



**Ю. К. ЗАХАРОВ**

*Академия хорового искусства имени В. С. Попова  
г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-3873-3934, n-station@rambler.ru*

**Взаимодействие тонально-гармонических  
и монодических принципов  
в мелодике Антона Брукнера  
(на примере Andante из Четвёртой симфонии)**

В статье ставится вопрос о формировании особых функций, носителями которых выступают ступени, входящие в мелодическую линию. Для выявления таких функций используется метод квалификации мелодических устоев как главного, промежуточного, первого и второго побочного, разработанный автором и представленный в предыдущих публикациях. Объектом исследования выступают главная и побочная партия из второй части Четвёртой симфонии Антона Брукнера. Выявление баланса мелодических устоев сочетается в статье с традиционным функциональным анализом гармонической системы на этапе её перехода от мажоро-минора к хроматической, а также с «пост-шенкерианскими» методами анализа гармонии, подразумевающими выделение звуковысотных линий разных уровней значимости. В результате возникает трёхслойная аналитическая модель, где брукнеровская мелодия предстаёт и как самостоятельная линия со своими мелодическими функциями, и как компонент многоголосной музыкальной ткани, в которой складываются индивидуализированные гармонические структуры.

**Ключевые слова:** лад, устой и неустой, монодия, мелодия, мажоро-минор, терцовые отношения, модуляция, Антон Брукнер, Генрих Шенкер.

*Для цитирования / For citation:* Захаров Ю. К. Взаимодействие тонально-гармонических и монодических принципов в мелодике Антона Брукнера (на примере Andante из Четвёртой симфонии) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 250–257.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.250-257.

**YURI K. ZAKHAROV**

*Victor Popov Academy of Choral Arts  
Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-3873-3934, n-station@rambler.ru*

**The Interaction of the Tonal-Harmonic and the Monodic Principles  
in the Melodicism of Anton Bruckner  
(by the Example of the Andante from the Fourth Symphony)**

The article poses the question regarding the formation of special functions carried out by the scale degrees within the melodic line. In order to demonstrate these functions a method of qualification of the stable melodic degrees as the principal, intermediate, first and the second



subsidiary, is used. It was elaborated in previous publications by the author. The object of research is formed by the primary and subsidiary theme groups from the second movement of Anton Bruckner's Fourth Symphony. Demonstration of the balance of the stable melodic scale degrees is connected in the article with a traditional functional analysis of the harmonic system at the stage of its transition from major-minor to chromatic harmony, as well as the "post-Schenkerian" methods of harmonic analysis, which presume highlighting pitch lines of various levels of significance. As a result, there appears a trilaminar analytical model in which Bruckner's melody appears both as an independent melody with its melodic functions and a component of a polyphonic musical texture in which individualized harmonic structures are joined together.

**Keywords:** mode, stable and unstable scale degrees, monody, melody, major-minor, thirds ratio, modulation, Anton Bruckner, Heinrich Schenker.

Внимательное прослушивание мелодии как главной, так и побочной партии Andante из Четвёртой симфонии Антона Брукнера делает заметной особую роль V ступени, которая становится *мелодическим устоем*, своего рода «тони́кой мелодии». Очевидно, что для аналитического отображения мелодических функций, присущих тем или иным тонам, нужна техника анализа, совмещающая обычный тонально-функциональный метод с каким-то иным, нацеленным на оценку степени устойчивости или неустойчивости самих по себе тонов мелодии. В основание такой техники может быть положена идея о квалификации мелодических устоев как главного, промежуточного, первого и второго побочного, выдвинутая автором статьи ранее [1].

Оппозиция устоев и неустоев давно стала основополагающей в отечественном учении о ладе. Эта категориальная пара применима к анализу музыки от григорианского хорала вплоть до «новой тональности» XX века. Понятие «устой» родом из старого учения о ладе, где лады рассматривались прежде всего как звукоряды, и потому устой – это изначально ступень, а не созвучие. Устой можно подразделить на *главный* и *побочные*. Побочные устои всегда находятся в отношении квинты или терции к главному.

Рассмотрим фрагменты из Богородичного догматика первого гласа.

Пример № 1 Догматик «Всемирную славу» (фрагмент 1)



На словах «от человек прозябшую» складывается квинто-терцовая ладовая структура, где главным устоем является ля малой октавы, первым побочным – ми, а вторым побочным – до.

