

ЭДВАРД ГРИН

Манхэттенская музыкальная школа

УДК 781.135

БЕТХОВЕН И ЭЛЛИПТИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

Данный очерк написан на основе моих исследований малоизвестных (и при этом весьма волнующих) аспектов Бетховенского использования тональности. Одной из необычных черт его музыки, которую представлю здесь вкратце, хотя обстоятельное её изучение может составить целую книгу, является так называемая «эллиптическая» тональность. По моему убеждению, она стала одной из наиболее новаторских характеристик его музыки.

Стандартное представление тональности – с единой «тониной» как несомненным центром притяжения – может быть сравнимо с представлением окружности в математике. При этом эллипс имеет отличные от окружности характеристики. В нём присутствуют два фокуса, и каждый из них служит центром и независимой точкой притяжения: согласно Кеплеру, планеты движутся по эллиптической траектории.

Хотя Бетховен в основном использовал «стандартную» тональность, можно видеть явные признаки того, что он с регулярной частотой связывал тональности также в «эллиптические» пары. Возьмём, к примеру, поразительное совмещение в начале Скерцо¹ «Пасторальной» симфонии (пример № 1): молниеносное изменение тональной ориентации, когда *fis* в *D dur*'ном трезвучии резко противоречит тому, что было перед этим натуральным *F dur*'ом в соответствии с ключевыми знаками².

Пример № 1

Однако самым важным является не просто неожиданность. Именно в этом пассаже *совокупность* двух тональностей выражает единую тематическую идею – идею, которая осталась бы не завершённой, если бы эти две ноты не звучали вместе. Кто ещё до

Бетховена в самом начале части делил свою тему прямо посередине таким смелым, с позиции тональности, способом? Насколько мне известно, никто.

В то же время, это не единственный пример, когда Бетховен резко перескакивает из *F dur*'а в *D dur*, придавая этому определённую тематическую значимость. Рассмотрим Багатель *F dur* ор. 33 № 3. Здесь, без всякой гармонической связки мы слышим мелодию сначала в одной тональности, а затем – в другой, при этом каждое из двух проведений завершается полной аутентичной каденцией (пример № 2).

Пример № 2

И снова мы должны задать вопрос: где можно найти исторический прецедент для такого хода? При всём гайдновском чувстве юмора в его «словаре» мы подобных «шуток» не найдём. Может быть, ближе всего к этому стоит «двойное» представление главной темы финала в его поздней фортепианной Сонате *Es dur*. Однако тональный контраст – *Es dur* и *f moll* – не подразумевает никаких смещений тонального притяжения. Мы просто воспринимаем второе проведение всего лишь как диатоническую последовательность внутри «непотревоженного царства» *Es dur*'а.

Один из возможных источников бетховенской тональной смелости – желание поставить две прямо противоположные тональности в оппозицию друг другу – может быть найден в музыке К. Ф. Э. Баха. Уже в 1742 году Бах «сталкивает» друг с другом *E dur* и *G dur* в начале своей Сонаты *E dur*, Wq. 48 № 3 (такты 9–16). Тем не менее, здесь происходит нечто другое. Нам не предлагается «электрический шок» от моментального контакта с «оголёнными» несовместимыми тональностями, как у Бетховена. Ведь у него на самом деле совершается стремительный акт гармонической алхимии. *E dur*

становится *e moll'*ем, преобразуется в *G dur*, скальзывает в *C dur* и возвращается в *G dur*, – всё это в пределах второго предложения из восьми тактов³. Более того, там, где Бетховен разделяет свой пассаж по одному принципу (по принципу тональности), он соблюдает его единство по другому принципу, а именно, – с точки зрения мелодии. К. Ф. Э. Бах же ничего подобного не делает.

Вероятно композитором, наиболее близко подошедшим к бетховенской концепции совмещённых, или «эллиптических», тональностей был Моцарт. Рассмотрим начало Квартета К. 465. В самом деле, здесь мы слышим удивительное сопоставление тональностей: драматическое выступление *C dur*'а против *b moll'*а (пример № 3)⁴.

Пример № 3

Adagio

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello

Dynamic markings: *p*, *f*, *cresc.*

Тем не менее взгляд на Бетховенскую увертюру «Кориолан» показывает, насколько различны действия двух мастеров. Там, где Моцарт смягчает звуковой эффект от несовместимости тональностей путём деликатной привязки доминанты *c moll'*а к тонике *b moll'*а, соединяя их восходящим пассажем из параллельных малых терций, а затем, по мере развития композиции, заставляя нас понять, что движение к *b moll'*ю в басу является частью структурного перехода от тоники к доминанте, Бетховен – наоборот, создаёт между столь несовместимыми в обычной ситуации тональностями жёсткое противопоставление, выделяя этот момент драматической тишиной между ними (пример № 4).

В своём исследовании прихожу к выводу о том, что у Бетховена существует множество эффектов, которые могут быть адекватно объяснены только если допустить мысленное совмещение им конфликтующих тональностей, которые при этом создают «свер-

Пример № 4

Dynamic markings: *p*, *ten.*, *f*, *cresc.*

тональные» комплексы. Другими словами, для Бетховена тональность была не просто набором из 12 (или даже 24) первичных элементов; он также оперировал различными степенями «эллиптического» смешивания. Далее сосредоточимся на взаимодействии между тональностями *F dur* и *D dur*, но сначала – о некоторых методологических моментах. Первое: поскольку пространство статьи не позволяет мне обсудить этот технический феномен в его связи с философским и биографическим аспектами, что, на мой взгляд, было бы единственно верным музыкальным анализом, доверю читателю рассмотреть эти связи самостоятельно. Наилучшим из известных мне способов сделать это является применение методологии эстетического реализма, которая была разработана в начале 1940-х годов великим американским философом искусства Эли Сигелом. Его базовый принцип изложен в следующем постулате: «Мир, искусство и личность объясняют друг друга: каждое из них есть эстетическая идентичность другого»⁵.

