

УДК 781.41+781.5

І. І. Балашова

МОДУЛЯЦІЯ І ФОРМА

Назва цієї статті може спровокувати у читача питання: а чи не запізно автор вирішив залучитись до здавалося б давно вичерпаної теми? Що нового можна сказати про наукове поняття, вік якого налічує не одне століття, а значення явищ, що ним описуються, вже не потребує додаткових підтверджень? Але, як відомо, ніщо не буває таким оманливим як очевидність, на що свого часу натякав ще Августин Блаженний, шукаючи відповіді на питання: що є час? На місці славнозвісного вченого може опинитись кожний охочий ознайомитися з науковою (і не обов'язково науковою) думкою стосовно того, що ж можна (чи не можна) називати модуляцією з точки зору її значення у формі?

І хоча висвітленню цих питань присвячено чимало науково-дослідницької і навчально-методичної літератури, ще й сьогодні термінологічний апарат теорії музики, в тому числі й теорії гармонії, не позбавлений внутрішньої суперечливості та розмитості, помітних і в поглядах як на

© І. І. Балашова, 2012

саму природу модуляції, так і на критерії, якими слід керуватися при її видової диференціації. У першу чергу це стосується змістовного тлумачення самого поняття, де виявляється доволі розбіжностей, відмінних смислових нюансів, а то і прямих протиріч. Так, наприклад, уже переклад терміну «модулювання» як «ладування» супроводжується різною змістовною інтерпретацією означених ним процесів. Якщо В. Золочевський трактує їх як оперування різними ладами, то Ю. Холопов, навпаки, розуміє під останнім перебування в одному незмінному ладі. Не менш показовими є протилежні точки зору на роль гармонічного фактору у визначенні наявності модуляції як такої, де, за думкою І. Спосібна, «Модуляцією називається введення всякого іншотонального елемента» [7, с. 39], у той час як німецький музикознавець Г. Ерпф стверджує, що «<...> в гармонії взагалі немає критерію для модуляції» (цит. за: [10, с. 337]).

Сама констатація цих розбіжностей може бути оцінена не тільки як свідчення існування ще не остаточно розв'язаної теоретичної проблеми, але й як досить вагомий привід для подовження її подальшого обговорення. Особливої, перед усім практичної актуальності це обговорення набуває з точки зору методики викладання загального курсу гармонії, бо в ситуації навчального процесу філософська риторика без сумніву має поступитися місцем досить ясним і чітким визначенням робочих понять.

Не ставлячи за мету розв'язання цієї безумовно складної проблеми, ми повинні з самого початку визначити суто прагматичний підхід до розглядання пов'язаних з нею питань. Вони окреслені практичними потребами вузівського курсу гармонії, а ще конкретніше — гармонічного аналізу, значення якого з точки зору формування професійно грамотного музиканта-виконавця важко переоцінити. Саме тут має відбутися кінцеве об'єднання набутих у процесі слухання і виконання музики інтуїтивних уявлень з теоретичними знаннями щодо законів гармонічної організації твору, розуміння їх діалектичної пов'язаності із всією системою засобів музичної виразності, притаманних різним культурно-стильовим епохам та індивідуальній авторській мові. Складні завдання, що постають перед студентами при переході від ознайомлення з різними техніками модулювання до обговорення як загальних закономірностей тональної будови музичних форм, так і їх підпорядкованості композиційно-драматургічним особливостям конкретного художнього твору, потребують від них відмови від звичної методики «шкільного» аналізу та формування навичок так званого «цілісного аналізу», взятого в його гармонічному аспекті.

У цьому сенсі тема «Модуляція і форма», що створює змістовне ядро більш широкої проблеми «Гармонія і форма», може бути уподібнена значенню своєрідного «спільного акорду», який органічно об'єднує завдання двох провідних навчальних курсів — «Гармонії» та «Аналізу

музичних творів». Їх головною метою є формування у студентів навичок самостійного аналізу музичного тексту, що має стати обов'язковим етапом попередньої роботи над новим твором, як запорука адекватного розуміння авторського задуму та основа розробки переконливої виконавської концепції.

