

Arnold Schönberg: 2. gudački kvartet - ključni korak od moderne ka ekspresionizmu

Ujević, Tin

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:856127>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-27**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

TIN UJEVIĆ

ARNOLD SCHÖNBERG: 2. GUDAČKI
KVARTET – KLJUČNI KORAK OD
MODERNE KA EKSPRESIONIZMU

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

ARNOLD SCHÖNBERG: 2. GUDAČKI
KVARTET – KLJUČNI KORAK OD
MODERNE KA EKSPRESIONIZMU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Mladen Tarbuk

Komentor: doc. Tomislav Oliver

Student: Tin Ujević

Ak.god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR I KOMENTOR

red. prof. Mladen Tarbuk

Potpis

doc. Tomislav Oliver

Potpis

U Zagrebu, 29.10.2019.

Diplomski rad obranjen 29.10.2019. ocjenom _____

POVJERENSTVO:

red. prof. art. Berislav Šipuš

red. prof. art. Mladen Tarbuk

doc. Tomislav Oliver

izv. prof. art. Ante Knešaurek

red. prof. art. Anđelko Krpan

Sažetak

Arnold Schönberg jedno je od najznačajnijih imena 20. stoljeća. Njegov život može se podijeliti u četiri faze. Ovaj diplomski rad bavi se prijelazom iz prve u drugu fazu. Točnije, bavi se djelom koje je označilo tu tranziciju – 2. gudački kvartet op. 10. Prvi dio rada pruža kratki povijesni pregled moderne i ekspresionizma te Schönbergov životopis. Drugi dio podrazumijeva detaljnu formalno-harmonijsku te posljedično i stilsku analizu svakog stavka ponaosob. Glavni je cilj ovog diplomskog rada prikazati zašto se 2. gudački kvartet op. 10 smatra tranzicijskim djelom.

Ključne riječi: Schönberg, Moderna, Ekspresionizam, kvartet, atonalitet

Summary

Arnold Schönberg was one of the most significant people of the 20th century. His life can be split into four different phases. This master's thesis is focused on the transition between the first and the second phase. This thesis focuses on the thing that marked this transition - String Quartet No. 2, Op. 10. First part of this thesis offers a historical view of modern and expressionism periods and Arnold Schönberg's life. Second part focuses on a thorough formal-harmonic and style analysis of each movement. The main goal of this master's thesis was to show why the String Quartet No. 2, Op. 10 is considered a transitional piece.

Key words: Schönberg, Modernism, Expressionism, quartet, atonality

Predgovor

Zahvaljujem mentoru Mladenu Tarbuku i komentoru Tomislavu Oliveru na pomoći i savjetima koje su mi dali za vrijeme izrade ovog diplomskog rada.

Također zahvaljujem svojoj djevojci Ani i prijatelju Borni na lektoriranju i cjelokupnom oblikovanju diplomskog rada.

Sadržaj

1	UVOD.....	9
2	MODERNA.....	10
2.1	ZNAČAJKE GLAZBE	10
2.1.1	Harmonija	11
2.1.1.1	Glazba druge polovine 19. stoljeća (Debussy i Wagner).....	11
2.1.1.2	Simbolizam – bitonalitet i politonalitet.....	12
2.1.2	Formalni plan.....	13
2.1.3	(Ne)ovisnost o tradicionalnim instrumentima, naslovi i programnost.....	14
3	EKSPRESIONIZAM.....	15
3.1	ZNAČAJKE GLAZBE	15
3.1.1	Harmonija	16
3.1.1.1	Emancipacija disonance	16
3.1.2	Jedinstvo glazbenog prostora.....	17
3.1.3	Ritam i boja.....	17
3.1.4	Forma	18
3.2	ODNOS PREMA TEKSTU	18
4	ARNOLD SCHÖNBERG	20
5	DRUGI GUDAČKI KVARTET	26
5.1	ANALIZA 1. STAVKA.....	27
5.1.1	Stilske značajke 1. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize	36
5.2	ANALIZA 2. STAVKA.....	38
5.2.1	Stilske značajke 2. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize	44
5.3	ANALIZA 3. STAVKA.....	45
5.3.1	Stilske značajke 3. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize	51
5.4	ANALIZA 4. STAVKA.....	52

5.4.1	Stilske značajke 4. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize	60
6	ZAKLJUČAK.....	61
7	LITERATURA	62
Prilog 1	– Stefan George, <i>Litanei</i>	65
Prilog 2	- Stefan George, <i>Entrückung</i>	66

Popis Kratica

vln1 – 1. violina

vln2 – 2. violina

vlc – violončelo

m.p. – mala perioda

i (pored oznake materijala bez razmaka) – inverzija

augm. – augmentacija

1 UVOD

Kada govorimo o glazbi 20. stoljeća, centralno mjesto zauzima Arnold Schönberg. Uz Albana Berga i Antona Weberna činio je grupu koja je bila „najplodonosnija“ grupa novijeg vremena – 2. bečka škola.

Schönbergov život može se podijeliti u 4 perioda. Prvi period traje od 1895. do 1907. godine te predstavlja modernističko razdoblje. Drugi period može se nazvati periodom slobodnog atonaliteta te traje od 1907/8. do 1923. godine. Schönberg nije volio riječ atonalitet, već je za svoje skladbe govorio da su pisane pan-tonalitetom (Neighbour, 2001). Ovaj period obuhvaća razdoblje ekspresionizma. Period ranog ekspresionizma, od 1908. do 1913. godine, karakteriziran je Schönbergovom osobnom životnom krizom. Treći period (1923.-1936.) predstavlja razdoblje rada s dodekafonskom metodom. Četvrti je period najslabije definiran, zna se da obuhvaća period Schönbergova života u Americi. Ovaj će se diplomski rad, u svom glavnom dijelu, zadržati na prijelazu s prvog na drugi period Schönbergova života i prikazati neke od glavnih promjena koje su se na tom razmeđu dogodile.

Drugi gudački kvartet najbolji je primjer fundamentalnih promjena Schönbergova glazbenog jezika što ću prikazati kroz njegovu temeljitu analizu. Ono što najviše obilježava Schönbergov život za vrijeme komponiranja tog djela jest velika životna kriza. Prolazeći kroz nju, vrlo se aktivno bavio slikarstvom. Ono je otvorilo neke nove poglede na umjetnost u Schönbergovom životu te stoga ne čudi kako se iste reflektiraju i u drugom gudačkom kvartetu.

Prije detaljnog razmatranja i analize kvarteta, dan je pregled dvaju razdoblja – moderne i ekspresionizma s iznesenim karakterističnim značajkama njihove glazbe. Neke od tih značajki bit će iznesene kao glavni razlog tranzicijske prirode djela. Uz pregled razdoblja, u radu je prikazan i Schönbergov životopis nakon kojeg slijedi glavni dio rada – analiza.

2 MODERNA

Razdoblje od 1893. godine do prvog svjetskog rata obilježio je početak odmaka od tradicionalnog načina razmišljanja. Ukoliko bismo to razdoblje svrstali pod zajednički nazivnik, dobili bismo sveobuhvatno razdoblje glazbene moderne. Termin „moderno“, prije Wagnerove smrti, koristio se kao sinonim za nešto novo i suvremeno, ali s lošom konotacijom. Nakon Wagnerove smrti, ono predstavlja nešto inovativno. Povijesno gledano, moderna predstavlja najkorjenitiji i najhrabriji prijelaz u neko novo razdoblje. Takav je prijelaz posljedica uvjerenja da muzički izražaj, odnosno ekspresija, treba biti originalan i jedinstven prikaz radikalnog karaktera toga doba. Ipak, unutar toga razdoblja, oko 1907. godine, mogu se uočiti naznake nekih novih, neizbježnih pravaca, ponajprije ekspresionizma. Sve procjene koje se odnose na definiranje točnih granica su vrlo grube (Morgan, 1984; Bottstein, 2001).

2.1 ZNAČAJKE GLAZBE

Razdoblje moderne karakterizira *unutarnje diferenciranje*, odnosno stvaranje različitih obrazaca iz istovrsnog materijala te težnja monumentalnosti koja nije bila sama sebi svrhom, već reakcija za „ekstremno velikom potrebom nijansiranja glazbenog sadržaja“. Sjedinjavanjem tih dvaju karakteristika dobiva se glavna, središnja estetska ideja kasne glazbene moderne koja se zbog svoje *društvene izdiferenciranosti* (Danuser, 2007) činila snažnijom i nadmoćnijom od onoga što se zbivalo ranije. Skladatelji poput Debussyja i Mahlera postali su puno utjecajniji od „stare garde“ skladatelja poput Straussa, iako je i on sam izlazio izvan okvira tradicije. Uz njih trojicu još jedno ime koje se veže uz modernu jest Skrjabin zbog svoje harmonijske inovativnosti. Njihovi svojevrsni nasljednici bili su Schönberg, Schreker, Stravinski i Busoni. Oni su težili stvaranju glazbe koja bi zorno dočarala tadašnje stanje u društvu. Glazba je pratila napredak znanosti, tehnologije, društva, urbanizaciju, ali je i ocrtavala emocionalno stanje društva – otuđivanje, izolaciju te snažne emocije nastale zbog svega novoga. Upravo je tradicija ono što je omogućilo stvaranje

novoga stila – njezinim proširivanjem, a na kraju i potpunim razbijanjem, ulazimo u period *Nove glazbe* predvođene skladateljima druge bečke škole, Schönbergom, Bergom i Webernom (Danuser, 2007: LKMK, 2019).

2.1.1 Harmonija

Značajke glazbe 19. stoljeća su podvrgnute velikim revizijama. Najznačajnija promjena vidljiva je na području harmonije. Tonalitet, koji je do tada bio baza i temelj apsolutno svake kompozicije, sada se počinje proširivati. Upravo se Arnold Schönberg smatra ključnom osobom kada je u pitanju nestanak tonaliteta iako on sam nikada nije bio (ili nije htio biti) svjestan toga u tom trenutku. Arnold Whittall (2018) izjavljuje da je harmonija u osnovi skladna i da je takva definicija harmonije i skladnosti funkcionirala sve dok su kompozitori prihvaćali i definirali skladnost kao nešto što je sagrađeno od konsonantnih intervala. Međutim, shvaćanje te definicije nakon 1900. godine morat će se u potpunosti promijeniti. Disonancama je dana puno veća sloboda, akordi se mijenjaju, tonaliteti nestaju, sve to dovodi do potpuno novih tehnika u svijetu komponiranja. Disonantna glazba postaje time jednako vrijedna (Botstein, 2001).

2.1.1.1 Glazba druge polovine 19. stoljeća (Debussy i Wagner)

Drugu polovicu 19. stoljeća obilježili su odmaci od klasičnih harmonijskih progresija i njihovim postupnim proširivanjem. Ponajviše su tome doprinijeli Debussy i Wagner. Takve tonalitetne i harmonijske strukture u drugoj polovici 19. stoljeća bile su u samim začetcima i samim su time bile „pilot projekti“ atonalitetne glazbe. Kada začetke atonalitetne glazbe usporedimo sa Schönbergovom dvanaesttonskom organizacijom (iz koje su se kasnije razvili mnogo razrađeniji pravci poput serijalizma), zaključujemo kako je rana atonalitetnost i eksperimentiranje na području iste bila potpuno neorganizirana, što je na kraju Schönberga navelo da razradi tehnike kojom će se „nered“ dovesti u red. Nezaobilazno mjesto u razvoju atonalitetne glazbe zauzima Wagnerova reforma opere. Smatrao je da opera mora biti vrsta u kojoj će sve vrste umjetnosti biti jednoliko angažirane, a ne (kao što je on do tada smatrao) da je jedna u funkciji druge. Dramska priča i dalje je najviše u fokusu. Promjene se događaju u komponiranju dramaturgije, uvođenju lajtmotiva i davanju veće važnosti orkestru (Danuser, 2007).

U primjeru drame *Tristan i Izolda* može se najjasnije vidjeti sve ono čemu je Wagner težio. Nove harmonijske progresije, suzvučja, različit tretman konsonanci i disonanci, alteracija (...) – sve to doprinijelo je izjednačavanju glazbe i dramaturgije, a samim time

zahtijevalo od glazbe upravo takav novi zvuk. Kao školski primjer novih harmonija i drugačijih tretmana konsonanci i disonanci, tj. rješenja istih, uzima se *Tristan akord* (Primjer 1) (Danuser, 2007; Štefanac, 1999).

Primjer 1. Tristan akord

The image shows a musical score for the Tristan chord and its resolution. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. The first measure shows the Tristan chord (F#-C#-G#-D#) in the bass clef. The second measure shows the resolution of the chord (F#-C#-G#-D#) in the treble clef. The third measure shows the resolution of the chord (F#-C#-G#-D#) in the bass clef. The fourth measure shows the resolution of the chord (F#-C#-G#-D#) in the treble clef. The labels 'Tristan akord' and 'Rješenje tristan akorda' are placed below the respective measures.

Ono što *Tristan i Izolda* predstavlja kod Wagnera, to *Poslijepodne jednog fauna* predstavlja kod Debussyja. To je djelo potpuno novih harmonija, prepuno boja, ugodne atmosfere, prozračnosti, ali i neuobičajenih zvukova u odnosu sve ono što je tome djelu prethodilo. Štefanac (1999) je rekao da je *Poslijepodne jednog fauna* anticipiralo obnavljanje orkestralnih izražajnih mogućnosti, pronalaženje novih efekata, suptilnost i profinjenost.

Harmonijski kostur i dalje čine durski i molski kvintakordi, ali sada su uz njih jednako ravnopravni povećani kvintakordi, četverozvuci, pa i peterozvuci, što lako destabilizira osjećaj tonalitetnog središta. Upotreba takvih akorada neizbježno vodi ka korištenju drugih tipova ljestvica, primjerice cjelostepene ljestvice. Debussy će i u idućim svojim djelima još više težiti korištenju peterozvuka na način nizanja različitih peterozvuka koji ne moraju nužno biti povećani, ali će se kretati po tonovima cjelostepene ljestvice. Upotrebljavaju se i melodije pentatonske ljestvice kao i ljestvice Dalekog istoka. Izostavljene nisu niti starocrkvene ljestvice koje su temelj mnoštva melodija. Primjenjuju se akordi koji nisu dio određenog tonaliteta. Štoviše, potpuno su udaljeni od tonalitetnog središta. Tretman intervala također postaje drugačiji. Sekunde se više ne rješavaju u tercu - one su sada zasebni interval s velikom težinom i osjećajem samostalne harmonije (Danuser, 2007).

