκής. Οι δομές με λίγα λόγια δεν είναι λειτουργικές ως προς την παραδοσιακή αρμονία, ως συγχορδίες, λόγω της επιρροής της κίνησης της βάσης τους, δεν υπάρχει η αίσθηση της συγχορδιακής διαδοχής. Αυτό που ακούγεται περισσότερο είναι η κατιούσα χρωματική ακολουθία από την μπασογραμμή και τις εσωτερικές φωνές σε συνοδία των μελωδικών κινήσεων του σοπράνο. Επομένως, γαίνεται ανάρμοστο να κατηγοριοποιήσουμε τις δομές αυτές σαν συγχορδίες. Το επόμενο πέρασμα, από το δεύτερο μισό του 2ου χρόνου του 3ου μέτρου μέχρι και τον 1ο χρόνο του 6ου μέτρου, μπορούμε να το αναλύσουμε σαν μετατροπία, απευθείας και με χρωματική κίνηση, από την Σι ελάσσονα στην Φα# μείζονα.⁶

Measure	3	4	5	6
	$D^{\sharp 5}$	$C^{\sharp 5} D^{\sharp 5} G$	$D^{\sharp m} B_7 C^{\sharp 5}$	$F^{\sharp}$
	$III^{\sharp}$	? $III^{\sharp} IV_6$	$vi IV_7 V_6$	I
Beat	3	1 2 3	1 2 3	1
Key	B_m		$F^{\sharp}$	

Η συγχορδία στον 1ο χρόνο του 4ου μέτρου φαίνεται να λειτουργεί μόνο σαν “χαμηλότερη γειτονική συγχορδία”, μια βοηθητική λειτουργία απο άποψη αρμονικής διακόσμησης. Την συγχορδία στον 3ο χρόνο του 4ου μέτρου μπορούμε να την εκλάβουμε και σαν Μι ελάσσονα μεθ’ εβδόμης εφόσον είναι IV 4/2 στην τονικότητα. Στο μέτρο 6 όλες οι τονικές λειτουργίες εξαφανίζονται. Ακόμα και η συγχορδία στον 1ο χρόνο του μέτρου που φαίνεται να λειτουργεί σαν τονική, αμέσως γίνεται μία τρίφωνη αυξημένη συγχορδία και χάνει την ισχύ της. Στο μέτρο 6, οι αυξημένες τρίφωνες συγχορδίες αντιπαρατίθενται με τις χρωματικά ανιούσες μεγάλες 3ες. Οι επακόλουθες δομές θα ακουστούν μάλλον με αυτούς τους συνδυασμούς: Φα# Λα# Ρε, Σολ Σι Λα Ντο#, Σολ# Σι# Φα Λα. Το μέτρο 7 έχει συντεθεί με 3ες μεγάλες οι οποίες έχουν καθοδική κατεύθυνση μαζί με μία ολοτονική κλίμακα κόντρα σε μία συνοπτική αυξημένη

⁶ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 36-37 University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

τριφωνη συγχορδία στην μελωδία. Στα μέτρα 8 και 9, στα εσωτερικά μέρη, οι μεγάλες 3ες συνεχίζουν να κατεβαίνουν αλλά χρωματικά τώρα. Στον 1ο χρόνο του μέτρου 10 η αρμονία φαίνεται να είναι μία Λα ελαττωμένη μεθ' εβδόμης συγχορδία, η οποία λύνεται μέσα από χρωματική κίνηση των εσωτερικών μερών σε μία Ρε μεθ' εβδόμης συγχορδία στον 1ο χρόνο του μέτρου 11. Το μέρος αυτό από το μέτρο 7 μέχρι και τον 1 χρόνο του μέτρου 11 μπορεί να ερμηνευτεί και έτσι:

Measure	7	8	9	10	11
	B ₇ ⁵ M ₇	E ₇ ⁵ M ₇ A ₇ E ₇	G ₇ ⁵ G ₇ ⁵ F ₇	A ₇ —	D ₇
	V ₇ of →	V ₇ of →		ii ⁷ —	V ₇
Beat Key G	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1

