

Analiza Sonate op. 1 Albana Berga

Vuković, David

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:414030>

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

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



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

DAVID VUKOVIĆ

ANALIZA SONATE OP. 1

ALBANA BERGA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ANALIZA SONATE OP. 1 ALBANA BERGA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Đorđe Stanetti

Student: David Vuković

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Đorđe Stanetti

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen 19. siječnja 2021. ocjenom odličan (5)

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Đuro Tikvica _____

2. red. prof. art. Đorđe Stanetti _____

3. doc. art. Filip Fak _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod	1
2. Život Albana Berga i nastanak Sonate op. 1	2
3. Analiza Sonate op. 1	6
3.1 Forma, ritam, dinamika, harmonija	6
3.2 Razvojno variranje kod Arnolda Schönberga	13
3.3 Motivički rad u Bergovoj Sonati op. 1	18
4. Interpretativna analiza Sonate op. 1 Albana Berga	23
5. Zaključak	28
6. Literatura	29

Sažetak

Ovaj rad bavi se Sonatom op. 1 Albana Berga. U biografskom dijelu opisan je Bergov život s naglaskom na njegovo stvaralaštvo te je ukratko opisan nastanak Sonate op. 1. Sljedeći dio bavi se analizom forme, harmonije, ritma i dinamike u ovoj sonati. Kako bismo što bolje mogli shvatiti motivički rad u sonati, najprije je jedno poglavlje posvećeno metodi razvojnog variranja i Schönbergovom shvaćanju tog pojma. Nakon toga slijedi detaljna motivička analiza Bergove sonate, te je prikazano na koji je način korištena metoda razvojnog variranja. Posljednje poglavlje bavi se sonatom iz interpretativnog aspekta.

Ključne riječi: Alban Berg ; Sonata op. 1 ; razvojno variranje

Abstract

This paper deals with Alban Berg's Sonata Op. 1. The biographical part describes Berg's life with an emphasis on his work and briefly describes the creation of the Sonata op. 1. The next part deals with the analysis of form, harmony, rhythm and dynamics in this sonata. In order to better understand the motif work in the sonata, one chapter is devoted to the developing variation and Schönberg's understanding of the term. This is followed by a detailed motif analysis of Berg's sonata, and it is shown how the method of developing variation was used. The last chapter deals with the sonata from an interpretive aspect.

Keywords: Alban Berg; Sonata Op. 1; developing variation

1. Uvod

Od svih fenomena u dvadesetom stoljeću, onaj koji je možda najviše utjecao na samu srž shvaćanja glazbe i njenu daljnju evoluciju jest stvaralaštvo i djelovanje trojice kompozitora takozvane Druge bečke škole. Osnivač i glavni pokretač te škole bio je Arnold Schönberg, učitelj, kompozitor, teoretičar i inovator koji je prvi zakoračio u područje atonaliteta te kasnije osmislio dvanaestttonsku tehniku skladanja. Anton Webern bio je Schönbergov vjerni pratitelj te onaj koji je dvanaestttonsku tehniku shvatio najrigoroznije, pobudivši svojim dvanaestttonskim stvaralaštvom izraziti interes kasnijih kompozitora serijalizma. Za razliku od Weberna, Alban Berg nikada nije u potpunosti napustio tradiciju, tonalitet i svoj kasnoromantički senzibilitet. No upravo je Berg bio onaj koji se svojom operom *Wozzeck* probio na veliku scenu te svojim stvaralaštvom stekao najviše obožavatelja.

U ovom radu bavit ću se Sonatom op. 1 Albana Berga koja je nastala za vrijeme Bergova učenja kod Schönberga, ubrzo nakon koje su nastala i Schönbergova Tri komada za klavir op. 11, jedno od prvih Schönbergovih atonalnih djela. Sonatu ću analizirati iz formalnog i harmonijskog aspekta: djelo je pisano u sonatnom obliku, a u pogledu harmonije Berg osim tonaliteta koristi i cjelotonska te kvartna suzvučja. Posebno ću se osvrnuti i na metodu razvojnog variranja kod Schönberga te pokušati prikazati što je za Schönberga značio taj pojam. Nakon toga slijedi motivička analiza Bergove Sonate op. 1 kojom je prikazano na koji način je Berg koristeći motive iznesene na samom početku sonate izgradio cijelu kompoziciju. Na kraju ću se ukratko dotaknuti i interpretativnog aspekta sonate i prokomentirati nekoliko izvedbenih poteškoća.

2. Život Albana Berga i nastanak Sonate op. 1

Alban Maria Johannes Berg rođen je 9. veljače 1885. u Beču u obitelji uspješnog njemačkog trgovca i kćeri bečkog draguljara. Mladi Alban pokazivao je interes za glazbu i književnost, a s majčine je strane naslijedio i dar za likovne umjetnosti. Dobrostojeća obitelj zapala je u financijske probleme 1900. nakon smrti oca Conrada te je Albanu daljnje školovanje omogućila njegova teta. U glazbi je bio samouk i u njegove prve kompozicijske pokušaje spada tridesetak pjesama nastalih između 1901. i 1904., koje su se često pjevale u krugu obitelji. Kod Schönberga je počeo učiti 1904., nakon što je Albanov brat Charly za Schönberga saznao preko oglasa i potajno mu odnio nekoliko Albanovih pjesama. Schönberg je prihvatio Albana kao učenika i besplatno mu davao poduke sve do kraja 1905. kad su financije obitelji Berg krenule nabolje.



Primjer 2a: Jedna od skica početka sonate¹

Berg je pod Schönbergovim vodstvom brzo napredovao u cjelokupnom razumijevanju glazbe i umjetnosti. Iako je kod njega formalno učio samo do 1907., Berg je Schönberga do kraja života vidio kao svog mentora. Od kompozicija nastalih u razdoblju učenja, osim pedesetak pjesama uz pratnju klavira, najznačajnije su

¹ Forte, Allen. Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music, *Music Analysis*, XXVI, 2007, 1/2, str. 17

Dvostruka fuga za gudački kvintet uz pratnju klavira (u maniri *bassa continua*), te 12 varijacija za klavir. Nakon harmonije, polifonije i teorije glazbe, Berg naposljetku 1907. uči kompoziciju te period učenja kod Schönberga završava studijom sonate. Napisao je četiri početka sonate prije nego je dovršio Sonatu op. 1 (prvih 6 taktova jedne od ovih skica, one u d-molu, poslužilo mu je kasnije kao osnova za orkestralni interludij u trećem činu opere *Wozzeck* (Primjer 2a). Iako je sonatu pisao još uvijek pod Schönbergovim mentorstvom, kompozicija s brojem opusa 1 može se shvatiti kao potvrda Bergove zrelosti i spremnosti za samostalno stvaralaštvo. Sonata je dovršena 1908. te je objavljena 1910. zajedno s Četiri pjesme op. 2, a Berg je sam nacrtao naslovne stranice oba opusa (Primjer 2b). Bergov kasniji učenik Theodor Adorno prisjeća se da je Berg na svojim ulaznim vratima ime napisao u jednakoj maniri: „Ime na vratima je napisao sam Berg umjetničkim pismom, baš kao i na originalnim izdanjima opusa 1 i 2, s tragom *Jugendstila*, no jasno čitljivo i bez dosadnih ornamenata.“²

ALBAN·BERG OP.1·SONATE FÜR·KLAVIER

ROBERT LIENAU·BERLIN
GLEICHZEITIG IM MATVERTRIEB
DER UNIVERSAL EDITION·WIEN
U.E. N° 8812

Primjer 2b: Naslovna stranica prvog izdanja Sonate op. 1, reprint³

² Adorno, Theodor Wiesengrund. *Alban Berg. Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. str. 14. vlastiti prijevod. U originalu: "The name on the door was designed by Berg in artistic script, just as on the original editions of Opp. 1 and 2, still with trace of *Jugendstil*, yet clearly legible and without annoying ornamentation."

³ Berg, Alban. *Op. 1 Sonate für Klavier*. Beč: Universal Edition, 1926.