2.1.1.2 Simbolizam – bitonalitet i politonalitet

Kako su druge umjetnosti, ponajviše slikarstvo, pronašle nove načine izraza, isto ne zaobilazi ni glazbu. Najbolja paralela može se povući upravo sa slikarstvom gdje boja nadvladava crtu i liniju. U glazbi, raspjevane melodijske linije bit će stavljane u drugi plan, a

glavnu misao preuzimaju neuobičajena harmonija i raznorazne harmonijske promjene, koje kao i u slikarstvu, donose neku novu boju u glazbenom smislu. Sada već znatno prošireni tonalitet, upotreba novih akorada i novonastala harmonija dovele su do nastanka bitonaliteta¹ i politonaliteta² (Štefanac, 1999). Takve pojave uzrokuju oštre zvukove te malo po malo vode do *emancipacije disonance* čiji se temelji, osim u proširenom tonalitetu, mogu pronaći upravo u bitonalitetu i atonalitetu (Harrison, 1996). Također, bitonalitet i politonalitet predstavljaju zadnju epohu tonalitetnosti čije značajke impresionisti iskorištavaju i proširuju do maksimuma, nakon čega će uslijediti razdoblje atonalitetne glazbe. Schönberg (1983) je rekao da ono novo i neobično kod nove harmonije se pravom skaldateljstvu javlja samo iz sljedećih razloga: mora dati ekspresiju nečemu što ga je ganulo, nečemu novome, nečemu za što se prije nije čulo³.

2.1.2 Formalni plan

Promjene se događaju i u formalnom planu. Simfonija, koja je bila najvažnija i najcjeljenija glazbena vrsta prošlih razdoblja, ušla je u krizu, dok su opera i komorna glazba doživjele uspon. Razlog tome nije ništa manje različit od onoga što i je bit novog razdoblja – raskol tradicije. Simfoniju se počelo smatrati zastarjelom, neinventivnom, pojmom lošeg 19. stoljeća, a isto tako dosegla je svoj maksimum s kojim se počeo osjećati kraj jedne velike povijesne forme. Slična je sudbina zadesila i simfonijsku pjesmu koja je početkom stoljeća još donekle bila transparentna i privlačila njene predstavnike kao što su Schönberg, Bartók, Prokofjev i ostali. U prilog tome ide i činjenica da je čak i Strauss, koji je bio jedan od zvučnijih predstavnika simfonijske pjesme, odustao od iste i okrenuo se operama. Paul Bekker Strausove je opere nazvao velikim simfonijskim pjesmama za orkestar i scenu (Danuser, 2007). Iz te se izjave da zaključiti kako Strauss nije krenuo prema naprijed – naprotiv, krenuo je unazad, ali u operi je to moglo funkcionirati zbog dramaturških ciljeva, dok se u simfonijskoj pjesmi to nije moglo nikako opravdati budući da su se u njoj koristili književni i glazbeni elementi od kojih se nastojalo ograditi. S druge strane, velika forma za orkestar s nekim pjesničkim tekstom nije tek tako glatko odbačena – tim je putem Schönberg došao sve do atonaliteta. Glavna razlika između simfonijske pjesme i spomenute forme jest u

¹ Bitonalitet – istovremeno zvučanje dva tonaliteta.

² Politonalitet – istovremeno zvučanje više tonaliteta.

³ Izvorni citat: “*That which is new and unusual about a new harmony occurs to the true composer only for such reasons: he must give expression to something that moves him, something new, something previously unheard of.*”

tome što tekst u novonastaloj formi ima nebitno poticajnu funkciju, dok je u simfonijskoj pjesmi on bio konstitutivni element. (Danuser, 2007)

2.1.3 (Ne)ovisnost o tradicionalnim instrumentima, naslovi i programnost

Ovisnost o tradicionalnim instrumentima sve se više smanjuje zbog tehnološkog napretka. To je vrijeme kada su se prvi put pojavili teremin⁴ i Martenotovi valovi⁵. Velika promjena dogodila se kod korištenja teksta u glazbi čiji je pionir bio upravo Arnold Schönberg.

Programnost i naslovi djela još su jedan problem s kojim se moderna suočava. *Koračnica, preludij, kolo* (...) naslovi su koji upućuju na glazbeno-tehničke karakteristike i smatraju se prirodnima. Naslovi poput onih iz Webernovih Pet komada za orkestar op. 10 – *Povratak, Promjena, Sjećanje, Duša* – riječima prikazuju osjećaje i raspoloženje (Danuser, 2007). Dakako, naslovi koji riječima prikazuju događaje (programnost), smatraju se atavizmom romantizma, no čak i Schönberg 1925. dodaje podnaslov jednom stavku za komorni orkestar – *Ljetno jutro na jezeru*. Doduše, to je bio svjesni i provokativni čin kojim je pokazao i „priznao“ vezu sa starim vremenima iako se djelo s takvim podnaslovom nije ništa manje razlikovalo od njegovih dodekafonskih djela. U to se vrijeme često raspravljalo o ulozi ponavljanja, volumenu zvuka i korištenju novih tekstova. Schönberg je rekao da su to dijelovi glazbe u kojoj se jasno razlikuje ornament od strukture te stil od ideje (Botstein, 2001).

Osim što je odredio smjer u kojem će kompozicije dalje ići, modernizam je utjecao i na samo izvođenje tih kompozicija. Fokus izvođenja bila je jasnoća, objektivnost te povijesni i stilistički kriticizam u odnosu na tekst. Osobni i ekspresivni način izvođenja bit će na snazi sve do sredine stoljeća kada će se pojaviti neemocionalni i strogi pristup izvođenju, koji će tada započeti svoju dominaciju (Wildschütz, 2019). Modernizam je doprinio uspostavljanju nove objektivnosti prema prošlosti i reviziji dotad usvojenih principa. Izdigao se kao strategija koja se suprotstavljala korumpiranosti u glazbi. Ta korumpiranost je nastala zbog miješanja tadašnjeg životnog stila i glazbe, posebice se to odnosilo na menadžerstvo, glazbeno novinarstvo i izdavaštvo (Botstein, 2001). Schönberg (1912) je u svom eseju *Odnos prema tekstu* oštro kritizirao novinare koji su pisali izvještaje s izvedbi glazbenih djela.

⁴ Elektronski glazbeni instrument s dva radijska oscilatora i dvije antene, svira se bez doticanja.

⁵ Rani elektronski instrument koji sve svira pomoću klavijatura ili pomicanjem prstena duž žice, 1928. godina.

Mnogo skladatelja, među kojima i Schönberg, pokazivali su veliko neprijateljstvo prema izvođačima i dirigentima. Zbog toga je mala grupa izvođača odlučila etiketirati svoju karijeru isključivo kao modernističko-avangardnu. Drugim riječima, izvodili su samo modernističke kompozicije. Među njima je bio Rudolf Kolisch koji je bio prva violina u Schönbergovom kvartetu (Botstein, 2001).

3 EKSPRESIONIZAM

Ekspresionizam je pravac koji je trajao otprilike 1908.-1921. obuhvativši period prije, za vrijeme i nakon prvog svjetskog rata. U okviru Schönbergovog opusa, obuhvaća njegovo post-tonalitetno, a pred-dvanaestonsko razdoblje, koje se naziva razdoblje slobodnog atonaliteta, a koje je bilo prijelomno razdoblje te epohe (Fanning, 2001). Međutim, Danuser (2007) navodi da se ekspresionizam i moderna s jedne strane podudaraju (po primjeru Zemlinskog, Bartóka, Skrjabina i Schrekerera), a s druge ne podudaraju (po primjeru Ivesa). Nazvati ekspresionizam krizom u opusu kompozitora bilo bi u potpunosti krivo s obzirom na činjenice da se iste fundamentalne promjene događaju na svakom području umjetnosti. Došlo je do nastanka ekspresionističke umjetničke grupe koja je i danas poznata pod nazivom Plavi jahač (njem. *der Blaue Reiter*). Najizraženiji su predstavnici slikari, među kojima je Vasilij Kandinski, ali i sam Schönberg. Naime, Schönberg se bavio i slikarstvom te je tako stupio u kontakt s Kandinskim koji ga je uveo u spomenutu umjetničku grupu. Svi pokušaji da se definira ekspresionizam donijeli su više pitanja nego odgovora što je zapravo dobar podsjetnik da je estetika glazbe općenito fluidan pojam (Fanning, 2001).

3.1 ZNAČAJKE GLAZBE

Glazba ekspresionizma kao svoju početnu točku koristi Wagnerove melodijske i harmonijske karakteristike uz izbjegavanje kadenci, ponavljanja, sekvenci, balansiranih fraza i formalnih ili proceduralnih modela (Fanning, 2001). Najvažnija karakteristika atonalitetne glazbe je *logika ekspresije* o kojoj Schönberg (1983) piše:

„Pri skladanju odlučujem samo po osjećaju, po osjećaju forme. (...) Svaki akord što ga postavim odgovara nekoj prisili; prisili moje potrebe za izražavanjem, možda i prisili neumoljive, ali nesvjesne logike u harmonijskoj konstrukciji.“⁶

Logika ekspresije temelji se na nekoliko aspekata: harmonija, jedinstvo glazbenog prostora, ritam, boja i forma (Danuser, 2007).

3.1.1 Harmonija

Glavne značajke harmonije ekspresionizma imaju svoje korijene u razdoblju moderne i kasne moderne. One su samo svojevrsna nadogradnja i proširivanje dotadašnjih granica. Schönberg je razmatrao svojstva novog atonalitetnog sloga – tendencija prema komplementarnoj harmoniji i izbjegavanje udvajanja tonova (u čemu se vidi začetak onoga što je karakteriziralo i dvanaesttonska tehniku) (Danuser, 2007).

3.1.1.1 Emancipacija disonance

Emancipacija disonance (njem. *Emanzipation der Dissonanz*) Schönbergov je termin koji označava disonancu kao interval čije je rješenje slobodno, tj. oslobađanje obveznog rješenja disonance u konsonancu. Strauss, Skrjabin, Debussy i Mahler elaborirali su disonancu do točke na kojoj je vrlo malo nedostajalo da dođe do potpunog i kategoričkog oslobađanja disonance od svih ovisnosti o/ka tonalnom rješenju. Schönberg, kako je i sam rekao, bio je razočaran u kompozitore koji su išli u duboka eksperimentiranja s tonalitetom da bi se na kraju poslušno vratili očekivanoj harmoniji i tonalitetu jer je to bilo ono što publika očekuje. Schönberg je bio odlučan da učini potpunu emancipaciju disonance. Disonanca je radikalizirana kada je predstavljena kao sastavni dio harmonije. Ono što je dotad smatrano grubim, sada postaju cijela djela, izazivajući nezadovoljstvo i užasavanje slušatelja (Harrison, 1996).

Schönbergova djela od 1908. do 1913. zvuče disonantno, atematski u odnosu na zvukove klasičnih akorada. Ono što je Schönberg (1983) opisao u svojoj knjizi *Teorija harmonije* predstavlja umjetnost prijeratnog razdoblja. Međutim, Schönberg nije jedini govorio o takvim fundamentalnim promjenama. Kandinski je rekao da ono što se publici može činiti kao nedostatak umjetničke kohezije zapravo je prava forma mnogo dubljeg, ne

⁶ Izvorni citat: „*In composing I make decisions only according to feeling, according to the feeling for form. (...) Every chord I put down corresponds to a necessity, to a necessity of my urge to expression; perhaps, however, also to the necessity of an inexorable but unconscious logic in the harmonic structure.*“

odmah primjetnog, jedinstva. Povjesničar umjetnosti Wilhelm Worringer 1910. je napisao kako umjetnost počiva na antitezama. Ono što možda najbolje opisuje tadašnje stanje izjava je slikara Augusta Mackea – umjetnost je rezultat tenzija. Od te trojice, Kandinski je bio osoba čiji se život u velikoj mjeri ispreplitao sa Schönbergovim. Govoreći o harmoniji predratnog doba, Kandinski je rekao: „*Sudarajući disonantni akordi, gubitak ekvilibrija, odbačeni principi, neočekivani naglasci, velika pitanja, naočigled beznačajne težnje, stres i čežnja... to je naša harmonija.*“⁷ (Harrison, 1996).

Oslobađanje disonance u periodu od nastanka zadnjeg stavka drugog gudačkog kvarteta op. 10 do *Die glückliche Hand* krajnja je točka glazbenog puta popločanog udaljavanjem od tonaliteta i upotrebe dotadašnjih klasičnih akorada (Kim, 1990).

3.1.2 Jedinstvo glazbenog prostora

Jedinstvo glazbenog prostora podrazumijeva logiku harmonijske konstrukcije koja je Schönbergu itekako poslužila za kasniju dvanaesttonsku tehniku. Pojednostavljeno rečeno, takva logika funkcionira na sljedeći način: ako se tonovi akorda prikazuju kao melodijski slijed (vertikalna u horizontalnu strukturu) i ako se melodijski slijed prikaže kao akord (horizontalna u vertikalnu strukturu) dobiva se cjeloviti atonalitetni slog koji nadomještuje odsustvo harmonijsko-tonalitetnih funkcija (Danuser, 2007).

3.1.3 Ritam i boja

Ritam se osamostaljuje od metrički povezanog taktnog sustava. Taktzna crta počinje služiti samo kao pomoć pri orijentaciji, bez ikakvog većeg značaja. Ovakav slobodan tretman ritma uvelike utječe na frazu i formalno-harmonijsku strukturu. Nepravilnost strukture ritma utječe na slobodno i neodređeno trajanje fraze, a također se to odnosi i na harmoniju (Danuser, 2007).

