

Захаров Ю.К.

## Секреты тональной мелодии

**Аннотация:** В настоящей статье автор продолжает разработку новых методов анализа тональной мелодии, основанных на оригинальном претворении теории Г. Шенкера. Предметом рассмотрения являются песня Ф. Шуберта «В путь» (из цикла «Прекрасная мельничиха») и Песня без слов № 20 Ф. Мендельсона. Мелодия рассматривается в четырёх аспектах: 1) в контексте гармонического четырёхголосия; 2) в контексте линейных ходов (урлинии, линий среднего плана); 3) внутри мелодического амбитуса; 4) как интонируемое сопряжение звуков или аккордов. Выделяются начальные и/или конечные массивы тоники ("твёрдые части"). Мелодические устои дифференцируются на главные, побочные и промежуточные. Анализ завершается построением развёрнутой и сжатой схем, формирующих единомоментное представление о мелодии в её соотношении с ладовыми опорами. Предложенные методы позволяют адекватно отобразить движение мелодии в контексте линейно-гармонического развёртывания лада. Статья также содержит краткий экскурс в историю изучения мелодики в СССР.

**Ключевые слова:** История музыкальной теории, мелодия, линейно-гармонический анализ, амбитус, интонация, устой, динамический треугольник, Г. Шенкер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон.

**Review:** The article continues the elaboration of new methods of tonal melody analysis initiated by the author in previous works. These methods are based on the original interpretation of Heinrich Schenker's theory. The subject of the research is F. Schubert's song "Das Wandern" (from the cycle "Die Schöne Müllerin") and Lied ohne Worte No 20 by F. Mendelssohn. Melody is considered in four aspects: 1) in the context of harmonic four-part texture; 2) in the context of linear progressions (the *Urlinie* and middleground pitch-lines according to Schenker); 3) within the melodic ambitus (identifying the primary, secondary and intermediate stable tones); 4) as the intoned conjugation of tones or chords. The researcher describes initial and/or final arrays of keynotes ('solid particles'). Melodic principles are divided into basic, auxiliary and intermediate ones. The final stage of analysis is the producing both detailed and concise schemes of melody. The methods offered by the researcher adequately demonstrate the movement of melody in the context of the linear-harmonic continuity of the mode. The article also includes a brief history of studying melody in the USSR.

**Keywords:** Heinrich Schenker, dynamic triangle, stable tone, intonation, ambitus, linear-harmonic analysis, melody, history of the music theory, Franz Schubert, Felix Mendelssohn.

**В** истории советского музыковедения можно выделить два периода, связанных с повышением интереса к анализу мелодии.

Первый период начался с издания Б.В. Асафьевым и П.П. Сувчинским двух сборников статей под названием «Мелос», вышедших в свет в 1917 и 1918 году. Пик научной активности пришёлся на 1927-30-й годы, после чего в силу идеологической обстановки в стране количество публикаций стало падать. В предвоенное десятилетие на страницах музыковедческих журналов иногда можно было найти статьи, посвящённые «анализу выразительности народных мелодий», однако использование схем и математических методов не приветствовалось. «Сейчас, при нынешнем уровне музыкально-теоретического анализа, более приближает нас к цели словесное, описательное изложение музыкальной мысли.

(...) Мнимая "объективность", выражающаяся в отсутствии словесных характеристик, в пользовании только "схемами", нотами, математическими формулами, конечно, только вреднее, так как скрывает субъективизм автора вместо того, чтобы дать возможность его проверить на чужом опыте». Так писал в одной из статей Л.В. Кулаковский [1, с. 29].

Второй период (конец 1950-х – первая половина 1970-х) связан с именем крупного советского музыковеда Л.А. Мазеля. Этот учёный, в год своего окончания консерватории (1930) успевший опубликовать две важных научных статьи [2; 3], одна из которых напрямую связана с анализом мелодии, а в 1941 году защитивший докторскую диссертацию на тему «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы», пережил время наиболее жёсткого идеологического прессинга и за год до смерти Сталина выпустил развёрнутую

## Музыка и музыкальная культура

монографию, которая так и называлась – «О мелодии» [4]. О мелодии можно было писать, избегая обвинений в формализме.

Первая волна интереса к анализу мелодии имела две главных движущих силы – это теория Б.Я. Яворского и труды Б.В. Асафьева. Большинство текстов Яворского до сих пор не издано (они хранятся в фондах Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки), однако и опубликованных работ [5; 6; 7] было достаточно для формирования общего представления о взглядах этого учёного на сущность мелодии. Яворский рассматривал мелодию как «развёртывание во времени потенциальной энергии определённого лада» [7, с. 35], утверждая, что «мелодия существует только в ладу, так как лад есть организованное внимание» [7, с. 36]. У Яворского было достаточно много учеников и последователей, в связи с чем его взгляды распространялись не только через печатные издания, но и в «устной традиции».

Некоторые последователи Яворского (Л.В. Кулаковский, А.А. Альшванг, М.С. Пекелис, Н.Я. Брюсова) адаптировали его специфическую функциональную систему для целей мелодического анализа: каждой ступени (мажорной и минорной гаммы) приписывалось своё функциональное значение (основной, терцовый или квинтовый тон тоники, вводный или обратно-сопряжённый тон субдоминанты или доминанты). Особо следует отметить статью Кулаковского «К вопросу о строении народных мелодий» [8] (1928), в которой развёрнута интересная многоступенчатая методика мелодического анализа на основе ладовых и метрических параметров.

Для Б. Асафьева в 1917–1923 гг. ключевым понятием стал *мелос*, под которым он понимал «всё, что касается становления музыки, – ее текучести и протяженности» [9, с. 207]. В 1924 г. Асафьев познакомился с фундаментальным трудом Э. Курта «Основы линейного контрапункта» [10]. В ходе заочной полемики с Куртом и его понятием «линейность» Асафьев и пришёл к ключевой для него трактовке понятия «интонация», с помощью которого впоследствии объяснял всё, что связано с музыкальным становлением, непрерывностью, энергией. «...Если мы не в состоянии музыкально освоить (т. е. проинтонировать) и после этого ощутить, воспринять нотную запись, то какими бы “психическими энергиями” мы не наделяли её – всё это будет произволом. Оттого и трудна расшифровка памятников

музыки отдалённых эпох, что утерян их интонационный смысл, и потому никакой энергией немые значки не заполнить. ... Курт вовсе не понимает значения понятия и н т о н а ц и и как качества музыки». – Так писал Асафьев в предисловии к русскоязычному изданию упомянутой книги Курта [10, с. 27]. Знаменательные образцы мелодических анализов мы находим на страницах книги «Музыкальная форма как процесс» [9, с. 63, 79–84] (первое издание – 1930). Для Асафьева *мелодия* – понятие более узкое, чем *мелос*. К мелодии, согласно его мнению, музыкально-историческая эволюция пришла лишь на определённой, достаточно поздней стадии [9, с. 356].