Sonata je praižvedena 24. travnja 1911. u bečkoj Ehrbarsaal zajedno s Gudačkim kvartetom op. 3, a praižvela ju je Etta Werndorff koja je prethodne godine praižvela i Schönbergova Tri komada za klavir op. 11 te *Knjigu visećih vrtova* op. 15. Nakon što je prvo izdanje izašlo iz tiska 1920., Berg je tražio da se djelo ponovno izda, te je iste godine izdano drugo izdanje s promjenama najviše u području fražiranja.⁴ S rastom popularnosti opere *Wozzeck* 1920-ih, porasla je i popularnost ostatka Bergovog opusa te su 1925. izdavači zatražili od Berga da napravi dovoljno promjena kako bi mogli registrirati američka autorska prava i zamolili ga da oznake tempa na njemačkom nadopuni internacionalnim talijanskim ekvivalentima. Drugo revidirano izdanje sonate, izašlo 1925., uključivalo je značajne kvalitativne i kvantitativne promjene u fražiranju.

Berg se 1911. oženio s pjevačicom Helene Nahowski, nakon duge neizvjesnosti i neslaganja njenog oca radi Bergovog nesigurnog zdravstvenog stanja. Berg je naime još 1908. imao prvi napadaj bronhijalne astme nakon kojeg ga je pregledao Sigmund Freud čija je osobnost ostavila utisak na kompozitora. Na takozvanom *Skandalkonzertu* 13. ožujka 1913. u bečkom Musikvereinu, dvije Bergove pjesme iz *Altenberg Lieder* op. 4 izazvale su opću pobunu publike. Događaj je Berga osobno pogodio, a *Altenberg Lieder* više se nisu izvodile niti su bile izdane za kompozitorova života. Tijekom Prvog svjetskog rata Bergovo se zdravstveno stanje znatno pogoršalo. Sredinom kolovoza 1915. bio je regrutiran i već nakon dva mjeseca doživio je fizički slom radi astme. U svibnju 1916. se uspio premjestiti na uredski posao gdje je ostao do kraja rata. Bergova ratna iskustva možda su ga i dodatno inspirirala za rad na operi *Wozzeck* koji je započeo 1917. Jednom se prilikom požalio svom učeniku da ne može spavati od zvukova istovremenog hrkanja puno ljudi u baraci: "Polifono disanje, dahtanje i stenjanje stvara najčudniji zbor koji sam ikada čuo. To je poput glazbe drevnih zvukova koja se diže iz bezdana duše tih ljudi."⁵ Berg ovim riječima kao da je opisao scenu u baraci iz drugog čina opere

⁴ Kako bi izbjegao odgađanje objavljivanja, Berg je izvršenje promjena prepustio izdavačima. Budući da Bergova kopija s označenim promjenama još uvijek nije pronađena, ne znamo jesu li sve njegove izmjene i dopune zaista inkorporirane. Vidi: Berg, Alban. *Klaviersonate Opus 1*. Ur.: Ullrich Scheideler. München: G. Henle Verlag, 2006. str. IV

⁵ Reich, Willi. *The Life and Work of Alban Berg*. London: Thames and Hudson, 1965. str. 43. vlastiti prijevod. U originalu: „The polyphonic breathing, gasping and groaning makes the strangest chorus I have ever heard. It is like a music of the primeval sounds that rises from the abysses of these people's souls.”

Wozzeck. Operu je završio 1922. i prva koncertna izvedba tri fragmenta iz *Wozzecka* 1924. u Frankfurtu bila je uspješna. Praizvedba kompletne opere u Berlinu 1925. bila je popraćena negodovanjem publike, ali opera je ipak Bergu osigurala put do svjetske slave. Ubrzo su slijedile produkcije u Austriji, Njemačkoj, Češkoj, Rusiji, SAD-u i drugdje. Uspjeh opere osigurao je Bergu na neko vrijeme novčanu sigurnost te je u sljedećih nekoliko godina komponirao *Komorni koncert* za klavir, violinu i 13 puhača, *Lirsku suitu* za gudački kvartet te koncertnu ariju *Der Wein* te je započeo rad na operi *Lulu*.

No Bergova situacija je krenula silaznom putanjom 1933. dolaskom nacizma. Ubrzo je sva glazba Schönbergove škole bila proglašena degenerativnom umjetnošću i bila zabranjena na koncertima. U ovo vrijeme Berg je ulagao izrazite napore u rad na operi *Lulu* te je do 1934. dovršio *Lulu suitu* (Pet simfonijskih komada iz opere *Lulu*) koja je bila praizvedena u studenom 1934. u Berlinu. Izvedba je bila popraćena snažnim ovacijama (što također pokazuje i neslaganje publike s režimom), no sljedeći su dan njemački mediji izvršili snažni napad na djelo i izvedbu. Erich Kleiber, koji je dirigirao premijeru suite četiri dana nakon izvedbe dao je ostavku i početkom 1935. napustio Njemačku. *Lulu suite* je u inozemstvu u sljedećih par mjeseci bila izvedena više od deset puta. Američki violinist Louis Krasner je početkom 1935. od Berga naručio violinski koncert što je prekinulo njegov rad na završetku opere. U travnju je Berga pogodila vijest o smrti Manon Gropius, devetnaestogodišnje kćeri Alme Mahler, te je svoj violinski koncert odlučio napisati 'u sjećanje na anđela'. Tijekom komponiranja odlučio je u kompoziciju ubaciti i citat melodije Bachovog korala "Es ist genug" te se iznenadio primijetivši da prve četiri note korala korespondiraju s posljednje četiri note dvanaesttinskog niza na kojem je već konstruirao cijeli koncert. Na Bergovo zadovoljstvo, violinski koncert je bio dovršen do početka kolovoza te je već Berg pričao o projektima kojih će se prihvatiti po završetku opere *Lulu*, no već sredinom kolovoza Bergu se na leđima pojavio apsces za koji je mislio da je nastao od uboda insekta. Apsces je bio liječen, ali se Bergovo stanje postepeno samo pogoršavalo. Premijera *Lulu suite* 11. prosinca u njegovom rodnom gradu bila je posljednja glazba koju je čuo. Bez da je ikada čuo svoj veličanstveni Violinski koncert, Alban Berg je umro 24. prosinca 1935. u Beču ostavivši iza sebe nedovršen dugogodišnji rad na operi *Lulu*.

3. Analiza Sonate op. 1 Albana Berga

3.1 Forma, ritam, dinamika, harmonija

Bergova Sonata op. 1 neveliko je jednostavačno djelo. Bitno je naglasiti da ova jednostavačnost ne podrazumijeva princip kombiniranja nekoliko stavaka u jedan, već se radi samo o prvom stavku sonate pisanom u sonatnom obliku zbog čega bi djelo također moglo nositi naziv "Sonatni stavak". (Postoji anegdota da je Berg imao namjeru napisati višestavačno djelo, ali dugo vremena nije imao ideje za ostale stavke, na što mu je Schönberg rekao da manjak inspiracije znači da je rekao sve što je imao za reći.)

Forma sonatnog oblika već je na prvo slušanje pregledna s jasno raspoznatljivim osnovnim motivima prve teme od motiva druge teme, te jasnim počecima formalnih cjelina poput mosta, kodeta, provedbe i reprize. No u ovoj sonati se pojavljuje pregršt motiva⁶ čiji se osnovni oblici razvijaju u ekspoziciji pa je iz aspekta motivičkog razvoja upravo ekspozicija najzanimljiviji dio sonate. Novi materijali se u ekspoziciji pojavljuju na četiri mjesta koja djelomično korespondiraju s ključnim formalnim cjelinama ekspozicije: na samom početku sonate početna je fraza (t. 1-4.2)⁷ izgrađena od tri osnovna motiva (motivi *a*, *b* i *c*) te kromatskog niza u basovoj liniji (materijal *d*) – kasnije ću ih zvati materijalima prve teme; most započinje u taktu 11.3 frazom *e*, novim materijalom koji je nastao variranjem u prvoj temi iznesenih materijala – materijal mosta; nastup druge teme u 30. taktu donosi novi materijal (započinje frazom *f*) – materijal druge teme; u 39. taktu pojavljuje se novi materijal (frazе *g* i *h*) koji formalno još uvijek spada u grupu druge teme, ali iz kojeg je kasnije izgrađena i kodeta – materijal završne teme⁸.

