



СЕВЕРИН НЕФФ

Университет Северной Каролины,
Чапел Хилл, США

УДК 781.3.01.037

ТОНАЛЬНЫЙ ПАРАДОКС В ФОРМЕ СОНАТНОГО АЛЛЕГРО: НИЗКАЯ I СТУПЕНЬ ВО ВТОРОМ СТРУННОМ КВАРТЕТЕ ФА-ДИЕЗ МИНОР ОР. 10 АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА*

Вечером 21 декабря 1908 года известный венский струнный квартет «Розе» и прославленное сопрано Дворцовой оперы Мария Гутхейль-Шродер представили премьеру *Второго струнного квартета Шёнберга* с партией сопрано, ор. 10. Во время исполнения начались беспорядки. Слушатели и критики начали дружно свистеть и кричать «стоп! хватит с нас!» Окончательное мнение, выразившее общее настроение, сформулировал консервативный критик Пауль Штаубер: «Следующий в программе – Бетховен. Лучше проветрить помещение!»¹

Однако последующие рецензии были более осторожными. В частности, упоминалось, что первая часть Квартета была воспринята достаточно спокойно. Даже Штаубер и такие враждебные критики, как Ганс Либштекль и Людвиг Карпат, назвали первую часть «достаточно смирной для стиля Шёнберга»². Эта часть содержала трезвучную гармонию и темы и, в отличие от музыки, созданной непосредственно перед этим, была написана в сонатной форме. Исследователи музыки XX века Вальтер Фриш, Герольд Грубер, Итан Хаймо, Кристиан Мартин Шмидт и Джордж Перль также представляли эту часть как консервативную по своей природе³.

Но сам Шёнберг был удивлён такими комментариями по поводу первой части Квартета⁴. За два года до смерти Шёнберг написал к этому произведению собственные *Программные Заметки*⁵ технического характера. Первые две колонки в схеме 1 показывают то, как сам Шёнберг анализировал разделы первой части Квартета. Укажем основные тональные области каждого раздела в третьей колонке схемы 1.

Схема 1.

Форма первой части (на основе анализа Шёнберга)

Экспозиция**Первая группа тем**

Тема 1a	1–12	fis moll , a moll
Тема 1б	12–32	fis moll «блуждающий»
Тема 1a	33–43	d moll, fis moll «блуждающий»

Вторая группа тем

Тема 2a	43–58	fis moll «блуждающий»
Тема 2б	58–84	es moll «блуждающий»
Заключит. тема	84–89	fis moll

Разработка 90–145 **d moll**,
C dur «блуждающий»

Реприза 146–201 **F dur**
[НИЗКАЯ ПЕРВАЯ
СТУПЕНЬ], d moll
a moll, **fis moll**
«блуждающий»

Кода 202–233 **fis moll**

Обратите внимание, что тональные области этой части парадоксальны с точки зрения традиционной сонатной формы. Например, побочная партия (т. 43) должна быть контрастна основной тональности, но здесь она начинается с тоники⁶. Реприза должна функционировать как ярко выраженное возвращение в основную тональность, но Шёнберг в своём анализе подтверждает факт, что она начинается в самой удалённой от тоники тональности: в *F dur*'е, в тональности низкой I-й ступени. Это – радикальная «тоника», которая не является тоникой. Она рассматривается как неупотребляемая практически во всей теоретической литературе, за исключением Шёнберга.

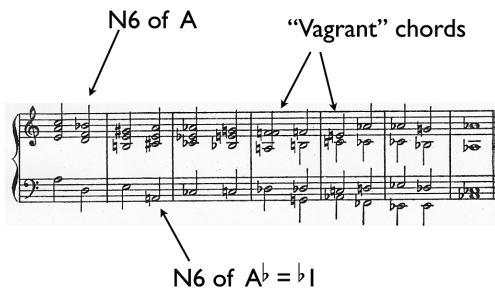
* Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

В данной статье предлагается доказательство того, что Шёнберг сформировал первую часть своего Квартета как радикальную во всех отношениях структуру, используя низкую тонику, обратимый контрапункт, неожиданный выбор тональностей и сдвиги в изложении частей формы. Такое понимание структуры первой части Квартета позволяет нам взглянуть на сонатную форму, какой она применялась в Вене в 1907 году как на парадоксальную схему, которая, одновременно, и сохраняет, и компрометирует свою собственную традицию.

Низкая I ступень в учении Шёнберга и Первая часть Квартета

Как упоминалось выше, низкая тоника не является широкоупотребительным топиком теоретических исследований конца XIX и начала XX века. По контрасту с этим положением вещей в обоих своих текстах по гармонии Шёнберг считает низкую I ступень действительной тональностью, областью, которая является крайним пределом тональности⁷. Все издания его книги «Harmonielehre» содержат одну последовательность, в которой осуществляется движение от тоники к низкой I ступени (пример № 1а).

Пример № 1 а Пример модуляции в низкую тонику в учебнике Шёнберга «Теория гармонии»**



В целом Шёнберг комментирует расширенные тональные последовательности таким образом: «Мы движемся к блуждающему аккорду, неаполитанскому секстаккорду, увеличенному квинтсекстаккорду, увеличенному трезвучию и т. д., и таким образом делаем первый шаг в направлении модуляции»⁸. Трезвучие низкой I ступени – *as moll* – в примере № 1а введено в прямом сопоставлении с *A dur*'ным трезвучием. Это созвучие ретроспективно получает функцию неаполитанского аккорда в новой тональности *as moll*. Тем не менее, следующее, «блуждающее» увеличенное трезвучие на звуке *a* заменяет неожиданно введённое трезвучие на звуке *as*, действуя как центробежная сила, ставящая под сомнение тоничность как *A dur*'а, так и *as moll*'а. Таким обра-

** В примере отмечено: «Неаполитанский секстаккорд в *A dur*», «Блуждающие аккорды», «Неаполитанский секстаккорд в *As dur* = низкой I ступени». – Прим. пер.