Кварта вводит в действие особый вид устоя, который можно назвать *промежуточным* [1, с. 7–8]. В чистой кварте верхний и нижний звук в равной степени могут быть приняты за основной тон. В попевах или фразах, развивающихся в объёме тетра хорда, как правило, нижний звук становится последним и потому считается главным устоем.

Верхний звук кварты пытается взять на себя главенствующую роль по акустическим основаниям: он является октавной дублировкой основного тона обертонового звукоряда, породившего эту кварту. Поэтому в тетра хордах верхний и нижний звуки (в следующем примере – *ре* и *соль*) оспаривают роль главного устоя.

Пример № 2 Догматик «Всемирную славу»  
(фрагмент 2)



Правомерно ли пользоваться «старомодальными» понятиями там, где речь идёт о тональной гармонической системе? На наш взгляд, да, поскольку *устой* и *неустой* – неотъемлемые ладовые категории, действующие во всякой музыке, подвластной ладовой организации.

Но в тональной музыке с помощью оппозиции устоев и неустоев можно характеризовать лишь один из аспектов ладового соподчинения тонов – а именно тот, который касается соотношения между единичными тонами. Использование терминов «устой» и «неустой» в рамках тональной системы всегда указывает на модальные слои, скрывающиеся в ней. Наиболее естественным и очевидным полем применения этих терминов в тональной музыке остаётся мелодия – важнейшая звуковысотная линия многоголосной ткани.

Л. В. Кулаковский, исследуя в 1928 году взаимодействие мелодической и ладовой логики, ввёл понятие *мелодического центра*: «Мелодический центр – нормальный уровень звучания для данной мелодической кривой» [2, № 6, с. 19]. И далее: «Анализируя народные мелодии, не трудно заметить, что наряду с частым совпадением в них мелодического центра с основным тоном тоники, отношение его к ладовым элементам бывает и иным <...>. Особенно часто встречается совпадение его с квинтовым тоном тоники (T<sub>v</sub> – классической “доминантой”), что происходит, понятно, благодаря устойчивости и яркости этого звука» [2, № 6, с. 21].

В свою очередь, Ю. Н. Холопов в статье «Мелодия» для «Музыкальной энциклопе-

дии» писал: «Единство и определённости мелодии обуславливаются притяжением звукового потока к твёрдо фиксированной опорной точке – устоя (“мелодической тонике”, по Б. В. Асафьеву), вокруг которого образуется поле тяготения прилегающих звуков. На основе ощущаемого слухом акустического родства возникает вторая опора (чаще всего на кварту или квинту выше конечного устоя)» [3, стб. 514].

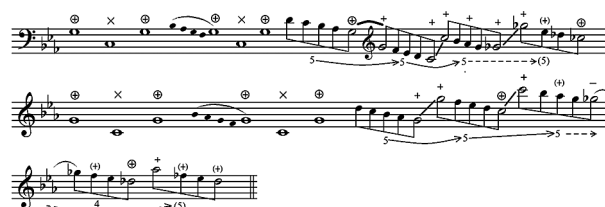
Наиболее естественное место для *промежуточного устоя* в тональной музыке – это V ступень кварты ниже тоники (ср. с ролью V ступени в гиполадах). Однако, как мы увидим далее, возможно и квинтовое соотношение главного и промежуточного устоя. К формированию промежуточных устоев квартового соотношения может также приводить мелодическое выделение тетрахордов – например, при движении мелодии *g-f-es-d-es-f-g*.

Теперь обратимся к анализу брукнеровского *Andante*. Оно написано в сонатной форме с необычным тональным планом (побочная партия в экспозиции проводится в главной тональности *c moll*, а в репризе – в *d moll*) и с большой кодой, где и достигается кульминация.

### Главная партия.

Пример № 3

А. Брукнер.  
Четвёртая симфония, II часть.  
Анализ мелодии главной партии



- ⊕ – главный устой;
- + – (первый) побочный устой;
- × – промежуточный устой;
- (+) – второй побочный устой;
- – неустой.



В данном случае, несмотря на квинтовое соотношение, *g* и *c* оспаривают друг у друга роль устоя; следовательно, один из них является промежуточным. В первых пяти тактах мелодии главным устоем оказывается *g*; в начале шестого такта роль главного устоя на секунду переходит к *c*; далее главный устой теряется, пока его функция не переходит к *des*. Итак, в начале этой мелодии *c* – промежуточный устой.

Теперь обратимся к гармоническому анализу главной партии.