⁶ Više o motivici u kasnijoj motivičkoj analizi

⁷ Po uzoru na Adornovu analizu, uzmah je označen kao prvi takt. Uputa za označavanje taktova: t. 4.2 znači: 4. takt, 2. doba

⁸ Adorno je u svojoj analizi sonate upotrijebio izraz „closing theme“ za spomenuti materijal. Naziv je preuzet od Adorna i nipošto ne upućuje na tematični karakter materijala. Vidi: Adorno, Theodor Wiesengrund. *Alban Berg. Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. str. 44

Materijali prve teme

Materijal mosta

Materijal druge teme

Materijali završne teme

Primjer 3.1a: Prvo pojavljivanje svih osnovnih motiva u ekspoziciji

Zanimljivo je ovdje primijetiti i da je motivički razvoj usklađen s postepenim ubrzanjem ritma unutar ekspozicije. Grupa prve teme (t. 1-11.2) ritmički je izgrađena od punktiranog ritma (osminka s točkom i šesnaestinka) i osminki, te četvrtinki i nekoliko dužih notnih vrijednosti, a jedina su iznimka dvije šesnaestinke na kraju 5. takta. Materijal mosta ritmički je obogaćen triolom te su u ovoj formalnoj cjelini jedini ritmički "uljezi" tri grupe od po četiri šesnaestinke u taktovima 22 i 23 koje doduše i

ne predstavljaju novi motivički materijal već samo ornamentirane *varijante* motiva *c*. Šesnaestinski ritam u potpunosti se emancipira u drugoj temi, te se u 38. taktu *strettom* izgrađenom upravo od šesnaestinskih motiva gradi napetost do pojave novog materijala u 39. taktu. Postepeno ubrzanje ritma kroz ekspoziciju dovodi do materijala završne teme u 39. taktu koja sadrži šesnaestinsku sekstolu, najbržu ritamsku figuru u sonati.

Formalno, grupa prve teme (t.1-11.2) sastoji se od početne fraze nepravilne duljine s kadencom (t. 1-4.2), u kojoj je iznesen već spomenuti osnovni motivički materijal, te rečenice (t. 4.2-11) koja se unatoč kadenci nastavlja na početnu frazu i u potpunosti je izgrađena variranjem i razradbom u njoj iznesenog materijala. Most (11.3-29) započinje peterotaktnim izlaganjem novog materijala (t. 11.3-17.1), te nastavlja rečenicom (t. 17.2-28) u kojoj se ponovno izlaže materijal prve teme, pri čemu početna fraza ovaj puta ne kadencira već se razvija ali ipak uz prisustvo materijala rečenice koja se u početnom izlaganju na nju nastavljala, te materijal mosta (od takta 24) koji se nakon ostvarenog vrhunca počinje raspadati te svojim raspadanjem stvara materijal za izgradnju druge teme. Grupa druge teme (t. 30-49) pjevno započinje malom rečenicom (t. 30-33) koju slijedi dvotakt te njegova varirano ponovljena te za jedan takt proširena *varijanta* (t. 34-38) koji pak vode do materijala završne teme. Ovaj drugi dio grupe druge teme (od pojave materijala završne teme u t. 38) organiziran je u obliku dvotakta i njegove sekventno ponovljene, značajno varirane te proširene inačice koji se razvijaju do vrhunca ekspozicije u 45. taktu, nakon čega ponovo slijedi dekonstrukcija materijala i smirenje koje vodi do kodete. Kodeta je izgrađena variranjem materijala završne teme te već nakon dva dvotakta dolazi do postepene dekonstrukcije materijala ali ujedno i postepene rekonstrukcije početnog motiva sonate kroz tri takta prije nego što se isti pojavi u funkciji započinjanja repeticije ekspozicije.

Provedba (t. 57-110) je izgrađena od tri dijela. Prvi dio (t. 57-71.1) izgrađen je variranjem motiva prve teme u formi proširene male periode, te ostvaruje svoj vrhunac u taktovima 67-68. Drugi dio (t. 71.2-100), za koji se unatoč neprestanom variranom repetiranju melodijskih linija može reći da je prokomponiran, izgrađen je od materijala prve teme i mosta, te se vrhunac cijele sonate u 92. taktu ostvaruje

materijalom iz vrhunca ekspozicije u 45. taktu. Posljednji dio provedbe (t.101-110) izgrađen je iz materijala druge teme u nepravilnom obliku $(2+2+1+1+(0.5+0.5)+3)$ i predstavlja mirnu tranziciju na reprizu.

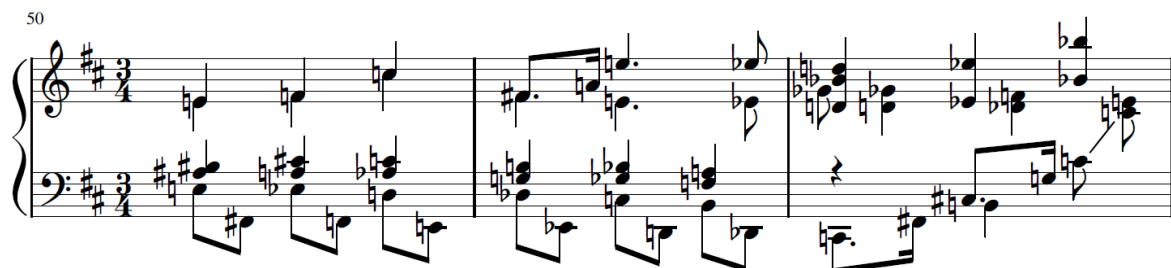
Repriza donosi nekoliko značajnih formalnih razlika u odnosu na ekspoziciju. Kadence na kraju početne fraze u reprizi nema i cijela grupa prve teme (t. 111-131) je značajno proširena te doživljava svoj vrhunac u 130. taktu. Most (t. 132-137) je s druge strane značajno skraćen i uskraćen za razvoj koji je proživio u ekspoziciji. Mala rečenica s početka druge teme u ekspoziciji ovdje je proširena (t. 138-144) te se odmah nadovezuje na materijal završne teme (t. 145-167) koji je ovdje značajno proširen odgađanjem vrhunca pomoću sekvenci te uz posljedično duži smiraj prije kode. Osnovna dvotaktna melodijska linija iz kodete ovdje u kodi (t. 168-180) nakon prvog dvotakta prelazi u dionicu lijeve ruke, nakon koje nastupa u inverziji te je proširena do 175. takta nakon kojeg slijedi peterotaktno kadenciranje. Koda je tako značajno duža od kodete u ekspoziciji te u dinamičkom rasponu od *pianissima* do *pianissima possibile* predstavlja umirući završetak sonate.

Zanimljivo je primijetiti i kako je sonata dinamički pravilno oblikovana u formi. Svaka formalna cjelina proživljava svoj dinamički luk – započinje u tišoj dinamici, dinamički i dramatski se razvije do vrhunca, te se nakon vrhunca vraća u tišu dinamiku u kojoj će započeti sljedeća cjelina. Također, nakon dužih cjelina u kojima se dogodio veći vrhunac, sljedeća cjelina bit će manja opsegom i kao protuteža prethodnoj dramatičnosti bit će u tišoj dinamici bez dramatskog razvoja. U ekspoziciji možemo primijetiti tri takva dinamička luka, svaki za jednu formalnu cjelinu – grupu prve teme, most, te grupu druge teme – a nakon dramatične grupe druge teme koja traje 20 taktova, kodeta je kraća i pisana u *pianissimo* dinamici. U provedbi također možemo primijetiti dinamičke lukove u prva dva dijela, a nakon najdramatičnijeg vrhunca u sonati s najvećom dinamičkom oznakom (*ffff* u 92. taktu), opet dolazi kraći dio pisan u *pianissimo* i *pianissimo possibile* dinamici. U reprizi je grupa prve teme znatno dramatičnija nego u ekspoziciji te je most ovaj puta skraćen i spada u *diminuendo* dinamičkog luka grupe prve teme.

