

Τσακαλίδης Βύρων

M2014011



*ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ II: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ*

Π. Βλαγκόπουλος

Μάιος 2021

Άλμπαν Μπεργκ σονάτα για πιάνο:

Ανάλυση

Ο Άλμπαν Μπέργκ, όντας μαθητής του Σένμπεργκ, ενστερνίστηκε τη φιλοσοφία του δασκάλου του ότι η ενότητα μιας μουσικής σύνθεσης επιτυγχάνεται ανάλογα με το εάν τα μορφολογικά της μοτίβα ή ιδέες προέρχονται από μία βασική μορφολογική ιδέα. Σύμφωνα και με τον Αντόρνο, τα μοτίβα που απαρτίζουν μια μουσική σύνθεση πρέπει να προέρχονται από μια άλλη – βασική ιδέα, παραμένοντας ωστόσο διαφορετικά από αυτήν. Η σονάτα για πιάνο του Μπέργκ, είναι ένα από τα πιο σημαντικά παραδείγματα της φιλοσοφίας αυτής - της εξελικτικής πορείας - η οποία αποτέλεσε στη συνέχεια μια από τις πιο θεμελιώδεις αρχές του δωδεκαφθογγισμού.

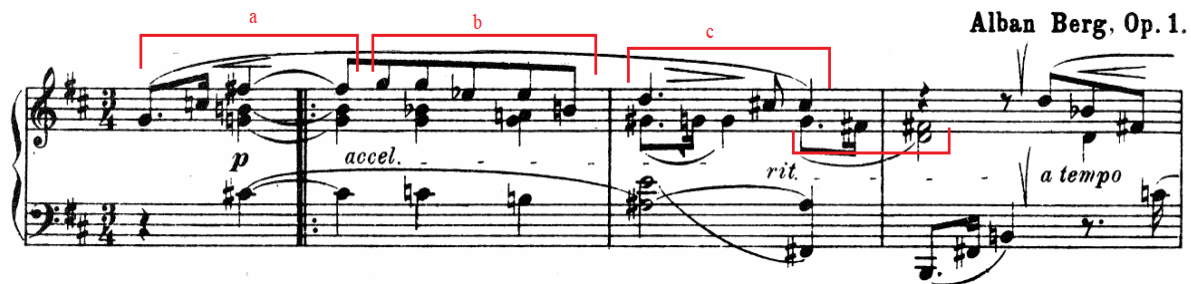
Ο Μπέργκ είχε παραπονεθεί στον Σένμπεργκ ότι μετά το πρώτο μέρος ένωσε μια έλλειψη έμπνευσης, γεγονός που τον δυσκόλεψε στο να συνεχίσει στα υπόλοιπα μέρη του έργου. Φημολογείται ότι ο Σένμπεργκ του απάντησε ότι έχουν ειπωθεί όλα όσα ήταν να ειπωθούν από το πρώτο κιόλας μέρος¹. Έτσι ο Μπέργκ άφησε τη σονάτα στην παρούσα μορφή της, αποτελούμενη από ένα μόνο μέρος.

Με τη σκέψη της εξελικτικής πορείας των μοτίβων ως βάση, παρατηρεί κανείς ότι ολόκληρη η σύνθεση προέρχεται από την εναρκτήρια φράση του έργου, από το πρώτο αρμονικό διάστημα τέταρτης και τέταρτης αυξημένης (σολ – ντο – φα#).