Большая её часть занята *c moll*'ем, однако обратим внимание на то, с какой лёгкостью эта тональность покидается: буквально за один-два такта композитор доходит до максимально далёких *Des dur* и *Ges dur*, не используя при этом энгармонические модуляции. Как же это происходит?

Выделим несколько способов модуляций, любимых Брукнером.

1) Доминанта не разрешается в тонику, но переходит в малую медианту, которая приравнивается к новой тонике (например, **c-G-Es** или **C-G-Es**) (буквами обозначаются трезвучия [заглавными – мажорные]).

2) Доминанта «разрешается» в малую медианту, но она приравнивается к доминанте новой тональности (**c-G-Es<sup>7</sup>-As**).

3) Модуляция в большую хроматическую субмедианту через прерванный оборот (**C-G-As**).

4) Модуляция в одноимённую тональность через сопоставление.

5) Модуляция как сопоставление **T-m**, где медианта приравнивается к новой тонике (**C-Es**).

Как за 4 аккорда Брукнер приходит из *c moll* в *Ces dur* (такты 8–9)? План: **c-C-As-Es-Ces**. Функционально: тоника – доминанта к субдоминанте – её «разрешение» по типу **D-m** (где **m** приравнивается новой тонике **As**) – доминанта *As dur* – вновь

перевод доминанты в медианту, которая приравнивается новой тонике (**Ces**).

А вот схема модуляции за 4 аккорда из *c moll* в *Des dur* (такты 18–19): **c-C-f-C-As<sup>7</sup>** – доминанта к *Des*. Функционально: тоника – доминанта к субдоминанте – разрешение в **S** – доминанта к *f* – её «разрешение» по типу **D-m<sup>7</sup>**; септима к медианте превращает её в доминанту к *Des dur*.

Пример № 4 Тональный план главной партии



Белыми нотами показаны тоники, а чёрными – основные тоны доминант, а также *f* в конце первого предложения, которая не успевает тоникализироваться и превращается в субдоминанту для главной тональности *c moll*.

*As dur* и *Ces dur* в первом предложении (а также *Des dur* во втором) обязаны своим появлением ходам **D-m**, а все модуляции во второй половине каждого предложения – прерванным оборотам и заменам мажора на одноимённый минор (или наоборот).

Во втором предложении выявлено действие двух цепей – большетерцовой (**f-Des-Bes**) и малотерцовой (**Bes-ges-es**), которые приводят к тональной дезориентации.

Попытки анализировать музыку А. Брукнера согласно методикам Г. Шенкера неоднократно предпринимались в американской музыковедческой литературе. В частности, проблемам согласования логики хроматической тональности с шенкерскими схемами посвящена статья Натана Пелла [6]. Однако наиболее полное и аргументированное сравнение различных аналитических методов в отношении гармонии Брукнера можно найти в диссертации Мигеля Рамиреса [7]. Поэтому рассмотрение музыки Брукнера с «нео-шенкерских» позиций нельзя считать рискованным экспериментом.



В роли головного тона выступит, конечно же, V ступень, являющаяся главной мелодической опорой. Движение первой линии главной партии типично для периода и является хроматическим вариантом обычной схемы, построенной на *прерывании*: 55-4-3 55-4-3-2. Бас первоструктуры, в общем плане оставаясь на первой ступени, пролонгирован нестандартными арпеджированиями.

Пример № 5

А. Брукнер.  
Четвёртая симфония, II часть.  
Анализ главной темы  
с помощью методов Шенкера



Обратим внимание на то, что в первом предложении в качестве второго по значимости басового тона выступает IV ступень, порождающая из себя малотерцовый ряд *f-as-ces*, который затем «свёртывается» обратно в IV. Во втором предложении IV ступень вновь порождает *as*, однако *as* неожиданно превращается в доминанту, из-за чего бас смещается на *Des*, далее на *Bes* и в конце концов останавливается на *B* (доминанта к *es moll*).

Таким образом, линейный анализ по методу Шенкера хорошо работает и в музыке Брукнера, однако смысл его не в показе самой по себе диатонической первоструктуры, а в выявлении хроматических пролонгаций и причудливых линейных ходов переднего плана.

**Побочная тема** (буква С партитуры), как и главная, начинается с V ступени.

Тема состоит из шести предложений и построения на органном пункте *do*. В итоге модуляции (в крупном плане) в пределах экспозиции не происходит, и бас первоструктуры не покидает I ступень.