Schönbergova škola dimenziju boje diže na istu razinu s ostalim kategorijama u skladanju. Ponekad boja čak može biti važnija od ostalih kategorija prilikom tog procesa. Schönberg govori o melodiji zvukovnih boja (njem. *Klangfarbenmelodie*). Navodi da je zvuk definiran na tri razine: visinom, bojom i dinamikom. Dotad, samo je visina bila razina na kojoj su skladatelji prošlih razdoblja promatrali zvuk (Danuser, 2007). Međutim, Schönberg

⁷ Izvorni citat: "*Clashing discords, loss of equilibrium, 'principles' overthrown, unexpected drumbeats, great questionings, apparently purposeless strivings, stress and longing . . . this is our harmony.*"

(1983) smatra da ton postaje perceptivan zbog svoje boje, a visina je samo jedna potkategorija koja definira boju. Odnosno, po prvi puta izdiže boju iznad visine. Koliko je boja Schönbergu bila važan dio skladanja, pokazuje i način na koji je taj termin opisao u svojoj knjizi:

*„Melodija zvukovnih boja! Blago osjetilima koja je mogu osjetiti! Koliko je veličanstvo duha koji pronalazi užitek u tako suptilnim stvarima!
U takvoj kategoriji, tko mari za teoriju!“⁸*

3.1.4 Forma

Forma je u ekspresionizmu posve podređena logici ekspresije. Budući da su tonalitet i harmonija prijašnjih razdoblja bili glavni čimbenici koji su uzrokovali sonatno mišljenje te jedan od glavnih građevnih elemenata forme, sada to postaje svojevrsni problem jer se kompozicijska sredstva atonalitetne glazbe nisu mogla tako brzo prilagoditi novom načinu mišljenja kako bi bila dovoljan konstrukcijski element. Izostankom istih, logika ekspresije postaje bitan element u gradnji forme. U takvoj postavci, logika ekspresije morala je nerijetko upravljati različitim (i vrlo često kontrastnim) slogovnim zonama (njem. *Satzzone*) uz osjećaj za svaki ostali segment unutar djela. Posljedice takvog načina rada bile su ogromne: odustajanje od svih onih formi i vrsta bez kojih se u nedavnoj prošlosti nije moglo. Iako je takav odmak teško pado na bečkome trojcu, zbog umjetničke istine djela koju je gradila upravo logika ekspresije, prihvatili su navedene promjene kao neizbježne. Oznaka „komad“ (njem. *Stück*) sada više označava vrstu koja prekida tradiciju s instrumentalnim vrstama, a prožeta je pjesničkim tekstovima u vokalnim skladbama (Danuser, 2007).

3.2 ODNOS PREMA TEKSTU

Sredstvo koje je uvelike utjecalo na razvoj atonalitetne glazbe (pogotovo kod Schönberga) jest tekst. Raznorazni poetski tekstovi služili su kao potpora u izražaju kroz atonalitetnu glazbu (Pupovac, 2004). Međutim, po Schönbergu, bili su potpora i ništa više. Schönberg je čak 1912. godine napisao i esej *Odnos prema tekstu*. Schönberg je bio veliki protivnik mišljenja da se ono o čemu se govori u tekstu mora reflektirati i u glazbi. Takav

⁸ Izvorni citat: *“Tone-color melodies! How acute the senses that would be able to perceive them! How high the development of spirit that could find pleasure in such subtle things! In such a domain, who dares ask for theory!”*

konvencionalan pristup skladanju smatrao je banalnim. Zanimljiv je primjer koji je naveo u spomenutom eseju:

„Prije nekoliko godina (op.a. u odnosu na 1912., godinu izlaska eseja) osjećao sam se duboko posramljen kada sam shvatio da u nekoliko Schubertovih djela, koja su mi bila dobro poznata, nisam imao pojma što se događa u pjesmama na kojima su djela bazirana. Međutim, kada sam pročitao pjesme, shvatio sam da mi to nije donijelo apsolutno ništa jer te pjesme nisu mogle promijeniti moju koncepciju te glazbene interpretacije ni u najmanjoj mjeri. Štoviše, činilo mi se kad nisam znao tekst da sam mogao shvatiti sadržaj, pravi sadržaj, vjerojatno još dublje nego da sam se hvatao za površinske misli izražene riječima.“⁹

Schönberg (1912) navodi kako se, nakon prvog pogleda na tekst, dalje ne bi opterećivao tekstom i prikazom poetičkih događaja te je upravo zbog toga bez problema mogao završiti svoja tadašnja djela. Tek par dana nakon završetka komponiranja, ponovno bi uzeo tekst samo kako bi vidio koji je to pravi poetski sadržaj njegovog djela. Rekao je da bi u tim situacijama sam sebe iznenadio kada bi uočio da je na osnovu prvog kratkog doticaja s tekstom mogao dobro naslutiti u kojem smjeru će se priča razvijati – i to je najveća pohvala za autora tog teksta. Na kraju svog eseja, Schönberg (1912) navodi kako je točnost prikaza događaja iz teksta nebitna za umjetničku važnost. Govori kako ta sličnost blijedi, a ono što ostaje još stotinama godina je umjetnički efekt. Semantičku vrijednost teksta zanemaruje, no tekst kao konstrukcijski element i dalje ima veliku ulogu što će biti vidljivo u trećem stavku drugog gudačkog kvarteta.

Iako je samog sebe predstavljao kao deklariranog protivnika reflektiranja semantike teksta u glazbi, Schönberg je nerijetko bio kontradiktoran. Primjerice, takav je tretman u velikoj suprotnosti s tretmanom teksta i utjecajem istog na glazbu u *Erwartungu*. Psihogramski karakter glazbe je tamo itekako odražavao semantičku i strukturnu dezintegraciju teksta Marie Pappenheim. Slično se događa i u pojedinim dijelovima drugog gudačkog kvarteta, no o tome više u nastavku rada.

⁹ Izvorni citat: „A few years ago I was deeply ashamed when I discovered in several Schubert songs, well-known to me, that I had absolutely no idea what was going on in the poems on which they were based. But when I had read the poems it became clear to me that I had gained absolutely nothing for the understanding of the songs, since the poems did not make it necessary for me to change my conception of the musical interpretation in the slightest degree. On the contrary, it appeared that, without knowing the poem, I had grasped the content, the real content, perhaps even more profoundly than if I had clung to the surface of the thoughts expressed in words.“

4 ARNOLD SCHÖNBERG

Arnold Schönberg dolazi iz multikulturalne obitelji. Otac mu je bio mađarskog podrijetla, rođen je u gradu Szécsényju, ali je živio u Bratislavi gdje je imao vlastitu trgovinu cipela. Majka je bila Čehinja, rođena u Pragu. Isprva su skupa i živjeli u Bratislavi nakon čega su se preselili u Beč, gdje je Arnold Schönberg i rođen 13.9.1874. godine. Po ocu, Schönberg je prvo imao mađarsko državljanstvo. Po raspadu Austro-Ugarske monarhije i nastanku Čehoslovačke dobio je češko državljanstvo te je na koncu svog života imao američko državljanstvo. Schönberg je rođen u Leopoldstadtu, dijelu Beča koji je u to vrijeme bio poznat kao židovski geto. Imao je brata i sestru, Heinricha i Ottilie. Najveći kulturni utjecaj u djetinjstvu bio mu je ujak Fritz Nachod koji je pisao pjesme i Schönberga učio francuski. Schönbergovi roditelji nisu imali nikakve veze s glazbom, ali su mu brat i sestra bili izrazito muzikalni (op.a. brat će kasnije postati profesionalni pjevač) (Neighbour, 2001).

Schönbergovo glazbeno obrazovanje počinje kad je imao tek 8 godina. Tada je počeo svirati violinu i komponirati. Počeo je skladati lagana violinska dua, a kad je upoznao prijatelja koji je svirao violu, počeo je pisati i tria (dvije violine i viola) (Brittanica, 2019).

Nakon očeve smrti, Schönberg je bio prisiljen napustiti školu i početi raditi kao pripravnik u banci. U banci je radio punih pet godina, ali je tijekom tog perioda u slobodno vrijeme njegovao interes prema glazbi, književnosti i filozofiji. U to vrijeme dva velika prijatelja bili su mu Josef David Bach, koji ga je uvijek poticao da ne odustaje od svojih snova, i Oskar Adler koji je zapravo bio Schönbergov prvi profesor. Adler je Schönberga naučio osnove harmonije, dok je sve ostalo Schönberg naučio sam iz različitih enciklopedija. Schönberg, Bach i Adler skupa su osnovali mali amaterski ansambl i to je bio prvi Schönbergov susret s komornom glazbom kao i prilika da po prvi put piše i kvartete. Kako je Schönberg svirao violinu od djetinjstva, sam je naučio svirati i violončelo koristeći modificiranu veliku violu sa žicama od citre. U to vrijeme Schönberg nije imao prilike ići na bilo kakve klasične koncerte zbog slabe financijske situacije u kojoj se nalazio. Unatoč tome, učlanio se u mali gudački orkestar čiji je dirigent bio Alexander von Zemlinsky (Neighbour, 2001; Brittanica, 2019).

Zemlinsky je od Schönberga bio stariji tri godine, već je pohađao Bečki konzervatorij te se polako počeo etiketirati kao glazbenik i kompozitor. Svojim kompozicijama Zemlinsky je čak privukao pozornost Johannesa Brahmsa. Sve se ovo činilo idealnim da upravo Zemlinsky postane osoba koja Schönbergu može pružiti pravo glazbeno obrazovanje koje mu je do tog trenutka nedostajalo. Kasnije je i sam Schönberg izjavio da je za sve njegovo znanje u vezi komponiranja zaslužan Zemlinsky, a Zemlinsky je pak rekao da on nije napravio ništa osim pokazao Schönbergu svoje kompozicije i pogledao njegove (Neighbour, 2001).

1897. godine Schönberg je napisao Gudački kvartet u D-duru. U to vrijeme, Zemlinsky je bio u odboru Bečkog društva glazbenih umjetnika te je iskoristio svoju poziciju kako bi predložio da se ovaj kvartet izvede. Djelo se izvelo te je bilo tako dobro prihvaćeno da se izvodilo i tu i iduću sezonu. Ono što Schönberg tada nije znao, i nije mogao znati, je činjenica kako će proći još puno godina dok neko drugo njegovo djelo ne doživi takav uspjeh. 1899. skladao je sekstet čiju je izvedbu društvo odbilo, a 1900. godine nakon izvedbi pjesama iz op. 1-3 došlo je do javnih prosvjeda. U to vrijeme novac za život, ili bolje rečeno preživljavanje, zarađivao je radeći kao dirigent radničkog zbora socijaldemokratske partije te je orkestrirao operete. U proljeće 1901. godine počeo je pisati *Gurre Lieder* – kantatu za pet solista, naratora, zbor i orkestar.

1901. godine oženio je sestru Zemlinskog, Mathildu. Imali su dvoje djece, sina Georga i kći Gertrudu koja će se kasnije udati za Schönbergovog učenika Felixa Greisslea. Nakon ženidbe uslijedila je selidba u Berlin jer je Schönberg dobio posao u glazbenom dijelu Überbrettla. Überbrettl je vrsta kabareta u sklopu Buntess Theaters (šareni teatar). Überbrettl je funkcionirao na način da se ozbiljno djelo izvede na veseo i komičan način. Ondje je radio samo nekoliko mjeseci jer je morao „gubiti vrijeme“ s operetama kako bi skrpao kraj s krajem. Od ovakve životne situacije spasio ga je Richard Strauss. Naime, Schönberg je Straussu pokazao dijelove kantate *Gurre Lieder* i simfonijske pjesme *Pelleas i Melisande*. Strauss je bio oduševljen te je iskoristio svoj utjecaj na glazbenoj sceni kako bi Schönbergu osigurao Lisztovu stipendiju i posao predavača kompozicije na Stern konzervatoriju (Neighbour, 2001).

Nakon toga, Schönberg 1903. godine seli iz Berlina natrag u Beč gdje je u ženskoj školi predavao harmoniju i kontrapunkt. U istoj je školi Zemlinsky predavao orkestraciju, a rad škole financirala je dr. Eugeniya Schwarzwald. Kada je dao otkaz u školi, mnogi su učenici

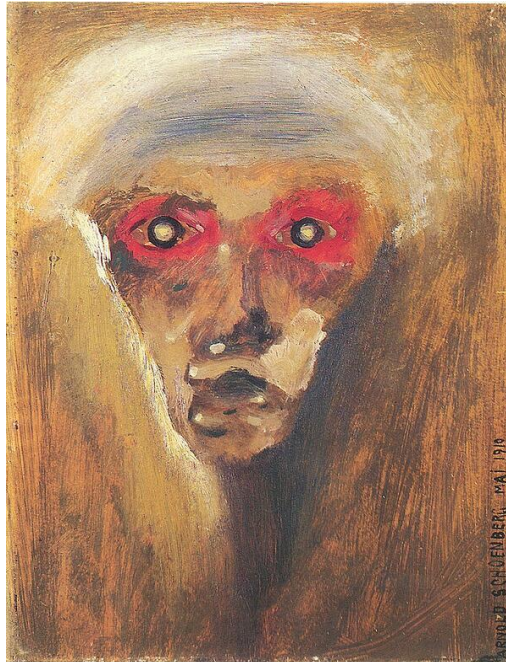
nastavili ići kod njega privatno na poduke iz kompozicije i teorije, a neki od njih su bili studenti povijesti glazbe kod Mahlerovog prijatelja Guida Adlera s bečkog sveučilišta.

1904. Schönberg prima dva pripravnika, Antona Webera i Albana Berga. Berga je prvu godinu Schönberg poučavao besplatno jer Berg nije bio u najboljoj financijskoj situaciji. Dvojac se odlučio pridružiti Schönbergu iz razloga što su se htjeli etablirati kao umjetnici i što su htjeli pokazati Schönbergu da ima njihovu potporu i kad mu ne ide baš najbolje. Trojac je ostao poznat kao druga bečka škola. U to vrijeme problem je bio što bečka publika nije bila otvorena za promjene ili nova lica na glazbenoj sceni. Stoga Schönberg skupa sa Zemlinskim osniva *Vereinigung schaffender Tonkünstler* čiji je počasni predsjednik bio Gustav Mahler. Mahlerov šogor je Mahlera jednom prilikom pozvao na probe Schönbergovog djela *Verklärte Nacht*. Mahleru se djelo svidjelo i otada je odlučio podupirati Schönberga iako se nisu uvijek slagali. 1905. godine društvo se raspalo te je Schönbergovo stvaralaštvo ušlo u stanje krize - glazba je postajala biti sve disonantnija što je izazivalo skandale u javnosti (Neighbour, 2001).