Рассказывая о первом периоде, нельзя не упомянуть фамилии ещё двух исследователей. С 1925 по 1931 годы в Московской и с 1926 по 1931 годы в Ленинградской консерватории преподавался особый учебный курс – курс мелодики. В Москве его вёл композитор и музыковед И.П. Шишов, статья которого «К вопросу об анализе мелодического строения» в 1927 г. была издана в журнале «Музыкальное образование» [11]; [12]. В Ленинграде соответствующий курс преподавался П.Б. Рязановым.

Шишов разработал особый метод мелодического анализа, основанный на числовом выражении интервалов и последующем редуцировании мелодического рисунка; в полученных схемах отмечались элементы симметрии. Метод Шишова совершенно самостоятелен и не принадлежит ни традиции Яворского, ни традиции Асафьева.

О концепции Рязанова мы, к сожалению, можем судить лишь по немногочисленным наброскам, оставшимся в его архиве. Это «Задачи курса мелодики», план-тезисы «Вскрытие процессов внутреннего и внешнего оформления мелодического материала», неоконченная статья «Черты мелоса Стравинского», а также текст «Акустические основы мелодики», предполагавшийся для Хрестоматии по сольфеджио. Описание архивных материалов можно найти в следующих работах: [13; 14; 15]. Рязанов работал в содружестве с Асафьевым и развивал его теорию интонации, идеи об «оформлении звучащего вещества» [16], о самостоятельности мелоса в сравнении с аккордовыми вертикалями. Особый интерес Рязанова вызывало претворение народно-речевых интонаций в произведениях И. Стравинского («Мавра», «Свадебка», «Байка про лису, петуха, коша да барана», «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные»).

У истоков второго периода, как уже говорилось, лежит монография Л. Мазеля «О мелодии». Её автор был хорошо знаком и с учением Яворского, и с учением Асафьева. Однако Мазелю, не наделённому «иммунитетом» против идеологических преследований (каковым до некоторой степени был наделён Асафьев), пришлось отказаться от строго научного систематического анализа, а многие свои идеи (например, теорию о роли золотого сечения в строении гомофонной темы) излагать в завуалированной форме. В результате в упомянутой книге многие существенные теоретические положения были «растворены» в многословном описательстве, а отсутствие системности компенсировано талантливыми анализами конкретных произведений.

Труды Мазеля не сразу дали свои всходы. Лишь с 1959 года стали появляться небольшие статьи [17], затрагивающие проблему мелодического анализа. В 1961 г. вышла книга С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» [18], в первой половине 1970-х годов – статьи Л. Корчмара, Г. Мокреевой, И. Исаевой и С. Беловой [19; 20; 21; 22]. В это и в последующее время авторы преимущественно опирались на теорию интонации Асафьева и метод *комплексного анализа* Мазеля-Цуккермана, по понятным причинам избегая чисто технических анализов.

Новые веяния в анализе мелодии почувствовались в середине 1970-х годов. М.П. Папуш в 1973 и 1978 годах опубликовал две объёмных статьи [23; 24], посвящённые выработке определения понятия мелодии и способов её анализа. После этого многие советские музыковеды стали ссылаться на определение, к которому Папуш пришёл в конце своей первой статьи: «Мелодия, таким образом, предстала как одноголосная линия, одноголосная последовательность звуков, на которой свёртываются все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей» [23, с. 174]. В 1976 (изд. в 1982) году Юрием Холоповым была написана обширная и чрезвычайно глубокая статья «Мелодия» для шеститомной Музыкальной энциклопедии, где автор даёт такое определение: «Мелодия – смысловое и образное единство, “музыкальная мысль”, концентрация музыкальной выразительности; в качестве развёрнутого во времени неделимого целого мелодия-мысль предполагает процессуальность течения от исходной точки к конечной, которые понимаются как времен-

ные координаты единого и замкнутого в себе образа; последовательно появляющиеся части мелодии воспринимаются как относящиеся к одной и той же лишь постепенно вырисовывающейся сущности» [25, стб. 512].

По сути, в этой статье, как и в последующих работах учёного, была возобновлена традиция рассмотрения мелодии как ладового феномена, идущая от Б. Яворского. С другой стороны, учёный выступал против существования учения о мелодии, отдельного от учения о гармонии и контрапункте. Благодаря семинам, брошенным Холоповым в сознание своих студентов, в 2000-е годы в отечественном музыковедении стал постепенно проявляться интерес к учению австрийского музыковеда Г. Шенкера [26], который, хотя и противился рассмотрению мелодии как самостоятельного феномена, однако создал методы гармонического анализа, в наилучшей степени подходящие именно для исследования мелодических линий *внутри* гармонического комплекса.

Говоря о постсоветском музыковедческом пространстве, нельзя не упомянуть и о монографии М.Г. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» (1991) [27], где развёрнута оригинальная и самостоятельная методика мелодического анализа (впрочем, практически не получившая «аналитических всходов» в последующее время).

\*\*\*

В настоящей статье мы попробуем продолжить аналитические опыты, начатые нами в работах «На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Шуберта)» [28] и «Возможен ли анализ мелодии по методу Шенкера?» [29]. Эти опыты основываются на преломлении методик Г. Шенкера, дополненных некоторыми новыми разработками.

В поисках путей анализа тональной мелодии мы исходим из двух базовых предположений:

1) мелодия движется внутри гармонических голосов (сопрано, альт, тенора), “пропевая” фрагменты того или другого из них;

2) мелодия, будучи самой заметной и существенной линией переднего плана, поддерживается линиями среднего плана и урлинии, в каком-то смысле вырастая из них (хотя, конечно, при наличии большого числа скачков и диминуций мелодия может сильно отличаться от линий среднего плана).

Отсюда следуют два метода анализа. Во-первых, можно начинать с восстановления

## Музыка и музыкальная культура

правильного гармонического четырёхголосия и смотреть, фрагменты каких именно голосов пропеваает мелодия (и в каких случаях она оказывается выше сопрано). Во-вторых, надо увидеть место мелодии в контексте линейных ходов, выявляемых в ходе редукций в духе Шенкера.

Возможно, что этих двух методов окажется достаточно для уяснения факторов, управляющих движением мелодии в конкретном произведении. А возможно, что и нет – и тогда нужно будет искать другие пути.