Παρόλα αυτά, B₇-5 συγχορδία στο μέτρο 7, ακόμα και η E₇-5 στο μ. 8 πολύ ασαφής ή πολύ ξεχωριστή από την D₇ συγχορδία στο μ. 11 όσον αφορά την τονική σημασία. Η συγχορδία στον 2ο χρόνο του μ. 8 και οι τρεις χρωματικά κατιούσες συγχορδίες του μ. 9 λειτουργούν μόνο σαν διακοσμητικές αρμονίες οι οποίες τελικά λύνονται χρωματικά στον 1ο χρόνο του μ. 10 στην II half-diminished 7 συγχορδία.⁷

Τμήμα Α, μέρος 2^ο

Οι τονικότητες που υποδεικνύονται στην πάνω και στην επακόλουθη εικονογράφηση είναι οι μόνες τονικότητες που μάλλον υπονοούνται. Ο συνθέτης σε αυτό το σημείο αναμφίβολα δεν καθόρισε έναν τόνο.

Measure	11	12	13	14
	D ₇ M ₇ th B ₇	D ₇ ⁷ E ₇ M ₇ C ₇	? B ₇ ⁷ E ₇ ⁷	A ₇
	V ₇ — iii	V ₇ vi IV ₇	? V ₇ # V ₇ ⁷	V ₇
Beat Key G	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1

D

Η δομή που υπάρχει στο μ. 13 φαίνεται να λειτουργεί μόνο ως ένα γκρουπ από αποτζιατούρες. Οι συγχορδίες από τον 3ο χρόνο του μ. 14 μέχρι τον 1ο χρόνο του μ. 16 έχουν μικρή ή και καθόλου τονική σημασία και οι κοντινές σχέσεις κατευθύνονται με χρωματική κίνηση κυρίως προς την συγχορδία του 1ου χρόνου του μ. 16. Οι ψηλές χρωματικές κινήσεις στην

⁷ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 37-38, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>;

μπασογραμμή και οι χαμηλές χρωματικές κινήσεις της γραμμής του σοπράνο υποδεικνύουν αυτό ακριβώς το πράγμα. Εάν αναλύσουμε νότα προς νότα, παρόλα αυτά, το αποτέλεσμα είναι αυτό:⁸

Measure	14	15	16
	A^{b_0}	$B^{b_7} \text{ } ^{+5} A_7 \text{ } ^{+5} A_7^b$	$E^{b_7} \text{ } ^{+5}$
Beat	3	1 2 3	1
Key ?			

Τμήμα Α, μέρος 3^ο

Σε αυτό το σημείο η τονικότητα φαίνεται ότι επιστρέφει στην Σι ελάσσονα.

Measure	16	17	18	19
	? $C^\#_7$	? $C^\#_7$ C_7	B_7 $C^\#_m$ $F^\#_7$	E_7
	? ii^ϕ_7	? ii^ϕ_7 ?	? $ii^\phi_4 \text{ } \text{V}_7$	—
Beat	2 3	1 2 3	1 2 3	1 2
Key B_m				B^{b_m}

Η δομή στον 2ο χρόνο του μ. 16 και η δομή στον 1ο χρόνο του μ. 17 είναι επιπλέον παραδείγματα της χρήσης του των “γειτονικών συγχορδιών”, η αρμονική εφαρμογή του “γειτονικού τόνου” στην μελωδική διακόσμηση. Αυτό που φαίνεται να είναι σημαντικότερο εδώ από την ίδια την σύνθεση αυτών των δομών είναι ότι όλες οι φωνές κινούνται αλλά και απομακρύνονται από την κυρίαρχη συγχορδία (την $C^\#$ half-diminished 7 η οποία έχει τονική σχέση) χρωματικά. Στον 1ο χρόνο του μ. 19 διαφεύγει στην cadence και κάνει και μετατροπία ταυτόχρονα, όλες οι φωνές κινούνται χρωματικά.

⁸ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>; σελ. 39, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>;

Measure	19	20
	$E_7^{\phi} -$	$F_7 \theta_m^b G_m^b$
	$V_{ii}^{\phi} \frac{1}{2} of \rightarrow$	$V_4 i vi_6$
Beat Key θ_m^b	1 2 3	