1907. godine Schönberg sklada drugi gudački kvartet i komornu simfoniju br. 1 op. 9. Djela su bila loše primljena, ali Mahler se zauzeo za Schönberga pred cijelom javnosti. Zanimljivo je da Mahler uopće nije odobravao takvu glazbu te mu nije bilo jasno što Schönberg radi i što želi postići, ali nikad nije gubio vjeru u njega. 1908. godine Schönberg polako napušta tonalitet i počinje pisati atonalna djela. Već 1910. godine nastaju prva Schönbergova potpuno disonantna djela - *Das Buch der hängenden Gärten* i Tri klavirska komada op. 11. Javnost još uvijek nije shvaćala što se događa.

Za vrijeme krize 1908. godine Schönberg je upoznao Oskara Kokoschku i Richarda Gerstla te se počeo baviti slikarstvom. Richard Gerstl davao je instrukcije iz slikanja Schönbergu i njegovoj ženi. Ispostavilo se kako su Gerstl i Schönbergova žena postali ljubavnici. Schönberg je svoju ženu namolio da mu se vrati zbog djece, na što je ona i pristala te se Gerstl nakon toga ubio. 1910. godine Schönberg je priredio izložbu svojih slikarskih djela (Slika 1.) u okviru pokreta Plavi jahač (njem. *Der Blaue Reiter*) koja su privukla pozornost poznatog slikara Vasilija Kandinskog, koji je i sam bio dio pokreta. Nakon toga, Kandinski je Schönbergu poslao pismo u kojem je izrazio zanimanje ne samo za njegovo slikanje nego i za njegovu glazbu te ideje općenito. Inspiriran, Schönberg je jedno vrijeme komponirao bez prestanka i onda su nastala fantastična djela: Tri klavirska komada op. 11,

Pet komada za orkestar op. 16 i *Erwartung*, nakon čega je nastupilo zatišje. Kroz 1910. i 1911. godinu pretežito se bavio pisanjem knjige iz harmonije te je radio na kantati *Gurre Lieder* (Neighbour, 2001).



Slika 1. Schönbergova slika „Crveni pogled“.

1911. Schönberg se opet vraća u Berlin. Kad se vratio, mediji su loše pisali o njemu, a njegova predavanja na Stern konzervatoriju bila su slabo posjećena. Iako negativna, to je svejedno bila popularnost; za Schönberga je sada znalo više ljudi i svi su se počeli zanimati za njegova uspješna stara djela, ali i za nova, dotad smatrana čudnima. 1912. godine skladao je *Pierrot Lunaire* koja je bila iznimno dobro prihvaćena i izvodila se po cijeloj Njemačkoj i Austriji. Taj uspjeh ponukao je Schönberga da postane profesionalni dirigent. Učiteljsku ulogu u tome ponovno je preuzeo Zemlinsky. Schönberg je zapravo napokon bio jako uspješan i više nije imao problema s financijama.

S početkom prvog svjetskog rata, kulturni je život utihnuo. Mnogi Schönbergovi učenici otišli su u vojsku. I sam Schönberg se prijavio, ali je na vojnom pregledu odbijen zbog gušavosti. Ponovno 1915. seli u Beč. Ondje odlazi na drugi vojni pregled i tada ga primaju u vojnu službu. Za vrijeme služenja vojnog roka, dobio je astmu i razne druge bolesti. Svi kolege u vojsci smišljali su načine kako da Schönberg dobije otpust jer je bio bolehljiv. Na kraju ga je i dobio nakon godinu dana. Ratno vrijeme ponukalo je Schönberga da preispita svoj život, što je uključivalo i njegovu religioznu stranu. Odlučio je napisati

veliko religiozno djelo te je 1917. godine počeo s konkretnim radovima na oratoriju *Die Jakobsleiter*. Zbog klasičnog ratnog stanja, Schönberg je morao napustiti svoj dom. Problemi su se samo redali što mu nije davalo priliku da radi na oratoriju. Tako je 1922. imao tek pola interludija koji je trebao spojiti s dvije polovice koje je već imao, ali je sve ostalo samo na tome (Neighbour, 2001).

Tada je počeo održavati seminare čiji je cilj bio pripremiti koncert za točno određenu publiku. Mjesto u publici naplaćivalo se u skladu sa primanjima pojedinca, koncerti su bili zatvoreni za javnost i program je bio nedostupan (iznenađenje). Na ovakav je način u periodu od 1919. do 1921. Schönberg sa svojim učenicima održao 117 koncerata od kojih je većinu sam dirigirao. Zbog dirigentske karijere postao je poznat. U okviru toga postao je i predsjednik internacionalne Mahlerove lige u Amsterdamu 1921. godine i to je vrijeme kada je počeo skladati rana dodekafonska djela – Pet klavirskih komada op. 23, Serenada za klavir op. 24, Suita za klavir op. 25.

1923. godine Schönbergova žena je preminula. Za vrijeme tugovanja, u roku mjesec dana, napisao je tekst za rekvijem, ali ga nikad nije uglazbio. Iako je bio jako vezan za svoju ženu, nakon njene smrti isto ljeto oženio je Gertrud Kolisch, sestru svog učenika Rudolfa Kolischa koji je bio violinist i glavna osoba u Schönbergovom poznatom gudačkom kvartetu. S njom je imao još troje djece – kćer Dorotheu Nuriu koja će se udati za talijanskog skladatelja Luigija Nonu, i dva sina.

1925. godine pozvan je da radi na odjelu za kompoziciju na umjetničkoj akademiji u Berlinu stoga 1926. opet seli iz Beča u Berlin. Idućih 7 godina Schönberg je imao fantastične uvjete za rad, imao je sve što je htio, radio je samo šest mjeseci u godini i sam si je slagao satnicu. Sve ovo rezultiralo je cvjetanjem njegovog opusa, nastala su mnoga djela poput: Suite op. 29, Varijacije za orkestar op. 31, treći gudački kvartet op. 27, opera jednočinka *Von heute auf morgen*, filmska glazba *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34, opera u tri čina *Moses und Aron*. Pred kraj tog perioda, u zimu 1930./1931. astma mu se pogoršala do te mjere da su mu liječnici savjetovali da se do iduće zime makne s te klime zbog zdravlja. Također su to bili Hitlerovi počeci, a kako je već spomenuto, Schönberg je bio Židov. Zanimljivo je da je Schönberg kao mladić od 15 godina sa židovstva prešao na luterizam, ali se kasnije opet vratio židovstvu. Za sebe je rekao da nije bio ne-religiozan, nego anti-

religiozan. Ipak, za vrijeme rata veliku utjehu pronašao je u vjeri i ponovno se okrenuo vjeri baš zbog sveprisutnog antisemitizma (mržnje prema Židovima).

Zbog svega toga, ponovno je bio primoran naći novi posao i dobio ga je u Bostonu te odlazi u Ameriku 1933. godine. Dobio je posao u konzervatoriju, ali se ispostavilo da je to nešto lošije od onog što je očekivao. Neka predavanja Schönberg je držao i u New Yorku što je zahtijevalo dnevna putovanja iz Bostona za New York i nazad. U kombinaciji sa zimom, to je jako narušilo njegovo zdravlje. U dva navrata teško se razbolio te naposljetku odlučio preseliti se u Los Angeles 1934. godine. Prvo je živio u Hollywoodu gdje je završio suitu za gudački orkestar. Kako su mu počeli dolaziti učenici na privatne satove, počeo je tijekom 1935. i 1936. godine držati predavanja na kalifornijskom sveučilištu gdje je 1936. prihvatio mjesto profesora. Tada je preselio u Brentwood park gdje je živio do kraja svog života. Iste godine je završio četvrti gudački kvartet op. 37 i koncert za violinu op. 36. Zbog ratnog razdoblja pao je u tešku depresiju, jedina utjeha bila su mu njegova djeca. U periodu od 1936. do 1940. uspio je samo napisati komornu simfoniju br. 2 op. 38 i Schönbergovo jedino potpuno liturgijsko djelo *Kol nidre* op. 39. Do 1943. nastala su još samo 3 djela. 1944. godine zdravlje mu se iznova počelo pogoršavati. Dobio je dijabetes, astma se još više pogoršala, pojavili su se problemi s vidom kao i česte vrtoglavice i nesvjesticice. Iste godine, na svoj 70. rođendan, prestao je raditi kao profesor. Kako je Schönberg na kalifornijskom sveučilištu radio samo osam godina, mirovina mu je bila mala. Stoga je bio prisiljen nastaviti s privatnim satima i predavanjima, a 1946. godine držao je i niz seminara na sveučilištu u Chicagu. Iste godine doživio je srčani udar. Liječnici su ga neko vrijeme bezuspješno pokušavali oživiti, te su bili primorani dati mu injekciju adrenalina direktno u srce. Sve se ovo na neki način reflektira u gudačkom triu op. 45 kojeg je napisao za vrijeme oporavka. Idućih 5 godina Schönberg je živio poprilično povučen od javnosti. Imao je čast da ga 1951. godine proglase počasnim predsjednikom izraelske muzičke akademije. U to vrijeme odabrao je neka svoja djela i objavio ih pod naslovom *Stil i ideja*. Par kompozicija koje je i uspio završiti bile su iznimno religiozne. Zadnjih par godina radio je na „meditacijskim“ djelima - *Moderne Psalmen* op. 50, kasnije nazvane *Psalmen*, te *Gebete und Gespräche mit und über Gott* koje čine njegovu zadnju kompoziciju. Umro je 13.7.1951. godine (Neighbour, 2001).

5 DRUGI GUDAČKI KVARTET

Mnoga Schönbergova djela često su bila predmetom istraživanja u okviru tranzicije od tonalitetnosti preko proširenog tonaliteta sve do atonalitetnosti. Ono što je izazivalo interes među stručnjacima bilo je otkrivanje radikalnih promjena koje su karakterizirale Schönbergovu glazbu, ali i okolnosti koje su dovele do tih promjena. Schönberg je smatrao kako je jedini način da se njegova glazba nastavi razvijati zapravo taj da se prepusti postepenom napuštanju tonaliteta koristeći kromatske ekstenzije i zasićenja (Collisson, 1994).

Drugi gudački kvartet Schönberg je počeo pisati 1907., a završio 1908. godine. Zanimljivo je da, iako je kvartet posvećen njegovoj supruzi, napisan je upravo u vrijeme njene afere s Richardom Gerstlom, poznatim slikarom. Praizvedba kvarteta bila je iste godine u Beču, a izveo ga je Rosé kvartet te sopranistica Marie Gutheil-Schoder. Jedan od tadašnjih kritičara rekao je kako je prvi stavak bio donekle podnošljiv, no u drugom je situacija bila potpuno drugačija. Schönberg je u kvartetu iskoristio i tamošnju poznatu dječju pjesmicu *Ach du lieber Augustin* što je uzrokovalo pomutnju u publici jer su tek tada shvatili koliko je novo muzičko okruženje tako poznate pjesmice zapravo drugačije. Zanimljivo je da je Schönberg tek 1939. priznao da je korištenje ove pjesmice za njega imalo i neko dublje značenje. Nakon toga se stanje samo pogoršavalo. Schönberg je u kvartet odlučio uvesti i sopran što se publici nimalo nije sviđalo. Tjednima nakon praizvedbe, u bečkim novinama se naveliko pisalo o tome, što je postalo poznato kao „Schönbergova afera“. U trećem stavku glazba je napisana na tekst pjesme Stefana Georgea. Pjesma *Litanei* je svojevrsni poziv u pomoć. Na nekim se dijelovima može čuti kako se glazba vraća melodiji s početka kvarteta, kao da se želi vratiti u takvu stabilnost, ali više to ne može. Vrhunac tog stavka upravo je riječ *Liebe* koju sopranistica izvodi na način da prvi slog „Lie-“ iznese vrlo izraženo u odnosu na drugi slog „-be“, koji prema riječima kritičara zvuči kao „ispljunut“. U četvrtom stavku Schönberg je također koristio Georgeovu pjesmu. Ono što mnogi ističu prvi je stih te pjesme koji glasi „*Ich fühle Luft von anderen Planeten*“ (Osjećam zrak s drugih planeta) te smatraju kako to predstavlja Schönbergov prijelaz u novi svijet, svijet bez tonaliteta. Iako je Schönberg za života rekao kako sigurno postoji još dobrih stvari koje bi se mogle napisati u C-duru, njegova djela nakon ovog kvarteta samo su nastavila istraživati atonalitetnost (Fox, 2009).

Anthony Payne (1968) u svojoj je knjizi o Schönbergu rekao kako je ovaj kvartet najfascinantnije tranzicijsko djelo ikada jer u isto vrijeme pokušava teško naštetiti tonalitetu, dok na trenutke zna zazvučati „pretjerano“ tonalitetno.

5.1 ANALIZA 1. STAVKA

Prvi stavak Schönbergovog 2. gudačkog kvarteta sadrži vrlo jasne naznake sonatnog oblika. Ekspozicija prvog stavka sadrži dvije grupe tema koje predstavljaju ekvivalent prvoj i drugoj temi u klasičnom sonatnom obliku. Prva grupa sadrži dva tematska materijala, dok druga grupa sadrži tri različita materijala. Neki od njih bi se u ovom slučaju mogli bolje prozvati dvotaktnim motivima, primjerice drugi i treći, koji jasno grade dijelove – iako predstavljaju 2. grupu, nemaju jasne naznake i karakteristike tematskog materijala. Provedba započinje provođenjem materijala prve teme, no vrlo brzo se izlažu i ostali motivi koji međusobno čine dijalog. Repriza kreće obrnutim izlaganjem dvaju tema iz prve grupe u originalnom tonalitetu, dok se neke teme iz druge grupe nisu u potpunosti iznijele. Stavak završava kodom i toničkim pedalnim tonom kao oznakom početnog tonaliteta.

Prva tema prve grupe (u daljnjem tekstu: „a“; Primjer 2) započinje u osnovnom fis-molu i traje 11 taktova.

Primjer 2. Tema „a“ bez repeticije.



Primjer 3. Harmonijska struktura teme "a".