Даже в тональную эпоху мелодия в качестве линии сохраняет – хотя бы в виде рудимента – родство с монодией и, следовательно, закономерности движения мелодии (разумеется, в контексте лада) можно искать внутри неё самой, до некоторой степени абстрагируясь от гармонических вертикалей.

Тут на помощь приходит понятие *мелодического амбитуса* и анализ соотношения устоев и неустоев. Говоря о мелодическом амбитусе, мы будем применять характеристики «автентический» и «плагальный» в трактовке, близкой традиционной. Остовом автентического амбитуса является квинто-кварта 1-5-8, что не исключает использования нижнего вводного тона  $\text{7}_-$  1 и даже нижней «6» в роли задержания или вспомогательного звука к «7». В некоторых случаях амбитус ограничивается тонической квинтой 1-5 (вариант —  $\text{7}_-$  1-5<sup>6</sup>).

Остов плагального амбитуса – 5-1-5. «Плагальный амбитус заметно специфицирует мелодический процесс, заставляя нас говорить об опоре на нижнюю «5», о напряжениях, возникающих между ней и обычными опорными тонами «1», «5» и «3» [28, с. 104].

Анализируя древнерусскую монодию, мы различали три вида устоев – главный, побочный и промежуточный [30, с. 8]. Как правило, побочный устой находится на расстоянии терции или квинты от главного, а промежуточный – на расстоянии кварты или секунды.

Промежуточный устой отличается от побочного тем, что в момент вступления промежуточного главный устой совсем перестаёт ощущаться устоем, а через мгновение, когда наше сознание начинает предвосхищать дальнейшее движение мелодии, мы ощущаем оба устоя (главный и промежуточный) как одновременно существующие и «борющиеся» друг с другом. С определёнными поправками сказанное можно отнести и к тональной мелодии. Главным устоем в ней будет тоника (хотя возможны

исключения), побочными – третья и пятая ступень. А в роли промежуточного обычно выступает *нижняя* пятая ступень, отстоящая от тоники на кварту (что возможно в условиях плагального амбитуса).

Не будем забывать и о том, что мелодия *интонируется* (в асафьевском смысле этого слова) и складывается из интонаций. Интонирование – это средство ладового развёртывания, т.е. звуковысотной реализации лада во времени. («Музыкальные интонации суть пропевания ладовых тяготений (...) Посредством интонаций лад *развёртывается*, т.е. реализует себя в музыкальном высказывании» [31, с. 67].) Однако в тональную эпоху интонации как сопряжения соседних звуков в мелодии или в гармонических голосах оказываются зависимыми от хода основных линий (по Шенкеру). Линии среднего плана (сами будучи пролонгацией первоструктуры) логически предшествуют линиям переднего плана и тем более предшествуют реальному виду музыкальной ткани, управляют им. В этом смысле интонационные жесты лишь реализуют намеченные ходы гармонических голосов и «толкают» мелодию с одного голоса на другой (отсюда и скачки).

А если, к примеру, рассуждать об интонационной реализации соединения тонического трезвучия с доминантсептаккордом, то окажется, что здесь интонации в разных голосах взаимозаменяемы: какой-то движется 1-7-1, какой-то – 3-4-3, какой-то – 1-2-1, и т.д. В данном случае уместно говорить о комплексе интонаций, применяемых для реализации сопоставления каких-либо аккордов.

Что это может дать для анализа мелодии? Можно отследить, каким именно интонациям или сопряжениям каких именно ступеней отдаёт предпочтение композитор, сочиняя данную мелодию, какова интонационная реализация сопряжений аккордов.

Наконец, анализируя мелодию, мы будем пользоваться понятием «твёрдая часть», представленным в статье [28]. Напомним, что начальная твёрдая часть формируется, когда мелодия в первых двух тактах явным образом строится только лишь на звуках тонического трезвучия. Если же звуки тоники выделены в качестве опорных в ходе поступенного движения или в чередовании со звуками доминантовой гармонии, мы говорим о *начальном показе тоники*. «Конечная твёрдая часть может существовать в двух видах: а) движение по звукам тонического

трезвучия (плюс каденционная мелодическая формула); б) движение по нисходящей гамме  $8\downarrow 1$  или  $3\downarrow 8\downarrow 1$ . Гамма, являющая весь звукоряд данной тональности и скрепляющая опорные тоны  $T5_3$ , даёт почти столь же отчётливый тонический массив, как и движение по звукам трезвучия» [28, с. 105].

В последующих анализах мы будем также приводить *схемы мелодий* в виде специальных нотных примеров. На развёрнутой схеме отражаются линейные ходы двух-трёх уровней (урлиния; ходы, управляющие каждым предложением; возможно, ходы переднего плана), кроющие тоны [32, с. 72] и линии [28, с. 104], а также каденционные гаммы (при наличии). Твёрдые части заключены в прямоугольник и обозначаются аккордовыми вертикалями из «белых» нот. На сжатой схеме линейные ходы сводятся к минимуму (могут быть полностью сняты). Начальный показ тоники и твёрдые части отражаются в виде аккордовых вертикалей.

4) ключевые интонации; интонационное сопряжение ступеней и аккордов;

5) наличие/отсутствие твёрдой части; начальный показ тоники;

6) развёрнутая и сжатая схемы мелодии.

**Ф. Шуберт. «В путь» (Das Wandern)** (из цикла «Прекрасная мельничиха»).

Песня написана в куплетной форме, куплет – простая двухчастная безрепризная.

1. При попытке свести первую часть и заключительный 4-х такт (на слова «Das Wandern») к строгому гармоническому изложению мы приходим не к четырёх-, а к пятиголосию. Это первое сопрано, второе сопрано (*b*), альт (*f*) и тенор (на звуке *d* удваивающий сопрано октавой ниже, но в остальном имеющий самостоятельную линию). Пятиголосие вполне возможно при наличии органного пункта (а в первой части он как раз есть).

#### Пример 1.

The image displays three systems of musical notation for the song 'Das Wandern'. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece, marked with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and chordal structures, illustrating the complex five-voice texture mentioned in the text.

Итак, вырисовывается следующий план анализа тональной мелодии:

- 1) мелодия в контексте гармонических голосов;
- 2) мелодия в связи с урлинией и в контексте линий среднего плана;
- 3) мелодический амбитус; устои и неустои;

В середине, напротив, мы имеем дело с трёхголосием (отсутствует, судя по всему, альт, и его отсутствие помогает композитору лишить начало середины тональной определённости – то ли это ещё B-dur, то ли уже g-moll).