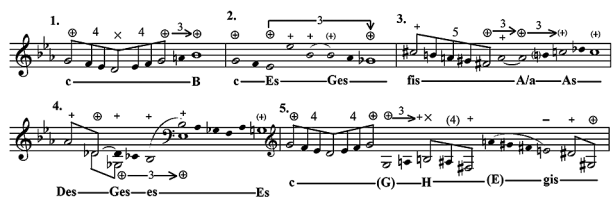
Интересна жанровая подоснова побочной темы. С одной стороны, в ней сохраняется семантика мерного шага, столь отчётливо проявившаяся в главной теме (темп *Andante* в немецкой музыке традиционно ассоциируется с шагом). С другой стороны, в мелодии альтов отчётливо слышится родство с мелодиями протестантских хоралов, точнее, не всегда именно с мелодиями, а скорее, со *средними голосами* баховских хоральных гармонизаций – не случайно Брукнер поручил мелодию именно альтам.

Структура мелодии побочной темы значительно сложнее, чем главной. Пентахорды здесь поначалу потеснены тетрахордами; картина усложняется большим количеством терцовых сдвигов главных опор.

В начале первого предложения, как и в главной теме, роль главной мелодической опоры играет V ступень. Вторая (нижний звук тетрахорда) – промежуточный устой.

Пример № 6

А. Брукнер.  
Четвёртая симфония, II часть.  
Анализ мелодии побочной партии



Цифрой «3» и стрелками обозначены терцовые сдвиги устоев.

Во втором предложении главная опора почти сразу же смещается с *g* вниз на *es*, а далее вверх на *ges*.

Третье предложение неожиданно начинается с пентахорда, взятого из главной темы (в предельно далёком *fis moll*), потом



устой *fis* смещается в *a* (главный) и далее в *c* (побочный, так как тоника уходит на *As*).

В начале четвёртого предложения, не без участия валторны, рождается квинтовая цепь устоев *as-des-ges*, после чего малотерцовый сдвиг закрепляет в качестве главного устой *es*.

В пятом предложении Брукнер сначала воспроизводит то же движение по тетра-хорду, что было в первом предложении; далее смена устоев происходит следующим образом: *g* (главный) – *h* (побочный, приравнивается промежуточному в составе тетра хорда *h-as-gis-fis*) – *fis* (побочный в рамках *H dur*) – *gis* (главный).

Итак, в строении мелодии побочной темы борются диатонические и хроматические факторы. А именно, рождённое диатоникой движение по тетра- и пентахордам всё время вытесняется терцовыми сдвигами главных устоев. Эти сдвиги, поначалу не нарушающие диатоники *c moll*, уже с середины второго предложения выходят за её пределы (*Es-Ges*, *fis-A*, *a-c*). В пятом предложении с помощью терцового сдвига *g-h* вводится промежуточная опора *h* (*H dur*), после чего диатоническими средствами достигается *gis moll*.

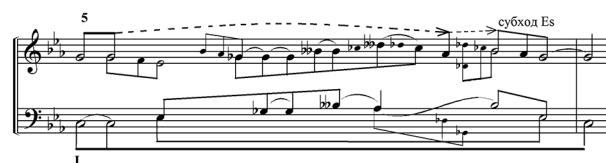
Чтобы увидеть роль отмеченных терцовых сдвигов в общей тональной картине побочной партии, вновь прибегнем к шенкерскому анализу.

Пример № 7

А. Брукнер.  
Четвёртая симфония, II часть.  
Анализ побочной темы  
с помощью методов Шенкера  
(первые 4 предложения)



В сокращении:



Как и в главной партии, тоны заднего плана (*I* в басу и «*5*» в перволинии) не приходят в движение (то есть басового арпеджирования *I–V* не происходит).

На среднем плане наблюдается ход *5–4–3* (приводящий к тоникализации III ступени) – одна из возможных *форм прерывания*. Тон *as* в начале четвёртого предложения – вспомогательный к «*5*» ур-линии; далее субходом *7–6–5* закрепляется *Es dur* и одновременно происходит возврат к головному тону «*5*».

В описанные диатонические процессы «инкрустируются» хроматические пролонгации, построенные на малотерцовых рядах. По существу, будучи основным гармоническим и мелодическим содержанием партитуры, эти ладовые образования искусно вставлены в диатоническую оправу, так что формально главная тоника «до» не теряется.

Подведём итоги. В настоящей статье совмещены три, казалось бы, несовместимых метода анализа гармонии и мелодии:

- 1) выявление баланса мелодических устоев на основе методики, выработанной в ходе анализа модальной монодии;
- 2) функциональный анализ гармонической системы на этапе её перерастания из мажоро-минорной в хроматическую;
- 3) шенкерский метод.