зом, последовательность реализует совет Шёнберга о том, что «блуждающий» аккорд начинает процесс движения к удалённой тональной области. Увеличенное трезвучие сменяется доминантсекстаккордом на звуке *a*, который функционирует как аккорд с увеличенной секстой в тональности *as*. Так завершается каденцией модуляция в минорную пониженную тонику.

Несколько десятилетий спустя в своей широко известной статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг выделяет два произведения как завершённые образцы расширенной тональности и, по крайней мере, одно из них содержит функцию пониженной I ступени. Песня Шуберта «In der Ferne» из цикла «Schwanengesang» содержит наложение *gis moll*'ной тоники с *G dur*'ную, в которой низкая I ступень представляет резкий контраст, выражающий ненависть беглеца к своей Родине (пример № 1 б).

Пример № 1 б Низкая первая ступень в песне Шуберта «In der Ferne» («Издалека»), любимой песне Шёнберга

Горе беглецу,
Который оставляет этот мир! –
Тому, кто пересекает чужие земли,
Забыв родину,
Ненавидя дом своей матери,
И отказ от друзей,
Не имеет благословения
Его путь!

Песня Шуберта содержит блуждающий уменьшённый вводный септаккорд (в т. 22), который создаёт центробежную силу, движущую модуляцию из *G dur* в направлении к *h moll*, откуда, в конечном счёте, она возвращается в тонику *gis moll*.

В статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг связывает пример из песни Шуберта с уникальным моментом в начале Струнного квартета Брамса *c moll*, op. 51, № 1 (см. анализ Шёнберга в примере № 2 а)⁹.

Пример № 2 а Шёнберговский анализ
Квартета Брамса *c moll*, op. 51, № 1***

Пример № 2 б Начало квартета Шёнберга****

Начало этой части отсылает к «отдалённой» тональности *h moll*, энгармоническому эквиваленту низкой I ступени¹⁰. Во многих примечаниях к этой последовательности Шёнберг всегда обращает внимание на необычный, отдельный звук *fis* в т. 20, после

которого без какого-либо опосредования блуждающими созвучиями последовательность возвращается в тонику. Шёнберг считает следование от звука *fis* к звуку *g* как части тонического трезвучия резким, необычным и воодушевляющим.

Даже наиболее прогрессивные композиторы после Брамса тщательно избегали отклонения от тоники в отдалённые области в самом начале произведения. Эта модуляция в минорную доминанту на звуке *h* и следующий за ней резкий, бесцеремонный возврат в тонику представляет редкий случай¹¹.

Интересно, что начало Второго струнного квартета Шёнберга демонстрирует тональность и структуру поверхности¹², напоминающую Квартет Брамса (сравните примеры № 2 а и 2 б). Например, единственный звук *fis* в Квартете Брамса функционирует и как V ступень в *h moll*, и как повышенная IV в главной тональности, *c moll*. Начальные фразы в Квартете Шёнберга тоже движутся в направлении единичного звука *his* с функцией повышенной IV ступени, но, как мы вскоре убедимся, всё затем движется тонально за пределы повышенной IV ступени, к низкой I¹³.

Покажем основные отношения начальных фраз (пример № 3 а)¹⁴.

Пример № 3 а Важное совпадение
звуковых высот в такте 3

В партии первой скрипки тоническое трезвучие устанавливается посредством нисходящего движения от *a* к *fis* в мотиве А, и посредством восходящего движения от *a* к *cis* – в мотиве Б. В партии второй скрипки происходит линейризация обращённого варианта мотива Б: *cis–dis–eis*. Оба вместе Б, А (*cis* и *cis–eis*) они образуют блуждающий аккорд, увеличенное трезвучие, представленное и как арпеджирование между двумя скрипками (т. 1), и как созвучие над педалью *fis* (т. 1, третья доля). Так же, как и блуждающие созвучия в приведённых выше примерах гармонической последовательности и отрывка из песни Шуберта, здесь увеличенное трезвучие в т. 1 играет роль центробежной силы в организации формы Квартета.

Вводный тон этого трезвучия остаётся неразрешённым вплоть до второй доли т. 2 (в партии первой скрипки). Так, *eis* действует как средство созда-

*** В примере отмечено: «повышенная IV ступень». – Прим. пер.

**** Выделены звуковые высоты: повышенная IV или пониженная V ступень. – Прим. пер.

ния дисбаланса, беспокойства, как центробежная сила, как тональная проблема, и всё это приводит в движение расширенную тональность и интенсивное эмоциональное развитие этой части.

Увеличенное трезвучие возвращается в т. 3 (в партии первой скрипки), но в этот раз оно исходит не к *eis*, но к *f*, низкой I ступени. Вертикаль, выстроенная над этим *f*, играет важнейшую роль в Квартете в целом. Её звуковысотные классы¹⁵ (выделенные квадратом в примере 3 а) становятся тониками главной темы данной части и артикулируют её тональную форму (выделено жирным шрифтом в схеме 1). Так Шёнберг отвергает традиционную полярность функций тоники и доминанты в сонатной форме. Вместо этого он использует тональные отношения контекстуально и производит их из начальных фраз.

Возвращаясь к анализу т. 4, обращаем внимание читателя на то, что в примере 3 б первая скрипка вводит второй аспект центробежной силы.

Пример № 3 б Низкая первая ступень в *a moll*



Обособленная звуковысота *his*, упомянутая выше, приводит гармоническое развитие к внезапной остановке. Виолончель интерпретирует *his* как *c*, и этот выделенный *c* в четырёх октавах делает невозможным появление доминантовой функции тональности *fis moll*. Вместо этого, *c* ведёт в *a* (т. 7–8), представляя мотив *a* в тональности медианты, в *a moll*. В процессе дальнейшего развития виолончель ведёт из *as* (т. 5) в *a* (т. 8), то есть, из низкой I ступени в тонику *a moll*’ной области, создавая тем самым функциональную параллель к тоникам начальных фраз, *f* и *fis*. Так, отношение *as* к *a* замещает традиционное отношение VII и I ступеней (*gis* и *a*), устанавливая прекрасный парадокс, который смещает тональность произведения даже тогда, когда помогает установить новую тональную область *a moll*.