Мой второй методологический пункт (а здесь мой взгляд нацелен на технику) состоит в том, что в своей наиболее характерной форме «комплексная» тональность оказывается тем, в чём Бетховен представляет свой основной тематический материал дважды – в каждой из тональностей и в тесном сопоставлении. Иногда, как например, в «Пасторальной» симфонии, тема разделяется неожиданным смещением тонального фокуса. Однако более часто, как например, в Багатели, нам предлагается вся тематическая идея дважды⁶. В любом случае совместное действие тональной дивергенции и мотивной идентичности создаёт новый, «эллиптический» эффект⁷. Так что, положение противоположностей в эстетическом взаимоотношении достаточно ясно!

Хотелось бы также уточнить, что здесь не говорится о «битональности» в современном значении. То, что делает Бетховен, не является ни одновременным сложением тональностей, ни положением полной их равнозначности. Один из элементов *всегда* доминирует. Например, когда он совмещает *F dur* и *D dur* в единый комплекс, он *всегда* сохраняет *F dur*

как центральную тональность. Аналогично, соединяя *C* и *b* – в контрастирующем *dur* либо *moll* – он оставляет *C dur* более сильной тональностью⁸.

Имея это в виду, вернёмся к отношению между *F dur* и *D dur*⁹. Несут ли в себе эти тональности для Бетховена тайный магнетизм, который соединяет их друг с другом в его мышлении с ранних лет?

Рассмотрим «Кантату на смерть Императора Йозефа II», написанную в 1790 году. Соотношения тональностей в ней – «стандартные» до тех пор, пока мы не добираться до драматического момента, когда от баса, солирующего «Dann kam Joseph», музыка не переходит плавно к тому, что несомненно является лучшим из ранних произведений композитора: к арии сопрано и хору «Da stiegen die Menschen». Здесь *D dur* стремительно трансформируется в *F dur*¹⁰. Конечно же, здесь ещё нет слава двух различных тональностей в единый общий «комплекс», но мы уже видим сильное желание молодого автора поставить их как можно ближе друг к другу.

Двумя годами позже Бетховен сочинил серию вариаций для скрипки и фортепиано на моцартовскую «Se Vuol Ballare» (WoO № 40). Эта серия – первое произведение, написанное им после переезда в Вену. Что мы видим здесь? В целом, консервативное приращение тональностей: тема и двенадцать вариаций прочно привязаны к тонике в *F dur*'е. Привязаны – до момента «коды» последней вариации, когда вдруг мы слышим вторжение *D dur*'а (пример № 5). Эффект совершенно электризующий!

Пример № 5

Coda

Violin

Piano

p

pp

pp

pp

legato

Несколькими годами позже Бетховен ещё раз проделывает то же самое с другой серией вариаций, на этот раз для виолончели и фортепиано. Опять используется моцартовская тема «Ein Mädchen oder Weibchen» и снова – спокойствие *F dur*'а нарушается неожиданным вторжением *D dur*'а в финальной вариации. Можно рассмотреть также его фортепианную Сонату ор. 10 № 2, написанную в 1790-х гг. Её первая часть содержит «ложную» репризу в *D dur*'е, которая впоследствии очаровательно «корректируется», вдруг превращаясь в «истинную» репризу в *F dur*'е (пример № 6).

Пример № 6

p

pp

pp

rit. (ma pochissimo)

В этом примере мы близко подходим к настоящему тональному смешению. Здесь ощущается интенсивное воздействие тонального разделения, поскольку оно слышится *тематически*, то есть в отношении отдельной мелодии – основной мелодии сонатной части.

В венский период творчества Бетховен ещё и ещё раз показывает, насколько он наслаждается встречей *F dur*'а с *D dur*'ом в непосредственной или относительной близости. Например, в середине Серенады для струнного трио (1796–97), «Thema con Variazioni» в *D dur*'е неожиданно сменяет «Allegretto alla Polacca» в *F dur*'е. Это – единственное «недиатоническое» соотношение тональностей, которое мы находим в этом произведении.

Принимая во внимание даты публикации Багате-ли ор. 33 (1803), а также свидетельства книги набросков, где упоминается о том, что Бетховен работал над

«Пасторальной» симфонией не многим позже этого времени, можно сделать вывод о том, что некий перелом в его тональном мышлении образовался в начале первого десятилетия XIX века. Также и знаменитая коллизия между тоникой и доминантой в его «Героической» симфонии, родившейся в этот же период, говорит о том же. Это означает, что в эти годы Бетховен активно исследовал новые пути постижения тональности – новые способы использования её элементов и их сложения в неожиданные сочетания.

Итак, давайте пойдём хронологическим путём и начнём с музыки из Восьмой симфонии, премьера которой состоялась в 1814 году. В коде последней части есть один любопытный пассаж. Для того, чтобы его оценить, необходимо вернуться немного назад, сначала – к репризе. Она, естественно, звучит в *F dur*'е (такт 355). Но чуть раньше (в 345-м такте) эта тема проводится в *D dur*'е. (Этот эффект напоминает то, что мы рассмотрели выше в Сонате op. 10). Теперь посмотрим на коду в этой части симфонии. Тема в фортиссимо резко переходит в *fis moll* (такт 380). Удивительно то, что здесь, и только здесь Бетховен изменяет ключевые знаки. На три диеза, как это полагается для *fis moll*? Удивительно, но нет! Он ставит два диеза.

И это в высшей степени странно, так как в указанных 12 тактах вовсе не слышно ни *D dur*'а, ни *h moll*'а – «правильных» тональностей для данных ключевых знаков. Тогда что же происходит? Насколько известно, это единственный пассаж во всей бетховенской музыке, где запись знаков при ключе является откровенно «ложной». Но давайте домыслим и дадим волю идее об «эллиптической тональности». Возможно, представив главную тему в *F dur*'е непосредственно перед этим странным изменением тональности и вернувшись к нему сразу же после этого (такт 392), композитор настолько свыкся с мыслью о «двух диезах в отношении к одному бемолю», что неосознанно «подскользнулся» в своей записи. Если это на самом деле так, то данный случай служит дополнительным свидетельством того, как прочно обе тональности соединились в сознании автора.