Η τονικότητα του επόμενου περάσματος, από τον 1ο χρόνο του μ. 21 μέχρι και τον 1ο χρόνο του μ. 28 είναι πολύ ασαφής. Ακόμα και η κατασκευή των συγχορδιών ποικίλει. Στα μέτρα 21 και 22 οι συγχορδίες αμφιταλαντεύονται μεταξύ συγχορδιών με διαστήματα 4ης (quartal) και συγχορδιών με διαστήματα τρίτης (tertian). Από το μ. 23 μέχρι τον 3ο χρόνο του μ. 25, οι συγχορδίες είναι τριταίες (tertian). Στο μ. 24 μπορεί κάποιος εύκολα να αναγνωρίσει μία AM7 συγχορδία η οποία κινείται προς μία D+5 συγχορδία, η οποία με την σειρά της κινείται προς μία EmM7M9 συγχορδία στον 1ο χρόνο του μ. 25. Στον 3ο χρόνο του μ. 25 ο συνθέτης πέφτει στην χρήση των συγχορδιών με δομή διαστημάτων 4ης, κατεβαίνοντας χρωματικά στο αριστερό χέρι κόντρα στο μελωδικό σχήμα του δεξιού χεριού. Στον 2ο και 3ο χρόνο του μ. 28 η αρμονία λύνεται σε μία E7+5 συγχορδία. Σε αυτό το σημείο φαίνεται μάλλον ότι βρίσκεται στην τονικότητα Pe^9 .

Τμήμα Β, μέρος 1^ο

Measure	28	29	30	31	32	33
	E_7^{TS}	$A_9 - B_{m7}$	$A_{ug. 6}$	$A A_7 \theta_{\phi}^{\#}$	$- - B_7^{-9}$	E_m
	$V_7 of$	$V_9 - vi_4^{\frac{1}{2}}$		$V V_7 vi_5^{\frac{1}{2}}$	$- - V_7^{-9}$	i
Beat Key 0	3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1

Em

⁹ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 40-41, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Η αρμονία στο μ. 30 λειτουργεί πάνω κάτω όπως θα λειτουργούσε μία αυξημένη έκτη συγχορδία στην Λα μείζονα. Θα συλλαβιζόταν ως D#-F-A-C# και θα ήταν σε πρώτη αναστροφή, δηλαδή #IV 6/5. Η Φα θα λυθεί κάτω στην Μι όπως γίνεται και στην φωνή του τενόρου. Η Ρε# θα λυθεί πάνω στην Μι όπως στο μ. 31 στην πάνω φωνή. Παρόλα αυτά εάν η τονικότητα εδώ είναι Ρε τότε αυτήν η συγχορδία θα έπρεπε μάλλον να λέγεται δευτερεύουσα αυξημένη έκτη συγχορδία. Στον χρόνο 3 του μ. 31 μία χρωματική μετατροπία στην Μι ελάσσονα¹⁰.

Measure	33	34	35	36
	$E_m -$	$A^{\#}C^{\#}E^{\#} - B_7$	$E_m -$	$C^{\#}_m B^{\#}_m G^{\#}_m$
	$i -$	$\#iv^6_5 - \bar{V}_7$	$i -$	$iv\ i$
Beat	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2
Key E_m				$G^{\#}_m$

Εάν παραβλέψουμε την προληπτική δομή στο δεύτερο χρόνο του μ. 34 Η δομή στον 1ο χρόνο του μ. 34 μοιάζει να λειτουργεί σαν μια εκτεταμένη αυξημένη έκτη συγχορδία. Μία απότομη χρωματική μετατροπία γίνεται στην Σολ# ελάσσονα στο μ. 36 στον 1ο χρόνο. Η αρμονία του μ. 37 προβληματίζει κυρίως με την άφιξή της, με την βοήθεια της χρωματικής κατιούσας κίνησης που κάνει η μπασογραμμή στην ντιμιனுίτα στον 1ο χρόνο του μ. 38¹¹.

¹⁰ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 42, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

¹¹ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 43, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Τμήμα Β, μέρος 2^ο

Measure	38	39	40
	$E_7^{\circ} F_7 -$	$B_m^b G^b C_7$	$A_7 G_7 G_7^{b\sharp}$
	$vii^{\circ}_2 \text{ of } \bar{V}_7 -$	$i_6 \bar{V}_6 ?$	$? ? ?$
Beat	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Key B_m			

Measure	41	42	43	44
	F_7^{-9}	E_7	$?$	$C_m^{\sharp} ? ?$
	$?$	$?$		$ii^{\circ} ? ?$
Beat	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Key ?				