Следующая группа фраз в *a moll* (т. 8–12) достигает кульминации на звуках *F dur*’ного трезвучия в т. 11, представляя как низкую VI ступень *a moll*’а, так и низкую I ступень последующего тонического мажора (пример № 3 в).

Пример № 3 в



Кульминация на первой низкой ступени



Подход к этому трезвучию осуществлён посредством неварьированного и повторного варьированного проведения главной темы в *a moll* (т. 8–9) и ещё одного проведения, гармонизованного *cis moll*’ным трезвучием (т. 10). Так, основные тоны в этой трезвучной последовательности в т. 8–12 образуют увеличенное трезвучие *a-cis-f*, такое же, как и в т. 3. Наиболее значительно, однако, то, что это предпоследнее *F dur*’ное трезвучие подготавливает тональность репризы, низкую I ступень, основу радикальной концепции Шёнберговской сонатной формы.

Форма первой части

В 1909 году в первом опубликованном анализе этого Квартета ученик Шёнберга Хайнрих Яловец и его учитель, родственник и друг, Александр фон Цемлинский, выразили несогласие с Шёнбергом по поводу начала и природы репризы в первой части. Они интерпретировали *F dur*, тональность низкой I ступени в т. 146, не как начало репризы, а как кульминацию разработки. А начало репризы они определили в т. 159, с возвращением тонического трезвучия *fis moll* (сравните схему 2, примеры № 4 а и 4 б).

Схема 2. Форма первой части, анализ Цемлинского и Яловца, 1909 г.

Экспозиция

Первая группа тем

Тема 1а	1–12	fis moll , <i>a moll</i>
Тема 1б	12–32	<i>fis moll</i> «блуждающий»
Тема 1а	33–43	<i>d moll</i> , <i>fis moll</i> «блуждающий»

Вторая группа тем

Тема 2а	43–58	fis moll «блуждающий»
Тема 2б	58–84	<i>es moll</i> «блуждающий»
Заключит. тема	84–89	fis moll

Разработка	90–145	d moll , <i>C dur</i> «блуждающий»
[Кульминация разработки]	146	F dur , <i>d moll</i> , <i>a moll</i>]
Реприза	159–201	<i>fis moll</i> «блуждающий»
Кода	202–233	fis moll

В примерах 4 а и 4 б показаны разные определения начала репризы.

Пример № 4 а

Начало репризы
в интерпретации формы Шёнберга

Пример № 4 б

Начало репризы
по Цемлинскому и Яловцу****

Интерпретация Яловца и Цемлинского вызывает аналогию с комментариями Дональда Товея к третьей части Скрипичной сонаты Брамса, *d moll*, op. 108. Товея отмечает: эта часть покрывает «огромное расстояние» от тоники *fis moll* (т. 1) до *F dur*'а (т. 75–76), (кстати, также I низкая ступень)¹⁶. Он определяет *f moll*'ный раздел как кульминацию разработки, обозначая его точно такой же формальной функцией, как Яловец и Цемлинский в их анализе *F dur*'ного сегмента в Квартете Шёнберга.

Очевидно, чувство тональной логики в анализе Яловца и Цемлинского выявляют их знание традиции, но в целом такой анализ представляется не адекватным. Например, так введено *fis moll*'ное трезвучие в примере № 4 б. Дублированный звук *cis* в партии виолончели (т. 156–158) подготавливает *fis moll*'ное трезвучие путём повторенного хода в *fis*. Однако, используя гармонический минор в восходящем движении, Шёнберг избегает употребление вводного тона *eis*. Вместо него используется

**** С их точки зрения, началом репризы служит *fis moll*'ное трезвучие.

энгармонический эквивалент *f*, низкая тоника, дублированная в октаву в нескольких аккордах (т. 158). Наличие обоих звуков, и *f*, и *e* у виолончели не позволяет состояться убедительному возврату в тонику. Таким образом, *fis moll*'ное трезвучие оказывается более слабым представителем тоники, чем эфемерный, текучий переход к репризе (т. 12–33), перевернутый «с ног на голову» при помощи тройного обратимого контрапункта (т. 159–178). Трезвучие *fis moll*'я вряд ли может проецировать область сильной стабильности, требуемой для традиционной репризы.

Кода (т. 202) восполняет отсутствующую в репризе тональную сферу, проецируя ощущение тоники, создаваемое органным пунктом. Несколько хроматических отношений, упомянутых в анализе начала части, а именно, повышенной IV и пониженной V ступеней, в конечном счёте, разрешаются в *fis moll*'ное трезвучие. Тем не менее, гармонический материал, ведущий к разрешению, не содержит традиционной последовательности от доминанты к тонике. Вместо этого квартовые аккорды перемещаются назад и вперед между *F dur*'ным и *f moll*'ным тоническими трезвучиями. Сами эти созвучия либо тождественны, либо энгармонически равны диатоническим коллекциям ступеней *F dur* или *f moll*, то есть низкой I ступени¹⁷ (пример № 5).

Пример № 5 Переход к Коде на квартовых аккордах

Так же благодаря низкой I ступени разрешение в начале коды (т. 202) оказывается неполным. Звук *f*, низкая I ступень, в партии альты входит в противоречие со звуком *eis* в партии первой скрипки (т. 201). Только в заключительной каденции в т. 230 в партии второй скрипки звук *f* заменяется звуком *eis*, который разрешается в тонический *fis* (пример № 6).

Пример № 6 Финальная каденция в обращении

Несмотря на это долгожданное разрешение, заключительная каденция оказывается тонально слабой: доминантовый аккорд альтерирован, в нём есть *ges*, а также, что более важно, он «перевернут» таким же приёмом тройного обратимого контрапункта, как и реприза в низкой тонике в т. 146 (сравним это место с примером № 4 а). Перевернутый, нетрадиционный доминантовый аккорд, при близком рассмотрении, канцонирует на двух строго и традиционно расположенных тонических аккордах, нежно звучащих в пианиссимо.