U harmonijskom pogledu, sonata je pisana u h-molu visoko kromatiziranim harmonijskim jezikom. Tonalitet h-mola potvrđuju nam predznaci fis i cis koji ostaju nepromijenjeni kroz cijelu sonatu, te dvije kadence s rješenjem na prvom stupnju h-mola (ona u 4. taktu na kraju početne fraze te kadenca na samom kraju sonate), inače jedine dvije razriješene kadence u cijeloj sonati. Međutim, u ostatku sonate tonalitet rijetko kad možemo osjetiti, a češće samo naslutiti. Nakon grupe prve teme most u 12. taktu započinje dominantnim septakordom na tonu 'd' (u reprizi započinje prvim obratom ovog istog septakorda), ali nam taj septakord manje zvuči kao dominantni septakord G-dura, a više kao tonički septakord D-dura, ponajprije zbog prethodna dva takta u kojima se u basu nalazi ton 'a'. Druga tema u 30. taktu započinje dominantnim nonakordom na tonu 'a', zbog kojeg bismo mogli pretpostaviti da druga tema počinje u paralelnom D-duru, no i u ovom je slučaju posljednji akord u prethodnom taktu ('e-d-gis-his') u odnosu dominante prema početnom akordu druge teme, a i kasnija harmonijska zbivanja vode do potvrđenja A-dura u 32. taktu. Druga tema u reprizi slično započinje dominantnim nonakordom na tonu 'h', pa možemo zaključiti da druga tema u ekspoziciji započinje u A-duru, a u reprizi u osnovnom H-duru. U skladu s time zaključujemo i da je treći dio provedbe započet u E-duru, da bi u 108. taktu prešao u e-mol, subdominantni tonalitet osnovnog h-mola.

No Berg osim na tercnim, ovu sonatu harmonijski gradi i na cjelotonskim te kvartnim suzvučjima. Najbolji primjer komponiranja pomoću cjelotonike je već 8. takt, svi tonovi kojeg se nalaze u drugoj transpoziciji cjelotonske ljestvice. No cjelotoniku možemo prepoznati već i u prvom akordu skladbe (Primjer 3.1a), izgrađenom od tonova 'cis-g-h-fis', čiji se gornji ton 'fis' može protumačiti kao appoggiatura na ton 'g' (tom tumačenju ide u prilog i legato luk s tona 'fis2' na 'g2' u idućem taktu koji je Berg dodao u treće izdanje sonate, kao što se vidi u kasnijem Primjeru 4a). Akord nastao razrješenjem appoggiature je 'cis-g-h-g', akord u potpunosti izgrađen od tonova druge transpozicije cjelotonske ljestvice. Ali cjelotoničnost u prvoj frazi tu ne staje – jedan od najbitnijih motiva u ovoj skladbi (u kasnijoj analizi nazvan motiv *b*) koji je prvi puta iznesen u najvišem glasu u drugom dijelu drugog takta izgrađen je od tonova 'g es es h' (prati obrise povećanog kvintakorda), koji se također nalaze u istoj cjelotonskoj ljestvici. Tragove cjelotonskog razmišljanja možemo vidjeti kroz cijelu sonatu i u gotovo svakom nastupu motiva *b* ili nekog od njegovih variranih oblika, a

izrazito je zanimljiv primjer početka kodete (Primjer 3.1b) u kojem je svaka doba izgrađena tonovima druge transpozicije cjelotonske ljestvice (uz iznimku tona 'fis' u 51. taktu). Zbog toga bismo čak mogli reći da ako druga tema počinje u A-duru, kodeta počinje u cjelotonskoj ljestvici.



Primjer 3.1b: Početak kodete s izmjeničnim cjelotonskim suzvučjima

Adorno tumači kako se u sonati prvi kvartni akord (građen od tonova 'fis-h-e') uvodi tek u 26. taktu "na takav način da se kritički ton 'e' čini kao appoggiatura za ton 'd', odnosno "harmonijski je stran" toničkom akordu osnovnog tonaliteta h-mola, koji je, doduše, tek nagoviješten. Neprimjetno, ... , ovaj kvartni triakord postepeno emancipira sam sebe sve dok se napokon (u taktu 28) ne otkrije kao čisti peterotonski kvartni akord. Ipak, uz pomoć motivičkih ostataka ovaj akord polako biva promijenjen, notu po notu, sve dok se (u taktu 29) ne transformira u alteriranu dominantu A-dura."⁹ Kvartni akordi pojavljuju se i kasnije u sonati (taktovi 44, 46-47 te referirajuća mjesta u reprizi i drugdje) kao u potpunosti emancipirana suzvučja, a sam vrhunac ekspozicije događa se upravo na šesterotonskom kvartnom akordu 'cis-fis-h-e-a-d' u 45. taktu.

⁹ Adorno, Theodor Wiesengrund. *Alban Berg. Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. str. 41. vlastiti prijevod. U originalu: "...in such a way that the critical note E appears as a suspension to D, that is, "harmonically foreign" to the tonic chord of the principal key of B minor, which, admittedly, is merely intimated. Imperceptibly, ... , this quartal triad gradually emancipates itself until finally revealed (bar 28) as a pure five-note quartal chord. However, with the help of a motivic remnant this chord is slowly altered, note by note, until (bar 29) it is transformed – once again as if at a border crossing – into an altered dominant of A major."



Primjer 3.1c: Prvi kvartni akord u 26. taktu i prelazak na drugu temu

Ova je sonata, kao što je i karakteristika Schönbergove škole, pisana izrazito polifonim slogom. Možda najhomofonije pisano mjesto je početak druge teme, koja svojim nastupom osim harmonijom, također i homofonim slogom predstavlja kontrast u odnosu na ranija polifona događanja. U ovoj gusto polifoniji cijele sonate kontrapunkt uvijek proizlazi iz motivike tematskog materijala, a upravo je motivika možda najzanimljiviji dio ove sonate. Berg je ovu sonatu motivički konstruirao pomoću metode razvojnog variranja, a o samoj metodi više saznajemo iz tekstova njegovog učitelja, Arnolda Schönberga.

3.2. Razvojno variranje kod Arnolda Schönberga

Kreiranje pojma razvojnog variranja pripisuje se Arnoldu Schönbergu, a on ga prvi puta spominje u nedovršenom traktatu *Kontekst, kontrapunkt, instrumentacija, nauk o formi*: "Moguće je razlikovati dvije metode variranja motiva.

Pri prvoj, promjene gotovo da nemaju više od *ornamentalnog* značaja; one se pojavljuju da bi stvorile raznolikost i često nestaju bez traga. ...

Druga metoda može se nazvati razvojnim variranjem. Promjene se odvijaju više ili manje direktno sa svrhom omogućavanja novim idejama da se razviju."¹⁰

Razvojno variranje je prema tome metoda variranja s dalekosežnim posljedicama po glazbeni sadržaj. Koristeći metodu razvojnog variranja kompozitor ne namjerava samo ukrasiti već postojeći materijal već ga variranjem razvija prema nastanku novog materijala. O razvojnog variranju Schönberg govori i u svom udžbeniku za kompoziciju *Osnove glazbene kompozicije*. Ovdje Schönberg razlikuje *motivske oblike*¹¹, varirane oblike osnovnog motiva koji će se i kasnije koristiti u skladbi, te *varijante*, lokalne varijacije motiva koje se kasnije ne pojavljuju u skladbi: "Kroz suštinske promjene, mogu se proizvesti raznoliki *motivski oblici*, prilagođeni svakoj formalnoj funkciji.

Homofona glazba može biti nazvana stilom 'razvojnog variranja'. To znači da u slijedu motivskih oblika stvorenih variranjem osnovnog motiva ima nečega što je usporedivo s razvojem, rastom. Ali promjene sporednog značaja, koje nemaju bitne posljedice, imaju samo lokalni efekt uljepšavanja. Takve je promjene bolje nazvati *varijantama*.¹²

¹⁰ Schönberg, Arnold. *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*. Ur.: Severine Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. iz: Haimo, Ethan. *Developing Variation and Schoenberg's Serial Music, Music Analysis*, XVI, 1997, 3, str. 350. vlastiti prijevod U originalu: „One can distinguish two methods of varying a motive.

With the first, usually the changes virtually seem to have nothing more than *ornamental* purpose; they appear in order to create variety and often disappear without a trace. ...

The second can be termed developing variation. The changes proceed more or less directly toward the goal of allowing new ideas to arise.“

¹¹ U originalu *motive-forms*

¹² Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Ur.: Gerald Strang, Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1970. str. 8. vlastiti prijevod. U originalu: „Through substantial changes, a variety of *motive-forms*, adapted to every formal function, can be produced.