Представляется, что для анализа мелодии не только как важнейшего из гармонических голосов, но и как самостоятельной линии метод выделения линейных устоев вполне адекватен. Во-первых, в его основе лежит то же противопоставление,

с одной стороны, устоев и неустоев, с другой – устоев различного уровня, что и при анализе любой ладовой системы – будь та модальной или тональной. Во-вторых, приложение методов, выработанных в ходе анализа монодии, к тональной мелодии позволяет квалифицировать некоторые из её устоев иначе, чем это было бы возможным в рамках лишь тональной системы. В результате мелодия видится одновременно и как самостоятельная линия, и в контексте многоголосной гармонической ткани.

Что же касается методов Г. Шенкера, то лишь в своём аутентичном варианте они кажутся несовместимыми с ладовым анализом, с выделением устоев и неустоев. Если же взглянуть на описанный Шенкером процесс прорастания тонического трезвучия в контрапункт двух линий и далее в разветвлённое древо линейных ходов – как на развёртывание мажора или минора во времени, то становится очевидным, что и временное становление любого лада может быть рассмотрено аналогичным образом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Ю. К. Ладовое строение знаменных стихир XVII века (на примере догматика первого гласа) // Искусство музыки: теория и история: электронный журнал. 2016. № 14. 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: 25.09.2020).
2. Кулаковский Л. В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. С. 13–38; № 6. С. 16–38.
3. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стб. 512–529.
4. Horton J. Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony // Music Analysis. 2018. Vol. 37, Issue 3, pp. 271–309. DOI: 10.1111/musa.12124.
5. Muniz J. A Tendency-Transformational Model of Enharmonic Modulations and Related Phenomena // Music Theory Spectrum. 2019. Vol. 41, Issue 1, pp. 1–20.
6. Pell N. Key Profiles in Bruckner's Symphonic Expositions: "Ein Potpourri von Exaltationen"? // Music Theory Online. 2018. Vol. 24, No. 1. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.pell.html> (25.09.2020).
7. Ramirez M. J. Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions: Ph.D. Dissertation. In 2 Vols. Chicago, Illinois, 2009. 382 p.
8. Venegas G. Anton Bruckner Slow Movements: Dialogic Perspectives: Paper presented at the annual meeting of the SMT. Arlington, 2017.

*Об авторе:*

**Захаров Юрий Константинович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (125565, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-3873-3934**, [n-station@rambler.ru](mailto:n-station@rambler.ru)

 REFERENCES 

1. Zakharov Yu. K. Ladovoe stroenie znamennykh stikhir XVII veka (na primere dogmatika pervogo glasa) [The Modal Structure of the 17th Century Znamenny Stichera (by the Example of a First Echos Dogmatikon)]. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya: elektronnyy zhurnal* [The Art of Music: Theory and History: Electronic Journal]. No. 14, 2016, pp. 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) (25.09.2020).
2. Kulakovskiy L. V. K voprosu o stroenii narodnykh melodiy [Concerning the Question of the Structure of Folk Melodies]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1928. No. 4/5, pp. 13–38; No. 6, pp. 16–38.
3. Kholopov Yu. N. Melodiya [Melody]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Vol. 3. Moscow, 1976. Col. 512–529.
4. Horton J. Form and Orbital Tonality in the Finale of Bruckner's Seventh Symphony. *Music Analysis*. 2018. Vol. 37, Issue 3, pp. 271–309. DOI: 10.1111/musa.12124.
5. Muniz J. A Tendency-Transformational Model of Enharmonic Modulations and Related Phenomena. *Music Theory Spectrum*. 2019. Vol. 41, Issue 1, pp. 1–20.
6. Pell N. Key Profiles in Bruckner's Symphonic Expositions: "Ein Potpourri von Exaltationen"? *Music Theory Online*. 2018. Vol. 24, No. 1.  
URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.pell.html> (25.09.2020).
7. Ramirez M. J. *Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions: Ph.D. Dissertation*. In 2 Vols. Chicago, Illinois, 2009. 382 p.
8. Venegas G. *Anton Bruckner Slow Movements: Dialogic Perspectives: Paper presented at the annual meeting of the SMT*. Arlington, 2017.

*About the author:*

**Yuri K. Zakharov**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History and Theory of Music, Victor Popov Academy of Choral Arts (125565, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-3873-3934**, n-station@rambler.ru