Низкая I ступень и Четвёртая часть

Первая часть Квартета, как часть, написанная в сонатной форме, проецирует функцию низкой I ступени на каждом этапе развития. Но, как это присуще композиторской практике Шёнберга, в первой части обнаруживаются и более радикальные решения. Как мы убедились ранее, Шёнберг организует структуру произведения в соответствии с системой хроматических отношений, выводимых из самой первой фразы; назовём её *Grundgestalt*. Это характерно для всех его ранних тональных произведений. В первой части почти все звуковысотные отношения выводятся из её начала, за исключением одного.

В начале разработки (т. 97) квартетный аккорд, не имеющий отношения к предшествующему материалу, как бы останавливает развитие (пример № 7 а).

Пример № 7 а Квартетный аккорд, вводящий материал в обращении

Это не традиционное место, артикулирующее разделы музыкальной формы в сонатном аллегро; её появление здесь обманывает ожидания слушателя, привыкшего к традиционным разделам формы. Как можно убедиться, это созвучие весьма яркое благодаря своему тембру и широкому расположению, которое исключает возможность традиционного голосоведения в последующем *d moll* ном трезвучии. Весьма примечательно то, что интервальное содержание [0257] эквивалентно известному месту, на слова Георга «*ich fühle luft*», на звуках *D-G-A-C*, в четвёртой части Квартета, в т. 21–25¹⁸. Далее будем называть это созвучие *Люфтаккордом* (ср. с примером № 8).

В первой части фраза, звучащая сразу же после *Люфтаккорда*, соотносится с фразой, начинающей разработку в обратимом контрапункте октавы (см. пример № 7 б).

Пример № 7 б Начало материала в обращении в данной части

Здесь же главная тема расположена очень высоко в партии виолончели (т. 98–100), на самом деле, в той же октаве, в которой она звучала у скрипки. Однако аккомпанемент к теме расположен ещё выше, что создаёт новый, оживлённый инструментальный колорит. Более того, фраза в т. 98–100 лишена ясного тонального центра и как таковая представляет «потустороннее» звучание – ощущение слышания главной темы первой части как растворяющейся в высшем пространстве. И, действительно, это проведение главной темы последнее на тоническом звуке *fis* и в ритме, в фразировке её начального проведения (как в т. 1–2), что опять же, представляется странным и неуместным в любой сонатной форме.

В общей схеме т. 98–100 действуют как введение к последнему разделу части. После них Шёнберг размещает весь тематический материал в нижнем голосе. Используя такую схему, мы можем удержать определяющие тональности движения основных тонов, которые делает возможными басовая линия. Эта техника доходит до своего апогея в репризе (т. 146), где партия виолончели представляет главную тему в увеличении в *d moll*, в то время как в партии альты она проводится в *a moll* в изначальном ритме. Для Шёнберга, однако, именно выдержанное *F dur*’ное трезвучие с повторяющимся основным тоном (в т. 146 и 148) важно как стабилизирующее местную тональность этого сегмента, тональность низкой I ступени.

Но оркестровка т. 98–100 остаётся чуждым элементом первой части. После этих тактов она там более не появляется. С другой стороны, Шёнберг – не тот композитор, который оставляет отношения в своём музыкальном материале незавершёнными. Как и *Люфтаккорд*, регистровое расположение и тембр т. 98–100 первой части возвращаются в самой известной фразе Второго квартета в целом, в изложении первой фразы текста Стефана Георге «*ich fühle luft von anderem planeten*». Здесь разрешение в *fis moll*’ное трезвучие сопровождает вокальную линию, которая представляет диатоническую коллекцию *F dur* (см. пример № 8) – отношение *fis*, или тоника, и низкой I ступени, взятое из первой части.

Интересно, что это отношение двух диатонических коллекций (*F* и *Fis*) пронизывает всю четвёртую часть. Так и Алан Форт в своей статье о творческой эволюции Шёнберга упоминает как атональные множества, так и отношение *F–Fis*, характеризующие связи между темами и между сегментами формы¹⁹. Можно предложить, что дальнейшие исследования этого произведения, объединённые с данной статьёй, могут быть посвящены взаимоотношению между расширенными тональными и атональными элементами во Втором квартете – в произведении, которое продолжает озадачивать критиков и аналитиков в течение более ста лет.

Когда в 1910 году критик Пауль Штефан услышал третье исполнение Второго квартета, представленное Гутхейль-Шродер и квартетом «Розе», он написал следующие строки о Шёнберге: «Его музыка, конечно, не такая, которую достаточно послушать один раз и завершить с ней знакомство: то, что было и остаётся понятным после первого прослушивания, представляется мне как абсолютно несомненная сила и значение этого искусства, которое испытывает всякий из нас каждый раз по-новому и указывает на новые направления».

Слова Штефана – правдивые, и даже пророческие, ибо не многие композиторы смогли справиться с сонатной формой, не говоря уже о низкой I ступени, таким убедительным способом, даже сто лет спустя²⁰.

Пример № 8

Начало материала в обращении в I части служит основой мелодии в IV части*****

Pitches of melody G-A-C-D = 0257; all pitches of melody = F major scale.

Resolution on F# major triad: forms F#-F relation with melody.

***** В примере отмечено: «Звуковые высоты мелодии G A C D образуют ряд 0257; все звуки мелодии образуют гамму *F dur*»; «Разрешение в *fis moll*’ное трезвучие здесь образует отношение *F*-бекар – *F*-диез с мелодией». – Прим. пер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Описание этого концерта даётся у Шёнберга: Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg* / Ed. Leonard Stein; Trans. Leo Black. – New York: St. Martin's Press, 1975, p. 185-89.

² Schoenberg, Berg, Webern: *Die Streichquartette: Eine Dokumentation* / Ursula Rauchhaupt. – Hamburg: Polydor International GmbH, 1971, p. 147.

³ Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. – Berkeley: University of California Press, 1993, p. 258–259; Arnold Schönberg, *Interpretationen seiner Werke*. Band 1–2 / Ed. Gerold W. Gruber. – Laaber: Laaber Verlag, 2002, p. 130; Haimo, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. – Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2006, p. 110; Perle, George. *The Listening Composer*. – Berkeley: California: University of California Press, 1990, p. 57; Simms, Bryan R. 'My Dear Hagerl': Self-Representation in Schoenberg's String Quartet, No. 2 // *19th-Century Music*. – 2003. – 26 (3). – p. 263–265.

⁴ См., например: *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score* / Ed. Severine Neff; Trans. Grant Chorley. – New York: W. W. Norton, 2006. – Part II, no. 7, «A Legal Question».

⁵ Ibid.

⁶ Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition* / Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. – London: Faber and Faber, 1967, p. 204.

⁷ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony* / Trans. Roy E. Carter. – Berkeley [CA]: University of California Press, 1978, p. 375; Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony* / Rev. Ed. Leonard Stein. – New York: W. W. Norton, 1969, p. 38, 41.

⁸ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Op. cit. P. 347.

⁹ См.: Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Op. cit. P. 402.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Op. cit. P. 347.

¹² Автор применяет очень распространённый в США термин *surface* – поверхность, отсылающий к шенкеровскому пониманию гармонической последовательности как проявле-

ния поверхностного плана произведения, в отличие от контрапунктической глубинной структуры. – *Прим. пер.*

¹³ Этот обособленный звук *fis* в Струнном квартете Брамса рассматривается Шёнбергом в изд.: Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation* / Ed. and trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. – New York: Columbia University Press, 1995, p. 320-323; Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Op. cit. P. 402-403; Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Op. cit. P. 78.

¹⁴ Рассмотрение категории мотива даётся у Шёнберга в изд.: Schoenberg, Arnold. *Models for Beginners in Composition* / Rev. ed. Ed. Leonard Stein. – Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1972, p. 56; Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. Op. cit. P. 27–29, 356–358, 384–387.

¹⁵ Ещё один отличительный аспект американской теории музыки: категория звуковысотного класса (*pitch class*) применяется везде, – в анализах как атональной, так и тональной музыки. – *Прим. пер.*

¹⁶ Tovey, Donald Francis. *The Main Stream and Other Essays*. – New York and Cleveland: Meridian Books, The World Publishing Co., 1966, p. 264.

¹⁷ Например, *C–G–His–Eis* и *Eis–As–C–B*.

¹⁸ Например, *Fis–H–Cis–E* (т. 96–97, I ч.) и *D–G–A–C* (т. 21–23, IV ч.). Они представляют тетра хорды 0257. (Гармония 0257 была ранее внедрена в пентахордах в квартетовом соотношении в т. 68–69).

¹⁹ Анализ Форте (Forte, Allen. *Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality // Musical Quarterly*. – 1978. – № 64 (2). – P. 164–170) добавляет детализированное описание комплементарных и подмножественных отношений между такими циклами квинт.

²⁰ Полный текст Штефана находится в изд.: *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score* / Ed. Severine Neff; Trans. Grant Chorley. – New York: W. W. Norton, 2006 (Part II, no. 14).

Д-р Северин Нефф

профессор теории музыки,

Университет Северной Каролины, Чапел Хилл



SEVERINE NEFF
University of North Carolina at Chapel Hill

UDC 781.3.01.037

A TONAL PARADOX IN SONATA-ALLEGRO FORM: ♭1 IN SCHOENBERG'S SECOND STRING QUARTET IN F# MINOR, OP. 10

On the evening of 21 December 1908, the eminent Viennese chamber group, the Rosé String Quartet, and the renowned soprano of the Court Opera, Marie Gutheil-Schoder, premiered Arnold Schoenberg's Second String Quartet with soprano voice, Op. 10. During the performance, a riot ensued. Audience members and critics alike began whistling on their latchkeys and shouting, "Stop! We've had enough!" The final message delivered by the conservative critic Paul Stauber encapsulated their feelings, "Beethoven is next on the program. You had better ventilate the auditorium!"¹

Subsequent reviews of the concert, however, were careful to note that the first movement was received in a reasonable fashion. Even Stauber and the hostile critics Hans Liebstockl and Ludwig Karpath called the first movement "rather tame for a Schoenberg composition."² The work featured triadic themes and harmonies, and, in contrast to its most immediate precursors in Schoenberg's works, a sonata-allegro form. Later twentieth-century scholars – Walter Frisch, Gerold Gruber, Ethan Haimo, Christian Martin Schmidt, Bryan Simms, and George Perle – analogously have understood this movement as conservative in nature.³

During his lifetime, however, Schoenberg found such comments about the first movement "astonishing."⁴ Two years before his death, he wrote his own technical "Program Notes" about the work.⁵ The first two columns of **Figure 1** show Schoenberg's own formal parsing of the first movement. I have indicated the principal key areas of each section in the third column. Notice that the movement's tonal regions have a paradoxical relation to a traditional sonata-allegro form. For example, the second group (m. 43) should function as a contrast to the main tonality, but here it opens in the tonic.⁶ The recapitulation should function as an emphatic return to the main key; yet Schoenberg's own writing attests that the work's reprise begins in the most distant region of the entire movement, F major, ♭1. This is a radical "tonic" that is not the tonic, a key ignored or considered an impossibility in virtually all theoretical literature – except Schoenberg's.

This essay will argue that Schoenberg indeed shaped a radical movement at every step – through liberal uses of the function ♭1, invertible counterpoint, unexpected choices of key, and skewed presentations of formal parts. Understanding the quartet's first movement in this fashion allows us a glimpse of sonata-form in Vienna, 1907 – a paradoxical schema simultaneously preserving and undermining its own tradition.