1. 5. 8. 10.

fis: I. **fis: III.** **a: I.** **fis: V**

Tema „b“ (Primjer 4) kreće s izlaganjem u 12. taktu u dionici viole. Harmonijski je vrlo nestabilna te je popraćena kromatskim pomacima u dionici druge violine (Primjer 5) i violončela (Primjer 6).

Primjer 4. Prikaz teme „b“.

12 *p*

18

Primjer 5. Dionica druge violine.

12

18

Primjer 6. Dionica violončela.

12

Izlaganje teme „b“ traje do takta 24 nakon čega se (analogno temi „a“) tema još jednom iznosi, no ovoga puta u dionici prve violine – sve do 34. takta. Most kreće u 34. taktu te je sastavljen od materijala „a“ u formi velike rečenice s jednim taktom proširenja.

Nakon mosta slijedi izlaganje grupe druge teme. Prva tema iz druge grupe (u daljnjem tekstu: „c“) započinje s izlaganjem u 43. taktu. Zanimljivo je uočiti kako je tematski materijal „c“ zapravo izveden iz „b“ materijala (Primjer 7).

Primjer 7. Usporedba tema „b“ i „c“.

Početak teme „b“

Početak teme „c“

Formirana je kao mala perioda koja se sastoji od dvije male četverotaktne rečenice. Kao i svaka tema do sada, i ova se iznosi dva puta, ovoga puta u dionici violončela. Harmonijski je također vrlo nestabilna, izostanak bilo kakve toničke funkcije eliminira

raspravu o bilo kakvom afirmiranom tonalitetu, a tema se može prikazati u paralelnim septakordima koji se kreću od tona cis do tona a, te naposljetku do tona gis koji gradi nepotpuni dominantni septakord e-gis-d (Kim, 1990).

Odmah nakon toga slijedi izlaganje materijala „d“ u taktu 58 (Primjer 8). Materijal „d“ je u ovome slučaju dvotakt, te ga nećemo prozvati tematskim materijalom, iako ima važnu ulogu u samoj formaciji cjelokupne grupe 2. teme. Prva originalna pojava materijala „d“ može se naći u dionici 2. violine u 50. taktu čime Schönberg polako najavljuje njen kompletni nastup u 58. taktu.

Primjer 8. Materijal „d“.



Materijal „d“ u Primjeru 9 sastavljen je od tonova cjelostepene ljestvice cis-dis-f-g-a-h, te se uvijek prilikom iznošenja materijala unutar njega može pronaći točno jedan ton koji ne pripada toj ljestvici.

Primjer 9. Strelicom označen ton koji ne pripada cjelostepenoj ljestvici.



Iznosi se sve do 64. takta u osnovnom obliku i inverziji, a segmentacija tih 7 taktova mogla bi se prikazati kao dva dvotakta i trotakt. Od takta 64 do takta 69 traje prijelaz koji priprema nastup zadnje teme u drugoj grupi. Zanimljivo je primjetiti kako se Schönberg igra kontrastom „crnih“ i „bijelih“ tipki unutar toga mosta što možemo vidjeti u prikazu Primjera 10.

Primjer 10. Crvenom bojom uokvirene „crne tipke“, plavom bojom uokvirena iznimka.

The image shows a musical score for four staves, measures 67-71. The key signature is D major (two sharps). The first staff has a melodic line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second and third staves have accompaniment with sforzando (sf) dynamics. The fourth staff has a bass line with sf dynamics. Four vertical red boxes highlight specific notes in measures 68, 69, 70, and 71. A blue box highlights a note in the second staff of measure 71.

Slijedi i treća tema druge grupe (u daljnjem tekstu: „e“). Za razliku od prijelaznog dijela koji vrlo slični samom materijalu „e“, materijal „e“ sadrži nešto manje disonanci, te se na trenutke može osjetiti i tonalitet – konkretno na kraju 71. takta C-dur u vidu dominantnog nonakorda koji se riješava u nonakord prvog stupnja (Primjer 11). Izlaganje materijala „e“ traje do 79. takta te se može segmentirati kao 3+4+3.

Kodeta, koja kreće u 80. taktu polako vraća osjećaj osnovnog tonaliteta – u 85. taktu jasno se može vidjeti dominantni nonakord V. stupnja u fis-molu kao priprema početka provedbe.

Primjer 11. Plavom bojom uokviren je materijal „e“. Crvenom bojom uokviren je dominantni nonakord u C-duru.

The image shows a musical score for measures 70-73. The top staff is a grand staff with a blue box highlighting a chord in measure 71. The second and third staves are piano parts in treble and bass clefs, both marked 'ff'. The bottom staff is a bass line in bass clef, marked 'ff' and 'sf'. A red box highlights a dominant seventh chord in measure 72 of the bottom staff.

Provedba započinje u 90. taktu osnovnom temom prve grupe, ali sada harmoniziranu d-mol akordom, tj. VI. stupnjem fis-mola. Nakon VI. stupnja slijedi klasična progresija na IV. i V. stupanj osnovnog fis-mola. No već u 92. taktu slijedi modulacija u C-dur što s prethodnim tonalitetom čini polarni odnos (Primjer 12).

Primjer 12. Početak provedbe i polarni odnos.

90

fis: VI. → Polarni odnos → C: 6/3 I.

Takve vrste modulacije slijede kroz cijelu provedbu te je stoga čine harmonijski vrlo nestabilnom. Provedba također sadrži kanonske imitacije tematskih materijala, što se može vidjeti u samom početku provedbe s glavnom „a“ temom. Osim u osnovnim oblicima, materijal „d“ javlja se i u augmentaciji i inverziji što je također vidljivo već na samome početku provedbe. Sve ostale teme također su zastupljene u provedbi koja traje sve do 160. takta. U taktu 145 se javlja nastup teme „a“ te bi neki teoretičari mogli biti odlučni u definiranju reprize od 145. takta kao što je i sam Schönberg dao naslutiti pomalo neodređenom¹⁰ izjavom kako repriza zapravo počinje u F-duru te se postepeno vrati u fis-mol¹¹. No u ovom diplomskom radu zastupljen je stav da je repriza u 160. taktu budući da nastup teme „a“ u 145. taktu nije u osnovnom tonalitetu te se nakon njega još nekoliko puta provodi materijal „d“. Iz toga proizlazi zaključak kako se u 145. taktu javlja lažna repriza.

Repriza započinje u 160. taktu pojavom druge teme prve grupe (materijala „b“) u fis-molu kao osnovnom tonalitetu u dionici violončela. Kao i do sada, tema se repetira i to u dionici prve violine. Slijedi most koji spaja nastup materijala „b“ s materijalom „a“. Iz toga definitivno proizlazi zaključak kako je pojava teme „a“ u 146. taktu bila lažna repriza, a prava repriza dolazi u 160. taktu u formi obrnute reprize. Materijal „a“, koji se javlja u 187. taktu, ne iznosi se u cjelosti te je cijelim svojim trajanjem u stretti između svih dionica, osim prve violine koja u ovom slučaju ima šesnaestinski kontrapunkt. Navedena stretta javlja se

¹⁰ Bez spominjanja o kojim se točno taktovima radi.

¹¹ Izvorni citat: „*The recapitulation proper begins in F and only gradually turns to f# minor.*“

svaka u svojem tonalitetu, krenuvši s a-molom, zatim cis-molom do osnovnog fis-mola nakon kojeg tonalitet postaje sve nestabilniji. Deveterotaktni prijelaz u funkciji mosta vodi 1. stavak polagano prema kodeti i osnovnom fis-molu. Most se može podijeliti u dva dijela – prvi u kojem basovska dionica ima kromatsko spuštanje od c do g, i drugi dio gdje ista dionica iznosi ponavljanje frigijskog tetrakorda d-c-b-a i zaključno kromatsko spuštanje b-a-as-g koje vodi ka finalnom rješenju u fis-mol u kojem počinje kodeta u 202. taktu. Koda tijekom čitavog trajanja sadrži pedalni ton fis u basovskoj dionici dok su i ostale dionice obilježene polustepenim kretnjama (u prvom dijelu kodete) te iznošenjem materijala „d“ (u drugom dijelu kodete). Stavak završava toničkim kvintakordom fis-mola u oktavnom položaju kao potvrda i zaključak pedalnog tona koji je prethodio i najavio isti završetak.

Tablica 1. Tablični prikaz analize 1. stavka.

Ulomak	Takt	Struktura	Materijal	Opis	Tonalitet
Ekspozicija	1-89				
1. tema	1-11			Grupa od dvije teme	
1. tema prve grupe	1-4	4	a		fis
	5-7			Trotaktni prijelaz	fis-a
	8-11	4	a		a
2. tema 1. grupe	12-24 (12-33)	12	b		nestabilno
	24-33	10	b	2. tema ponovljena u violini	
most	34-42		a		
2. tema	43-77			Grupa od tri teme	

1. tema druge grupe	43-50	4+4 m.p.	c (b')	tema nastala iz b	
	51-57	4+4 m.p.	c	tema ponovljena u vlc	
2. tema (materijal!) druge grupe	58-64	2+2+3	d	ponovljeni dvotakti (osnovni oblik i inverzija)	cjelostepena ljestvica
prijelaz do 3. teme	64-69	5			kontrast crnih i bijelih tipki
3. tema	70-79	3+4+3	e		es, c
kodeta	80-89	8+2			fis
provedba	90-145				
	90-93	4	a		fis, c
	94-97	4	d		nestabilno
	98-99	2	a		
	100-106	7	d		
	107-113	7	c		
	114-119	6	d+di		
	120-122	3	e		
	123-129	7	ci		
130-145	16	d+di+e			
Lažna repriza	143-150	5	a	viola- „a“ vlc- „a“ augm.	a/d
	150-159	10	d		
Repriza	160-201		b	obrnuta repriza	fis

repriza 2. teme prve grupe	160-178			originalna pojava	
most	179-186				
repriza 1. teme prve grupe	187-191		a		a, cis, fis
prijelaz do kode	192-201				
koda	202-kraja				fis

5.1.1 Stilske značajke 1. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize

Formalno-harmonijskom analizom prvog stavka izvedeni su sljedeći zaključci:

1. Razvoj harmonije – Započinje čistom akordičkom strukturom u osnovnom tonalitetu i nešto manje stabilnom drugom temom u prvoj grupi teme. Prva tema druge grupe, za razliku od prve teme prve grupe koja je započela kvintakordom, započinje tonovima povećanog septakorda, druga tema druge grupe sastoji se od tonova cjelostepene ljestvice te treća tema koja izmjenjuje tonove crnih i bijelih tipki.
2. Formalni oblik – Forma sonatnog oblika obilježava ovaj stavak. Pravilna struktura kontrastnih grupa, razrada materijala, lažna repriza te repriza i smirujuća koda svrstavaju ovo djelo u apsolutnu glazbu bez reference na poetski sadržaj.
3. Tonalitetni plan – Iako na trenutke izgleda kako tonaliteta nema, dubljom analizom otkriva se još uvijek tradicionalni način razmišljanja. Svaki veći dio, a pri tome se prvenstveno misli na ekspoziciju, provedbu i reprizu, počinje fis-molom kao osnovnim tonalitetom. Schönberg je koristio tonalitete bliske fis-molu ali na način koji je sam osmislio i predstavio u svojem udžbeniku iz harmonije. Budući da u stavku ne dominira čisti tonalitet, niti se može reći da ga nema, slijedi jasan zaključak kako se radi o, u odnosu na drugi stavak, blago proširenom tonalitetu.



Slika 2. Prikaz ostalih tonaliteta u odnosu na tonički tonaliteta prema Schönbergovoj strukturi (prema Schönberg, 1969).

5.2 ANALIZA 2. STAVKA

Drugi je stavak pisan u obliku scherza s triom. Promatrajući formu „iz daleka“, složena trodijelna pjesma ono je što bi svaki teoretičar prvo pretpostavio i ne bi u potpunosti pogriješio. Međutim, *Scherzo* je pisan kao složena trodijelna pjesma unutar „velike“ složene trodijelne pjesme koja u sebi sadrži obrise sonatnog oblika, dok je *Trio* jednostavnog trodijelnog oblika. Iz svega toga proizlazi jedna mješavina formi koje svoje začetke još uvijek imaju u razdoblju klasike. Dakle, tradicija niti ovdje ne izostaje. Stoga se u ovome diplomskom radu zauzima stav da je forma drugoga stavka definirana kao hibridni oblik između složene trodijelne pjesme i sonatnog oblika. Tonalitetna zaokruženost stavka očituje se po samom početku i završetku gdje se ton d, kao oznaka toničkog d-mola, repetira i time potvrđuje d-mol kao tonalitet koji je i predznacima naznačen. Za razliku od prvog stavka, koji je počeo vrlo izražajnim toničkim kvintakordom i time dao čvrstu osnovu tonalitetu, drugi stavak počinje iznošenjem samo jednog tona koji ipak nije toliko jak kao kvintakord u prethodnome stavku. Analogno slabijem tonalitetnome početku, kroz cijeli drugi stavak događa se slična stvar – iako je d-mol „armatura“ iza ključa, on ne dolazi toliko do izražaja, izostaju jasne progresije, akordi i kvintakordi koji bi učvrstili osjećaj tonaliteta. Glavni faktori postaju tonovi te se time polagano događa prijelaz koji je i srž ovoga rada (Kim, 1990).

Scherzo započinje uvodnim iznošenjem tona d kao nešto slabije oznake d-mola kroz prva četiri takta u dionici violončela (Primjer 13).

Primjer 13. Dionica violončela.



Sadrži tri glavne teme (ili materijala!) koje su odjeljene koronama. Prva od njih (u daljnjem tekstu: „f“) započinje u 5. taktu te je u formi dvotakta koji se ponovi nekoliko puta do 13. takta (Primjer 14).

Primjer 14. Tema „f“.



Sastoji se od dva dijela – uzlaznog i silaznog. Materijal „e“ pod sobom sadrži pedalni ton d te se čini kako upravo taj pedalni ton daje prizvuk d-mola. Schönberg u masi tonova „čuva“ d-mol na način da se tonovi toničkog kvintakorda d-f-a pojavljuju minimalno svaka dva takta. Ostala harmonija rezultat je linearnog pomaka svakog pojedinog dijela koji se kreće vrlo rapidno (Kim, 1990).