Homophonic music can be called the style of 'developing variation'. This means that in the succession of motive-forms produced through variation of the basic motive, there is something which can be compared to

Ex.15

B) Motive. Combined with transpositions and change of direction

Ex. 15 illustrates three examples of motive development. Example a) shows a motive 'a' and its transpositions 'a1' and 'a2'. Example b) shows a motive 'b' and its transpositions 'a' and 'a2'. Example c) shows a motive 'a' and its transpositions 'a1' and 'a2' from Beethoven's Op. 2/3-II.

Primjer 3.2a: Razvojno variranje u 2. stavku Beethovenove sonate op. 2 br. 3¹³

Ex.16

Ex. 16 illustrates three examples of motive development. Example a) shows a motive 'a' and its transpositions 'a1', 'a2', 'a3', 'a4', and 'a5'. Example b) shows a motive 'a' and its transpositions 'a1', 'a2', 'a3', 'a4', and 'a5'. Example c) shows a motive 'a' and its transpositions 'a1', 'a2', 'a3', 'a4', and 'a5'.

Primjer 3.2b: Razvojno variranje u 3. stavku Beethovenove sonate op. 22¹⁴

Posebno su zanimljive Schönbergove motivičke analize dvaju Beethovenovih stavaka, kojima je prikazano kako Beethoven zaista variranjem početnih motiva, daljnjim razvijanjem dobivenih *motivskih oblika* te njihovim kombiniranjem gradi

development, to growth. But changes of subordinate meaning, which have no special consequences, have only the local effect of an embellishment. Such changes are better termed *variants*."

¹³ Ibid., str. 11

¹⁴ Ibid., str. 12

ostatak melodije. Motiv može biti variran na razne načine: promjenom ritma, promjenom tonskih visina, transpozicijom, dodavanjem ili oduzimanjem tonova i na mnoge druge načine. No iz ovih primjera vidi se samo dio potencijala metode razvojnog variranja. Kao što je ovdje prikazano, razvojnim variranjem moguće je iz najmanjih motiva stvoriti cijele melodije i manje forme poput rečenica ili perioda. U tekstu *Folklorističke simfonije*, Schönberg prikazuje, opet na primjeru Beethovena, kako je metodom razvojnog variranja moguće povezati i veće cjeline poput prve i druge teme.

U ovom tekstu Schönberg tumači zašto folklorna glazba ne može biti korištena za izgradnju velikih umjetničkih formi poput simfonije. On smatra da je izvorna folklorna glazba izgrađena tako da se u kratkom vremenu iznese glazbena ideja kompletnog djela, te na tu ideju više ništa ne treba biti nadodano. Metode kojima kompozitori pokušavaju iz ovakvih glazbenih materijala izgraditi velike forme poput simfonije su brojne repeticije kratkih fraza variranih jedino transpozicijama na druge stupnjeve, promjene instrumentacije, dodavanje disonantnih harmonija te dodavanje sporednih glasova. Schönberg takva djela smatra inferiornima u usporedbi s pravim umjetničkim djelima koja su, za razliku od njih, građena od motiva koji su sami po sebi nedorečeni i nepotpuni, te se ideja djela postepeno otkriva tek njihovim stavljanjem u određeni odnos:



Primjer 3.2c: Razvojno variranje u prvom stavku Beethovenove 5. simfonije

"Motiv, za razliku od toga, je nepotpun i ovisi o nastavcima: obrazloženjima, pojašnjenjima, zaključcima, posljedicama, itd. Početni motivi Beethovenove pete

simfonije, Primjer 1a, mogu biti shvaćeni kao Es-dur bez pojašnjavajućih harmonija u 5. taktu te melodijskog nastavka u kojem je terca iz *a* transponirana u *a'*, kako bi završila trozvuk c-mola.

Primjer 2 prikazuje kako motiv tranzicije proizlazi iz reinterpetacije dviju glavnih nota *es* i *f* (označene sa *) kao tonike i dominante Es-dura, okruženih b-ovima.

Primjer 3 prikazuje odnos druge teme prema tome i prema prvom izlaganju motiva (Primjer 1a). To je ono što zovem "metodom razvojnog variranja."¹⁵

U ovom primjeru Schönberg prikazuje kako je Beethoven višestrukim variranjem početnog motiva simfonije stvorio melodijsku liniju druge teme. Metoda razvojnog variranja može se, dakle, koristiti za konstruiranje manjih formi, ali i za povezivanje različitih dijelova kompozicije. Drugim riječima, metodom razvojnog variranja mogu se oblikovati i mikroforma i makroforma.

Zanimljivo je da Schönberg u *Osnovama glazbene kompozicije* razvojno variranje naziva stilom. Nikša Gligo upozorava da "razvojno variranje nije "stil", ..., nego tehnika, koja je eventualno mogla – što nije! – stvoriti kakav specifičan stil."¹⁶ No Schönbergovo viđenje razvojnog variranja postaje jasnije u tekstu *Nova glazba, zastarjela glazba, stil i ideja* u kojem Schönberg metodu razvojnog variranja poistovjećuje sa stilom homofono melodijskog komponiranja. Govoreći o pojmovima 'nove glazbe', 'zastarjele glazbe' i 'stila', Schönberg spominje vrijeme promjene glazbene paradigme u 18. stoljeću:

"Kao što je svima poznato, još za vrijeme Bachova života pojavio se novi glazbeni stil iz kojega je kasnije izrastao stil bečkih klasičara, stil homofonijsko-melodijske

¹⁵ Schönberg, Arnold. *Folkloristic Symphonies*. u: Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950. str. 200. vlastiti prijevod. U originalu: „A motive, in contrast to this, is incomplete and depends on continuations: explanations, clarifications, conclusions, consequences, etc. The opening motives of Beethoven's Fifth Symphony, Example 1a, can be understood as E flat without the clarifying harmony in measures 5ff, and a melodic continuation by which the third in *a* is transposed in *a'* to complete the C minor triad.

Example 2 shows how the motive of the transition is derived from a reinterpretation of the two main notes E flat and F (marked by *) as tonic and dominant of E flat major, surrounded by B flats.

Example 3 shows how the subordinate theme is related to that and to the first statement of the motive (Example 1a). This is what I call the "method of developing variation."¹⁶

¹⁶ Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matica hrvatska, 1996. str. 235.

kompozicije ili, kako ga ja nazivam, stil razvojnog variranja.”¹⁷

“Za [Mozarta i Beethovena] je [C. Ph. Emanuel Bach] još uvijek izgledao kao vođa, čak i nakon što su prvim, prilično negativnim principima Nove glazbe sami dodali takva pozitivna načela kao što je razvojno variranje, uz mnoga dotad nepoznata strukturna sredstva kao što su ukinuće prohodnosti, dramatska repriza, višestruka razradba, tvorba sporednih tema, krajnje izdiferencirana dinamika...”¹⁸

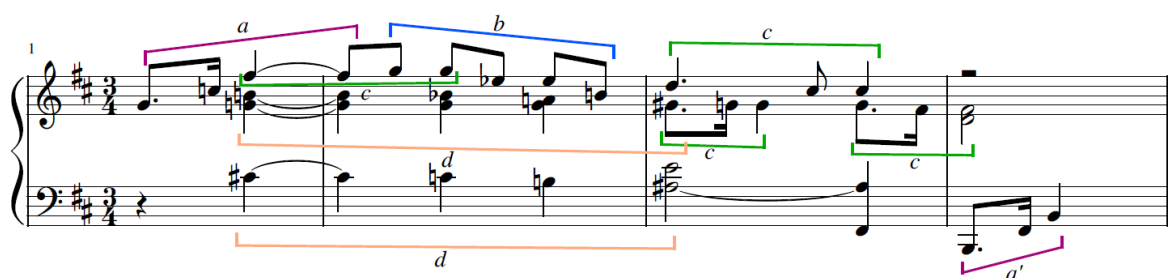
Iz ovih Schönbergovih tekstova može se zaključiti da on metodu razvojnog variranja smatra jednim od osnovnih principa glazbenog jezika od kompozitora bečke klasike nadalje. U tom glazbenom jeziku nadolazeće glazbene misli najčešće logično proizlaze iz početne/prethodne misli odnosno na njih se nadovezuju, što je u tehničkom smislu rezultat variranog iznošenja prethodnih glazbenih misli. Schönberg, koji je sebe smatrao više nasljednikom glazbene tradicije svojih prethodnika nego revolucionarom, ovu je logiku glazbene komunikacije preuzeo i koristio u svojim djelima, a istu logiku prepoznamo i u Sonati op. 1 njegovog učenika Albana Berga.