Measure	45	46
	$? F^{\sharp}_7$	$? ? F^{\sharp}_7$
	$? \bar{V}_7$	$? ? \bar{V}_7$
Beat	2 3	1 2 3
Key B_m		

Η τονικότητα αυτού του μέρους χάνεται στο 3ο χρόνο του μ. 39 μέσα σε μία σειρά από συγχορδίες εβδόμης και ενάτης, όπου οι βάσεις τους κινούνται χρωματικά προς τα κάτω. Στο μ. 44 φαίνεται να επιστρέφει στην Σι ελάσσονα (με την Ντο# ελάσσονα μεθ εβδόμης συγχορδία στον 1ο χρόνο III_7), παρόλο που οι συγχορδίες στον 2ο και 3ο χρόνο του μ. 44 και στον 1ο και 2ο χρόνο των μ. 45 και 46 φαίνεται ότι δεν έχουν κάποια τονική έννοια. Θα πρέπει

να σημειωθεί παρόλα αυτά ότι διαφεύγει στην καντέντσα την οποία έχει στήσει (στον 3ο χρόνο του μ. 45 και 46 υπάρχει μία Φα#7 συγχορδία, V7 στην Σι ελάσσονα)¹².

Τμήμα Γ

Measure	48	49	50
	F_7^{+5} F_7^{+5} F_7^{+5}	F_7^{+5} F_7^{+5} E_7^{+5}	E_7^{+5} D_7^{+5} D_7^{+5}
Beat	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Key ?			

Η τονικότητα αυτού του μέρους είναι ασαφής. Αξιοσημείωτες είναι οι συγχορδίες στα μ. 49 και 50 στην κατιούσα χρωματική τους κίνηση. Ο συνθέτης δείχνει πρόθεση σε αυτόν τον τομέα στο να επιστρέψει στον τομέα Α, η καντέντσα που είχε διαφύγει στο μ. 46 λύνεται στο μ. 3. Το πέρασμα που περιέχει τα μέτρα 51 έως και 59 δεν έχει αναλυθεί αρμονικά διότι είναι προφανές πως η βασική έγνοια του συνθέτη εδώ είναι με την πολυφωνία και αυτές τις αρμονικές δομές οι οποίες προκύπτουν είναι δευτερεύουσες και προκαλούνται από την αντιστικτική τεχνική που εμπλέκεται¹³.

Ανάπτυξη.

Τμήμα Δ, μέρος 1^ο

Δεν υπάρχει αναγνωρίσιμη τονικότητα σε αυτό το μέρος και στο επόμενο, Παρόλα αυτά, ένα μεγάλο κομμάτι της δομών των μερών 1 και 2 αναλύονται με το σύστημα του Hindemith. Ωστόσο, υπάρχουν λίγες αναγνωρίσιμες λειτουργίες στο 1ο μέρος οι οποίες φαίνονται στην παρακάτω εικονογράφηση:

¹² Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 43-44, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

¹³ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 44-45, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Measure	60	61	62
	C ₇	F ₇ D ₇ Gm ₇	E ₇
	V ₇ of	I ₇ V ₇ of II ₇	vii ₇
Beat	3	1 2 3	1
Key ?			

Εντούτοις, οι παραπάνω ακολουθίες δεν λειτουργούν με τέτοιον τρόπο ούτως ώστε να καθορίσουν οποιαδήποτε τονικότητα, είναι μόνο αποσπάσματα από κάτι το οποίο θα μπορούσε να γίνει τονικότητα. Η αρχή που χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη για να ενοποιήσει το 1ο μέρος φαίνεται μάλλον να είναι η επίμονη χρωματική κατιούσα κίνηση της γραμμής του μπάσου. Στα δύο τελευταία μέτρα του 2ου μέρους, ο συνθέτης καταφεύγει σε μία Σι μεθ' ενάτης, η οποία υπηρετεί ως τονικός σύνδεσμος προς το 3ο μέρος. Αυτό φαίνεται στην παρακάτω εικονογράφηση¹⁴:

Measure	98	99	100
	B ₉	B ₉	E ₉
	V ₉ of	—	V ₉
Beat	1 2 3		1 2 3
Key			A

¹⁴ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 45-46, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Τμήμα Δ, μέρος 2^ο

Measure	100	101	102	103
	$E_9 -$	? $F^\sharp_9 B_9$	$E_9 -$	E^b_9
	$V_9 -$	? ii° of V_9 of	$V -$	
Beat Key A	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1