Figure 1: The form of movement one (adapted from Schoenberg)

Exposition:		
First theme group		
Theme 1a	1-12	F# minor, A minor
Theme 1b	12-32	F# minor, "roving"
Theme 1a	33-43	D minor, F# minor, "roving"
Second theme group		
Theme 2a	43-58	F# minor, "roving"
Theme 2b	58-84	E-flat minor, "roving"
Closing theme	84-89	F# minor
Development:	90-145	D minor, C major, "roving"
Recapitulation:	146-201	F major, D minor A minor, F# major, "roving"
Coda:	202-233	F# minor

♭1 in Schoenberg's Teachings and Movement One

As mentioned above, ♭1 is not a common topic in the late nineteenth- or early twentieth-century music theory treatises. By contrast, in both his texts on harmony, Schoenberg considers ♭1 as a viable key, a region he conceived at the very limit of tonality.⁷ All editions of the *Harmonielehre* include one harmonic progression illustrating a motion from the tonic to ♭1 (see **Example 1 A**: Schoenberg's modulation to flat 1 in his book, *Theory of Harmony*).⁸ Schoenberg comments in general on extended tonal progressions as follows:

One steers toward a vagrant chord, a Neapolitan, an augmented six-five chord, an augmented triad, etc., and thereby takes the first step toward modulation.⁸

In **Example 1 A**, the ♭1 triad, A♭ minor, is introduced in direct opposition to the A major triad. The latter simultaneity retrospectively has the function of a Neapolitan in the supposed new key of A♭ minor. However, next a "vagrant" A♭ augmented triad replaces the abruptly introduced triad on A♭, acting as a centrifugal force by questioning both A major or A♭ minor as possible tonics. Thus the progression enacts Schoenberg's advice that a vagrant should begin the process of motion to a distant region. The augmented triad is penultimately succeeded by the dominant seventh of A that functions enharmonically as an augmented sixth chord in A♭. Thus the modulation to minor ♭1 comes to a cadence.

Decades later, in his renowned ♭1 essay, "Brahms the Progressive," Schoenberg singles out two works as con-

* All examples for this essay appear on pages 153–158.

summate models of extended tonality and at least one includes the function $\flat 1$. Schubert's song from *Schwanengesang*, "In der Ferne" (see **Example 1 B**: Flat 1 in Schubert's song "In der Ferne" [*Schwanengesang* No. 6, D. 957], a favorite of Schoenberg's) juxtaposes its G# minor tonic triad with that of G major, $\flat 1$ – a jarring surface relationship depicting the emotional hatred of a fugitive for his homeland. Schubert's song contains a vagrant diminished seventh in m. 22 which controls the centrifugal force of the passage, guiding a modulation from the G major triad toward the region of B minor which ultimately moves back to the tonic G# minor.

In "Brahms the Progressive," Schoenberg musically pairs the Schubert example with an extraordinary moment in the opening of Brahms's String Quartet in C Minor, Op. 51, No. 1 (see Schoenberg's analysis **Example 2 A**).⁹ The opening of the piece evokes the "distant" key of B minor, the enharmonic equivalent of $\flat 1$.¹⁰ In many remarks on this passage, Schoenberg always comments on the extraordinary single F# in bar 20, a pitch followed by a sharp turn back to the tonic – without any intermediating vagrant sonority. Schoenberg found the progression from the F# in B minor to G in the tonic, abrupt, unconventional, and inspiring:

Even the most progressive composers after Brahms were carefully avoiding remote deviation from the tonic in the beginning of a piece. . . . [T]his modulation to the dominant of a minor region on B . . . and [then] the sudden, unceremonious return to the tonic is a rare case.¹¹

Intriguingly, the opening of Schoenberg's String Quartet shows a tonality and surface design reminiscent of Brahms's work (see **Examples 2 A**; and **2 B**: the opening of Schoenberg's quartet). For instance, the single F# in Brahms's piece functions not only as 5 in B but also #4 in the main key of C minor. The first phrases of Schoenberg's quartet also move toward a single pitch, B#, whose function is again #4 – but, as we shall see, everything then moves tonally beyond #4 to $\flat 1$.¹²

Example 3 A (The significant simultaneity in bar 3) shows the seminal relations of opening phrases.¹³ The first violin states the tonic triad through the descent from A to F# in Motive A and the ascent from A to C# in Motive B. The second violin linearizes an inverted variant of Motive B, C#–D#–E#. Together the two B Motives A–C# and C#–E# form a vagrant chord – the augmented triad presented both as an arpeggiation between the two violins (m. 1) and a simultaneity over the F# pedal (m. 1, beat 3). Like the vagrants in the progression and Schubert excerpt above, the augmented triad in m. 1 acts as a centrifugal force in the quartet's formal plan. The chord's leading tone indeed remains unresolved until the second beat of bar 2 (first violin). Thus, E# acts as an agent of "imbalance," "unrest," as a centrifugal force, a tonal problem—all setting in motion the movement's extended tonality and intense emotional feel.

The augmented triad reappears in bar 3 (first violin) not descending to E# but F# \flat , $\flat 1$. The verticality underly-

ing the F# \flat is deeply significant in the quartet as a whole. Its pitch classes (in box in **Example 3 A**) become the tonics of the movement's main theme articulating its tonal form (see bold letters, **Figure 1**). Thus, Schoenberg rejects the traditional dominant-tonic polarity of a sonata form, employing tonal relations contextually derived from the opening phrases instead.

Returning to bar 4, notice that in **Example 3 B** (Flat 1 in A minor) the first violin introduces a second aspect of centrifugal force. The solitary pitch B# mentioned above, brings the harmonic motion of the passage to a sudden halt. The cello reinterprets the B# as C# \flat , and the emphasized C# \flat in four octaves precludes any appearance of the dominant function of F# minor. Instead, C# \flat leads to A (mm. 7–8), stating Motive A in the mediant region, A minor. In the process, the cello moves from A \flat (m. 5) to A# \flat (m. 8) – from $\flat 1$ to the tonic in the A minor region – creating a functional parallel to the tonic's F# and F# in the first phrases. Thus, the cello's A \flat –A replaces the traditional 7–1, G#–A, setting up a splendid paradox which simultaneously undermines the work's tonality even as it helps establish the new region of A minor.