Как же ведёт себя мелодия внутри гармонических голосов?

## Пример 2.



В первой части она очень активно мигрирует между альтом, первым и вторым сопрано, успевая пропеть почти все аккордовые вертикали. В начале второго такта на мгновение захватывает консонантную надстройку ( $f^2$ ). В последнем такте каждого предложения умолкает, давая возможность услышать отклик фортепиано  $f-d$ .

В середине мелодия полностью совпадает с сопрано (или, наоборот, своей властью убеждает сопрано быть именно таким).

В завершающей части формы (ЗЧФ) мелодия, отгалкиваясь от  $f$  (этот тон далее будет принадлежать альту), вместе с сопрано взмывает на септиму вверх и опускается 4-3-2-1. Отметим, что движение всех гармонических голосов в ЗЧФ почти полностью (за исключением первого аккорда и органного пункта в басу) совпадает с их движением в первой части формы, что придаёт ей черты репризности.

В целом, в соотношении мелодии с гармоническими голосами легко заметить противопоставление первой части (скачки между голосами) и середины (совпадение с сопрано). В ЗЧФ есть намёк на синтез: начальный скачок  $A\uparrow S^1$  компенсируется дальнейшим слиянием с сопрано.

2. Головной тон урлинии – «3» – совпадает с первым звуком гармонического сопрано (в мелодии он достигается лишь во втором такте в результате подъёма  $A\uparrow S^1\uparrow S^2$ ). На протяжении первой части урлиния стоит на «3» (на что намекает и «эхо»  $d-f-d$  в фортепианной партии в конце каждого предложения). В середине урлиния спускается 3-2, после чего происходит прерывание, и в ЗЧФ – 3-2-1. (Думается, что уже при первом спуске мелодии в ЗЧФ урлиния достигает тоники и остаётся на ней, второй же спуск можно рассматривать как эхо.)

## Пример 3.



В целом возникает типичная для песенных форм структура 3, 3-2, 3-2-1. Или, подробнее,  $3_{3-2-1}$ ,  $3_{3-2-1}$ ;  $3_{3-2-1-7-6} - 2_{2-1-7-6-5}$ ;  $3-2-1_{3-2-1}$ .

$3-2-1-7-6$  в середине – это субход шестой ступени, а  $2-1-7-6-5$  – пятой (и шестая, и пятая тоникализируются). (Субход – это, если можно так выразиться, «субсистемная перволиния», т.е. ход  $3-2-1$  или  $5-4-3-2-1$  в рамках местной тональности.)

Теперь становится видно, что, хотя в середине мелодия следует названным субходам, в подоснове всё равно лежит фрагмент урлинии «3-2». Думается, что основной гармонический замысел середины – «подкладывание» под эти «3» и «2» басов на расстоянии квинты, в

Мы рассматриваем амбиту не как статическое явление (расстояние между самым нижним и самым верхним звуками напева), а как динамическое. Это значит, что границы, в которых движется мелодия, всё время сдвигаются. Соответственно, звуковысотный объём может расширяться или сужаться.

В случае рассматриваемой песни верхняя граница в первой и последней частях движется *es-d-c-b*, а в середине – *d-b, c-a*. Нижняя граница почти всё время стоит на *F* (в середине на два такта смещается на *G*), а в каденционных тактах поднимается на тонику.

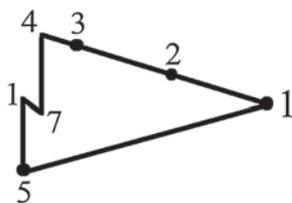
#### Пример 4.



результате чего «3» и «2» становятся квинтовыми тонами местных тоник.

Почему в ЗЧФ мелодия (а вместе с ней и сопрано) начинается не с «3», а с «4»? Во-первых, потому что середина остановилась на доминанте, а ЗЧФ плавно переводит её в тонику. Во-вторых, это объясняется логикой смещения верхней границы амбитуса и интонационной развёрткой сопряжения  $T-D_7-T$ , о чём мы скажем позднее.

**3.** Плагальный амбитус  $5-1-5$ , как и всегда, генерирует интонационное напряжение между нижней «5» и линией  $3-2-1$ . Нижнюю «5» в качестве возбудителя движения можно считать промежуточным устоем. На его фоне в первом двутакте возникает первый побочный устой «3» и второй побочный «1» («7» – вспомогательный звук, т.е. неустой). И лишь в конце фразы становится ясным, что главный устой – «1». Возникает динамический треугольник:



Поэтому в крайних частях между нижней и верхней границей всё время возникает достаточно напряжённый интервал малой септимы, который, естественно, разрешается вовнутрь путём плавного спуска  $4-3-2-1$ . Именно возобновление этой идеи и вынуждает мелодию ЗЧФ вновь подниматься к «4».

А вот в середине формы амбитус укладывается в чистую квинту (которая смещается на ступень вниз в результате секвенции), поэтому здесь не возникает напряжений.

**4.** С точки зрения отбора интонаций в этой песне отметим три интересных детали.

1) Интонационная реализация сопряжений тоники с доминантой. Какие аккорды образуют между собой альт, первое и второе сопрано в начале каждого предложения? –  $T_6 - D_7 - T_6$ . С помощью каких интонаций высвечивает их соотношение Шуберт? – С помощью ямбических *f-f*, *b-a* и *es-d*. Добавим к этому, что две последние интонации суммарно обрисовывают тритон и его разрешение в тоническую терцию. Очевидно, что для Шуберта очень важно пропеть сопряжение тоники с  $D_7$  – именно благодаря пропеванию доминантовое напряжение и энергия тритона выпукло обнаруживают себя, а разрешение этих напряжений как бы запечатлевается во временном отрезке. (Эти же интонации, только в обратном порядке (*d-b* и *a-es*), можно найти и в шуберт-

## Музыка и музыкальная культура

товском экспромте В-dur (Andante с вариациями op. 142 № 3 D 935).)

В ЗЧФ сопряжение  $D_7$  с Т реализуется как бы в сокращённом виде, подытоживая развитие – через интонации  $f\uparrow es$  и  $es-d$ .

Сторонники экстрамузыкальной смысловой интерпретации, конечно, скажут, что активность интонации  $f\uparrow es$  обусловлена текстом – ведь именно на эти звуки приходятся наиболее «действенные» слова: das Wandern, das Wasser (вода не имеет покоя ни днём, ни ночью), die Räder. Но мы-то понимаем, что эта интонация *не могла* не возникнуть в данном месте формы, ибо *необходимо* вернуться к главному, исходному интервалу между границами амбитуса и повторить динамический треугольник, возникший между ними в первой части куплета. В противном случае уже в первом такте ЗЧФ воцарится состояние абсолютного покоя, отсутствия потенциальной энергии.