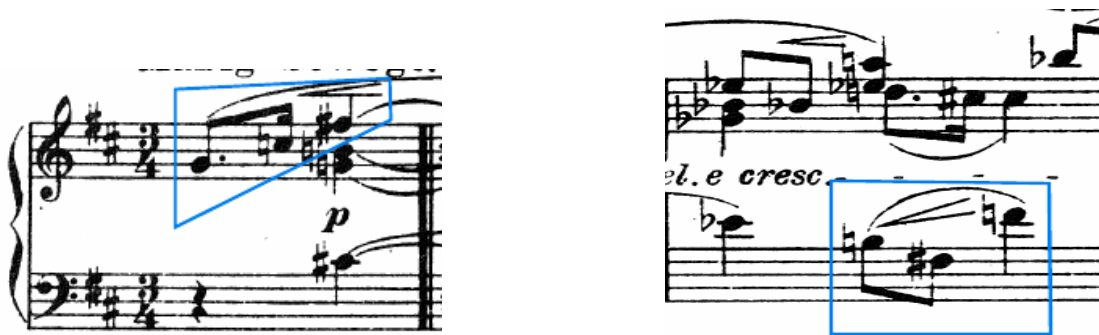
Ξεκινά έτσι η κατασκευή του Κύριου Θέματος (μέχρι το μ.11) η οποία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελείται από μια τετράμετρη Παρουσίαση με την κατάληξή της σε αυθεντική πτώση (μ. 4), ενώ μετέπειτα δεν προβάλλεται κάποιου είδους απάντηση στο ΚΘ, αντ' αυτού υπάρχει μια έντονα μετατροπική - αυτόνομη συνέχιση. Στα μέτρα της παρουσίασης μέσω

της τροποποιημένης μοτιβικής αλληλουχίας, είναι διακριτά τρία μοτίβα (a, b, c) τα οποία προέρχονται το ένα από το άλλο.



Το (a) αποτελεί τη βάση, στη συνέχεια το (b) είναι κάτι σαν αναστροφή του (a), ενώ το (c) αποτελεί ρυθμικά μεγέθυνση του (a) και προβάλλει μια αντίθετη ημιτονοειδή κατεύθυνση προερχόμενη από την τελευταία νότα του (a) και την πρώτη του (b).

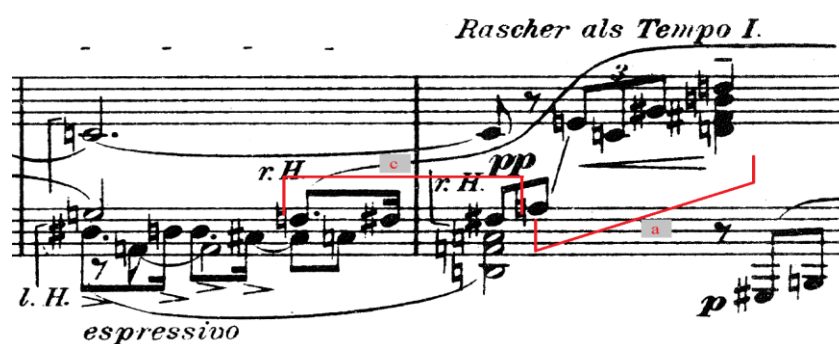
Η συνέχεια αποτελείται από υπολείμματα των δυο τελευταίων μοτίβων, (b) και (c), με το ρυθμικό μοτίβο του καταληκτικού μέρους του (c) να κρατιέται σε όλο το μέτρο 5. Στο μέτρο 6 εμφανίζεται για πρώτη φορά το φαινόμενο της “αξονικής περιστροφής”. Το αρχικό μοτίβο (a) που αποτελείται από τρεις νότες με απόσταση τριών τόνων η μία με την άλλη επαναλαμβάνεται με αλλαγμένη μόνον τη διαδοχή τους. Η ιδιαίτερα ασυνήθιστη αυτή τεχνική θα χρησιμοποιηθεί με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο κατά τη διάρκεια όλου του έργου.