Возвращаясь в 1813 год, мы таким же образом можем увидеть явное совмещение *F dur*'а и *D dur*'а в Седьмой симфонии. Возьмём Скерцо. В конце первого раздела в тональности *F dur* Бетховен демонстрирует чередование знаков тональностей *A dur* и *F dur*, завершая его устойчивым *A dur*'ом. Темп мгновенно становится свободнее, и начинается Трио в *D dur*'е. Сопоставление *F dur*'а *D dur*'а настолько поразительно, что Бетховен использует его также для формирования у нас особого окончательного впечатления от этой части симфонии. Всего лишь за несколько тактов до двойной черты он прерывает Скерцо для очень короткой ссылки на «Трио» (пример № 7).

Пример № 7

Рассмотрим два небольших примера из театральной музыки композитора, созданной им около 1810–1811 гг. В «Эгмонте» финальная «мелодрама» звучит в *D dur*'е – это единственный момент его использования в тексте произведения. Сразу же за ней идёт завершающее «Sieges-Sinfonie» в тональности *F dur*. Такое тональное объединение одинаково важно в сопровождении к König Stephan. В критической точке сюжета хор исполняет «Eine neue stahlende Sonne» в *F dur*'е. В последующие моменты звучит «Maestoso con moto» в *D dur*'е. И даже в таком, казалось бы, второстепенном жанре как Шотландские песни, мы встречаемся с бетховенской тягой к мгновенным противопоставлениям этих двух тональностей. Следует иметь в виду, что op. 108 – «Двадцать пять шотландских песен» – опубликован в 1816 г. В нём каждая песня в *F dur*'е непосредственно следует либо после, либо наоборот, перед песней в *D dur*'е. Эта последовательность наблюдается во всех девяти песнях, в том числе, двух заключительных.

Как упоминалось выше, *F dur* и *D dur* – вряд ли единственные тональности, несущие у Бетховена «эллиптическую» идею. В последующем своём творчестве он, например, создал несколько шедевров, включающих «конструкцию» из тональностей *D dur* и *B dur*. Фактически, именно этот «эллиптический комплекс» был единственным в представлении композитора собственно двусторонним, потому что в разное время он пользовался *каждой* из этих двух тональностей как «основной».

В то же время, в поздних произведениях Бетховена, среди которых Missa Solemnis, Девятая симфония, Соната № 29 и Трио «Эрцгерцог», можно (и весьма часто) обнаружить вспомогательное применение комплекса *F dur* / *D dur*. К примеру, в Мессе эти тональности размещены друг против друга в центре «Credo». Основной тональностью в «Et incarnatus est» является *F dur*. А что дальше? А дальше идёт «Et homo factus est» в *D dur*'е¹¹. Также эти тонально-

сти присутствуют в центральной части «Agnus Dei». Здесь бетховенские гармонические ритмы особенно изысканны. (Вспомним, что это его поздний период). В то же время знаки, которые он использует, показывают, что им задуман плавный переход между *F dur* 'ом и *D dur* 'ом (в тактах с 190 по 208). Сама «плавность» говорит о том, что эти две тональности слились друг с другом в мыслях автора.

Завершим выборочное и краткое исследование примером из поздних квартетов композитора. В ор. 132 есть «Heiliger Dankgesang», написанный, по словам автора, «in der lydischen Tonart». При этом тональным центром является *F dur*. И какая же тональность появляется, когда композитор демонстрирует «Neue Kraft fühlend»? Оказывается, *D dur* (пример № 8).

Пример № 8

Эмоциональное противопоставление здесь имеет сильное воздействие. То же самое можно сказать и о тональном эффекте. Произведение было создано в 1825 году, практически в самом конце карьеры композитора. Когда мы вспоминаем «Кантату об императоре Йозефе» 1790-го года, то понимаем, что Бетховен был безумно, на всю жизнь, очарован взаимоотношением этих двух тональностей – и никогда не уставал исследовать, а что же происходит в музыкальном, эмоциональном, драматургическом планах, – тогда, когда они возникают в оппозиции друг к другу.

Значение бетховенского «тонального сплава» и его нового мощного музыкального воздействия было подтверждено исследователями и критиками, такими разными, как Э.Т. А. Хоффман, Дональд Трейси Тови и Джозеф Керман. Следует также упомянуть Лео Трайтлера, который в 1989 году писал о том, что Бетховен сочиняет, «обращаясь с тональностями так же, как драматург со своими героями»¹². В общем и целом, эти авторы размышляли об «относитель-

ном» значении тональностей, то есть их дистанции относительно друг друга в терминах логики кварто-квинтового круга. С этой точки зрения, переход от *Es dur* 'а к *C dur* 'у в тональности *Es dur* и переход от *F dur* 'а к *D dur* 'у в тональности *F dur* эквивалентны в музыкальном смысле.

То, что тональности несли в себе относительно устойчивые смысловые нагрузки в те или иные эпохи развития музыки, до сих пор служит предметом дискуссий среди музыковедов, но у этой идеи есть немало защитников, среди которых одной из наиболее заметных в последнее время является Рита Стеблин¹³. И что бы мы ни думали об этом, по крайней мере одно уже не вызывает сомнений: для некоторых композиторов те или иные тональности имели чёткую (и хорошо объяснимую) эмоциональную окраску¹⁴. Бетховен оставил нам немало знаков, подтверждающих это (что было подробно изучено Брюсом Эдвардом Клаузенем в его диссертационной работе «Бетховен и “дух” тональности» в Университете Южной Калифорнии в 1988 г.)¹⁵.

Итак, мы должны исследовать, почему в бетховенской музыке на протяжении нескольких десятилетий определённые «тональные переходы» – «родственные» перемещения между тональностями – обнаруживаются исключительно между некоторыми из них. Мы уже видели, что Бетховен сопоставлял *F dur* с *D dur* – в нисходящем скачке малой терции с недиадоническим перечнем. Однако он не делает этого с такой же частотой с другими одиннадцатью возможностями транспонирования¹⁶. Если бы дело было только в «родстве», то мы бы наблюдали другую картину.