2) Настойчивое повторение интонации  $f-f$  в начале каждого предложения первой части. Именно это повторение подчёркивает нижнюю границу амбитуса и придаёт тону  $f$  функцию промежуточного устоя (без которого не сложился бы динамический треугольник).

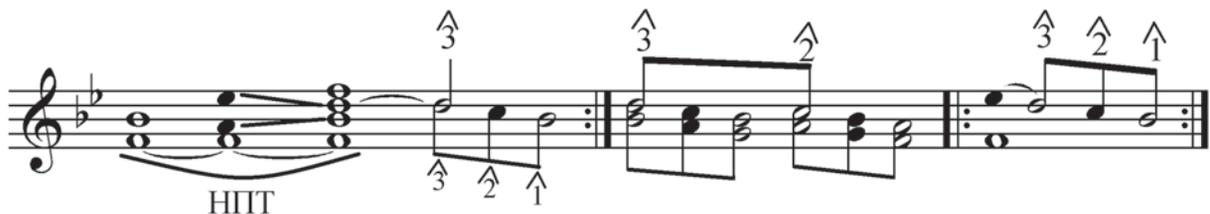
3) Пропевание развёрнутого тонического квартсектаккорда во втором такте каждого предложения. Казалось бы, зачем мелодии заниматься пропеванием аккордов, да ещё и тратить на реализацию одного аккорда целых 6 звуков? Ведь мелодии гораздо естественнее двигаться плавно, поступенно... Такое пропевание имеет здесь две цели. Во-первых, Шуберту важно создать акустическое ощущение звучащей вертикали, реализовать все главные обертоны басового звука  $B$ . (Эти оберто-

чатые которого рисуют, в частности, вращение мельничных колёс.) Во-вторых, необходимо полностью развернуть третий аккорд в цепочке  $T6_4-D_7-T6_4$ , чтобы интонации  $f-f$ ,  $b-a$  не остались «брошенными». Это ещё раз свидетельствует о том, что главный интонационный смысл первой части – в мелодической реализации сопряжения тоники с доминантой во всех голосах. И роль ключевой интонации играет здесь сопряжение  $es-d$ , т.е. разрешение «4» в «3».

5. Мелодия в первых двух тактах каждого предложения, как уже было сказано, занята интонационным сопряжением тонической и доминантовой вертикалей, поэтому здесь мы имеем дело не с *твёрдой частью*, а с *начальным показом тоники*.

6. Построим развёрнутую схему мелодии (на ней, напомним, отображаются основные линии заднего, среднего и переднего планов, консонантные надстройки, а также и гармоническая структура твёрдой части или начального показа тоники).

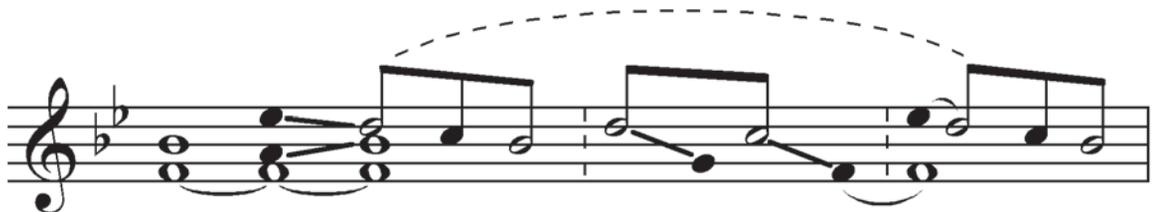
## Пример 5.



Начальный показ тоники складывается из наращивания тонической кварты до тонического квартсектаккорда (с консонантной надстройкой  $f^2$ ) через посредство доминантовой гармонии 5-7-4. От тона «3» в составе квартсектаккорда спускается линия 3-2-1.

На сжатой схеме остаются начальные гармонические вертикали и линии, управляющие каждой частью.

## Пример 6.



ны накладываются на те, что уже рождены в партии фортепиано, непрерывные шестнад-

На этой схеме мы отчётливо видим мелодический амбитус  $F-es$ , размеченный форму-

ющими линиями и линией 1-7-1 (напомним, «1» – главный устой, «5» – промежуточный устой, «3» – побочный устой).

Итак, основным мелодиеобразующим фактором в первой части и в ЗЧФ следует признать напряжение между нижней «5» и верхней границей амбигуса 3-2-1, усугубленное сопряжением тритона 2-6 с тонической терцией, выявленного максимально ярким способом. В середине – субходы VI и V, каковые ступени подложены под 3-2 урлинии на расстоянии квинты.

**Ф. Мендельсон. Песня без слов № 20 Es-dur.** Ликующая гимничность, данная через экспрессивную певучую мелодию большого диапазона, – таков образный мир этой пьесы.

Начальный период состоит из двух *больших предложений*; второе содержит 4-хтактовое расширение.

прано –  $g$ ,  $b$  или, может быть, даже  $g^2$ ? Какое выбрать расположение?

Смысл линейно-гармонического анализа – в раскрытии органического роста гармонических структур как следствия естественного поступенного движения звуковысотных линий. Гармоническое пространство размерено плавными линиями и «дышит» ими. Поэтому при анализе мелодии разумнее мыслить весь её диапазон (плюс некоторое расстояние снизу) как охваченный линиями гармонических голосов (их может быть и больше четырёх).

В данном случае целесообразно в качестве первого аккорда взять следующую вертикаль:  $S=g^2$ ,  $A=b(g \rightarrow b)$ ,  $T^1=es$ ,  $T^2=B$ ,  $V=Es$ . Как мы далее увидим,  $b$  – это головной тон урлинии, а  $g^2$  – первый звук кроющей линии.

### Пример 7.

1. Анализируя мелодию широкого диапазона, всегда сталкиваешься с трудностями при выведении правильного гармонического 4-голосия. Что принять за первый звук со-

Предположим, что уже с первой доли первого такта все названные тоны «неслышно звучат», и далее лишь постепенно прорисовываются голосоведением. Начальный звук

## Музыка и музыкальная культура

мелодии ( $g$ ) предвещает будущий  $g^2$  и (параллельными децимами с басом) переходит в  $b$  (достигая высоты альтового голоса). Бас же переходит на  $G$  ради правильного соединения с последующим нонаккордом II ступени.

Мелодия взмывает на уровень сопрано, далее возвращается на альт и вместе с ним следует 5-4-3. В последующих тактах скачок с альты на сопрано проведён дважды, после чего мелодия возвращается к альту, фигурируя трезвучие и септаккорд II ступени.