Druga tema (u daljnjem tekstu: „g“) iznosi se u 14. taktu u formi proširenog trotakta (Primjer 15).

Primjer 15. Tema „g“.

Može se podijeliti u tri dijela. Prvi dio u polovinkama koji predstavlja tercu i kvintu toničkog kvintakorda, drugi dio nakon polovinske pauze koji tonom d zatvara akord toničkog sekstakorda na kraju drugog takta teme. Treći dio teme ima karakteristični punktirani ritam. Bez dvojbe se može utvrditi kako je i ova tema, barem u svojem početku, u d-molu – toničkim sekstakordom u drugom taktu, te III. stupnjem (F-A-C) na kraju trećeg takta što ga čini polovinka c zajedno s prve dvije polovinke u temi.

Treću temu (u daljnjem tekstu: „h“) karakterizira ritamski obrazac i kromatska struktura (taktovi 17-20). Upravo zbog kromatske strukture tema nema jasno tonalitetno središte. Kromatika ove teme će se u potpunosti razraditi u dijelu provedbe materijala „h“ (Primjer 16).

Primjer 16. Materijal „h“.



U kontekstu sonatne forme, završetkom treće teme („h“) završila bi ekspozicija, dok bi u kontekstu složene trodjelne pjesme na istom dijelu završio mali a dio u obliku a-b-a.

Provedba teme „f“ započinje u 20. taktu bez ikakvog mosta između ekspozicije i provedbe tema. Traje 15 taktova te se može podijeliti kao grupa od 11 taktova i četverotakt. Harmonijski je vrlo nestabilna što i ne treba čuditi budući da se radi o razradi materijala. Provedba teme „g“ započinje u 35. taktu u stabilnom d-molu. Građena je većinom od akorada terčne i kvartne građe. Obuhvaća vrlo veliki dio srednjeg dijela *Scherza*, a može se podijeliti na dva veća dijela – trotakt i dvotakti sve do 54. takta, a nakon toga diminucija i sažimanje materijala sve do početka provedbe teme „h“. Vrlo važna karakteristika ovoga dijela provedbe je što Schönberg koristi akorde horizontalno jednako kao vertikalno pri čemu do izražaja dolazi jedinstvo glazbenog prostora koje je ranije opisano u ovom radu. Najčešće se tu radi o raznim oblicima septakorda, kao što možemo vidjeti u primjeru 17 (Kim, 1990).

Primjer 17. Vertikalni i horizontalni prikaz septakorda.

Što se pak harmonijske analize tiče, svaki se dio može analizirati na način da se „izvuče“ akord, no problematika ovoga dijela je što se ti akordi ne mogu svrstati u određeni kontekst, tj. izostanak tipičnih progresija budući da je harmonijski puls nerijetko u osminkama te se sve vrlo brzo i gusto odvija.

Provedba teme „h“ započinje trotaktnim uvodom u 62. taktu – također načinjenom od materijala „h“. Međutim, prava razrada materijala „h“ kreće od 65. takta. Materijal je prezentiran augmentacijom¹² s oktavnim prijelomom u toničkom d-molu na prvoj dobi (Primjer 18).

Primjer 18. Augmentirani materijal „h“ s oktavnim prijelomom.



Nadalje, tonalitet nije jasan kao u začetku provedbe. Razlog tome je identičan razlogu kao iz prethodnog dijela – izostanak progresija koje bi potvrdile tonalitet. U taktovima 69-79 prvi puta srećemo malo opsežniju naznaku skladanja pomoću akordičkih struktura koje će tvoriti određene obrasce atonalitetne glazbe ekspresionizma – ćelije. U navedenim taktovima tako možemo susresti tonske ćelije¹³: fis-gis-b-d (u daljnjem tekstu: „z“), g-a-c-d (u daljnjem tekstu: „v“), f-g-h-cis (u daljnjem tekstu: „u“), cis-d-f-a (u daljnjem tekstu: „t“) itd. S taktom 80 završava „provedba“ u kontekstu sonatne forme, dok u kontekstu složene trodijelne pjesme završava mali b dio u formi a-b-a.

Repriza ili „mali a“ započinje u 79. taktu. Violončelo i viola donose temu u stretti i bitonalitetu – violončelo iznosi augmentiranu temu „f“ u h-molu dok viola donosi istu temu u osnovnom d-molu. Upravo zbog bitonalitetnosti u ovome dijelu, rezultatna harmonija ne odaje tonalitetnu stabilnost d-mola što bi se u reprizi očekivalo. Budući da se reprizira samo tema „f“, ona je u ovome slučaju nepotpuna te se nakon iznošenja teme „f“ polako zaključuje

¹² Augmentirani materijal s oktavnim prijelomom prvi se put javlja u 7. taktu u dionici prve violine.

¹³ Naziv za najmanju, nedjeljivu jedinicu (u skladbi). (...) Kratki, intervalsko konstantni motiv koji se može pojaviti vertikalno ili horizontalno, a može se varirati obratom, račjim pomakom, račjim obratom i transpozicijom (Gligo, 1996).

Scherzo. Tome u prilog ide i pedalni ton d kao „podsjetnik“ na osnovni tonalitet i formalnu zaokruženost budući da je stavak na isti način i započeo.

Trio je pisan u jednostavnoj trodijelnoj formi a-b-a. Sadrži dva usko vezana aspekta – vertikalni (akordička struktura) i horizontalni (melodijska linija). U Primjeru 19 može se uočiti vrlo uska veza između prve violine i violončela.

Primjer 19. Početak tria s prikazom odnosa prve violine i violončela.

Navedeni istaknuti tonovi čine cjelostepeni tetrakord i čeliju „z“ (fis-gis-b-d). Nakon toga slijede četiri takta prolongiranog A-dur akorda. „Mali a“ dio završava ponavljanjem sličnog obrasca te različitom kadencom, ovoga puta u C-duru i Es-duru (taktovi 112-122). „Mali b“ dio kreće u 123. taktu te razrađuje motiv a dijela sve do 150. takta kada ponovno kreće a dio s kojim završava trodijelna forma.

Prijelaz do *Scherza* počinje u 165. taktu citatom iz pjesme *Ach, du lieber Augustin* u D-duru. Prijelaz se može podijeliti na dva dijela – prvi koji je sastavljen od identičnog materijala koji je korišten u provedbi materijala „h“ (do takta 186.) i drugi koji sadrži glavu teme materijala „c“ iz prvog stavka kvarteta (do 194. takta). Tijekom čitavog trajanja prijelaza violončelo iznosi dvotaktni obrazac u potpunosti u D-duru što daje neopisivu boju ovome dijelu. Tek od 184. takta mijenja se tonalitet, ali obrazac ostaje isti te priprema ponovni nastup *Scherza* u 195. taktu.

Repriziranje *Scherza* gotovo je identično prvotnom nastupu, osim što se tema „f“ iznosi u D-duru i još jednom nakon uvodnog izlaganja svih triju tema (takt 240). Tema „f“ se izlaže u nešto proširenoj varijanti nego u prvom dijelu. Koda kreće od 259. takta kojom dijelo i završava repetiranjem tona d kao podsjetnikom na osnovni tonalitet d-mola – isto kao i u prvotnom završetku *Scherza*.

Tablica 2. Tablični prikaz analize 2. stavka.

Ulomak	Takt	Struktura	Materijal	Opis	Tonaliteti koji se javljaju
uvod	1-4		materijal uvoda		d
1. tema	5-13	2+2+2+3	f	ekspozicija ili „mali a“	
2. tema	14-16	3	g		
3. tema	17-19	3	h		
provedba 1. teme	20-34	11+4	f	provedba ili „mali b“	d
provedba 2. teme	35-61	3+dvotakti do 54. takta, nakon toga diminucija i sažimanje	g		d
prijelaz do provedbe 3. teme	62-64	3	h		
provedba 3. teme	62-78	dvotakti	h		
repriza/završni dio	79-97		f	repriza ili „mali a“	h+d
Trio					
A	98-122				C, Es
B	123-150				
A	151-164				

prijelaz do Scherza	165-194			citat iz dječje pjesme	D
Scherzo	195-275				D, d

5.2.1 Stilske značajke 2. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize

Formalno-harmonijskom analizom drugog stavka izvedeni su sljedeći zaključci:

1. Harmonija i prošireni tonalitet – Za razliku od prvog stavka, drugi stavak nema toliko dijelova temeljenih na klasičnoj harmoniji, a obrisi tonaliteta se daleko teže prepoznaju u odnosu na prvi stavak. On se ovoga puta ne očituje nužno kroz akorde i akordičko-vertikalnu strukturu, već je sada i repeticija samo jednog tona dovoljna kako bi se tonalitetno središte, barem na neki način, istaknulo. Javlja se i bitonalitet – tehnika koju smo ranije u ovome radu označili kao posljednju etapu tonalitetne glazbe prije slobodnog atonaliteta.
2. Stavak je građen od dvije glazbene strukture – Proširena kontrapunktska struktura unutar melodijskih linija te homofona vertikalna struktura (Kim, 1990).
3. Jedinstvo glazbenog prostora – Schönberg u drugom stavku koristi ovu značajku, a ista je jedna od prvih značajki glazbenog ekspresionizma. Tonovi akorada, tj vertikalne strukture, također su implementirani u horizontalnu melodijsku liniju.
4. Tonske ćelije – U ovome stavku postoje dijelovi (npr. takt 69-79) u kojem se na vrlo velikom uzorku može izvaditi mnoštvo različitih akorada. Ti akordi su građeni od tonova tonskih ćelija, a tonske su ćelije nedjeljivi elementi i sredstvo pomoću kojeg se skladatelji koriste pri komponiranju najviše u razdoblju atonaliteta.
5. Formalni plan – Hibridni spoj sonatne i trodijelne forme i u ovome su stavku ovisni o melodijskim linijama koje čine teme, motive i materijale. Zaokruženost forme tonom d također je bitan element ovoga stavka kao prikaz tradicionalnog razmišljanja.
6. Citat iz dječje pjesmice – Polagani uvod u tekstualne predloške u narednim staccima.

5.3 ANALIZA 3. STAVKA

Treći stavak Schönbergovog drugog gudačkog kvarteta pisan je za sopran uz gudački kvartet. Ima formu teme s varijacijama koja prati tekst pjesme Stefana Georgea „*Litanei*“ [*Litanije*] (Prilog 1). Forma prati tekst utoliko što pet varijacija odgovara i prati šest strofa Georgeove pjesme zajedno s završnim dijelom. Prema samom Schönbergu, forma varijacija bila je jedina prikladna za uglazbljenje ovo religioznog teksta: „*Bojao sam se da će me velika emocionalna dramatičnost teksta previše ponijeti i da ću prekoračiti granice onoga što je inače prihvaćeno u komornoj muzici. Očekivao sam da će me forma teme s varijacijama držati podalje od iskazivanja prevelike dramatičnosti.*“¹⁴ (von Rauchhaupt, 1971). Za stavak bi se moglo reći kako ima ulogu provedbe u kontekstu cijelog djela, budući da se u njemu iznose i provode teme prethodnih stavaka u drugim tonalitetima. Harmonijski plan stavka je vrlo tradicionalan i pisan je u es-molu.

U prvih 9 taktova izlažu se sve teme koje su preuzete iz prethodnih stavaka i upravo ta „suma“ tema čini temu ovih varijacija. Prva tema koja se izlaže je tema „a“ iz prvog stavka u es-molu u dionici viole. Istovremeno s njom, s nekoliko doba odmaka, u dionicama prve violine i violončela, izlaže se tema „b“ također iz prvog stavka. Na kraju trećega takta, nakon izlaganja teme „a“ u violi, izlaže se tema „g“ iz drugoga stavka, ovoga puta bez uzlaznih polovinki. Na kraju petoga takta, u dionicama druge violine i violončela, izlaže se augmentirana tema „d“ iz prvog stavka i njezino izlaganje završava u 9. taktu (Primjer 20).

¹⁴ Izvorni citat: „*I was afraid the great dramatic emotionality of the poem might cause me to surpass the borderline of what should be admitted in chamber music. I expected the serious elaboration required by variation would keep me from being too dramatic.*“

Primjer 20. Početak trećeg stavka - prikaz svih tema iz prošlih stavaka.

III. "Litanei" (Pjesma Stefana Georgea)

The musical score for the beginning of the third movement, "Litanei" by Stefan George, is presented in 4/4 time. The score is annotated with several themes and dynamics:

- Soprano:** Enters in the 14th measure.
- Violin I:** Features **Tema "b"** (blue box) starting in the 9th measure, marked *pp*.
- Violin II:** Features **Tema "a"** (red box) starting in the 9th measure, marked *pp*.
- Viola:** Features **Tema "a"** (red box) starting in the 9th measure, marked *pp*. It also features **Diminuirana tema "g" bez prvog dijela** (green box) starting in the 14th measure.
- Violoncello:** Features **Tema "b"** (blue box) starting in the 9th measure, marked *p*.
- Violin II and Viola:** Feature **Augmentirana tema "d"** (orange box) starting in the 9th measure, marked *p*.

Prva varijacija započinje u 9. taktu iznošenjem teme „a“ u dionici prve violine u es-molu. Prati je tema „b“ u dionicama druge violine i viole te nešto kasnije i tema „g“. Detaljan prikaz nastupa tema bit će prikazan u tablici nakon tekstualne analize. Sopran nastupa u 14. taktu iznošenjem prve strofe poeme. Cijela je melodijska linija soprana velikom većinom sastavljena od fragmenata tema iz prethodnih stavaka (Primjer 21).

Primjer 21. Dionica soprana. Crveno – tema „a“. Plavo – tema „b“. Zeleno – tema „g“.

14 Tief ist die trau - er die mich um - du - stert, ein tret ich wie - der

17 Herr! in dein haus Lang war die

20 rei - se, matt sind die gli - der, Leer

23 sind die schrei - ne Voll nur die qual

Druga varijacija također kreće s iznošenjem teme „a“ u es-molu, ovoga puta u dionici druge violine u 17. taktu. Prema Samsonu (1977), 2. varijacija sadrži vrlo kompliciranu kontrapunktsku strukturu i u njoj Schönberg dovodi do kulminacijske točke u tehnici iscrpnog motivskog rada kroz varijacije i kontrapunktsku tehniku. Sopran nastupa u taktu 19. iznošenjem druge strofe, ovoga puta gotovo cijelim svojim dijelom sačinjen je od jedne teme – teme „b“. Na samome kraju druge varijacije, sopran ima elemente teme „a“ (takt 26). Kontrapunkt je većim dijelom sastavljen od motiva „g“ bez uzlaznih polovinki. Javlja se u osnovnom obliku, diminuciji i inverziji.