Однако Бетховен составляет контрасты (и довольно часто) между *C dur* 'ом и *Es dur* 'ом, когда *C dur* является основной тональностью. Возьмите, например, оркестровую экспозицию Первого фортепианного концерта. Тем не менее то, что мы слышим здесь, это восходящее отношение малой терции, то есть совершенно другая ситуация. И опять же – он не пытается совместить какие-либо из остальных 11 возможных пар мажорных тональностей, разделённых определённым восходящим интервалом.

Всё это указывает на «совершенное» чувство тональности у Бетховена. Из дневника набросков мы знаем, что он вряд ли когда-либо «транспонировал» свои музыкальные идеи; и это особенно примечательно для композитора, который стремился находить новые формы везде, где было возможно: в ритме, мелодии, динамике, контрапункте, гармонии.

Можно предположить, что его требование определённой тональной высоты проявлялась также там, где он имел дело с «эллиптическими» положениями в тональностях. Там, где мы встречаем отклонения от этого принципа, они связаны, в основном, с «натуральным» транспонированием: на чистую квинту. Например, Бетховен часто *повышает* мажорную терцию

с *C dur*'а до *E dur*'а; возьмите «Рондо», которое завершает «Тройной концерт» и «Куге» из Мессы *C dur*. Он также любит противопоставлять *G dur* и *B dur*, как в самом начале Четвёртого фортепианного концерта. Или создавать неожиданный контраст, как во вступительной части Сонаты «Waldstein» между *C dur*'ом и *B dur*'ом (пример № 9). Нечто близкое этому происходит в начале ор. 31 № 1, но на этот раз между *G dur*'ом и *F dur*'ом (пример № 10). Аналогичным образом существует множество примеров понижения Бетховеном большой терции с *D dur*'а до *B dur*'а. Он также нередко продельывает это с тональностью *A dur*. Понижение с *A dur*'а до *F dur*'а, например, мы обнаруживаем как постоянную характеристику Седьмой симфонии. Ещё раз обратим внимание: две наши тональные плоскости разделяются чистой квинтой.

Пример № 9



Наиболее захватывающее исключение имеет место, когда «эллиптический комплекс» составлен из тональности и её пониженной второй ступени. При этом сильном «неаполитанском» соотношении привилегированные «тональные плоскости» связываются между собой в неаполитанском стиле, то есть они разделяются малой секундой, а не чистой квинтой. Возьмите в качестве примеров вступление Струнного квартета ор. 59 № 2 с его мгновенным контрастом между тональностями *e moll* и *F dur*, а также ор. 95 с противопоставлением тональностей *f moll* и *Ges dur*.

Завершим обсуждением некоторых вопросов исторического плана. Во-первых, о предшественниках – насколько сильно испытывал Бетховен влияние того, что Грэм Джордж описывал как технический приём во многих вокальных шедеврах Баха, Генделя

Пример № 10



и Моцарта, а именно, глубокого структурного чередования двух центральных тональных потоков?

С точки зрения будущих событий, вопрос в следующем: какие плоды смогли получить будущие композиторы из тех зёрен «эллиптических тональных комплексов», посеянных Бетховеном? Как утверждал Роберт Бэйли, Вагнер организовал свою музыку в тональные пары во взаимодействии на больших временных дистанциях, и его пример оказал влияние на многих крупных композиторов-последователей, включая Малера. Возможно ли такое, что вагнеровская и пост-вагнеровская техника имела корни в ранних бетховенских открытиях? И просматривая последующий ход истории музыки, можем ли мы сделать вывод о том, что настоящая битональность XX века – это далёкий результат изначальной бетховенской проницательности – в том, что две тональности могут выступать как одна? Что касается автора статьи, то он готов изучать эти проблемы и приглашает научное сообщество к сотрудничеству!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Томас Сайп (Thomas Sipe) в статье «Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the Pastoral Symphony» [Борьба Бетховена за простоту в набросках к третьей части «Пасторальной» симфонии] в журнале «Beethoven Forum 4» (с. 26–75) рассказал, что композитор изначально планировал построить Трио этой части в *D dur*'е.

² В своём «Эссе о Бетховене» (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988) Мейнард Соломон (Maynard Solomon),

описывая Девятую симфонию, заметил, что сам Бетховен в своих набросках охарактеризовал изначальный «прыжок» в *d moll* событием, «напоминающим нам о нашем отчаянии» (с. 19). Если это правда, если *d moll* имел смысл отчаяния для Бетховена, то могло ли быть желание избежать тональности *d moll* там, где она ожидается, путём совмещения *F dur*'а и *D dur*'а воплощением неожиданной радости, неожиданной яркости, неожиданной надежды? Всё это, конечно, нужно

ещё исследовать – но подобный вывод сам собой напрашивается.

³ Вполне возможно, что он вспоминает здесь гармоническую «ловкость рук», которую его предшественник осуществил в последних тактах Прелюдии *E dur* в I томе ХТК.

⁴ Такое тональное наложение встречается у Моцарта. Пример – начальные такты Фантазии и сонаты *c moll*.

⁵ Цит. по: Edward Green, «A Note on Two Conceptions of Aesthetic Realism» [Заметка о двух концепциях эстетического реализма], журнал «British Journal of Aesthetics» [Британский журнал по эстетике], т. 45/4 (октябрь, 2005), с. 439.

⁶ Обычное явление у Бетховена – перенести главную тональность в доминанту, а потом перейти скачком в тональность побочного «комплекса». Данная ранняя Багатель уникальна, ибо в ней композитор приходит к совершенной каденции на тонике перед тем, как перейти скачком в новую тональность.

⁷ См. для сравнения суждение по данной проблематике Джозефа Кермана (Joseph Kerman) в «Beethoven Studies 3» [Бетховенские исследования], в статье «Notes on Beethoven's Codas» [Заметки о бетховенских кодах], где он говорит о «тональных вопросах» в рамках главных тем, которые разрешаются только в кодах частей. Он тем не менее не указывает на тональные расслоения в темах, как это делаю я.

⁸ Мною уже упоминался «Кориолан» в отношении тональностей *c moll* и *b moll*. 21-я соната представляет *C dur* и *B dur* в тональном соединении.

⁹ В будущем надеюсь описать случаи его других «тональных комплексов».