Εδώ όπως και στο μ. 29 της έκθεσης, η τονικότητα υποδεικνύεται, υπονοείται από την αρμονία. Η δομή στον 1ο χρόνο του μ. 101 φαίνεται ότι δεν έχει καμία τονική έννοια. Ο συνθέτης φαίνεται κυρίως να ασχολείται με χρωματικό “voice-leading”. Στον 1ο χρόνο του μ. 103 ακόμα και η υπονοούμενη τονικότητα διαλύεται ωστόσο λίγες αρμονικές λειτουργίες είναι ξεκάθαρες.

Measure	103	104
	$E^b_9 - A^b_9$	$D^b_7 - ^9$
	V_9 of V_9 of	$V_7 - ^9$ of ?
Beat Key ?	1 2 3	1 2

Η τελευταία λειτουργία αυτού του μέρους φαίνεται μάλλον ότι είναι καντέντσα.

Measure	109	110
	? ? F [#] ₇	G M ₇
	? ? VII ^o ₇	I ₇
Beat Key G	1 2 3	1

Φαίνεται τελείως ακατάλληλο ωστόσο, να ορίσουμε σε αυτό το πέρασμα από το μ. 104 έως και το μ. 100 την τονικότητα Σολ απλά και μόνο για χάρη της καντέντσας. Επομένως το πέρασμα αυτό θα αναλυθεί με το σύστημα Hindemith¹⁵.

Επανεκθεση

Τμήμα Α, μέρος 1^ο

Αναφέρεται σε αυτόν τον τομέα αυτού του τμήματος λαμβάνοντας υπόψιν την δομή και την φόρμα ότι η επανεκθεση αυτού του έργου είναι περισσότερο ανάπτυξη παρά επανάληψη της έκθεσης. Καθώς ήθελε να επεκτείνει περισσότερο το υλικό του, ο συνθέτης κάνει επίσης τις τονικότητες περισσότερο ασαφείς και δυσδιάκριτες. Ωστόσο, παρότι οι αρμονικές “συνθήκες” γίνονται ασαφείς, υπάρχουν μέτρα στην επανεκθεση τα οποία είτε είναι ακριβείς επαναλήψεις, είτε είναι πολύ παρόμοια με τα αντίστοιχα μέτρα της έκθεσης. Το μ. 111 είναι μία ακριβής επανάληψη του μ.1, και ο 1ος χρόνος του μ. 112 αντιστοιχεί στον 1ο χρόνο του μ. 2. Αλλά, δεν υπάρχει επίλυση στην καντέντσα στο μ. 113 όπως υπάρχει στο μ. 3. Αντ’ αυτού, ο συνθέτης διαφεύγει και εκτείνεται. Τα μ. 114 και 115 αντιστοιχούν στα μ. 4 και 5. Ο συνθέτης εκτείνεται στο μ. 116 και το υπόλοιπο από αυτό το μέρος αφοσιώνεται στην ανάπτυξη χωρίς να καθορίζει μία συγκεκριμένη τονικότητα¹⁶.

¹⁵ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 46-47, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

¹⁶ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>); σελ. 48, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

Τμήμα Α, μέρος 2^ο

Αυτό το μέρος αντιστοιχεί στο 2^ο μέρος του τομέα Α της έκθεσης μόνο στο γεγονός ότι και τα δύο μέρη ξεκινάν με μία συγχορδία Ρε μεθ'εβδόμης (μ. 131 = μ. 11). Αλλά η τονικότητα είναι ακόμα πιο ασαφής εδώ σε σχέση με την έκθεση. Η συγχορδία στο δεύτερο μισό του 3^{ου} χρόνου στο μ. 136 παρέχει έναν τονικό σύνδεσμο προς τον τομέα Β, ο οποίος αντιστοιχεί στην συγχορδία του 3^{ου} χρόνου του μ. 28. Η συγχορδία στο μ. 136 είναι μία Φα# μεθ'εβδόμης με αυξημένη 5^η και θα μπορούσε να αναλυθεί ως V7 της V9.

Τμήμα Β, Μέρος 1^ο

Τα πρώτα τρία μέτρα (137-139) είναι αρκετά παρόμοια με τα πρώτα τρία μέτρα του τομέα Β της έκθεσης (29-31), και μπορούν να αναλυθούν αντίστοιχα. Η τονικότητα που υπονοείται εδώ είναι η Μι μείζονα.