Treća varijacija kreće u taktu 27 i traje do takta 33 te je slične građe kao i preostale varijacije. Sopran je građen od elemenata teme „a“ i „b“ i iznosi treću strofu poeme. Kontrapunktsku strukturu čine motivi „d“ i „g“.

Četvrta varijacija započinje u 34. taktu te je, slično kao u drugoj varijaciji, prezentiran vrlo vješt motivski rad. Prema Payneu (1968), ova varijacija otkriva Schönbergov rani primjer aspekta serijalne tehnike.

Peta varijacija traje od 42.-49. takta.

Završni dio stavka počinje u 50. taktu, ali ovoga puta, za razliku od svih prethodnih početaka varijacija, ne započinje s temom „a“. Dakako, es-mol je još uvijek prisutan kao

oznaka početka nove varijacije. Melodija soprana počinje na sličan način kao i u četvrtoj varijaciji. Od takta 58 melodija soprana iznosi gotovo cijelu temu „b“ iz prvog stavka, a Maegaard je prikazuje i uspoređuje s prvom pojavom teme „b“ u prvom stavku na način prikazan u Primjeru 22 (Kim, 1990).

Primjer 22. Usporedba tema „b“ iz prvog stavka i trećeg stavka (Preuzeto iz Kim, 1990).

Prvo iznošenje teme "b" u 12. taktu prvog stavka u dionici viole

Iznošenje teme "b" u 58. taktu trećeg stavka u dionici soprana

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Prvo iznošenje teme "b" u 12. taktu prvog stavka u dionici viole' and contains a sequence of notes in treble clef. The bottom staff is labeled 'Iznošenje teme "b" u 58. taktu trećeg stavka u dionici soprana' and contains a similar sequence of notes in treble clef. A vertical dashed line on the left side of the bottom staff indicates the start of the second example, which begins at the same point as the first example.

Finale završava iznošenjem teme „a“ u es-molu u dionici soprana kako bi za kraj finalnog dijela ostavio „glavnu temu“ i es-mol na zadnjoj dobi u 66. taktu. To je i osnovni razlog zbog kojeg je propustio najaviti finale temom „a“ kao što je do tada uvijek činio u ostalim varijacijama. U prvoj violini iznosi se glava teme „b“ u augmentaciji. Osjećaj es-mola nije se dugo zadržao zbog cjelostepenog spuštanja soprana, no u 72. taktu konačno se pojavljuje es-mol „za stalno“ u obliku kadencirajućeg kvartsekstakorda.

Tablica 3. Tablični prikaz analize 3. stavka.

Varijacija	Takt	Materijal	Instrument	
Tema (1-9)	1-4	a	viola	
		b	vln1 i vlc	
	3-5	g	viola	
	5-9	d augm.	vln2 i vlc	
1. varijacija (9-17)	9-10	a	vln1	
	10-11	b	vln2 i viola	
	11-12	g	vln1	
	14	a	sopran	
		b		
	15	g		
	16	a		
17	b			
2. varijacija (18-27)	18-19	a		vln2
		b		sopran i viola
	20	g	viola i vlc	
	21-24	b	sopran	
		d	vln1	
		g	vln2, viola i vlc	
	25	d	viola i vlc	
	26	a	sopran	
d		viola i vlc		

3. varijacija (27-33)	27-28	a	vln1, vln2, vlc
		g	viola
	29-31	a (29-30)	sopran
		d	vln1 i vln2
		g	viola
	32-33	b	sopran
		d	vln2
		g	viola
	4. varijacija (34-41)	34	a
36		b	vln1 i vlc
		a	vlc
37		g	viola
38-39		d	vln2 i vlc
		g	sopran
40-41		h	vln1
5. varijacija (42-49)	42	a	vlc
Finale (50-77)	50		
	66	a	sopran
	67-77	b	vln1
	68-77	d	vln2, viola i vlc

5.3.1 Stilske značajke 3. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize

Formalno-harmonijskom analizom trećeg stavka izvedeni su sljedeći zaključci:

1. Tonalitetni plan – Schönberg tijekom cijelog stavka nije potvrdio niti jedan drugi tonalitet osim es-mola, koji je i osnovni tonalitet stavka. Ujedno je es-mol tonalitet na svakom početku i kraju svake varijacije.
2. Formalni plan – Tema s varijacijama kao forma prikazana je vrlo tradicionalno s modernističkim prizvukom. Svaka varijacija počinje izlaganjem teme „a“ u es-molu. Iznimka je peta varijacija u kojoj se tema „a“ pojavljuje na kraju kao priprema finalnog dijela stavka. Razrada tema i materijala, dovedena je do kompleksnosti i kulminacijskih točaka takvih postupaka. Bez obzira na „savršenstvo“ motivskog rada, koliziju svih mogućih zvukovnih boja, teme se i dalje vrlo lako prepoznaju dajući time tradicionalnu notu. Stavak ima provedbeni karakter.
3. Tekst – Schönberg u ovome stavku koristi tekst kao „nit vodilju“ svakoga stavka. Iako se na prvu čini da su teme iz prethodnih stavaka temelj ovih varijacija, one su samo pomoćno sredstvo za realizaciju zvuka. Tekst ovdje predstavlja ono što određuje strukturu¹⁵ svake varijacije – svaka strofa odgovara pojedinoj varijaciji. Kao što je ranije navedeno, forma varijacija izabrana je, prema samome Schönbergu, iz emocionalno-dramatičnih razloga.

¹⁵ Odnos teksta i glazbe po strukturi – vidi str. 19.

5.4 ANALIZA 4. STAVKA

Jednako kao i treći stavak, četvrti je također napisan za sopran i kvartet te uglazbljuje pjesmu Stefana Georgea „*Entrückung*“ [*Zanesenost*]. Ono što odmah „upada u oči“ jest to da je ovo jedini stavak koji nema predznake iza ključa. Iako nema naznačenog tonaliteta predznacima, ipak se radi Fis-duru koji je vidljiv na određenim dijelovima, pogotovo na kraju. Bez obzira na to što se ponegdje može naći tonalitetno središte, stavak obilježava disonantnost zvuka te atonalitetna konstrukciju, što i sam Schönberg svojom izjavom potvrđuje: „*Ogromno mnoštvo disonanci više se ne može izbalansirati povremenim povratcima u tonalitet koji se smatra početnim.*“¹⁶ (Schönberg, 1952). Korištenjem tonskih ćelija u ovome stavku Schönberg daje potpuno novi prizvuk stavku koji se po mnogočemu razlikuje od prethodnih stavaka. Isti također sadrži vrlo razrađenu kontrapunktsku tehniku koja u kombinaciji s ostalim „novostima“ čini, uz tekst, srž četvrtog stavka. O svemu tome zajedno Kim (1990) kaže: „*S tim kompozicijskim tehnikama, imitacijskim kombinacijama motiva i službom tonskih ćelija kao konstrukcijskog elementa, Schönberg kreira kohezivnu i kontrapunktski organiziranu strukturu četvrtog stavka...*“. Forma stavka sonatni je oblik, no za razliku od prvog stavka gdje teme i ostale velike dijelove određuju melodijske linije, u ovome je stavku za to zadužen tekst. Forma je podređena tekstu, baš kao što je bio slučaj i u trećem stavku. Ekspoziciju čine prve četiri strofe, provedbu iduće tri strofe, i reprizu čini posljednja strofa pjesme „*Entrückung*“ (Prilog 2).

Stavak počinje uvodom od 20 taktova koji se mogu podijeliti akordom u 9. taktu na dva jednaka dijela. Motiv koji se javlja u početku sastavljen od tonova septakorda, dok prvi tonovi toga motiva zajedno čine tonsku ćeliju „v“ (dis-f-gis-b). Ćelija „v“ je najčešća struktura koja se javlja u 4. stavku (Primjer 23).

¹⁶ Izvorni citat: „*Yet, the overwhelming multitude of dissonances could not be counterbalanced any longer by occasional returns to such tonal triads as represent a key.*“

Primjer 23. Plava boja - prikaz septakorada. Crvena boja – ćelija „v“.

Sehr langsam (*gehende Achtel*)
Sopran

mit Dämpfer *ppp*

mit Dämpfer *ppp*

mit Dämpfer *ppp*

mit Dämpfer *ppp*

Tonska ćelija "v"

U samome početku Schönberg ne otkriva tonalitetno središte. Sam je izjavio da uvod predstavlja prijelaz sa Zemlje na neki drugi planet što je i izneseno u prvom stihu¹⁷ pjesme „*Entrückung*“. U 4. taktu predstavlja sličnu figuru krećući se po tonovima cjelostepene ljestvice, dok u 5. taktu radi inverziju motiva (Primjer 24).

Primjer 24. Strelicom označeni tonovi cjelostepenog tetrakorda.

¹⁷ „*Ich fühle luft von anderem planeten*“ – Prvi stih pjesme na koji se i sam Schönberg poziva. Iako je odbacivao bilo kakvu semantičku povezanost teksta s glazbom, ovdje se događa upravo suprotno. Zrak s drugih planeta u ovome slučaju predstavlja novo, atonalitetno okruženje te se nedvojbeno može utvrditi povezanost značenja teksta s glazbom. Takva kontradikcija je opisana ranije u ovome radu (vidi str. 19).

U 9. taktu po prvi puta se javlja nova tonska ćelija „t“ (c-cis-e-gis) koja je zajedno s ćelijom „v“ uz pomoć pivotalnih¹⁸ tonova te čini prijelaz u drugi dio uvoda. Do početka prve strofe prve teme, iznose se još neke tonske ćelije, poput e-g-gis (u daljnjem tekstu: „s“), gis-a-d (u daljnjem tekstu: „r“), e-g-gis-a-d (u daljnjem tekstu: „o“) itd.

Prvi stih prve strofe čini prvi dio prve teme koja započinje u taktu 21. Strukturirana je ćelijom „v“ dok se u ostalim dionicama javljaju i druge tonske ćelije što će biti detaljno prikazano u tabličnoj analizi. Ovdje je također prisutno jedinstvo glazbenog prostora – neke se ćelije preklapaju i poklapaju i u vertikalnom i horizontalnom smjeru. Prva strofa prve teme završava Fis-dur akordom u obliku 6/4 u 25. taktu (Primjer 25).

Primjer 25. Crveno – tonovi ćelije „v“. Crno – kvartsekstakord I. stupnja u Fis-duru.

The image shows a musical score for Example 25. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 21 with the lyrics "Ich füh-le luft von an-de-ren pla-ne-ten". Red boxes highlight specific notes in the vocal line, labeled "Tonska ćelija 'v'". The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* and *p*. The score ends with a box labeled "Fis: 6/4 I."

Nakon kratkog mosta koji traje od 26.-30. takta, slijedi druga strofa prve teme. U mostu se javlja melodija prve teme, tj. ćelije „v“ u 29. taktu u dionici violončela (Primjer 26).

¹⁸ Zajedničkih.

Primjer 27. Crveno – druga tema, tonska ćelija „p“. Crno – tonska ćelija „v“.

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment consists of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The score is in common time (C) and starts at measure 51. The vocal line begins with a rest in measure 51, followed by a melodic phrase starting in measure 52. This phrase is highlighted with a red box and labeled "Tonska ćelija 'p'". The lyrics are "Ich lö - se mich in tö - - nen". The piano accompaniment features a chromatic bass line starting in measure 52, which is highlighted with a black box and labeled "Tonska ćelija 'v'". The first measure of the piano accompaniment is labeled "Fis: I".

Tema je poduprta kromatskim pomacima u basu od tona fis u 52. taktu do tona e u 59. taktu. Tonalitetni centar i dalje izostaje, no na trenutke se mogu pronaći obrisi Fis-dura/mola kao npr. u taktu 62 gdje se pojavljuje dominantni septakord cis-eis-gis-h. Prema Kimu (1990), nešto ranije, u 55. taktu također se pojavila dominantna struktura u donjim dionicama, no bez temeljnog tona. Kim (1990) tvrdi da harmonijska struktura ovoga dijela sadrži puno više kromatskih dijelova zbog vrlo velike i proširene upotrebe polustepena. Druga tema traje sve do 66. takta gdje završava četvrta strofa pjesme Stefana Georgea.

Provedba započinje u 67. taktu s petom strofom pjesme i traje do 99. takta. Također se, kao i uvod, može podijeliti na dva dijela. Prvi dio provedbe provodi i razrađuje materijal druge teme do 82. takta te započinje kanonskom imitacijom između viole i violončela. Kao kontrapunkt se od 73. takta mogu naći motivi iz samoga uvoda. Drugi dio zahvaća šestu i sedmu strofu pjesme i razrađuje materijal prve teme. Temu prvo donosi dionica soprana, a zatim i dionica violončela.

Repriza počinje vrlo upečatljivo Fis-dur akordom u 100. taktu. Prva i druga tema se iznose istovremeno – prva tema u sopranu, druga tema u violinama (Primjer 28).

Primjer 28. Plavo – repriza 1. teme, crveno – repriza 2. teme.

100

Repriza 1. teme

Ich bin ein fun - ke nur vom hei - - - - li - gen feu - - - - - er

Repriza 2. teme

p *p* *p* *p* *p* *p*

Harmonijska podloga slična je onoj iz druge teme, tj. kretanje dionice basa po polustepenim pomacima počevši s tonom Fis u 100. taktu, sve do tona a u 109. taktu¹⁹. U 110. taktu violončelo ponovo izlaže prvu temu u augmentaciji dva puta za redom, ali ne s identičnim tonovima, već koristi mogućnost „transpozicijske tehnike“ tonskih ćelija (Primjer 29).

Primjer 29. Augmentirana 1. tema u dionici violončela.