Не менш складним і відповідальним цей момент «переосмислення функцій» є і для педагога, який веде курс. Окрім розкриття значущості модуляції як одного з фундаментальних чинників організації «форми як процесу» (Б. Асаф'єв), викладач повинен оснастити студентів відповідним термінологічним словником і підпорядкувати аналітичний процес двом найважливішим завданням: спрямованості на узагальнення результатів поточного гармонічного аналізу, що можуть бути відображені у вигляді аналітичної карти із заданим змістовним алгоритмом та вмінню виявляти і адекватно інтерпретувати ті особливості протікання гармонічних процесів, які на тлі знаних закономірностей оцінюються як притаманні саме цьому музичному твору і втіленому в ньому авторському художньому задуму.

Обговоренню деяких проблем, пов'язаних з цими завданнями, і буде присвячена ця стаття, *метою* якої є спроба запропонувати шляхи їх можливого розв'язання.

Як вже зауважувалося вище, перша проблема, з якою стикається студент при вивченні теми — це відсутність певної ясності у визначенні критеріїв встановлення модуляційного «статусу» тих чи інших проявів тонального руху та змістовного наповнення таких важливих понять як «модуляція», «відхилення», «зіставлення». Останні два інтерпретуються і визначаються в залежності від розуміння центрального поняття, і саме в цьому частіше всього криються розбіжності відносно того, до явищ якого рангу вони належать.

Так, наприклад, І. Дубовський, обговорюючи процес зміни тональностей, підкреслює, що він може здійснюватися «шляхом модуляції, або відхилення, або зіставлення» [3, с. 5]. З цього витікає, що два останні не підпорядковані першому і розглядаються як різні способи реалізації тонального руху. Ю. Тюлін, а за ним і Т. Бершадська трактують відхилення як окремий випадок недосконалої модуляції, в той же час Ю. Холопов принципово проти віднесення відхилень до явищ модуляційного рангу, оцінюючи їх як фактор ускладнення внутрішньої структури тональності.

Позиція Ю. Холопова нам видається найбільш слушною, і, в даному випадку, ми приєднуємося до неї (а водночас і до позиції Скребкових, погляди яких на відхилення близькі до погляду Ю. Холопова), пропонуючи таке формулювання поняття:

відхилення — ефект короткочасного тяжіння до акордів нетонічної функції, що утворюється за допомогою побічних домінант і субдомінант і не порушує усталеності основної тональності.

Таким чином, цей термін виводиться за межі модуляційної проблематики, бо в цьому розумінні він не субординується з центральним поняттям.

Критерієм установлення змістовного співвідношення понять «модуляція» і «зіставлення» може бути, на наш погляд, розуміння феномену музичного руху, з законами організації якого і пов'язувалась «наука добре модулювати» ще з часів Августина Блаженного. У пошуку відповіді на питання, чи може зіставлення розглядатись як прояв руху, бо зовнішні прикмети його тут дійсно видаються зведеними до мінімуму, раціональним уявляється звернутись до тлумачення самого феномену руху як такого. У відповідній статті СЕС воно формулюється як «<...> зміна взагалі <...>» [2, с. 363]. Отже, можна зробити висновок, що сам факт зміни тональності, незалежно від способу його реалізації, вже є проявом руху. Нагадаємо, саме так, як «зміна стану», формулюється і загальнонаукове поняття модуляції, що надає підстави вважати зіставлення як один із її різновидів.

Класична теорія розглядає і оцінює феномен модуляції з двох основних позицій:

- з точки зору техніки виконання;
- з точки зору значення в формі.

У першому випадку в центрі уваги міститься сам «механізм» виконання модуляції, логіка її перебігу і засоби реалізації. У другому – розкривається роль модуляції як одного з важливіших витоків та стимулів музичного розвитку. Саме тут виявляє себе істинне значення модуляції для музичного мислення величезної епохи мажоро-мінору. Напрацьовані нею логіка і найбільш загальні закони організації тонального руху склали міцний, віками незрушений фундамент практично всіх музичних форм, які і до сьогодні не втратили своєї актуальності. Закономірною тому є незмінна узгодженість питань діалектичної взаємообумовленості суто гармонічних та композиційно-архітектонічних факторів не тільки в обговоренні проблем формоутворювання, але й там, де мова йде про визначення самого феномену модуляції, а, відповідно, і про змістовне наповнення цього теоретичного поняття.

Тут окреслились дві полюсні «точки відрахування»: суто гармонічна (І. Способін) і композиційно-тематична (Г. Ерпф). І хоча переважна більшість музикознавців певною мірою враховують значення обох факторів, все ж визначення чітких ознак модуляції як такої і досі є завданням, що потребує свого розв'язання з точки зору методики гармонічного аналізу.