¹⁰ Известно, что Бетховен использовал позднее эту музыку, «цитируя» её во втором акте «Фиделио» на слова «O Gott! Welch ein Augenblick!»

Как указано в сноске 6, Бетховен иногда «пересматривает» тональный комплекс в транспозиции на квинту. Пожалуй, наиболее устойчивым из всех комплексов был *D dur – B dur*, и Бетховен часто переходил непосредственно из доминанты *D dur*'а в тонику *B dur*'а. То, что наблюдается в «Фиделио», скорее всего представляет использование такого комплекса в его транспонированной форме, как доминанты *A dur* и тоники *F dur*.

Цитирование Бетховеном раннего произведения уже объяснялось как очевидная «интертекстуальность». Действительно, слова кантаты весьма подходят: «Da stiegen die Menschen ans Licht».

Никто не отрицает релевантности такого объяснения. Но, может быть есть ещё что-то? Хотя музыка в обоих случаях открыто остается в *F dur*, собственно воздействие и

«аффект» здесь различаются. Слышать *F dur* в отношении к *D dur*'у – не то же самое, что слышать его в отношении к *A dur*'у.

Считаю, что изучение различных параллельных отрывков, принадлежащих комплексу *D dur–B dur* может помочь объяснить содержание части во всей полноте её эмоционального содержания. И если это так, то это будет дальнейшим подтверждением того, что предлагается в данной статье – что аналитические подходы к традиционным «тональным характеристикам» недостаточны для исследования музыки Бетховена, и что необходимо усилить их пониманием того, как композитор оперировал тональными «комплексами».

¹¹ Весьма точный тезис о модальности в музыке Бетховена представила Николь Биамонте (Nicole Biamonte) в своей книге «The Modes in the Music of Beethoven, Schumann, and Brahms: Historical Context and Musical Function» [Модусы в музыке Бетховена, Шумана и Брамса: Исторический контекст и музыкальная роль] (Yale University, 2000).

¹² См. с. 57 в кн. «Music and the Historical Imagination» [Музыка и историческое воображение] (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

¹³ См. её «A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries» [История характеристики тональностей в XVIII – начале XIX вв.] (2-е изд.) (Rochester: University of Rochester Press, 2002). Другое важное исследование этой темы: Wolfgang Auhagen's *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Komponisten vom späten bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983).

¹⁴ Статья Мартина Чусида (Martin Chusid) «The Significance of D minor in Mozart's Dramatic Music» [Значение ре минора в театральной музыке Моцарта] представляет классику жанра в этой области. Она напечатана в «Mozart Jahrbuch» в 1965/66 году.

¹⁵ Bruce Edward Claussen, *Beethoven and the Psyche of the Keys*. – University of Southern California, 1988.

¹⁶ Хотя в поздний период появилась тенденция и к наложению *C dur*'а и *Es dur*'а. Например, Вариации на тему Диабелли написаны полностью в *C dur* (или в *c moll*), однако последние две вариации – это fuga в *Es dur* и «Tempo di Minuetto moderato» в *C dur*.

¹⁷ См. его «Tonality and Musical Structure» [Тональность и музыкальная структура] (New York and Washington, Praeger Publishers: 1970). Грэм Джордж (Graham George, 1912–1993) – канадский композитор, органист, хоровой дирижёр и теоретик. Автор книги «Тональность в “Тристане” и “Парсифале”». – Примеч. переводчика.

Эдвард Грин

доктор теории музыки,
профессор истории музыки и композиции
Манхэттенской музыкальной школы



EDWARD GREEN
Manhattan School of Music

UDC 781.135

BETHOVEN AND ELLIPTICAL TONALITY

This essay arises from research I have done into some lesser-known (and very provocative) aspects of Beethoven's use of tonality. One of these unusual features in his music, which I'll discuss in a concentrated manner here, though a full consideration of it could easily fill an entire book, may be called "elliptical" tonality. It is something, I believe, he largely innovated.

The standard view of tonality – with a single "tonic" as the undisputed center of gravity – can be compared to the mathematics of a circle. But an ellipse functions differently. There are two foci, and each is a center. Each has independent gravitational pull. As we know from Kepler, planetary motion is elliptical.

While Beethoven mainly used "standard" tonality, there is ample evidence that he also, and with a fair degree of frequency, associated keys in "elliptical" pairs. Take, for example, the startling juxtaposition at the beginning of the Scherzo¹ of the *Pastoral Symphony*: (Example 1)* A lightning fast change in tonal orientation, with the F# within the D triad boldly contradicting what, only a moment before, was the keynote: F natural.²

The crucial point, however, isn't the mere suddenness. It is that in this passage two keys conjointly express a single thematic idea – an idea which would remain incomplete were it not for their combined interplay. Where else, prior to Beethoven, had a composer at the very start of a movement divided his theme right down the middle in such a tonally audacious manner? To my knowledge: nowhere.

Nor is this the only such moment where Beethoven leaps boldly from F to D with thematic significance. Consider the *Bagatelle in F*, Op. 33 #3. Here, without any harmonic link, we hear the melody first in one key and then in another, with each presentation rounding itself off with a full authentic cadence. (Example 2)

Again, we need to ask: where is the historic precedence for such a move? With all of Haydn's humor, this kind of "joke" was never part of his vocabulary. The closest he came, perhaps, to it was the "double" presentation of the main theme of the finale to his late Eb piano sonata. But that tonal contrast – Eb major and F minor – implies no dislocation of tonal gravity. We easily grasp the second presentation as merely a diatonic sequence within the undisturbed realm of Eb major.

One possible source for the tonal audacity we see in Beethoven – the willingness to set two antithetical keys in bold opposition – can be found in the music of C. P. E. Bach. As early as 1742, Bach plays off E major and

G major in the opening of his *Sonata in E*, Wq. 48 #3 – (measures 9–16). Yet the procedure is fundamentally different. We are not given an "electric jolt" through the instant and naked contact of incompatible tonalities, as in Beethoven. What actually happens is a swift act of harmonic alchemy. E major becomes E minor, is transformed to G major, glides into C major, and returns to G major – all within the second eight-measure group.³ Moreover, where Beethoven divides his passage in one sense (in terms of tonality), he maintains its unity in another. That is, in terms of melody. C. P. E. Bach does nothing of the sort.

