

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

The musical score for Example 1 is in 3/4 time, marked Allegro. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows a piano introduction in F major with a *pp* dynamic. The second system features a *dolce* marking and a sharp tonal shift to D major, indicated by a key signature change and a *p* dynamic. The third system continues in D major with a *p* dynamic.

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

The musical score for Example 2 is in 8/8 time, marked Allegretto. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a piano introduction in F major with a *p* dynamic, followed by a *sf* dynamic. The second system features a *pp* dynamic and a *cresc.* marking, with a first ending bracket indicating a tonal shift to D major.

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

The image shows a musical score for Example 3, titled 'Adagio'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a *p* (piano) dynamic. The second system shows a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) dynamic. The third system shows a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

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

The image shows a musical score for Example 4. It features two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows a *p* (piano) dynamic. The second system shows a *ten.* (tenuto) dynamic. The third system shows a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

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 добираемся 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

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

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

The image shows a musical score for a string quartet, divided into two sections. The first section, 'Molto Adagio', measures 25-30, is in F major. It features a gradual crescendo from piano (p) to fortissimo (f). The second section, 'Neue Kraft fühlend Andante', measures 30-35, is in D major. It begins with a fortissimo (f) dynamic and includes a 'ten.' (tension) marking. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello.

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 проделывает 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