Так, Т. Бершадська в «Лекціях з гармонії» формулює визначення поняття наступним чином: «Під модуляцією розуміється всяка зміна сталої структури» [1, с. 100]. Заміна терміна «тональність» більш ней-

тральним «структура» здається доволі слушним, бо дозволяє залучити до розгляду під цим кутом зору ті процеси і явища, які не пов'язані з тональним мисленням епохи мажоро-мінору. Але відкритим залишається питання про визначення ступеня тих зрушень, що можна оцінювати як модуляційні.

Позиція Ю. Холопова, окреслена, зокрема, в підручнику «Гармонія. Теоретичний курс», свідчить про наслідування такої трактовки модуляції, якою вона склалась в німецькому музикознавстві під впливом знаної роботи Г. Рімана. І хоча свого особистого варіанту визначення поняття Ю. Холопов не наводить, обмежуючись посиланням на загальноприйнятий його варіант — модуляція є зміна тональності, — весь хід його міркувань з приводу розмежування явищ на «модуляцію» та «немодуляцію» свідчить про надання переваги критерію тематизму і композиційного розташування. Відповідь на питання, що вважати модуляцією, а що — однотональним викладенням, на його думку, слід шукати, насамперед, в перебігу тематичних подій, тобто в тематичному плані форми: «<...> це питання <...> не може бути вирішеним поза зв'язком з тематизмом і формоутворенням» [9, с. 444].

Безперечно слушне за своїм методологічним значенням це положення призводить, однак, до розмиття критерію розрізнення модуляцій і однотонального руху в однотемних композиціях і в межах викладення однієї теми. Як оцінювати тональну активність багатьох бетховенських тем? Чи називати модуляцією зіставлення *B-dur* з *Ges-dur* в межах тричастинного експозиційного викладення теми головної партії в I частині фортепіанної сонати Ф. Шуберта *B-dur*? Чи містить модуляції прелюдія *C-dur* з I тому ХТК Й.-С. Баха та безінтермедійні fugи бароко? Питання можна множити без кінця...

З позицій, що їх сповідають прихильники орієнтації перед усім на критерій тематичної будови форми, тут не можна було б вбачати жодних підстав для розмови про неї. І хоча Ю. Холопов усе ж визнає існування внутрішньотемних модуляцій, але лише після доволі просторових роз'яснень, чому в простих формах типа періоду, двох- і тричастинних репрізних композиціях немає «справжньої (великої) модуляції» [9, с. 445]. Сам принцип диференціації модуляційних явищ, з точки зору їх «вагомості» у формі, є безумовно вірним і цінним, однак, навряд чи такі характеристики як «справжня» або «не справжня» можуть використовуватись у значенні чітких орієнтирів.

Та й сама абсолютизація тематичного критерію не вільна від певних вад. Цілком очевидно, що при розподілі модуляцій на внутрішньотемні та межтемні до уваги береться, перш за все, тематизм класичного типу, який склався в умовах гомофонно-гармонічної фактури. Але цей орієнтир може не спрацьовувати у творах з «акласичним» тематизмом, де його властивос-

ті не відповідають класичним, бо вони ще не склались, або, навпаки, вже не є дійсними. У такому разі слід було б визнати, що в однотемних фу-гах, особливо безінтермедійних, взагалі не може бути модуляцій, оскільки критерій «введення нової теми» тут є неприйнятним, а специфіка поліфонічного тематизму не передбачає занадто складної тональної структури самої теми, що робить неактуальним поняття внутрішньотональної модуляції. Навряд чи це можна визнати відповідаючим справжньому стану речей, бо тональний рух є одним з провідних чинників побудови форми фуги. Сумісно з прийомами структурного розвитку теми, інтонаційною виразністю «полілога» голосів, тональні події складають своєрідний музичний «сюжет», а їх розпорядок стає ознакою розмежування композиційних розділів. Не менш складною з цієї точки зору виявляється ситуація в тих випадках, коли неможливо або принаймні досить складно виявити межі «теми» і «не-теми», наприклад, в так званому «фоновому» типі тематизму, що є вельми характерним для багатьох барокових прелюдій, у сучасних різновидах «мікротематизму» тощо.

На наш погляд, більш раціональним при висвітленні значущості та рівня організуючої дії модуляції є апелювання не до категорії теми, що є явищем історично та стилістично рухливим, а до тих двох найважливіших рівнів сприйняття форми, які визначаються як **синтаксис та композиція**.