Perhaps the composer who most nearly approached Beethoven's conception of conjoint, or elliptical, tonality was Mozart. Consider the opening of K. 465. Here, indeed, we do feel, a juxtaposition of keys – and an astonishing one: the high tonal drama of C minor cast against Bb minor. (Example 3)⁴

Yet a glance at Beethoven's *Corolian Overture* indicates how divergent the procedures of these two masters are. Where Mozart softens the aural impact of the incompatible tonalities by gracefully connecting the dominant of C minor to the tonic of Bb minor through a connecting passage of insinuatingly rising parallel minor thirds, and then, as the music goes forward, has us understand the motion to Bb in the bass voice as part of a structural decent from tonic to dominant, Beethoven, by contrast, places these oddly-mated keys in raw collision, highlighting the moment through a dramatic silence between the two tonalities. (Example 4)

Through my research, I have come to believe that there are many effects in Beethoven which can only be explained adequately by positing the existence, in his mind, of pairs of tonally-conflicting keys which, nevertheless, form sets of "supra-tonal" complexes. I am suggesting, in other words, that for Beethoven tonality was more than just a matter of 12 – (or even 24) – primal elements; there were also various degrees of elliptical admixture. Some I've just mentioned; and there are others. This being a short paper, I'll focus on the interplay of F and D major.

Some methodological points: First, while space does not permit me to discuss this technical phenomenon here in relation to wider philosophic and biographical issues – which is, in my opinion, the only sensible way to do musical analysis, I trust readers will make such relations on their own. The finest way I know to do this is through the use of the methodology of Aesthetic Realism, developed in the early 1940s by the great American philosopher of the arts Eli Siegel. Its core principle is his statement: "The world, art, and self explain each other: each is the aesthetic oneness of opposites."⁵

* Examples see on p. 194–199.

My second methodological point (and now the focus, indeed, is highly technical) is that in its most characteristic form, a “complex” tonality appears to be one in which Beethoven presents his principal thematic material twice – in each key, and in close juxtaposition. Sometimes, as in the *Pastoral Symphony*, the theme is divided by a sudden shift in tonal focus. More often, as in the Bagatelle, we get the entire thematic idea twice.⁶ It either case, the combined action of tonal divergence and motivic identity creates the new, elliptical, effect.⁷ That this is a situation of opposites in an aesthetic relation is clear enough!

I also want to make clear that I am *not* speaking of “bi-tonality” in the modern sense. What Beethoven creates is neither a simultaneous compound of keys, nor a situation of complete equalitarianism between them. One of the elements is *always* predominant. For example, whenever he joins F and D in a single complex, he *always* keeps F as the central tonality. Similarly, when he joins C and Bb – whether in contrasting major or minor modes – C is the stronger of the tonalities.⁸

With all this in mind, let us return to the relation of F and D.⁹ Did these keys possess for Beethoven a secret magnetism, drawing them together in his mind, even from an early age?

Consider the *Cantata on the Death of Emperor Joseph II*, composed in 1790. The key relations in it are all “standard” – that is, until we reach the dramatic moment when the bass solo, “Dann kam Joseph,” segues to what clearly is the greatest music in this early work: the soprano aria with chorus, “Da stiegen die Menschen.” With the swiftest of modulations, D major is transformed to F.¹⁰ Certainly, this is not yet a melding of two distinct tonalities into a single “complex” one – but it does show a strong desire on the part of the young composer to bring them into close proximity.

Two years later, Beethoven wrote a set of variations for violin and piano on Mozart’s “Se Vuol Ballare.” (WoO #40) This set may well be the first music he wrote after moving to Vienna. What do we see in it? Overall, a conservative use of tonality: the theme and all twelve variations are firmly anchored in the tonic of F major. Anchored, that is, until the “coda” of the last variation where suddenly there is an irruption of D major. (Example 5) The effect is electric.

A few years later, Beethoven does the same thing again in another variation set; this time, for cello and piano. Once more, a Mozartean theme is employed – “Ein Mädchen oder Weibchen” – and once again the pure waters of F major are roiled by an unexpected jolt of D major in the final variation. And we can consider his *Piano Sonata* Op. 10, #2, likewise a product of the 1790s. Its first movement has a “false” recapitulation in D which is then charmingly “corrected” immediately thereafter as the music pivots to a “true” recapitulation in F. (Example 6)

In this example, we are coming closer to a true tonal “compound.” We feel the impact of the tonal division in an intensified way, since we hear it thematically – that is, in relation to a single melody: the primary melody of the movement.

Again and again in the early Viennese years, Beethoven shows how much he enjoys the impact of F major and D major meeting in immediate, or near immediate, proximity. In the center of the 1796-7 *Serenade for String Trio*, for example, an “Allegretto alla Polacca” in F is followed immediately by a “Thema con Variazioni” in D. It is the only “non-diatonic” key relation we find in the work.

Based on the 1803 publication date for the Op.33 Bagatelle, and the sketchbook evidence that Beethoven was working on the *Pastoral Symphony* not all that much later, it does seem that some sort of watershed in his tonal thinking occurred in early years of the first decade of the 19th century. And the celebrated collision of tonic and dominant in the *Eroica*, which comes from the same period, also speaks loudly to the point. That is, Beethoven was in those years actively exploring new ways of conceiving tonality – new ways to take its elements and put them in sudden juxtaposition.

So let us move on chronologically, and begin with music from the *Eighth Symphony*, which premiered in 1814. There is a curious passage in the coda of its last movement. To appreciate it, let me back up a bit, first – to the recapitulation. It is, of course, in F. (At measure 355). But immediately before, at measure 345, we heard the main theme in D. (The effect reminds one of what we encountered earlier in the Op.10 sonata.) Now, look at the coda to this symphonic movement. At measure 380 the theme storms in, fortissimo, in the key of F# minor. What is remarkable is that here, and only here, does Beethoven choose to change his key signature. And what does he change it to? – three sharps, as would be right for F# minor? Surprisingly, no! He uses two sharps.