¹⁷ Schönberg, Arnold. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*. u: Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950., str. 39. vlastiti prijevod. U originalu: „As everybody knows, while Bach still was living a new musical style came into being out of which there later grew the style of the Viennese Classicists, the style of homophonic-melodic composition, or, as I call it, the style of Developing Variation.“

¹⁸ Ibid., str. 41. vlastiti prijevod. U originalu: “To them, he still seemed a leader, even after they themselves had added to the first rather negative principles of the New Music such positive principles as that of developing variation, in addition to many hitherto unknown structural devices such as those of transition, liquidation, dramatic recapitulation, manifold elaboration, derivation of subordinate themes, highly differentiated dynamics...”

3.3. Razvojno variranje u Sonati op. 1 Albana Berga

Kao što sam već ranije napomenuo, u Bergovoj sonati svi motivički materijali proizlaze iz motiva iznesenih na samom početku skladbe. U početnoj frazi primjećujem četiri osnovna motiva koji će se i kasnije koristiti. Početni motiv *a*¹⁹ prepoznatljiv je po svom punktiranom ritmu i skokovitoj uzlaznoj melodiji za kvartu i tritonus (Primjer 3.3a). Motiv *b* prati obris povećanog kvintakorda u silaznom smjeru, odnosno kreće se za dvije velike terce silazno, uz ponavljanje srednjeg tona. Motiv *c* izgrađen je od istog ritma kao i motiv *a*, zbog čega bismo ga možda mogli nazvati *motivskim oblikom* motiva *a*, no u karakteru je, radi svog silaznog kretanja za malu sekundu, dovoljno drugačiji od motiva *a* da ga promatramo kao zaseban motiv. Adorno također primjećuje da je "novitet oblika [početne fraze] rezultat njenog promijenjenog slijeda motiva. Predvodeća fraza sadrži tri motiva, koji se uzajamno referiraju jedan na drugoga; motiv *b* je inverzijska, ili čak retrogradna varijanta motiva *a*; *c* proizlazi iz ritma i inverzije male sekunde između posljednje note motiva *a*, 'fis', i prvih dviju nota motiva *b*, 'g'."²⁰ Kao značajan gradbeni materijal u početnoj frazi primjećujem i kromatski niz u basovoj liniji. S razlogom ga nazivam gradbenim materijalom, a ne motivom, jer nema osnovni oblik motiva. Ovaj materijal ne određuju ni ritam, ni broj tonova, već isključivo manira postepenog ljestvičnog kretanja. U kasnijoj ću analizi različite ljestvične nizove (uključujući i kromatske i cjelotonske, kao i nizove s različitim kombinacijama cijelih i polustepena) označavati s *d*, jer smatram da proizlaze upravo iz ove basovske linije s početka sonate.



Primjer 3.3a: Početna fraza sonate s označenim motivima

¹⁹ Motivi izneseni u inverziji, retrogradnoj inverziji ili retrogradnom obliku, jednako kao i motivi koji sadržavaju promjene tonskih visina nastalih radi promjene harmonije, označavaju se kao osnovni oblik motiva.

²⁰ Adorno, Theodor Wiesengrund. *Alban Berg. Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. str. 42. vlastiti prijevod. U originalu: "...the novelty of its shape is the result of altered motivic succession. The antecedent phrase comprises three motives, which are mutually referential; (b) is an inversional, or even, if you will, retrograde-like variant of (a); (c) is derived from the rhythm and inversion of the minor second between the last note of (a), F#, and the two first notes of (b), G."

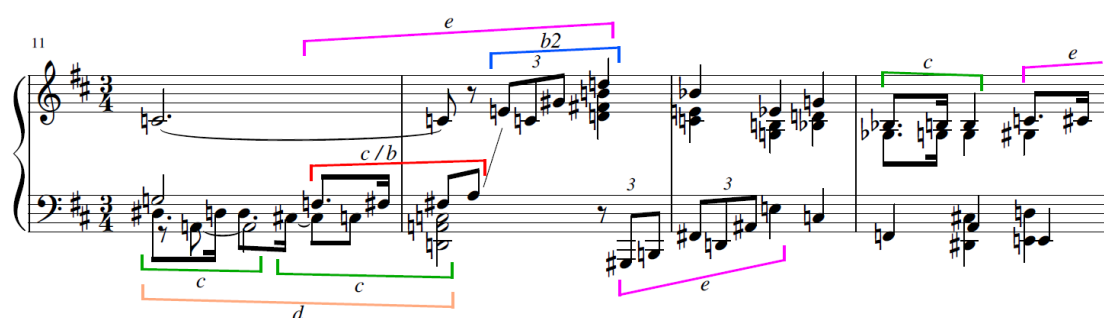
Nakon početne fraze slijedi rečenica od 7 taktova čija je melodijska linija (ali i mnoge linije pratećih ili kontrapunktirajućih glasova), u potpunosti izgrađena od materijala iznesenih u početnoj frazi. Motiv *b* je variran i njegovim novim *motivskim oblikom*, *b1*, započinje rečenica. Motiv *b1*, izgrađen izostavljanjem dvaju tonova iz početnog motiva *b*, će se često koristiti u nastavku sonate pa ga označavam kao *motivski oblik*, a ne kao *varijantu* motiva.²¹ Rečenica je izgrađena kombiniranjem već iznesenih motiva te njihovih *motivskih oblika* ili *varijanti*: u 6. taktu se pojavljuje motiv *a1*; motiv *b1* te njegovi raspadnuti oblici vode prema vrhuncu grupe prve teme i djelomičnoj repetitiji početne fraze u 9. taktu, a istovremeno se u donjoj dionici nižu uzlazni motivi *c* te kasnije silazni cjelotonski niz koji proizlazi iz materijala *d*. Prema tome očigledno je da je Berg ovu rečenicu konstruirao metodom razvojnog variranja, odnosno metoda razvojnog variranja iskorištena je za izgradnju mikroforme. Motivi izneseni na početku skladbe razvijali su se i varirali, te će omogućiti nastanak novim materijalima.

The image shows a musical score for piano, measures 4.3-9. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Colored brackets and labels are used to identify specific motifs and their variations throughout the passage. The labels include *b1*, *c*, *d*, *b1'*, *a1*, and *b*. The score is divided into two systems, with measures 4.3-6 in the first system and measures 7-9 in the second system. The first system shows the initial development of motifs, while the second system shows their further transformation and combination.

Primjer 3.3b: Taktovi 4.3-9 s označenim motivima

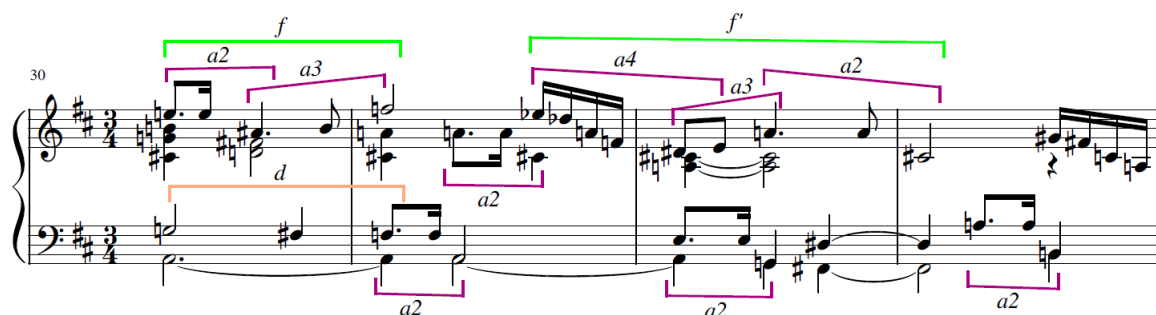
²¹ Objašnjenje označavanja motiva: *a* = motiv *a* ; *a1* = prvi *motivski oblik* nastao iz motiva *a* ; *a2* = drugi *motivski oblik* nastao iz motiva *a* ili *motivski oblik* nastao iz motiva *a1* ; *a'* = *varijanta* motiva *a* ; *'a* = skraćeni motiv *a* ; *'a'* = skraćena *varijanta* motiva *a*

Most započinje novim materijalom, frazom *e*, koji je nastao variranjem dvaju prethodno već viđenih motiva. Motiv kojim *e* započinje označen je kao *c / b* (Primjer 3.3b) te zapravo predstavlja spoj između motiva *a* i motiva *b* u početnoj frazi sonate. Taj motiv u 9. taktu završava velikom tercom u silaznom smjeru, a u 12. taktu taj je interval variran u malu tercu u uzlaznom smjeru (Primjer 3.3c). Motiv *b1* variran je permutiranjem redoslijeda tonova motiva i dodavanjem jednog tona te je tako nastao motiv *b2*. Materijal mosta nastao je, dakle, variranjem prethodno iznesenih materijala te možemo zaključiti da je u ovom slučaju metoda razvojnog variranja korištena u svrhu izgradnje makroforme.