Measure	137	138	139
	B ₉ - C [#] _{m7}	Aug. 6 E [#] G B D [#]	B ₇
	V ₉ - vi ₄	[#] iv ₅	V ₇
Beat	1 2 3	1 2 3	1
Key E			

Κατά την διάρκεια του υπόλοιπου κομματιού του τομέα Β', η τονικότητα γίνεται όλο και πιο δυσδιάκριτη. Ωστόσο, τα μ. 144 και 146 αντιστοιχούν κάπως στο μέτρο 36. Στο μ. 146 η τονικότητα πηγαίνει στην Μι ελάσσονα.

Measure	145	146
	B ₉	A _m ¹³ E _m
	V ₉	iv i
Beat	3	1 2 3
Key E _m		

Το μ. 145 αντιστοιχεί στο μ. 39. Τα μ. 150-154 είναι επαναλήψεις των μ. 40-44. Το μ. 164 αντιστοιχεί στο μ. 46. Στον 3^ο χρόνο του μ. 164, ένα σημείο της καντέντσας φαίνεται να έχει έρθει με την συγχορδία Φα#7, πέμπτη στην Σι ελάσσονα. Ωστόσο, διαφεύγει εδώ όπως είχε κάνει και στην έκθεση, μ. 46, και κινείται στον τομέα Γ.

Τμήμα Γ

Τα μ. 165-168 αντιστοιχούν στα μ. 47-50. Η καντέντσα επιτέλους λύνεται στο μ. 175.

Measure	174	175	176	177	178	179
	$F^{\#-5}_{7-9}$	$B_m - F^{\#-5}_{7-9}$	$B_m - F^{\#-5}_{7-9}$	—	$B_m -$	—
	$\overline{V}_7^{-5}$	$i - \overline{V}_7^{-5}$	$i - \overline{V}_7^{-5}$	—	$i -$	—
Beat	3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
Key B_m						

Από την στιγμή που οι τονικότητες της επανέκθεσης είναι πολύ ασαφείς, τα περισσότερα από τα αρμονικά σχήματα έχουν αναλυθεί με το σύστημα του Hindemith¹⁷.

¹⁷ Evans, Billy G., 1938-. A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>; σελ. 48-50, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>;

Κεφάλαιο 5^ο

Αρθρώσεις (tenuto, accent, marcato)

Στο περιεχόμενο της σονάτας του Berg ανακαλύπτουμε τα τις μουσικές ενδείξεις tenuto, accent και marcato οι οποίες έχουν παρόμοιες αλλά διαφορετικές ερμηνείες. Στη μουσική σημειογραφία, το tenuto, που συμβολίζεται ως οριζόντια γραμμή δίπλα σε μια νότα, είναι μια κατεύθυνση για τον ερμηνευτή να κρατήσει ή να διατηρήσει μια νότα σε όλο το μήκος της. Μπορεί βέβαια να θεωρηθεί περιττό εφόσον οι εκτελεστές υποτίθεται ότι όπως και να έχει πρέπει να παίζουν ολόκληρες τις διάρκειες των νοτών είτε αυτές είναι σημαδεμένες με tenuto είτε όχι. Παρόλα αυτά, το tenuto έχει σημασία εάν λάβουμε υπόψιν μας και τον μηχανισμό του πιάνου. Τις περισσότερες φορές ένας πιανίστας δεν έχει ιδιαίτερα την δυνατότητα να μείνει σε επαφή με την ολόκληρη διάρκεια μίας νότας διότι τα δάχτυλα μετά πρέπει να σηκωθούν και να χάσουν την επαφή με την συγκεκριμένη νότα λόγω της πολυπλοκότητας. Κατά της διάρκεια αυτής της διαδικασίας, το legato διευκολύνεται με την χρήση του πεντάλ διαρκείας. Επομένως, η πρώτη και ιδανική επιλογή να παίζει κάποιος ή να προσπαθήσει να ακολουθήσει τις οδηγίες του tenuto θα μπορούσε να είναι κυριολεκτικά να μείνει στις νότες για ακόμα λίγα νανοσεκόντς από ότι συνήθως. Η αλλιώς ένας πιανίστας θα μπορούσε να παίζει ένα tenuto ελαφρώς λιγότερα δυνατό από ένα accent (αλλά και πάλι δυνατότερα από μία νότα χωρίς tenuto) από την στιγμή που το tenuto μπορεί να υποδεικνύει έναν τονισμό μικρότερου βαθμού έντασης στην μοντέρνα μουσική. Η ίδια ιδέα μπορεί να εφαρμοστεί σε ένα μέτρο όπως το μ. 7 όπου το “molto rit.” πιθανότατα θα βοηθούσε έναν πιανίστα να παίζει το tenuto, και θα έδινε έμφαση στην κατιούσα ολοτονική κλίμακα.