Από το μέτρο 7 και έπειτα εμφανίζεται και πάλι το μοτίβο (b), αρχικά σε συμπυκνωμένη μορφή και, καθώς επεκτείνεται αλυσιδωτά και σε αντίστιξη με το μοτίβο (c), φτάνει στο μέτρο 9 όπου και αποκτά την αρχική του μορφή κατεβασμένο όμως κατά μια οκτάβα. Στο σημείο αυτό υπάρχει και η εμφάνιση της ολοτονικής συγχορδίας στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Τα δυο αυτά στοιχεία θα δημιουργήσουν μια ολοτονική κατιούσα σκάλα η οποία θα συνεχιστεί μέχρι και το μέτρο 10 όπου και τελειώνει η έκθεση του Κύριου Θέματος.



Φτάνοντας στον τρίτο χρόνο του μέτρου 11, κάνοντας χρήση του μοτίβου (c), ο Μπέργκ ξεκινάει το μοτίβο της γέφυρας ως μια παραλλαγή του (a).



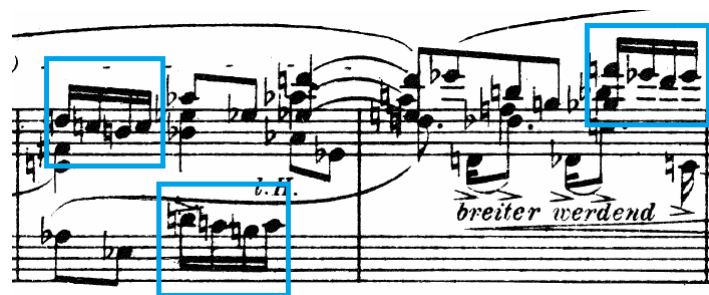
Η γέφυρα χρησιμοποιείται από τον Μπέργκ ως διαμεσολάβηση του Κύριου Θέματος με το Δευτερεύον Θέμα. Μάλιστα δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει κάποιον άλλον τρόπο έτσι ώστε να ενώσει τα δυο αυτά μέρη, από τη μία λόγω της συντομότητας του Κύριου Θέματος και από την άλλη διότι δεν μπορεί να λείπει η γέφυρα από μία σονάτα όπως αυτή – τόσο πολύπλοκης και λεπτομερής. Η γέφυρα είναι λοιπόν χτισμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπει έντονα στο Κύριο Θέμα, με σκοπό να το “αναλύσει” – “εξηγήσει” καλύτερα στο αυτί του ακροατή. Άλλωστε αυτό είναι και το σήμα κατατεθέν της μουσικής του Μπέργκ: η σταδιακή και λεπτομερής ανάλυση ενός έργου, μιας μουσικής ιδέας, από το απλό στο σύνθετο και πάλι πίσω στο απλό.

Στα επόμενα μέτρα της γέφυρας γίνεται έντονη η χρήση της μίμησης του μοτίβου (a) το οποίο μάλιστα εγκαθιδρύεται με την όψη της αξονικής περιστροφής και έχει πάρει πλέον κυρίαρχη θέση με τη χρήση της επανάληψης. Επίσης, στην επάνω φωνή του μέτρου 13, είναι ξεκάθαρη η

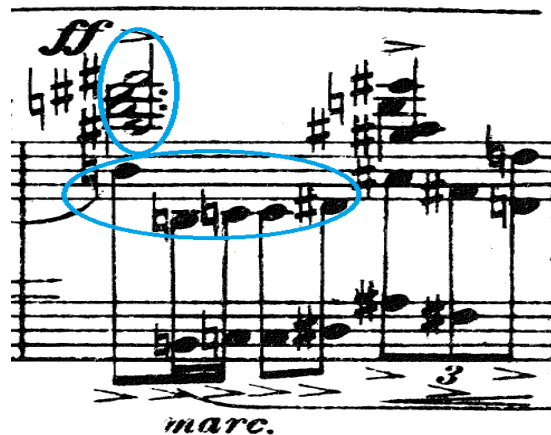
χρήση του ίδιου μοτίβου σε μεγέθυνση, όπως επίσης και στην κάτω φωνή του μέτρου 14 παρατηρείται μια κίνηση που θυμίζει αρκετά αυτή της αρχικής μορφής του μοτίβου (a).