Primjer 3.3c: početni taktovi mosta s označenim motivima

U nastavku ću prikazati i ostala mjesta u ekspoziciji na kojima je metoda razvojnog variranja upotrebljena u svrhu izgradnje makroforme, odnosno mjesta na kojima razvojno variranje povezuje veće formalne dijelove ekspozicije. Druga tema započinje novim *motivskim oblikom* motiva *a* kojim je započela sonata, motivom *a2*. Ritam je ostao jednak osnovnom obliku motiva, a početni interval, čista kvarta, variran je u čistu primu, a uzlazni smjer tritonusa variran je u silazni smjer. Ovaj *a2* odmah biva variran u *a3* (čista prima iz *a2* varirana je u malu sekundu uzlazno, tritonus je u uzlaznom smjeru, a ritam je augmentiran), te zajedno ova dva *motivska oblika* grade frazu *f*, osnovni materijal druge teme.



Primjer 3.3d: Početna rečenica druge teme s označenim motivima

Za materijal završne teme možda je najteže prepoznati odakle proizlazi, no čak i bez detaljne analize možemo naslutiti da skokovitost u frazi *g* duguje skokovitosti melodije druge teme (Primjer 3.3e). Fraza *g* započinje s posljednje dvije note motiva *a4*, nakon kojeg je u 32. taktu (Primjer 3.3d) slijedio motiv *a3* sa svojim karakterističnim uzlaznim skokom (u 30. taktu skok za tritonus, a u 32. za čistu kvartu, radi harmonije). Na sličan način i ovdje u 39. taktu nakon motiva *a4* slijedi uzlazni skok (ovaj puta za kvintu) kojem izvorište možemo prepoznati u motivu *a3*, a kao što je prikazano u Primjeru 3.3e, i u ostalim tonovima fraze *g* možemo prepoznati motiv *a3* (jednom s permutiranim redoslijedom tonova, a drugi puta u inverziji s permutiranim redoslijedom tonova). Motiv *a3* ovdje je zapravo korišten kao tonska ćelija, koje će Schönberg koristiti u svom opusu 11 nastalom 1909., ubrzo nakon Bergove sonate. (Možemo čak i primijetiti i sličnost između osnovne tonske ćelije u Schönbergovom opusu 11 koja je izgrađena od male sekunde i male terce, te gore spominjanog motiva *a3* u Bergovoj sonati, izgrađenog od male sekunde i tritonusa.) Nakon fraze *g* slijedi fraza *h*, kojoj melodijski korijen vidim u materijalu *d*, a i punktirani ritam je korišten od početka sonate. Ono što je upitno je odakle dolazi posljednji skok za malu septimu, no zajedno s prva dva tona motiva *g* u 41. taktu možemo prepoznati melodijsku gestu sličnu šesnaestinskom silasku motiva *a4* koji je doduše uvijek bio u rasponu velike septime (osim u prvom nastupu motiva *a4* u 31. taktu gdje je bio u rasponu male septime), a ovaj silazni skok za s kraja fraze *h* bit će do kraja ekspozicije u intervalu male septime (s izuzetkom 42. takta gdje će biti u intervalu smanjene septime).

Primjer 3.3e: Materijal završne teme s označenim motivima

Melodijska linija kodete u potpunosti je izgrađena od fraze *g*, a ono što nam je u kodeti najzanimljivije je njen završetak i povratak u početak sonate. Kao što je

[illegible]

Ovom motivičkom analizom ekspozicije htio sam detaljnije prikazati način na koji je metoda razvojnog variranja korištena u ekspoziciji Bergove sonate. U provedbi se motivi i dalje razvijaju te se mogu primijetiti i novi materijali u prvom i drugom dijelu provedbe, no izvorište tih novih materijala prepoznatljivo je već na prvo slušanje i ne zahtijevaju posebnu analizu.

22

4. Interpretativna analiza Bergove Sonate op. 1

Najveći izvedbeni problem u Bergovoj sonati svakako je kompleksnost i nepreglednost djela na prvi pogled. Zato smatram da je analiza izrazito bitna jer nam analizom sve kompleksne strukture postaju jasnije, shvatljivije i možemo ih lakše zapamtiti. Također, analizom shvaćamo koje su melodijske linije bitnije od drugih i kako bismo ih htjeli oblikovati, što izravno utječe i na odabir prstometa, koji treba biti u skladu s našom idejom o fraziranju. Analizom otkrivamo i harmonijske strukture što direktno utječe na pedalizaciju, jer moramo biti svjesni toga koje tonove možemo pedalom vezati u jednu harmoniju a koje ne možemo. Prema tome smatram da razumijevanjem materije svjesno ili nesvjesno oblikujemo svoj prstomet, fraziranje, pedalizaciju, cjelinu, razumljivost vođenja glasova i općenito cjelokupnu interpretaciju.

Tempo se u ovoj sonati često mijenja. Iako postoji osnovni tempo, *Allegro moderato*, već u mostu taj tempo odlazi u *Più animato* te se nakon samo 5 taktova vraća u *Tempo I*. Druga tema donosi novi tempo, *Più lento*, a nakon bržeg materijala završne teme kodeta nastupa u još sporijem tempu, *molto più lento*. Tempa su kasnije u djelu često detaljno opisana (*Quasi Tempo I, ma più lento* u 57. taktu, ili *Langsameres Tempo [aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos]*²² u 101. taktu) i potrebno je pridržavati ih se, ali istovremeno je potrebno pripaziti da ne izgubimo slobodu.

Osim samog tempa, izrazito je bitno ispoštovati i brojne agogičke oznake. Berg od izvođača već u prvoj frazi zahtijeva da napravi *accelerando* i *ritardando* te da udahne prije sljedeće rečenice (Primjer 4a). I sljedeća rečenica također zahtijeva promjene tempa, prvo *accelerando*, a zatim *molto ritardando* prije vrhunca grupe prve teme. Sve ove agogike moraju biti izvedene prirodno i moraju proizlaziti iz potrebe za izražavanjem Bergovih glazbenih ideja, a ne biti same sebi svrha.

²² „Sporiji tempo, ali ipak brži nego na kraju ritardanda.“ U trećem izdanju sonate u kojem je Berg dodao internacionalne talijanske oznake, oznake tempa su većinom pisane dvojezično, na njemačkom i talijanskom. Te se oznake zapravo nadopunjuju i daju nam bolju ideju o Bergovoj namjeri. Na primjer, na ovome mjestu Bergova talijanska oznaka glasi samo: *Tempo più lento [Tempo II]*

SONATE

Erschienen 1910 · Revidierte Ausgabe 1925

Allegro moderato (*Tempo I*)

Opus 1

Mäßig bewegt

accel.

rit.

a tempo

accel. e cresc.

stringendo

molto rit.

rit. e dim.