Ένα άλλο παράδειγμα όπου ο Berg χρησιμοποιεί το tenuto είναι στην coda για τις επαναλαμβανόμενες παρουσιάσεις των τεσσάρων ίδιων νοτών.



Επιπλέον, υπάρχει μία φράση όπου το tenuto σημειώνεται στην αρχική νότα της κάθε μιας από τις πολλές κατιούσες γραμμές και δίνει μία αίσθηση αδιάκοπης κίνησης.



Κυρίως όμως το tenuto σημειώνεται για να τονίσει και να δώσει έμφαση σε θεματικά υλικά μέσα στην σονάτα¹⁸.

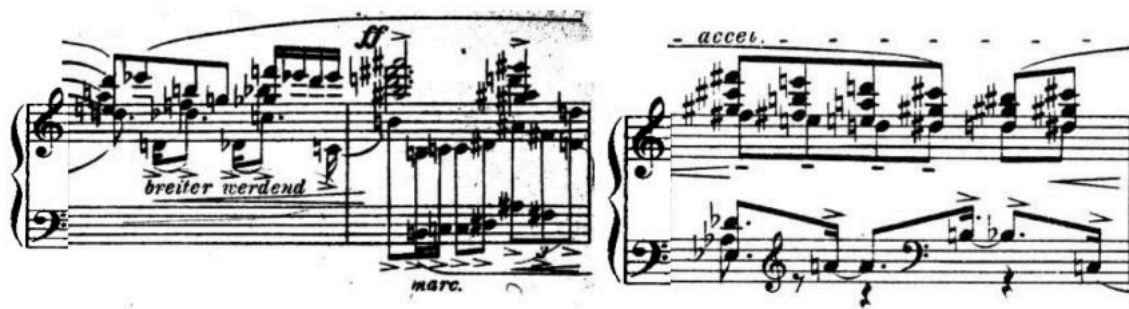


Το accent από την άλλη μεριά είναι πιο ξεκάθαρο, και σημαίνει ότι πρέπει να παιχτούν οι νότες με περισσότερο έμφαση από τις υπόλοιπες. Στο μέτρο 8, στην μετάβαση, κάποιες νότες σημαδεύονται με accent εκεί όπου το δεύτερο μοτίβο επαναλαμβάνεται για πρώτη φορά από την αρχή της σονάτας.

-
- ¹⁸ Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 22-23



Το διάστημα 7^{ης} μεγάλο συχνά εμφανίζεται σημαδεμένο με accents.

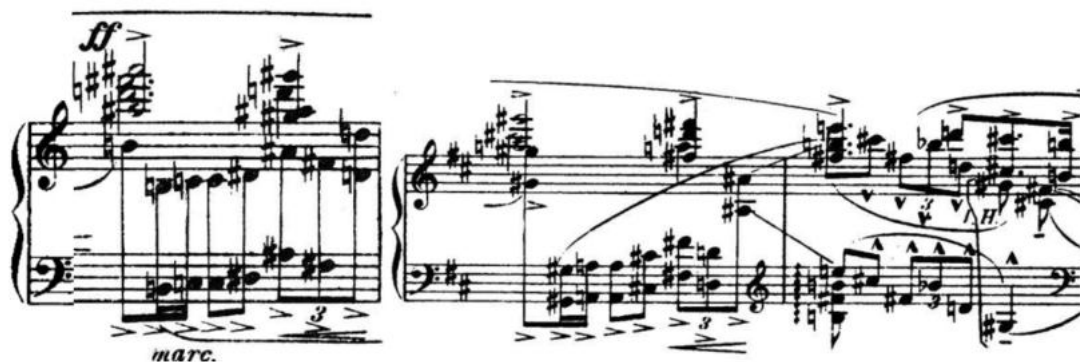


Ο Berg χρησιμοποιεί συχνά το accent για να τονίσει μία μεμονωμένη κατιούσα χρωματική σειρά νοτών. Χρησιμοποιώντας το accent βοηθάει την χρωματική σειρά νοτών να ξεχωρίσει καθαρά από τις υπόλοιπες νότες.