## Пример 8.

к р о ю щ а я    л и н и я

В 6-7 тактах второго предложения мелодия, вернувшись с сопрано на альт, захватывает тенор ( $es$ ), далее ходом 1-2-3-4-5 вместе с альтом достигает головного тона, а после – вновь взмывает на  $g^2$  и, следуя канве сопрано, спускается 3-2-1-7-6-5-4-3-2-1. В этой гамме выделяются звуки субдоминантового трезвучия; мелодия украшает каждый из них опеваниями.

2. **Линейное строение** этого периода представлено в следующем нотном примере:

## Пример 9.

Оно представляет собой усложнение обычной для периода с головным тоном «5» структуры 55-4-3-2, 5-4-3-2-1. Усложнение состоит в том, что и во втором предложении ход 5-4-3-2-1 первоначально относится не к урлинии, а к

среднему плану, и лишь в расширении урлинии наконец-то начинает двигаться вниз. С этой точки зрения, кульминационным моментом формы является звук  $b$  в мелодии в 17-м такте: это и есть возобновление головного тона.

Итак, правильное отображение хода урлинии и линий среднего плана таково:

55-6-5-4-3<sup>4</sup>-2, 55-6-5-4-3<sup>4</sup>3-2-1 5-4-3-2-1.

Выше урлинии располагается *крющая линия*. Она совпадает с гармоническим сопрано (см. пример 7), а в расширении выливается в итоговую гамму 3-2-1-7-6-5-4-3-2-1, на «4» присоединяясь к урлинии.

«4», показанное как верхний индекс, – это верхний вспомогательный звук к «3» (в рамках линии среднего плана), гармонизованный IV ступенью, которая далее следует в пятую. Такой контрапункт (принадлежащий среднему плану) на переднем плане рождает субдоминантовую область в 6-7 тактах каждого предложения.

Более детальный линейный анализ (пример 7) показывает, что утверждению IV ступени каждый раз предшествует ход 1-7-6-5-4, пролегающий в районе тенора; «1» и «6», будучи взятыми, продолжают звучать, в резуль-

тате чего к моменту вступления IV ступени уже сформированным оказывается субдоминантовое трезвучие.

В расширении подобным образом трезвучию II ступени предшествует терцовая цепоч-

ка I-VI-IV-II, которая дублирована в дециму опорными тонами мелодии 3-1-6-4 (см. *примеры 7 и 9*). Отметим, что каждая из ступеней басовой терцовой цепочки (и VI, и IV, и II) тоникализована. А в мелодии «1», «6» и «4» (звуки субдоминантового трезвучия) усилены опеваниями, что, совместно с басовыми тоникализациями, создаёт «островок субдоминанты» внутри традиционной нисходящей кадансовой гаммы.

**3.** Мелодический амбитус в рассматриваемом периоде – расширенный автентический 1-5-8-3.

**4.** В рамках интонационного анализа хотелось бы отметить лишь два факта. Первый – это особая роль затактовых интонаций с ритмом «3 восьмые – четверть с точкой». Они пронизывают всю пьесу, участвуя в созидании её ликующего характера. Использование этих интонаций в мелодии способствует выделению тонов, приходящихся на сильную долю; почти во всех случаях это звуки тонического трезвучия.

Второй факт – появление (в расширении) любимых Мендельсоном опеваний, предваряемых восходящей секстой: 5↑3-2-7-(2)-1. Такие интонации встречаются также в Песнях без слов №№ 14 и 44.

**5.** Специфика начальной и конечной твёрдых частей состоит в их особом гармоническом претворении, что является следствием эволюции гармонического языка в эпоху романтизма.

Рассмотрим мелодию первых четырёх тактов «в чистом виде», т.е. без сопровождения. Она представляет собой линейную развёртку тонического трезвучия 3↑5↑8↑3↓8↓5↓3, причём



тоны «3» (верхняя и нижняя) и «5» выделены ритмически и метрически. Так формируется *начальная твёрдая часть*.

Но гармонизована она неклассическим способом: под неё подложен полный функциональный оборот T-II<sub>9</sub>-D<sub>9</sub>-T с субдоминантовым большим минорным нонаккордом. Не аннулирует ли такая гармонизация функцию начального 4-х такта как твёрдой части? –

Нет, поскольку узловые точки («3», «5», «8», «3») даны с максимальной яркостью и, как это и бывает в твёрдых частях, иницируют горизонтальные звуковысотные линии, звучащие на протяжении всего периода. Романтическая гармонизация лишь умножает яркость их подачи.

Теперь рассмотрим мелодическое оформление расширения. Часто встречающаяся в каденциях «итоговая» нисходящая гамма украшена здесь опеваниями первой, шестой и четвёртой ступеней. Как мы уже знаем, конечная твёрдая часть может быть дана в виде нисходящей гаммы в объёме октавы или децимы. Но обратим внимание: в данном случае мелодически выделены звуки субдоминантового трезвучия (чуть далее достигающего до септаккорда II ступени). Не мешает ли это сформироваться твёрдой части? – Вновь нет! В такой мелодической структуре проявляется романтическая тенденция к функциональной инверсии (на её начальном этапе), желание слегка «сдвинуть» точку равновесия с тонического комплекса на субдоминантовый, со звуков 3-5-8 на 2-4-6-8.

Собственно, в этом и состоит основной гармонический замысел рассматриваемой пьесы – активное мелодическое иницирование звуков тонического трезвучия в диапазоне децимы, сопровождаемое настойчивыми субдоминантовыми уклонами гармонии.

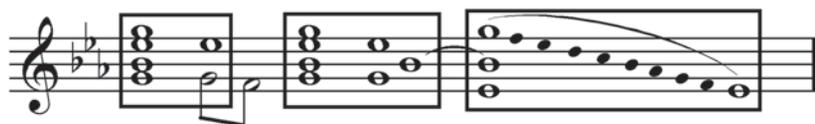
**6.** Заканчивая мелодический анализ, построим *схемы мелодии*.

На развёрнутой схеме начальные твёрдые части отображены в виде последовательности звуков 3-5-3-5-3, изнутри которой прорастает линия 5-4-3-2(-1). Конечная твёрдая часть дана в виде вертикали 1-5-3 и итоговой гаммы.

#### Пример 10.

На сжатой схеме линии среднего плана уже не видны, а последовательно вступающие тоны (кроме гаммы) собраны в вертикали:

#### Пример 11.



## Музыка и музыкальная культура

Редуцирующий слух постоянно слышит пятизвучное тоническое трезвучие 1-3-5-8-3 как консонантную основу пьесы. Можно сказать, что мажорное трезвучие в широком расположении в мелодическом положении терции – это исток и порождающая идея пьесы, что всё произведение в каком-то смысле является вариацией на это трезвучие.