110

ff *f*

Koda započinje u 120. taktu s pedalnim tonom fis kao oznakom početnog tonaliteta i bez soprana. Stavak je zaokružen instrumentalnim početkom i završetkom, što odgovara uvodu i kodi, dok je tekst rezerviran za glavne dijelove i teme. Od takta 128 do takta 133 Schönberg koristi prošireni dominantni septakord Fis-dura čime je i prije znao nagoviještati

¹⁹ Opseg decime.

isti tonalitet. Završava klasičnim durskim kvintakordom Fis-dura, što se u odnosu na početni tonalitet cijelog dijela može shvatiti kao pikardijska terca, iako je stavak većim dijelom više bio u Fis-duru nego u fis-molu.

Tablica 4. Tablični prikaz analize 4. stavka.

takt		ćelija	tonovi ćelije	instrument	napomena	
1	uvod	v	dis-f-gis-b	svi		
3		v	es-f-as-b	viola		
3		v	des-es-ges-as	violončelo		
6		v	es-f-as-b	viola		
6		v	as-b-des-es	vln1	ton as je zajednički u dvjema ćelijama	
6		v	ges-as-ces-des	vln1		
6		v	des-es-ges-as	viola		
9		t	cis-d-f-a	vln1, vln2, viola	akord koji je kasnije i početak 1. teme	
9		v	g-a-c-d	viola, vlc		
10		s	e-g-gis	vlc		
10		r	gis-a-d	viola		
10		o	ćelija „s“ i „r“ zajedno čine ćeliju „o“ – isto i na početku drugog dijela provedbe			
15		v	es-f-as-b	vln1		
15		v	as-b-des-es	vln2		
20					kraj uvoda	

21-23	prvi stih prve teme	v	g-a-c-d	sopran	ekspozicija
23-25		v	f-g-b-c	sopran	
21-25		v, r, z, t		svi	neke ćelije su izvedene iz vertikalne, a neke iz horizontalne linije
26-30	most između dva stiha				
31-35	drugi stih prve teme	v	cis-dis-fis- gis		
36-51	most do 2. teme				2. i 3. strofa
52-66	2. tema	p	a-ais-h-c- cis-d	sopran	4. strofa
67-82	provedba 1.dio	p		viola+vlc kanon	provedba započinje provođenjem 2. teme; 5. strofa
83-99	provedba 2. dio			sopran i nakon soprana vlc	provođenje 1. teme; 6. i 7. strofa te prvi stih 8. strofe
100-119	repriza			sopran i violine	repriza 1. i 2. teme istovremeno - „stretta“; Zadnja dva stiha pjesme
120- kraja	koda				pedalni ton fis kao oznaka „tonike“

5.4.1 Stilske značajke 4. stavka izvedene iz formalno-harmonijske analize

Formalno-harmonijskom analizom četvrtog stavka izvedeni su sljedeći zaključci:

1. (A)Tonalitet – Ovo je jedini stavak koji nema definirani tonalitet predznacima iza ključa. Iako je Fis-dur prema određenim dijelovima (npr. početak tema te kraj) osnovni tonalitet, u odnosu na prethodni stavak, gdje tonalitet es-mola igra vrlo veliku ulogu gotovo svakih nekoliko taktova, u ovome stavku takav odnos prema tonalitetu ipak izostaje.
2. Harmonija, zvuk – Vrlo disonantan zvuk tokom cijelog stavka ne može se prikriti povremenim povratcima u Fis-dur što konstatira čak i sam Schönberg. Upotreba tonskih ćelija kao osnove melodijskih linija (ali ne i formalnih dijelova!) kroz veći dio ostavlja dojam slobodnog atonaliteta bez obzira na povremene izlete u Fis-dur. Komponiranje pomoću ćelija jedna je od glavnih tehnika izgradnje zvuka i harmonije u razdoblju slobodnog atonaliteta.
3. Forma vezana za tekst – Iako se radi o sonatnoj formi, i u ovome stavku sve dijelove određuju strofe Georgeove pjesme „*Entrückung*“.
4. Schönbergove konstatacije:
 - „*Ogromno mnoštvo disonanci više se ne može izbalansirati povremenim povratcima u tonalitet koji se smatra početnim.*“²⁰
 - „*Prijelaz sa Zemlje na neki drugi planet*“²¹ (iako je to prvi stih Georgeove pjesme, Schönberg ga koristi kao opis svoje kompozicije).

Iz ovih dvaju konstatacija vidljivo je da je i sam Schönberg svjestan odmaka kojeg je napravio u odnosu na prethodna tri stavka.

²⁰ Vidi fusnotu br. 12.

²¹ „*Ich fühle Luft von anderen Planeten*“

6 ZAKLJUČAK

Analizom Schönbergovog 2. gudačkog kvarteta dobili smo odgovore koji ukazuju na tranzicijsku karakteristiku djela. Također, usporednom analizom s kasnijim djelima mogu se uočiti neke dosljednosti prvi puta prezentirane u kvartetu. Tako je jedna od njih ta da se u idućim djelima nigdje ne pojavljuju predznaci ispred ključa. Djelo sadrži mnoštvo karakteristika razdoblja moderne i ekspresionizma. Tonalitet fis-mola osnovni je tonalitet prvoga stavka. Ovaj „tonalitetni“ stavak sa tradicionalnom formom pokazuje još uvijek blizinu moderne. Teme imaju i melodijsko-ritmičku karakteristiku s tradicionalnim harmonijskim progresijama. Te progresije možda i nisu u potpunosti strukturirane po načelima klasične harmonije, no usporedimo li iste s progresijama u idućim stavcima, vrlo se jasno vidi razvoj onih progresija koji vode ka ekspresionizmu.

U drugome stavku naglasci su stavljeni na pojedine tonove, najviše na ton d kao tonalitetno središte. Javljaju se akordi tercne građe, no puno češće kroz određene „pункtove“ u melodijskoj liniji nego li u vertikalnome prikazu, čime se njihova funkcionalnost znatno oslabljuje. Tome pridonosi vrlo razrađena kontrapunktska tehnika s nerijetkim kromatskim linijama.

U trećem se stavku prvi puta javlja tekst kao bitan čimbenik u odabiru forme. U ovome se stavku najbolje vidi dvostrana stilska pripadnost djela – s jedne strane tradicionalna forma, provedbena uloga i es-mol tijekom cijelog djela, s druge strane tekst koji karakterizira Schönbergovo posttonalitetno razdoblje i „aha efekt“ kojeg on donosi.

Na kraju, četvrti se stavak javlja kao *summa summarum* onih dijelova koje je Schönberg propitkivao u prethodnim stavcima. Iz drugoga su stavka to tonalitetna nestabilnost, upotreba tonskih ćelija, razvijeni kontrapunkt i načelo jedinstvenosti glazbenog prostora, dok je iz trećeg stavka to bio tekst. Spojem duhovnosti i dramatičnosti teksta s inovativnim harmonijskim progresijama dolazimo do potpuno novog, ekspresionističkog zvuka kod Schönberga što se najbolje očituje u četvrtome stavku kao najbolju moguću pripremu razdoblja slobodnog atonaliteta. Ipak, ne treba taj stavak u potpunosti etiketirati kao atonalitetno djelo. Jedna mala, ali vrlo bitna karakteristika ipak čuva dašak tradicionalnosti – tonalitetna zaokruženost – ne samo ovoga stavka, već Schönbergova namjerna želja da svaki stavak završi jednako kako je i počeo.

7 LITERATURA

Arnold Schoenberg - American composer. (2019). Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Arnold-Schoenberg> (Pristupljeno 28. lipnja 2019.).

Botstein, L. (2001). *Modernism*. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625>. (Pristupljeno 1. srpnja 2019.).

Collisson, S. J. (1994). *Grundgestalt, Developing Variation, and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg: An Analytical Study of the String Quartet* (Doktorska disertacija). London: King's College, University of London.

Danuser, H. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

Fanning, D. (2001). *Expressionism*. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009141>. (Pristupljeno 1. srpnja 2019.).

Fox, C. (2009). Arnold Schoenberg: *Air from another planet*.
<https://www.theguardian.com/music/2009/jan/17/classical-music-schoenberg?fbclid=IwAR22kqdCkI1CR9hb1q8Cn2YC-WQwRBaEFF8IbUEDk6zZR2M7DbgymioVcbs> (Pristupljeno 27. rujna 2019.).

Gligo, N. (1996). *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća: s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: KDZ&MIC.

Harrison, T. (1996). *1910: The Emancipation of Dissonance*. Berkeley: University of California Press. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5v19n9xh/> (Pristupljeno 15. srpnja 2019.).

Kim, K.-E. (1990). *The harmonic language of Arnold Schoenberg's second string quartet op. 10*. (Doktorska disertacija). Montreal: McGill University, Montreal.

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. *Nova glazba*. Hrvatska enciklopedija (mrežno izdanje)http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44198&fbclid=IwAR2m2WDTKH2TXz-iuQfdeCr5ydyO64Gjp_nEz_yVv2jnWvdLVwRN9lozlrq (Pristupljeno 11. srpnja 2019.).

Morgan, R. (1984). Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, 10(3), pp.442-461.

Neighbour, O. W. (2001). *Schoenberg [Schönberg], Arnold*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025024>. (Pristupljeno 28. lipnja 2019.).

Payne, A. (1968). *Schoenberg*. London: Oxford University Press.

Pupovac, D. (2004). *Funkcija tekstovnih predložaka u Schoenbergovoj atonalitetnoj fazi* (Diplomski rad). Zagreb: Muzička akademija Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.

Samson, J. (1977). *Music in Transition: study of tonal expansion and atonality 1900-1920*. New York: W.W. Norton.

Schoenberg, A. *The Relationship to the Text*. U: Kandinsky, W. *Blue Rider Almanac*. München: R. Piper & Co. Verlag, 1912.

Schoenberg, A. (1952). My Evolution. *The Musical Quarterly*, 38(4), 517-527. doi: 10.1093/mq/xxxviii.4.517

Schoenberg, A. & Stein, L. (1969). *Structural Functions of Harmony*. (2. izdanje). London: Ernest Benn Limited.

Schönberg, A. (1983). *Theory of Harmony* (preveo Carter, R. E.). Los Angeles: University of California Press.

Štefanac, Z. (1999). *Počeci atonalne glazbe* (Diplomski rad). Zagreb: Muzička akademija Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.

von Rauchhaupt, U. (1971). *Schoenberg, Berg, Webern: the string quartets*. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft.

Whittall, A. (2018). *Tonality in crisis? How harmony changed in the 20th century*. British Library. <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/tonality-in-crisis?fbclid=IwAR1rDA4KtV9V2ayqli51VVT-CCOGqi1ManOaKaXKpMLG00t2sqikfGWZsd0> (Pristupljeno 15. srpnja 2019.).

Wildschütz, F. (2019). Into the Hanging Gardens - A Pianist's Exploration of Arnold Schönberg's Opus 15.

https://www.researchcatalogue.net/view/304529/304535?fbclid=IwAR3BUBiESAZwDY5dWYN_g7mDLp4635MLq31ftbYyVy4S2J8hKF__WemlQbk#SchoenbergText (Pristupljeno 7. rujna 2019.)

Izvor fotografije: http://blog.blo.org/gazes-schoenberg-the-cartist?fbclid=IwAR05cJ43ubxGQ7OiEzcoNUv_uOcY0OpTAftn7KkvP6JoOOz674_DIGWk9w8 (pristupljeno 3. listopada 2019.).

Prilog 1 – Stefan George, *Litanei*

Op.a. slobodan prijevod

Tief ist die trauer
die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder
Herr! in dein haus...

Lang war die reise,
matt sind die glieder,
Leer sind die schreine,
voll nur die qual.

Durstende zunge
darbt nach dem weine.
Hart war gestritten,
starr ist mein arm.

Gönne die ruhe
schwankenden schritten,
Hungrigem gaume
bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem
rufend dem trauma,
Hohl sind die hände,
fiebernd der mund . .

Leih deine kühle,
lösche die brände,
Tilge das hoffen,
sende das licht!

Gluten im herzen
lodern noch offen,
Innerst im grunde
wacht noch ein schrei . .

Töte das sehnen,
schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe,
gieb mir dein glück!

Duboka je tuga
Koja mračí oko mene,
Još jednom ulazim,
Gospode! u tvoju kuću...

Dugo bijaše putovanje,
Umorni su udovi,
Prazni su oltari,
Puni samo muke.

Suhi jezik
Žudi za vinom.
Muka je bila teška,
Utrnula je moja ruka.

Osiguraj slatki odmor
Nesigurnim koracima,
Za gladna usta
Izmrvi svoj kruh!

Slab je moj dah
Koji zaziva san,
Prazne su ruke,
Grozničave usne . .

Udijeli svoju hladnoću,
Ugasi požar,
Otkazi svaku nadu,
Udijeli svjetlo!

Vatra u srcu
Još svijetli iskreno,
Duboko u meni
Plač je još budan . .

Ubij svaku čežnju,
Zatvori ranu!
Uzmi ljubav od mene,
Daj mi svoju radost!

Prilog 2 - Stefan George, *Entrückung*

Op.a. slobodan prijevod

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten—rufer meiner qualen—

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüffert weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallinen glanzes schwimme--
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

Osjećam zrak s drugih planeta.
Lica koja su se nekad okretala prema meni u prijateljstvu
Blijede u tami preda mnom.

I drveće i staze koje sam volio blijede
Tako da ih jedva poznajem, i vaše svjetlo
Voljena sjena – vjesnik moje muke –

Sada je ugašeno prilično dubokim plamenovima
Da bi se, nakon bijesa zaraćene zbrke,
Pojavilo u svjetlu strahopoštovanja i čežnje.

Gubim se u tonovima, kružeći, krivudajući,
U neutemeljenim zahvalama i bezimenim pohvalama
Prepuštajući se bez želje snažnom dahu.

Buran vjetar me nadjačava
U svetom zanosu gdje žarko plaču
Žene koje u prašini mole preklinjajući:

Tada gledam kako se magloviti oblaci razilaze
Na suncu prekrivenom vedrom nebu
Koje grli samo najudaljenija planinska utočišta.

Tlo drhti bijelo i mekano kao sirutka.
Penjem se preko golemog ponora.
Osjećam da plutam iznad najdaljeg oblaka

Plivam u moru kristalnog sjaja--
Ja sam samo iskra svete vatre
Ja sam samo gromoglasni odjek svetog glasa.