Στο ακόλουθο παράδειγμα οι συγχορδίες το δεξιού χεριού είναι όλες σημαδεμένες με accents και η νότα που βρίσκεται στην κορυφή κάθε συγχορδίας σχηματίζει σχεδόν μία τέλεια ολοτονική κλίμακα¹⁹.

- [19](#) Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 24-25



Το marcato, όπως και ένα accent πληροφορεί τον πιανίστα να παίζει ορισμένες νότες ξεχωριστά, και συχνά πιο δυνατά από τις νότες γύρω τους. Ενώ η ακριβής διαφορά μεταξύ του marcato και του accent δεν είναι τόσο ξεκάθαρη, οι πιανίστες συχνά ερμηνεύουν το marcato ότι εκφράζει περισσότερη έμφαση από το accent. Σε φράσεις όπως στα μέτρα 157 - 159 όπου το accent, το marcato και το tenuto συνυπάρχουν, οι πιανίστες υπολογίζουν διαφορετικά την έμφαση για αυτά τα επίπεδα της άρθρωσης.



Το να ξεχωρίσει και να διακρίνει κάποιος τις τρεις διαφορετικές αρθρώσεις στο πιάνο σίγουρα είναι απαιτητικό και αποτελεί μια πρόκληση²⁰.

-
- [20](#) Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations [Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University,](#)" California State University, Long Beach, σελ. 25-26

Βιβλιογραφικές πηγές:

- Wadsworth, Benjamin. "A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata." *Theory and Practice* 33 (2008): 329–56. <http://www.jstor.org/stable/41035720>.
- Holländer, Hans, and G. R. "Alban Berg." *The Musical Quarterly* 22, no. 4 (1936): 375–82. <http://www.jstor.org/stable/738947>.
- Adorno, Theodor W., and Susan Gillespie. "Music, Language, and Composition." *The Musical Quarterly* 77, no. 3 (1993): 401–14. <http://www.jstor.org/stable/742388>.
- Baragwanath, Nicholas. "Alban Berg, Richard Wagner, and Leitmotifs of Symmetry." *19th-Century Music* 23, no. 1 (1999): 62–83. <https://doi.org/10.2307/746847>.
- Adorno, Theodor W. "Alban Berg: Sonate Pour Piano." *Revue de Musicologie* 69, no. 2 (1983): 209–16. <https://doi.org/10.2307/928339>.
- Harding, James Martin. "Integrating Atomization: Adorno Reading Berg Reading Büchner." *Theatre Journal* 44, no. 1 (1992): 1–13. <https://doi.org/10.2307/3208512>.
- 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>.
- Berry, Mark. "Romantic Modernism: Bach, Furtwängler, and Adorno." *New German Critique*, no. 104 (2008): 71–102. <http://www.jstor.org/stable/27669232>.
- Simms, B.R. (2018). *Alban Berg: A Research and Information Guide* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351174206>
- Yoontak Han. (2019) "Analysis on Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1 and Understanding of the Use of Dynamics and Articulations *Master's thesis collection, Bob Cole Conservatory of Music, Long Beach California State University*," *California State University, Long Beach*.
- Evans, Billy G., 1938-. *A Technical and Historical Analysis of Alban Berg's Sonata for Piano, op. 1*, thesis, August 1962; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935572/>; University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>;
- Headlam, Dave. "Alban Berg:" Wozzeck," by Douglas Jarman (Book Review)." *Notes* 47.4 (1991): 1139.
- Simms, Bryan R., ed. *Pro mundo-pro domo: the writings of Alban Berg*. Oxford University Press, 2014.
- Floros, Constantin. "Alban Berg." *Musik als Autobiographie. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig, Paris* (1992).
- Hailey, Christopher, ed. *Alban Berg and his world*. Vol. 24. Princeton University Press, 2010.
- Simms, Bryan R. *Alban Berg: a research and information guide*. Routledge, 2018.