Η αλυσίδα των μέτρων 15 και 16 θα οδηγήσει στην επανεμφάνιση του μοτίβου (a), στο μέτρο 17, από όπου και ξεκινάει η επανάληψη του Κύριου Θέματος, αυτή τη φορά μια οκτάβα κάτω. Το ανανεωμένο πλέον Κύριο Θέμα, το οποίο είχε παραμείνει “ζωντανό” καθ’ όλη τη διάρκεια της γέφυρας μέσα από τα υπολείμματα του μοτίβου (c), αποκτά εκ νέου σημασία (επανάληψη του Α ως Α’) μέσω του αντιστικτικού του χαρακτήρα (σε συνδυασμό με τα “κλεμμένα” ημιτόνια της Παρουσίας) και μαζί με τις μιμήσεις των μέτρων 22 και 23 οδηγεί στην κορύφωση του μέτρου 24.



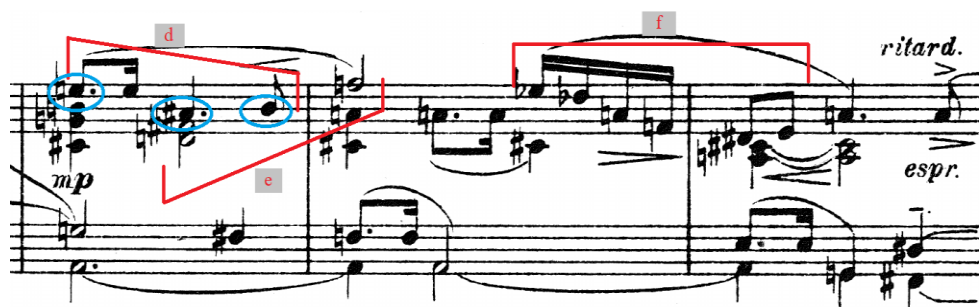
Η αναφορά στην ολοτονική συγχορδία του μέτρου 8, αυτή τη φορά τριπλά μεγεθυμένη, σε συνδυασμό αντιστικτικά με το μοτίβο (b) κάθετα αναστραμμένο, σηματοδοτεί την αρχή του τέλους της γέφυρας.



Για μία ακόμη φορά είναι φανερό πως ο Μπέργκ κάνει χρήση των υπολειμμάτων από προηγούμενα μέτρα για να “εξηγήσει” τα μοτίβα του με όσο το δυνατόν πιο αναλυτικό τρόπο (βλ. και μέτρο 9).

Στη συνέχεια, η χρήση του μοντέλου της γέφυρας συνεχίζεται με μιμήσεις και με πολλές παραλλαγές στο τελικό διάστημα του μοτίβου έως και το μέτρο 29, από εκεί και έπειτα (μ. 30) η χρήση της εύηχης πέμπτης με έβδομη και ένατη σηματοδοτεί την αρχή του Δευτερεύοντος Θέματος.

Το Δευτερεύον Θέμα αποτελείται από δυο μέτρα και μπορεί να διασπαστεί και πάλι σε τρία μοτίβα.