Аналогичным образом устроен и начальный период в Песне без слов № 15 (E-dur).

## Пример 12.



В этом также можно усмотреть знак начавшейся эпохи романтизма: красота многозвучного консонантного аккорда в мелодическом положении терции ложится в основу замысла музыкального произведения и определяет его характер.

\*\*\*

Мелодический замысел в большинстве случаев рождается одновременно с гармоническим и вызывает параллельно ему. Мелодия

является одной из ведущих гармонических линий, и зачастую именно по мелодии нужно определять головной тон урлинии.

С другой стороны, конкретный рисунок мелодии, направление и местоположение наличествующих в ней скачков, ритмические особенности принимают окончательный вид *позже* формирования линейной структуры среднего плана, которая им логически предшествует. Это и позволяет ставить вопрос о движении мелодии в *контексте* гармонических голосов и шенкериянских линий, о реализации интонационных импульсов в мелодических скачках с одного гармонического голоса на другой.

Настоящая статья была посвящена разработке конкретных аналитических методов, с помощью которых можно проследить движение мелодии в условиях тональной гармонической системы, увидеть, как именно мелодия вызревает внутри гармонии, в чём зависит от линейно-гармонической структуры и как взаимодействует с линиями разных планов. В ходе анализа мы принимали во внимание также функционально-гармонические факторы, соотношение устоев с границами мелодического амбитуса, роль отдельных интонаций. А сжатые итоговые схемы позволили окинуть всю мелодическую конструкцию единым взглядом и увидеть её несущие опоры.

## Библиография:

1. Кулаковский Л.В. Анализ выразительности народных мелодий // Музыкальное образование. 1930. № 6. С. 25-35.
2. Мазель Л.А. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2. С. 24-33.
3. Мазель Л.А. Прелюдия А-dur Шопена с точки зрения теории многоосновности ладов и созвучий // Музыкальное образование. 1930. № 3. С. 28-32.
4. Мазель Л.А. О мелодии. – М.: Госмузиздат, 1952. 300 с.
5. Яворский Б.Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. В 3-х ч. – М.: тип. Г. Аралова, 1908. I ч.: 8 с. II ч.: 8 с. III ч. 1 отд.: 8 с. 2 отд. (М.: нотопечатня П. Юргенсона, 1911): 12 с.
6. Беляева-Экземплярская С.Н., Яворский Б.Л. Восприятие ладовых мелодических построений // Сборники экспериментально-психологических исследований. Труды Гос. акад. худ. наук. Психофизическая лаборатория. Вып. 1. – Л., 1926. С. 3-32.
7. Яворский Б.Л. Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С.Н., Яворский Б.Л. Структура мелодии: Труды гос. академии худ. наук. Вып. 3. – М.: ГАХН, 1929. С. 7-36.
8. Кулаковский Л.В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. С. 13-38. № 6. С. 16-38.
9. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьёй Б. В. Асафьева. – М.: Госмузиздат, 1931. 304 с.

11. Шишов И.П. К вопросу об анализе мелодического строения // Музыкальное образование. 1927. № 1/2. С. 150-158. № 3/4. С. 26-31.
12. Захаров Ю.К. Иван Шишов: первые опыты анализа мелодии в СССР // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 90-98.
13. Рязанова Н.П. Курс мелодики П. Рязанова в контексте актуальных в 1920-е годы музыкально-теоретических учений // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, искусствоведение). 2015. № 12. С. 93-109.
14. Рязанова Н.П. О выдающемся деятеле русской музыкальной культуры П.Б. Рязанове // Вестник СПбГУ-КИ. 2012. № 4(13) декабрь. С. 157-167.
15. Рязанова Н.П. П.Б. Рязанов и Б.В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // Opera Musicologica. 2014. № 1(19). С. 4-26.
16. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Процесс оформления звучащего вещества // De musica: сб. статей под ред. Игоря Глебова. – Пг., 1923. С. 144-164.
17. Вершинина И.Я. Речевая выразительность мелодики Мусоргского // Советская музыка. 1959. № 7. С. 71-79.
18. Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. – М.: Госмузиздат, 1961. 196 с.
19. Корчмар Л.О. Учение о мелодии в XVIII веке // Вопросы теории музыки. Вып. 2. / Сб. статей; ред. – сост. Ю.Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1970. С. 455-468.
20. Мокреева Г.Ю. О мелодике Стравинского // Вопросы теории музыки. Вып. 2. Сб. статей; ред. – сост. Ю.Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1970. С. 290-324.
21. Исаева (Исаева-Гордеева) И.А. О мелодической природе гармонии и фактуры в музыке Мусоргского // Вопросы теории музыки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1975. С. 132-156.
22. Белова С.Н. О некоторых структурных особенностях мелодического тематизма К. Дебюсси // Музыковедение: сб. статей. Вып. VIII-IX. – Алма-Ата, 1976. С. 180-205.
23. Папуш М.П. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. – М., 1973. С. 135-174.
24. Папуш М.П. Элементы учения о мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. – М., 1978. С. 145-167.
25. Холопов Ю.Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: «Сов. энциклопедия», 1976. Стб. 512-529.
26. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III: в 2-х т. / пер. Б. Т. Плотникова. – Красноярск, 2003. Т. 1: текст. 152 с. Т. 2: нотн. примеры. 128 с.
27. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование. – М.: Музыка, 1991. 320 с.
28. Захаров Ю.К. На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта) // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1(20). С. 100-119.
29. Захаров Ю.К. Возможен ли анализ мелодии по методу Шенкера? // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 179-186.
30. Захаров Ю.К. Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) // Искусство музыки: теория и история [Электронный журнал]. № 14. 2016. С. 1-28. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti\\_2016\\_14\\_1\\_28\\_zakharov.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf) (дата обращения 30.04.2016).
31. Захаров Ю.К. Новое слово о сущности музыкальной интонации // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2013. № 3. С. 63-75.
32. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. – М.: ИД «Композитор», 2006. 160 с.
33. Елена Алкон Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2014. – 1. – С. 13 – 23.