The following phrase-group in A minor (mm. 8–12) climaxes on an F major triad in m. 11, representing both $\flat 6$ in A minor and $\flat 1$ in the ensuing tonic major (see **Example 3 C**: The climax on Flat 1). The triad is approached through a statement and varied restatement of the main theme on A minor (mm. 8 and 9) and a second restatement harmonized with a C# minor triad (m. 10). Thus, roots of the triadic succession across mm. 8–12 – A–C#–F# spell the augmented triad of bar 3. Most tellingly, however, the penultimate F major triad prefigures the key of Schoenberg's recapitulation, $\flat 1$, the centerpiece of his radical sonata form.

Form in Movement One

In 1909, in the first published analysis of the quartet, Schoenberg's student, Heinrich Jalowetz, and his teacher, brother-in-law, and friend Alexander von Zemlinsky, *disagreed* with Schoenberg about the entrance and nature of the movement's recapitulation. They interpreted the F major or $\flat 1$ passage in m. 146 not as the movement's recapitulation but as the climax of the development section instead. Jalowetz and Zemlinsky in turn placed the point of reprise at the entrance of the tonic F# minor triad in m. 159 instead (compare **Figure 2**, **Example 4** – Two possible recapitulations; **4 A**: Schoenberg's point of recapitulation, and **4 B**: Zemlinsky/Jalowetz point of recapitulation).

Jalowetz and Zemlinsky's reading invites comparison with Donald Tovey's comments on the third movement of Brahms's Violin Sonata in D minor, Op. 108. Tovey notes that the movement traverses the "immense distance" from the tonic F# minor (m. 1) to F major (mm. 75–76) (also to the $\flat 1$ key area).¹⁴ He registers the sonata's F major section as the climax of the development section – precisely the same formal function which Zemlinsky and Jalowetz attribute to the F-major passage (m. 146) in Schoenberg's Quartet.

Figure 2: The form of movement one from Jalowetz-Zemlinsky analysis, 1909

Exposition:		
First theme group		
Theme 1a	1-12	F# minor, A minor
Theme 1b	12-32	F# minor, "roving"
Theme 1a	33-43	D minor, F# minor, "roving"
Second theme group		
Theme 2a	43-58	F# minor, "roving"
Theme 2b	58-84	E-flat minor, "roving"
Closing theme	84-89	F# minor
Development:	90-145	D minor, C major, "roving"
[Climax of development]	146	F major, D minor, A minor]
Recapitulation:	159-201	F# major, "roving"
Coda:	202-233	F# minor

Clearly, Zemlinsky and Jalowetz's sense of tonal logic in the quartet may illuminate tradition but overall, it seems skewed. Consider the entrance of F#-minor triad (see **Example 4 B**). The C#s in the cello (mm. 156–58) prepare for the F# triad by repeatedly ascending from C# to F#. Yet, by using an ascending natural-minor scale, Schoenberg avoids the leading tone E#; using instead, its enharmonic equivalent, F \flat , $\flat 1$, doubled at the octave in several harmonies above (m. 158). The presence of both F \flat and cello E \flat precludes a firm sense of arrival in the tonic. Thus the F#-minor triad remains less a strong proponent of the home key than an ephemeral, quicksilver transition into the reprise of mm. 12–33, upturned "on its head" in *triple invertible counterpoint* (mm. 159–78). The F# triad hardly projects the strong stability required of a traditional recapitulation.

At its outset, the coda (m. 202) (see **Example 5**: Transition to the coda with fourth chords) fulfills the recapitulation's thwarted tonal role by projecting the strongest sense of a tonic heard since the opening through the long tonic pedal. Several of the chromatic relations mentioned in the opening – namely #4 and $\flat 5$ – ultimately resolve to this F# minor chord. However, the harmonic material leading into the resolution (mm. 196-202) contains no traditional dominant-tonic progression. Instead, fourth chords shift back and forth between the triads of F# major and the tonic F# minor. The sonorities themselves are the same or enharmonically equivalent in part to the diatonic collections of F major or minor – $\flat 1$ (see **Example 5**).¹⁵

Also thanks to $\flat 1$, the resolution at the coda's outset (m. 202) is incomplete. The viola's F \flat , a $\flat 1$, contradicts E# in the first violin (m. 201). Only at the final cadence (m. 230) does the second violin's E# replace F \flat and resolve to the tonic F# (see **Example 6**: The final cadence on its head). Despite this long-awaited resolution, the final cadence itself remains tonally weak – the dominant chord is altered by the presence of G \flat and, more importantly, is flipped "on its head" – a layout corresponding to reprise at m. 159 in *triple invertible counterpoint* and Schoenberg's $\flat 1$ recapitulation in m. 146 (compare **Example 4 A**). The upturned, unorthodox dominant chord

at the close ironically cadences on two restrained, traditionally voiced tonic chords, gently played pianissimo.

$\flat 1$ and Movement Four

The quartet's first movement as a sonata-form projects the function of $\flat 1$ at every step. But in light of Schoenberg's usual compositional practices, there are even more radical aspects to the movement. As we have seen above, Schoenberg characteristically builds the structures of the work around the network of chromatic relations derived from the very first phrase which we could call a *Grundgestalt*. This is typical of all his early tonal works. In the first movement, virtually all of its pitch relations are derived from the opening – except for one.

At the beginning of the development section (m. 97), a fourth chord having little relation to previously developed materials stops the movement "in its track" (see **Example 7 A**: The fourth chord introducing point of inversion in the movement). This is not a customary point of formal articulation within a sonata-allegro; its occurrence here foils traditional expectations of the movement's structure. As we can see, the sonority in itself is memorable for its timbre and its widely spaced voicing which precludes a traditional motion into the subsequent D minor triad. Intriguingly, in interval content, the chord [0257] is equivalent to the famous setting of George's words, "ich fühle luft," on D–G–A–C in Movement Four (mm. 21–25).¹⁶ Henceforth I will refer to this simultaneity as the "Luft chord" (compare **Example 8**: The fourth chord at the point of inversion in Movement One returns in the melody of movement four).