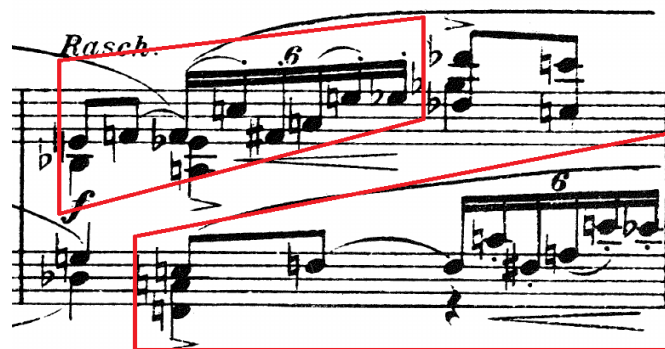


Το μοτίβο (d) είναι συνδυασμός του μοτίβου (a) του Κύριου Θέματος, το οποίο έχει περιστραφεί αξονικά και βρίσκεται πλέον σε μεγέθυνση. Τα διαστήματα μι – λα# – σι, εάν περιστραφούν διαδοχικά έτσι ώστε να διαβαστούν από την χαμηλότερη νότα προς την ψηλότερη (σι – μι – λα#), αντιστοιχούν στα διαστήματα του μοτίβου (a) σολ – ντο – φα#. Στο δεύτερο μέρος του θέματος, το μοτίβο (f) είναι αποτέλεσμα ελεύθερης παραλλαγής του μοτίβου (e).

Στο επόμενο δίμετρο, με την εμφάνιση της αρμονικής αλυσίδας, ο Μπέργκ ισχυροποιεί το άκουσμα του Δευτερεύον Θέματος ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει το έδαφος για τη ρυθμική αλλαγή που θα ακολουθήσει.



Με συνεχείς μιμήσεις του μοτίβου (f), ο Μπέργκ φτάνει στην παρουσίαση του δεύτερου τμήματος του δεύτερου μέρους (μ. 39). Το μοντέλο του δεύτερου μέρους δανείζεται το τελικό διάστημα του μοτίβου (f) ενώ στη συνέχεια ολοκληρώνεται με εξάηχα τα οποία μοιάζουν με έναν συνδυασμό παραλλαγών με αντίστροφες κινήσεις των τρήχων του μοντέλου της γέφυρας και των δέκατων έκτων του μοτίβου (f). Την ίδια στιγμή, στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, το ίδιο μοντέλο επαναλαμβάνεται και συνδυάζεται αντιστικτικά με τον εαυτό του.



Στα επόμενα μέτρα μέχρι και το μ. 45 ο Μπέργκ δανείζεται για μια ακόμη φορά την κατάληξη του μοτίβου (c) ενώ ταυτόχρονα είναι έντονο το στοιχείο της συνεχόμενης βηματικής κίνησης προς τα κάτω καθ' όλη τη διάρκεια των μέτρων.

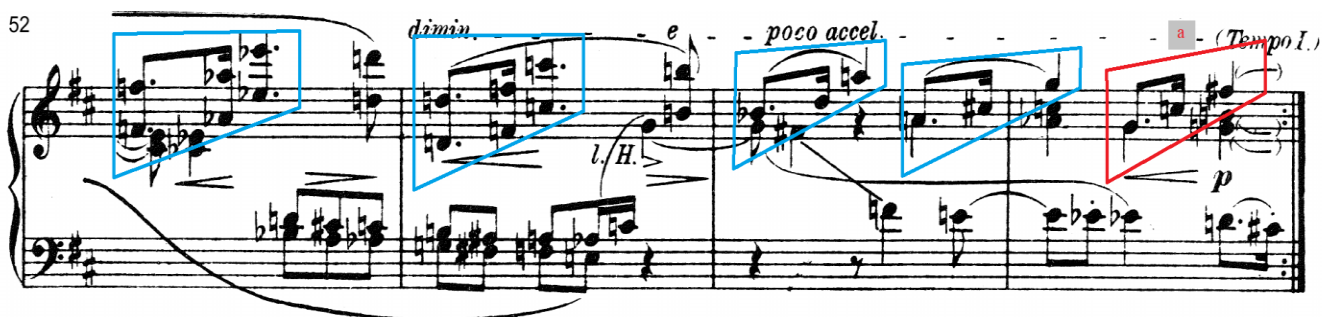
Η τελική εμφάνιση των παραλλαγμένων πλέον εξάηχων στα μέτρα 46 με 48, σε συνδυασμό με το diminuendo, οδηγεί στη λύση του θέματος από τις ολοτονικές συγχορδίες του μέτρου 49.