Now this is exceedingly odd, for in no way can these twelve measures be heard in either D major or B minor – the “proper” keys for that signature. So what is going on? – since as far as I know, it is the only passage in all of Beethoven where the notation of the key signature is plainly false. So, let us speculate, and make use of the idea of “elliptical tonality.” Perhaps, having presented the main theme in F major immediately before this strange change of signature, and returning to F major immediately afterwards (at m.392), the composer was so accustomed to thinking of “two sharps in relation to one flat” that he made an unconscious notational slip. If so, it is sidewise evidence for how profoundly those two keys tended to merge in his mind.

Going back a year to 1813, we likewise see in the *Seventh Symphony* a prominent juxtaposition of F and D. Consider its Scherzo. At the end of its opening section, in the key of F, Beethoven hammers out an alternation of the notes A and F – concluding with a sustained A. The tempo immediately relaxes, and the Trio enters in D. So striking is this juxtaposition of F and D that Beethoven has it serve, also, as our final impression of the movement. Just measures from the double-bar, he interrupts the Scherzo to refer, ever-so-briefly, to the “Trio.” (Example 7)

Next, here are two swift examples from his theatre music, circa 1810 and 1811. In *Egmont*, the final “melodrama” is in D – the only time that key appears in the score. The very next music is the concluding “Sieges-Sinfonie,” cast in F. And this

tonal complex is equally important in the incidental music to *König Stephan*. At a crucial point in the plot, the chorus sings “Eine neue stahlende Sonne” in F. What follows immediately is an orchestral “Maestoso con moto” in D. And even in such a seemingly secondary genre as the Scottish song sets, we encounter Beethoven’s love for the immediate juxtaposition of these keys. Consider, Op. 108 – a set of *Twenty-Five Scotch Songs* published in 1816. In it, every song in F major is immediately preceded by or followed by one in D. This takes in nine songs in all, including the final two.

As I mentioned earlier, F and D are hardly the only keys which had “elliptical” implications for Beethoven. Late in his career, for example, he created several masterpieces employing the complex of D and Bb major. In fact, this was the only “elliptical complex” which was truly “reciprocal” in his mind. Why? – because at different times he made use of each of its two tonalities as “primary.”

Meanwhile, within these late works – among which are the *Missa Solemnis*, the *Ninth Symphony*, the *Hammerklavier Sonata* and the *Archduke Trio* – one also (and often) finds subsidiary use of the F/D complex. For example, in the Mass, these keys are placed against each other at the center of the “Credo.” The predominate key of the “Et incarnatus est” is F major. And what follows? The “Et homo factus est,” which is in D.¹¹ And these keys are present, as well, at the center of the “Agnus Dei.” Here, Beethoven’s harmonic rhythms are particularly subtle. (This is his last period, after all.) Meanwhile, the signatures he employs indicate that he conceived measures 190 through 208 as embodying a fluid motion between F and D. The very “fluidity” is a sign that the two keys merged in his thought.

I conclude this selective, and all-too-rapid, survey an instance from the late quartets. In Op. 132, there is the “Heiliger Dankgesang,” written, the composer tells us, “in der lydischen Tonart.” Even so, the tonal center is F. And what key enters when the composer indicates “Neue Kraft fühlend”? D major. (Example 8)

The emotional juxtaposition is strong. So is the tonal. And this piece was composed in 1825 – near the very end of his career. When one remembers the Cantata about Emperor Joseph from 1790, it is clear: Beethoven was engaged, even infatuated, life-long, with the relation of these two keys – and never tired of exploring what happens, musically, emotionally, dramatically, when they are put right up against each other.

That Beethoven “wielded tonality” with a power new to music has been affirmed by scholars and critics as diverse as E.T.A. Hoffman, Donald Francis Tovey, and Joseph Kerman. And one might mention Leo Treitler, as well, who wrote in 1989 of how Beethoven “composes with key as a dramatist composes with character.”¹² Yet, by and large, these authors were thinking of the “relative” meaning of keys – that is: their distance from each other in terms of the logic of the circle of 5ths. On this account a motion from Eb to C in the key of Eb, and a motion from F to D, in the key of F, would be equivalent in musical meaning.

Is this all there is to it? Or might something else be present? That keys had relatively stable meaning in various eras of

music history is still a disputed notion among musicologists, but it has many advocates – including, most notably in recent decades, Rita Steblin.¹³ And whatever one thinks about the subject, this much, at least, is now quite well-established: that for certain composers, particular keys had distinct (and fairly consistent) emotional character.¹⁴ Beethoven left many hints that he felt that way, which were explored in detail by Bruce Edward Claussen in his 1988 thesis for USC, *Beethoven and the Psyche of the Keys* – a text I recommend.¹⁵

So we need to explore why in Beethoven’s music, across its several decades, certain “tonal moves” – certain “relative” motions among the keys – tended to be found uniquely between some keys rather than others. We have seen that Beethoven associates F major with D major – a fall of a minor third in a non-diatonic cross-relation. But he does not do this with any frequency with any of the other 11 transpositions for which it is possible.¹⁶ If the situation were purely “relative,” one would not expect that.

However, Beethoven does contrast (and quite often) C major and Eb major, when C is the primary tonality. Think, for example, of the orchestral exposition of the first Piano Concerto. Yet what we have here is a rising minor third relation, which is a distinctly different situation. And once again, he does not seem inclined to juxtapose any of the other 11 possible pairs of major keys separated by this particular rising interval.

All of this points to an “absolute” sense of key in Beethoven. We know from sketchbook evidence that he hardly ever experimented with “transposing” his musical ideas; and this is exceedingly noteworthy in a composer who was willing to reshape them in every other possible way: rhythm, melody, dynamics, counterpoint, harmony.

What I am suggesting is that this insistence on a definite tonal level was in force also when he dealt with what I have called “elliptical” situations of tonality. Where we do have variation on this principle, they tend, interestingly enough, to be at the most “natural” of transpositions: the perfect fifth. For example Beethoven often raises a major third from C to E; think of the “Rondo” which concludes the *Triple Concerto* and the “Kyrie” from the *Mass in C*. He also likes to juxtapose G to B – as at the very opening of the Fourth Piano Concerto. Or take the sudden contrast, at the opening of the *Waldstein* sonata between C major and Bb. (Example 9) Something very much akin happens as Op. 31, #1 begins – only now between G and F major. (Example 10) Similarly, there are many instances of Beethoven falling a major third from D to Bb. He also does this often in the key of A. The fall from A to F, for example, is a constant feature in the *Seventh Symphony*. Once again, our two tonal planes are separated by a perfect fifth.