In the first movement, the phrase directly after the "Luft chord" corresponds to the phrase beginning the development section in invertible counterpoint at the octave (see **Example 7 B**: The point of inversion in the movement). The main theme now lies very high in the cello (mm. 98–100) in fact in exactly the same octave in which it had sounded previously in the violins. Its accompaniment, however, is even higher, creating a new and vivid instrumental color. Moreover, the phrase in mm. 98–100 lacks a clear tonal center and as a result presents an other-worldliness – the sensation of hearing Movement One's main theme fading away into a higher realm. And, in fact, this is last time in the quartet that the main theme will be heard on the tonic pitch F# and with the rhythm and phrasing of its initial presentation (mm. 1–2) – again an odd occurrence in any sonata-form.

In layout, mm. 98–100 acts as a precursor for the remainder of the movement. After its appearance, Schoenberg places virtually *all* main thematic material in the lowest voice. Using such a layout, he can withhold the key-defining root motion that a traditional bass line allows. The technique is carried to its apogee at the movement's thematic recapitulation (m. 146), where the cello presents the main theme in augmentation in D minor, while the viola states it in A minor in its original rhythm. For Schoenberg, however, it is the sustained F major triad with its reiterated root (mm. 146, 148) that locally stabilizes the passage's tonality, $\flat 1$.

But the orchestration of mm. 98–100 remains foreign component in the first movement, never appearing again here. However, Schoenberg is not a composer who leaves relations hanging at loose ends. Like the “*Luft* chord,” the registral layout and timbre of mm. 98–100 in Movement One returns in the most famous phrase of the Second Quartet as a whole: the setting of the first phrase of Stefan George’s text beginning *ich fühle luft von anderem planeten*. Here the resolution to F# minor triad accompanies a vocal melody stating the diatonic collection of F major (see **Example 8**) – F# or the tonic and ♭1 relation of the first movement. Intriguingly, F-F# diatonic collections permeate the fourth movement – for example, in his article on Schoenberg’s creative evolution, Allen Forte cites both atonal sets and F-F# relations between themes and formal parts.¹⁷ Thus further consideration of

his work, coupled with mine in this essay, can show the interrelation of extended tonal and atonal materials in the Second Quartet, a piece that by now has intrigued critics and analysts for over a century.

When, in 1910, the critic Paul Stefan heard the third performance of the Second Quartet by Gutheil-Schoder and the Rosé, he wrote the following about Schoenberg:

His is of course not the type of music which one listens to once and has then dealt with; what was and is clear (to me, at least) upon hearing it initially is the absolutely unmistakable power and significance of this art, which challenges us anew and points in new directions.¹⁸

Stefan sentiment was correct, even prophetic, for few composers have dealt with sonata-form, let alone ♭1 in such a compelling way even a century later.

NOTES

¹ For a description of the concert, see Schoenberg (1975, 185–89).

² Rauchhaupt (1971, 147).

³ Frisch (1993, 258–59); Gruber (2002, 130); Haimo (2006, Chapter 11); Perle (1990, 57); Simms (2003, 263–65).

⁴ Compare Neff (2006, Part II, no. 7, “A Legal Question”).

⁵ Ibid.

⁶ Schoenberg (1967, 204).

⁷ Schoenberg (1978, 375); Schoenberg (1969, 38, 41).

⁸ Schoenberg (1978, 374).

⁹ Compare Schoenberg (1975, 402).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² The single F# in Brahms’s string quartet is further

discussed in Schoenberg (1995, 320–23), Schoenberg (1975, 402–3), Schoenberg (1969, 78).

¹³ For discussions of motive, see Schoenberg, (1972, 56); Schoenberg, (1995, 27–9, 356–58, 384–87).

¹⁴ Tovey (1966, 264).

¹⁵ e.g. C-G-B#-E# and E#-A♭-C-B♭

¹⁶ I. e., F#-B-C#-E (mm. 96–7, I) and D-G-A-C (mm. 21–3, IV). They are 0257 tetrachords. (An 0257 harmony was previously embedded in the fourth-related pentachords of mm. 68–9.)

¹⁷ Forte’s analysis (Forte [1978, 164–70]) adds a detailed account of complementary and subset relations between such cycles of fifths.

¹⁸ For Stefan’s complete text, see Neff (2006, Part II, no. 4).

WORKS CITED

Forte, Allen. 1978. “Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality.” *Musical Quarterly* 64 (2): 133–76.

Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press.

Gruber, Gerold W., ed. 2002. *Arnold Schönberg, Interpretationen seiner Werke*. Band 1–2. Laaber: Laaber Verlag.

Haimo, Ethan. 2006. *Schoenberg’s Transformation of Musical Language*. Cambridge [UK]: Cambridge University Press.

Neff, Severine, ed. 2006. *The Second String Quartet in F-Sharp Minor, Op. 10 by Arnold Schoenberg: A Norton Critical Score*. Trans. Grant Chorley. New York: W. W. Norton.

Perle, George. 1990. *The Listening Composer*. Berkeley: California: University of California Press.

Rauchhaupt, Ursula, ed. 1971. *Schoenberg, Berg, Webern: Die Streichquartette: Eine Dokumentation*. Hamburg: Polydor International GmbH.

Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber.

Schoenberg, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. Rev. ed. Ed. Leonard Stein. New York: W. W. Norton.

Schoenberg, Arnold. 1972. *Models for Beginners in Composition*. Rev. ed. Ed. Leonard Stein. Los Angeles: Belmont Music Publishers.

Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea: The Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. Trans. Leo Black. New York: St. Martin’s Press.

Schoenberg, Arnold. 1978. *Theory of Harmony*. Trans. Roy E. Carter. Berkeley [CA]: University of California Press.

Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. Ed. and trans. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

Simms, Bryan R. 2003. “‘My Dear Hagerl’: Self-Representation in Schoenberg’s String Quartet, No. 2.” *19th-Century Music* 26 (3): 258–77.

Tovey, Donald Francis. 1966. *The Main Stream and Other Essays*. New York and Cleveland: Meridian Books, The World Publishing Co.