#### References (transliterated):

1. Kulakovskii L.V. Analiz vyrazitel'nosti narodnykh melodii // Muzykal'noe obrazovanie. 1930. № 6. S. 25-35.
2. Mazel' L.A. Opyt issledovaniya zolotogo secheniya v muzykal'nykh postroeniyakh v svete obshchego analiza form // Muzykal'noe obrazovanie. 1930. № 2. S. 24-33.
3. Mazel' L.A. Preludiya A-dur Shopena s tochki zreniya teorii mnogoosnovnosti ladov i sozvuchii // Muzykal'noe obrazovanie. 1930. № 3. S. 28-32.
4. Mazel' L.A. O melodii. – М.: Gosmuzizdat, 1952. 300 s.

## Музыка и музыкальная культура

5. Yavorskii B.L. Stroenie muzykal'noi rechi. Materialy i zametki. V 3-kh ch. – M.: tip. G. Aralova, 1908. I ch.: 8 s. II ch.: 8 s. III ch. 1 otd.: 8 s. 2 otd. (M.: notopechatnya P. Yurgensona, 1911): 12 s.
6. Belyaeva-Ekzemplarskaya S.N., Yavorskii B.L. Vospriyatие ladovykh melodicheskikh postroenii // Sborniki eksperimental'no-psikhologicheskikh issledovaniy. Trudy Gos. akad. khud. nauk. Psikhofizicheskaya laboratoriya. Vyp. 1. – L., 1926. S. 3-32.
7. Yavorskii B.L. Konstruktsiya melodicheskogo protsessa // Belyaeva-Ekzemplarskaya S.N., Yavorskii B.L. Struktura melodii: Trudy gos. akademii khud. nauk. Vyp. 3. – M.: GAKhN, 1929. S. 7-36.
8. Kulakovskii L.V. K voprosu o stroenii narodnykh melodii // Muzykal'noe obrazovanie. 1928. № 4/5. S. 13-38. № 6. S. 16-38.
9. Asaf'ev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess. Izd. 2-e. – L.: Muzyka, 1971. 376 s.
10. Kurt E. Osnovy linearnogo kontrapunkta: melodicheskaya polifoniya Bakha / pod red. i so vstup. stat'ei B. V. Asaf'eva. – M.: Gosmuzizdat, 1931. 304 s.
11. Shishov I.P. K voprosu ob analize melodicheskogo stroeniya // Muzykal'noe obrazovanie. 1927. № 1/2. S. 150-158. № 3/4. S. 26-31.
12. Zakharov Yu.K. Ivan Shishov: pervye opyty analiza melodii v SSSR // Observatoriya kul'tury. 2014. № 3. S. 90-98.
13. Ryazanova N.P. Kurs melodiki P. Ryazanova v kontekste aktual'nykh v 1920-e gody muzykal'no-teoreticheskikh uchenii // Universitetskii nauchnyi zhurnal (Filologicheskie i istoricheskie nauki, iskusstvovedenie). 2015. № 12. S. 93-109.
14. Ryazanova N.P. O vydayushchemsya deyatele russkoi muzykal'noi kul'tury P.B. Ryazanove // Vestnik SPb-GUKI. 2012. № 4(13) dekabr'. S. 157-167.
15. Ryazanova N.P. P.B. Ryazanov i B.V. Asaf'ev: iz istorii odnoi kollektivnoi raboty // Opera Musicologica. 2014. № 1(19). S. 4-26.
16. Asaf'ev B.V. (Igor' Glebov). Protsess oformleniya zvuchashchego veshchestva // De musica: sb. statei pod red. Igorya Glebova. – Pg., 1923. S. 144-164.
17. Verzhinina I.Ya. Rechevaya vyrazitel'nost' melodiki Musorgskogo // Sovetskaya muzyka. 1959. № 7. S. 71-79.
18. Grigor'ev S.S. O melodike Rimskogo-Korsakova. – M.: Gosmuzizdat, 1961. 196 s.
19. Korchmar L.O. Uchenie o melodii v XVIII veke // Voprosy teorii muzyki. Vyp. 2. / Sb. statei; red. – sost. Yu.N. Tyulin. – M.: Muzyka, 1970. S. 455-468.
20. Mokreeva G.Yu. O melodike Stravinskogo // Voprosy teorii muzyki. Vyp. 2. Sb. statei; red. – sost. Yu.N. Tyulin. – M.: Muzyka, 1970. S. 290-324.
21. Isaeva (Isaeva-Gordeeva) I.A. O melodicheskoi prirode garmonii i faktury v muzyke Musorgskogo // Voprosy teorii muzyki. Vyp. 3. – M.: Muzyka, 1975. S. 132-156.
22. Belova S.N. O nekotorykh strukturnykh osobennostyakh melodicheskogo tematizma K. Debyussi // Muzykoznanie: sb. statei. Vyp. VIII-IX. – Alma-Ata, 1976. S. 180-205.
23. Papush M.P. K analizu ponyatiya melodii // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Vyp. 2. – M., 1973. S. 135-174.
24. Papush M.P. Elementy ucheniya o melodii // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Vyp. 3. – M., 1978. S. 145-167.
25. Kholopov Yu.N. Melodiya // Muzykal'naya entsiklopediya. T. 3. – M.: «Sov. entsiklopediya», 1976. Stb. 512-529.
26. Shenker G. Svobodnoe pis'mo. Novye muzykal'nye teorii i fantazii III: v 2-kh t. / per. B. T. Plotnikova. – Krasnoyarsk, 2003. T. 1: tekst. 152 s. T. 2: notn. primery. 128 s.
27. Aranovskii M.G. Sintaksicheskaya struktura melodii: Issledovanie. – M.: Muzyka, 1991. 320 s.
28. Zakharov Yu.K. Na puti k novym metodam analiza tonal'noi melodii (pesni F. Shuberta) // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. 2015. № 1(20). S. 100-119.
29. Zakharov Yu.K. Vozmozhno li analiz melodii po metodu Shenkera? // Muzykal'naya akademiya. 2015. № 1. S. 179-186.
30. Zakharov Yu.K. Ladovoe stroenie znamennykh stikhir XVII veka (na primere dogmatika pervogo glasa) // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [Elektronnyi zhurnal]. № 14. 2016. S. 1-28. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti\\_2016\\_14\\_1\\_28\\_zakharov.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe5/imti_2016_14_1_28_zakharov.pdf) (data obrashcheniya 30.04.2016).
31. Zakharov Yu.K. Novoe slovo o sushchnosti muzykal'noi intonatsii // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. 2013. № 3. S. 63-75.
32. Kholopov Yu.N. Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khainrikha Shenkera. – M.: ID «Kompozitor», 2006. 160 s.
33. Elena Alkon Melos, modal'nost' i muzykal'noe myshlenie mifologicheskogo tipa: k razvitiyu idei E. Kurta // Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh. – 2014. – 1. – С. 13 – 23.