The most intriguing exception occurs when the “elliptical complex” is made up of a key and its raised supertonic. For this powerful “Neapolitan” relation, the favored “tonal planes” are themselves related in a Neapolitan manner – that is, they are separated by a minor second – rather than a perfect fifth. Think of the opening of the String Quartet Op 59, #2, with its immediate contrast of Em and F major, and then of Op. 95, with its juxtaposition of Fm and Gb.

I end with some questions of a historical nature. First, in terms of antecedents, how far was Beethoven affected by what Graham George has demonstrated was a central technical feature in many of the vocal masterpieces of Bach, Handel, and Mozart—namely a deep structural alternation between two central tonal streams?¹⁷

And in terms of what followed, this question arises: how far did Beethoven's sense of "elliptical" key-complexes plant seeds for others to harvest? As Robert Bailey has strongly argued, Wagner organized his music in

long-range tonal pairs, and his example influenced many of the major composers who followed him, including Mahler. Could it be that this Wagnerian and Post-Wagnerian procedure is rooted in a prior Beethovenian discovery? And following the stream of music history onward, might we think of true 20th-century bi-tonality as a further result of Beethoven's initial insight? – namely, that two keys can function together as a one? I, for one, look forward to pondering such questions, and I welcome scholarly company!

NOTES

¹ Thomas Sipe, in his "Beethoven's Struggle for Simplicity in the Sketches for the Third Movement of the *Pastoral Symphony*" – pp.26–75, *Beethoven Forum 4* – tells of how the composer initially planned to cast the "Trio" of this movement in D.

² In his *Beethoven Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), Maynard Solomon, writing of the *Ninth Symphony* notes how Beethoven himself, in a sketchbook, characterized its initial plunge into D minor as an event which, "reminds us of our despair." (P. 19) If so – if D minor had this despairing quality for Beethoven, then might it be possible that a desire to avoid D minor when it would otherwise be expected, through a juxtaposition of F and D major, could be a statement of Beethoven about sudden joy, sudden brightness, sudden hope? All this, naturally, needs to be explored – but it is suggestive.

³ Possibly, just possibly, he is remembering the harmonic "slight-of-hand" that his father accomplishes in the final measures of the "Prelude in E" to *The Well-Tempered Clavier Book I*.

⁴ This tonal juxtaposition is heard elsewhere in Mozart. Another example is the opening measures of the *Fantasy and Sonata in C minor*.

⁵ Cited in Edward Green, "A Note on Two Conceptions of Aesthetic Realism," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45/4 (October 2005), p.439.

⁶ Beethoven's usual procedure is to take the primary key to its dominant, and then leap to the tonic of the secondary key of the "complex." This is one more reason the early bagatelle is so astonishing – for it comes to a complete tonic cadence before jumping to the new key.

⁷ See, for comparison, Joseph Kerman's contribution to *Beethoven Studies 3*: "Notes on Beethoven's Codas" – where he speaks of "tonal questions" within primary melodies that are only resolved at the conclusion of a movement. He does not, however, point to the tonal division of themes as I do.

⁸ I already cited the *Corolian* in relation to Cm and Bb minor. The *Waldstein* sonata is an instance of C and Bb major in tonal compound.

⁹ I hope, in the future, to do similar histories for his other "tonal complexes."

¹⁰ It is well known that Beethoven made use, years later, of this music when he "quotes it" during Act II of *Fidelio* at the words "O Gott! Welch ein Augenblick!"

As indicated in footnote 6, Beethoven sometimes "rethinks" a tonal complex at the transposition of a fifth. Perhaps the most long-standing of all of these complexes for him was D/Bb – and

Beethoven quite often goes directly from the V of D to the I of Bb. What we have here in *Fidelio* is, perhaps, a use of this complex in its transposed form: the V of A to the I of F.

This quotation by Beethoven of a youthful work has been explained in terms of its obvious "intertextuality." The words of the cantata are, indeed, very apropos at this point: "Da stiegen die Menschen ans Licht."

No one would deny the relevance of this explanation. But might there be even more to it? Though in both cases the music outwardly remains in F major, the actual impact and "Affekt," are not the same. To hear F in relation to D is *not* equivalent to hearing it in relation to A.

I am suggesting, therefore, that a study of various parallel passages belonging to the D/Bb complex might well help explain this moment in its full emotional meaning. And if so, it would be further evidence of what I am suggesting – that the analytic tools of traditional "key characteristics" are insufficient for Beethoven research, and that we need to augment them with knowledge of how "key complexes" were in his mind.

¹¹ A very fine recent thesis on Beethoven and modality is by Nicole Biamonte: *The Modes in the Music of Beethoven, Schumann, and Brahms: Historical Context and Musical Function*. (Yale University, 2000)

¹² Page 57 of *Music and the Historical Imagination*. (Cambridge: Harvard University Press, 1989)

¹³ See her *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (2nd ed.) Rochester: University of Rochester Press, 2002. Another important study along the same lines is Wolfgang Auhagen's *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Komponisten vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983)

¹⁴ Martin Chusid's "The Significance of D minor in Mozart's Dramatic Music" is a classic study along these lines. Appears in the 1965/1966 *Mozart Jahrbuch*.

¹⁵ University of Southern California, 1988.

¹⁶ Though in his last period there is evidence of a beginning interest in juxtaposing C major with a previous Eb major. For example, the *Diabelli Variations* are entirely in C (or C minor); yet its final two variations are the "Fuga" in Eb, and the "Tempo di Minuetto moderato" in C. Further, sketches for the *Tenth Symphony* indicate that Beethoven was planning to contrast these two keys there, as well, in their descending relation.

¹⁷ See his *Tonality and Musical Structure*. (New York and Washington, Praeger Publishers: 1970)