Από το μέτρο 50 και την αρχή κιάλας της Coda, είναι ξεκάθαρος ο δανεισμός του αρχικού μοντέλου των εξάηχων (μ.39) που στο μέτρο 51 παρουσιάζεται σε μεγέθυνση στην πάνω φωνή

(φα# – λα – μι – μιb). Την ίδια στιγμή στις κάτω φωνές, η χρήση της αρμονικής αλυσίδας σε συνδυασμό με τη συνεχόμενη βηματική κίνηση των φωνών προς τα κάτω, δίνει μια πολύ ιδιαίτερη αίσθηση γλιστρήματος.



Πάνω σε αυτήν την ρυθμική αλλαγή των εξάηχων βασίζεται ο Μπέργκ και μέσα από τις πολλαπλές μνημύσεις του μοτίβου φα# – λα – μι, προσεγγίζει ολοένα και περισσότερο την αρχή του έργου και το μοτίβο (a), το οποίο και εμφανίζει στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 56.



Κλείνοντας, είναι φανερό, από μέτρο σε μέτρο αλλά και κοιτάζοντας τη μεγαλύτερη εικόνα, ότι ο Μπέργκ αντλεί το μεγαλύτερο μέρος των μοτίβων του (αν όχι όλα), “ξεξουμίζοντας” τις ιδέες μέσα από το Κύριο Θέμα των πρώτων τεσσάρων μέτρων. Οι συνεχείς επαναλήψεις του αρχικού μοτίβου, με τη μορφή μιμήσεων και παραλλαγών, κάνουν όλο το έργο να μοιάζει από μόνο του σαν ένας “σχολιασμός” αυτής της αρχικής ιδέας. Άλλωστε δεν θα ήταν δυνατόν να επαναληφθεί αυτούσια η αρχική ιδέα καθώς τότε δεν θα είχε νόημα για τον Μπέργκ.

Μπορεί κάνεις να μιλάει επί μέρες για το σκεπτικό του αλλά η κεντρική ιδέα είναι ξεκάθαρη. Η εξελικτική πορεία ενός μουσικού θέματος προϋποθέτει τη συνεχόμενη και σταδιακή ανάλυση των επιμέρους μοτίβων του. Όπως φάνηκε και από την παραπάνω “επίδειξη” της τεχνικής αυτής, μετά από την εξαιρετικά προσεγμένη και περιορισμένη Έκθεση, αρχίζει το Κύριο Θέμα να ξεδιπλώνονται μπροστά στον ακροατή “κλέβοντας” τμήματα (μοτίβα) από το αρχικό θέμα και

χρησιμοποιώντας τα με αντιστικτική πλέον ελευθερία για την εκπλήρωση των σκοπών του έργου. Σε οποιοδήποτε μέρος, από την πρώτη έκθεση, την ανάπτυξη, τη γέφυρα, κλπ., μέχρι και την Coda, τα “υπολείμματα” του Κύριου Θέματος παραμένουν ζωντανά στο παρασκήνιο και πάντοτε αποσκοπούν στις ανάγκες του συνθέτη. Φτάνοντας στην Coda, με αντίστροφο σκεπτικό πλέον και έχοντας πλέον μια σειρά από “αναγεννημένα” μοτίβα, ο Μπέργκ, βήμα – βήμα προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει το αρχικό μοτίβο του Κύριου Θέματος, το οποίο και αναδομεί πλήρως στο τελευταίο μέτρο της επανάληψης.

Η επανάληψη έρχεται σαν το τελευταίο “λιθαράκι” προς την ολοκλήρωση της σκέψης του Μπέργκ και είναι αυτή που θα δώσει νόημα σε όλα όσα προηγήθηκαν και όλα όσα πρόκειται να ειπωθούν.

ⁱ David Fick, ‘Piano Sonata, Op. 1 (Alban Berg)’, LA Phil, ημερομηνία πρόσβασης 30 Απρίλιος 2021, <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2848/piano-sonata-op-1>.