Più animato

Rascher als Tempo I

Primjer 4a: Prva stranica sonate, taktovi 1-15²³

²³ Berg, Alban. *Klaviersonate Opus 1*. Ur.: Ullrich Scheideler. München: G. Henle Verlag, 2006. str. 2

Pedal koristimo za obogaćivanje harmonija i melodijskih linija. Ta dva načela u ovoj se sonati često sukobljavaju, kao na primjer na početku takta 27 (Primjer 3.1c) gdje melodija u oktavama u gornjem glasu traži pedal na početak takta, a promjena harmonije traži pedal na polovicu prve dobe. Kao rješenje za ovaj konkretan problem predlažem promjenu pedala prema harmoniji, na pola takta, pri čemu je potrebno dovoljno dugo držati oktavu 'cis' u desnoj ruci dok ne promijenimo pedal. Postoji nekoliko mjesta čija harmonijska konstrukcija dopušta duge pedale. Prvo takvo mjesto pojavljuje se već u grupi prve teme u 8. taktu²⁴ (Primjer 4a), koji je cijeli pisan u 2. transpoziciji cjelotonske ljestvice. Dugi pedal osim što zbog harmonije zvuči dobro, na ovome mjestu pomaže i u dinamičkoj gradaciji prema vrhuncu grupe prve teme.

Pri izvođenju Sonate bitno je posvetiti se i traženju dobre zvukovne boje, a možda koloristički najposebnija mjesta su kodeta (i koda) i posljednji dio provedbe u kojem homofoni slog, i *arpeggia* pridonose gotovo impresionističkoj boji klavira (Primjer 4b). Osim toga, izrazito je zanimljivo kako na ovome mjestu Berg kombinira

Langsameres Tempo [aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos]
Tempo più lento [Tempo II]

100

103

pp

dolce

6

Primjer 4b: Završni dio provedbe, taktovi 101-106²⁵

²⁴ Za označavanje taktova vidi fusnotu 7.

²⁵ Berg, Alban. *Klaviersonate Opus 1*. Ur.: Ullrich Scheideler. München: G. Henle Verlag, 2006. str. 8

materijale druge teme i materijale takozvane završne teme, što u taktovima 105 i 106 rezultira zahtjevnim razdvajanjem sekstole u dvije ruke. U tim taktovima bitno je čuti gornji glas koji zapravo sadrži glavnu melodijsku liniju, ali i sekstole, koje iako imaju prateću funkciju, moraju zvučati jako prirodno i fleksibilno, kao da su odsvirane jednom rukom.

Berg je i dinamiku, kao i tempa, u ovoj sonati označavao vrlo detaljno. Osim svih sitnih oznaka za fraziranje, jako je bitno dinamički ostvariti vrhunac svakog već prije spomenutog dinamičkog luka, a isto tako je bitno i ostaviti prostora za najveći dinamički vrhunac u sonati u 92. taktu u kojem je oznaka dinamike *ffff*. Nakon ovog dramatičnog vrhunca slijedi povratak u tišu dinamiku sve do *ppp* u 108. taktu. Ovi dinamički ekstremi od izvođača zahtijevaju izuzetnu kontrolu tona.

Berg je na nekoliko mjesta dinamičkim oznakama naznačio koji su glasovi bitniji od drugih. Takva su mjesta na primjer drugi dio provedbe od takta 71, most u reprizi od takta 132 ili koda od takta 170 (Primjer 4c). Izrazito je zanimljivo što se događa s linijom basa u kodi. Nakon izlaganja materijala *g1* u 168. taktu koji smo već čuli u kodeti, melodija prelazi u liniju basa u 170. taktu, nakon čega bas i dalje ima glavnu liniju iznoseći inverziju materijala *g1* od takta 172. Ovdje je Berg vrlo detaljno dinamički gradirao glasove po bitnosti: najniži glas s dinamičkom oznakom *p* iznosi materijal *g1* u inverziji neposredno prije kraja što nam daje osjećaj prekidanja razvoja i odumiranja muzičkog materijala pa je prema tome taj glas i najbitniji; gornji glas u dinamici *pp* kontrapunktira basovoj liniji, a srednji glas u dinamici *ppp* daje harmonijsku i ritmičku pozadinu sa sinkopama.

Događanja na samom kraju sonate izvođaču mogu zadati glavobolju i pri traženju dobrog pedala. Baš kao na kraju kodete, i na kraju kode glazba zahtijeva povratak početnog motiva *a*. Motiv *a* uistinu se i pojavljuje u taktu 177.3 zajedno s dominantom 'fis' u basu koja traje sve do kraja 178. takta iznad koje se u *stretti* nižu motivi *a* prema diskantu (vidi Primjer 4c). U taktu 178.3 pojavljuje se i akord s početka kompozicije, a nakon toga posljednji nastup motiva *a* završava s toničkim kvintakordom – ovaj disonantni motiv napokon je doživio razrješenje. Pitanje je kako ćemo pedalizirati takt 178? Ako ćemo držati pedal sve od 177.3 do početka 179. takta, postoji opasnost da se zbog pedala neće čuti početni akord u taktu 178.3. Ako

pak promijenimo pedal u taktu 178.3, izgubit ćemo prijeko potreban bas koji u taktu 179 napokon doživljava razrješenje u toniku. Ja predlažem polupedal u taktu 178.3 s intencijom zadržavanja basa i jasnim iznošenjem početnog akorda. No kao i u svakom drugom interpretativnom problemu, svaki će pijanist pronaći svoje vlastito rješenje ovisno o prostoru i instrumentu koji mu je na raspolaganju.

165 *Tempo molto più lento*
[Tempo III]

p *legato* *pp*

168 *pp* *pp dolcissimo e legato*
[*ppp*] *p* [sempre espress.]

espress.

172 *pp*

molto ritenuto

176 *r.H.* *l.H.* *l.H. loco* *ppp* *l.H.*

Primjer 4c: Posljednja stranica sonate, taktovi 166-180²⁶

²⁶ Ibid., str. 8

5. Zaključak

Bergova Sonata op. 1 djelo je nastalo za vrijeme Bergova učenja kod Schönberga. Pisana je u jednom stavku u sonatnom obliku i pravilne je forme. Harmonijski, prisutan je tonalitet ali korištena su i cjelotonska te kvartna suzvučja. Motivički rad možda je najzanimljiviji aspekt sonate, a osnovni princip proizvodnje novog materijala je metoda razvojnog variranja. Razvojno variranje Schönbergov je pojam kojim se opisuje logika variranja prethodno iznesenog materijala kako bi se proizveo novi muzički materijal. Sonata ne spada među najzahtjevnija djela ali njena kompleksnost velika je poteškoća ponajviše u početnim fazama rada.

Već nakon prvog slušanja bio sam oduševljen ovom sonatom, iako bez imalo razumijevanja glazbenog sadržaja. Možda me upravo ta svijest o nerazumijevanju ponukala da pokušam otkriti što me u njoj toliko oduševljava, što je u njoj toliko lijepo. Sonata je pisana vrlo skladno, formalno izrazito pravilno i pregledno s dosljednom unutarnjom logikom. I motivički rad je vrlo dosljedan i jednom kad shvatimo njegov princip, ostatak motivike shvaćamo intuitivno. No sve to ipak ne predstavlja srž ljepote ove sonate, već nam svi ovi tehnički detalji jedan po jedan daju naslutiti bogatstvo emocija i doživljaja koje je stvaratelj ovog djela htio pobuditi u slušatelju. Na posljetku, glazba je jezik koji mi svojim jezikom možemo tek opisivati. A priče ispričane glazbenim jezikom možemo doživljavati i shvaćati jedino na glazbeni način – glazbenim razmišljanjem i glazbenim osjećanjem.

Literatura

Berg, Alban. *Klaviersonate Opus 1*. Ur.: Ullrich Scheideler. München: G. Henle Verlag, 2006.

Berg, Alban. *Op. 1 Sonate für Klavier*. Beč: Universal Edition, 1926.

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Alban Berg. Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Dahlhaus, Carl. *Glazba 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Danuser, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Matica hrvatska, 1996. (234-235)

Reich, Willi. *The Life and Work of Alban Berg*. London: Thames and Hudson, 1965.

Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Ur.: Gerald Strang, Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1970.

Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1984.

Arndt, Matthew. Toward a Renovation of Motivic Analysis, *Theory and Practice*, XLII, 2017, str. 101-139

Frisch, Walter. Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition, *19th-Century Music*, V, 1982, 3, str. 215-232.

Forte, Allen. Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music, *Music Analysis*, XXVI, 2007, 1/2, str. 15-24.

Haimo, Ethan. Developing Variation and Schoenberg's Serial Music, *Music Analysis*, XVI, 1997, 3, str. 349-365.

Wardsworth, Benjamin. A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata, *Theory and Practice*, XXXIII, 2008, str. 329-356.