Врахування обох рівнів протікання процесів у формі може, з одного боку, стати інструментом адекватної оцінки модуляційних явищ з точки зору зони та радіусу їх дії, розкриття діалектичного зв'язку тональних процесів різного масштабу, де «імпульси», виникаючи на одному рівні, обумовлюють характер тонального розвитку на іншому. Не випадково Є. Назайкінський, при обговоренні ієрархічності та взаємозалежності різномасштабних елементів форми посилається на можливості класичної системи ладогармонічних відносин, зокрема на «<...> здатність тоніко-домінантових зв'язків об'єднувати в одне ціле як звуки мотиву, так і частини великих циклічних творів» [6, с. 50]. З другого боку, воно може забезпечити нові можливості в плані поширення цього принципу диференціації модуляцій на різний історико-стильовий музичний матеріал.

Виокремлюючи три масштабні рівні сприйняття музичного твору, Є. Назайкінський до сфери синтаксису відносить зв'язки малих, а до композиції, відповідно, — великих побудов, що пов'язані за законом діалектики частини і цілого. Отож, ми пропонуємо з точки зору «радіусу» енергетичної дії модуляцій та масштабу елементів форми, межі яких вони окреслюють за допомогою тональних змін, поділяти їх на **модуляції композиційного та синтаксичного рівнів**.

До модуляцій композиційного рівня пропонується відносити ті, що фактом зміни тональності сприяють підкресленню меж композиційних

розділів форми. Як правило, такі модуляції відбуваються в «примежових» зонах, співпадаючи або з моментом завершення якогось розділу, або окреслюючи початок нового, або пов'язуючи два різних розділи.

Відповідно вони можуть бути умовно поділені на:

— **ініціальну** — тобто таку, що підкреслює початок нового розділу зміною попередньої тональності. Зазвичай нова тональність вводиться шляхом зіставлення, створюючи ефект своєрідного тонального «зсуву», який покликаний посилити яскравість моменту початку нового розділу;

— **зв'язкову** — ту, що пов'язує два різних композиційних розділи або шляхом створення ефекту кадансу-«вторгнення», або за допомогою спеціальної зв'язкової побудови. Такі модуляції частіше за все виникають на стику серединних розділів і реприз, де кадансові підтвердження повернення головної («об'єднуючої» за С. Танєєвим) тональності поєднують кінець серединного та початок репризного розділів у формах різної складності;

— **заключну** — тобто модуляцію, що співпадає з завершенням композиційного розділу і закріплюється кадансом заключного типу. Цей різновид є характерним для тонального руху в перших розділах простих форм, але зустрічається і в межах експозиційного викладення головних партій у випадку відсутності зв'язкової. Характерним прикладом такого роду є головна партія II частини фортепіанної сонати № 12 *F-dur* В. А. Моцарта, що являє собою взірць класичного модулюючого періоду.

У складних формах виникає необхідність у додатковій диференціації модуляцій композиційного рівня. Для цього можна скористатися термінологією, запропонованою Ю. Холоповим [9], але з деякими корективами.

Модуляції, що відбуваються на межах внутрішніх розділів простих форм, умовимося називати **малими модуляціями композиційного рівня**.

Модуляції, що підкреслюють межі між самими простими формами, що, в свою чергу, є частинами більш складних композицій, відповідно можуть бути названі **великими модуляціями композиційного рівня**. Такими, наприклад, є модуляції на межі I частини та Тріо в складній тричастинній формі, в той час, як модуляції, що відбуваються на межах внутрішніх розділів кожної з цих частин оцінюються як малі модуляції композиційного рівня.

До **модуляцій синтаксичного рівня** нами віднесені такі модуляції, які підкреслюють межі синтаксичних елементів форми типу фраз, речень або інших невеличких побудов, що виникають у різних типах переходів, зв'язок, тощо. Наявність або відсутність гармонічного кадансу при цьому не є вирішальним критерієм у встановленні самого факту модуляції, хоча й має суттєве значення. В свою чергу, ці модуляції, відповідно гра-

дації Т. Бершадської, можна розподілити на два види, враховуючи кінцевий результат тонального руху.

Короткочасні модуляції, що завершуються кінцевим ствердженням вихідної тональності в межах одного композиційного розділу пропонуємо називати *відхилюючими модуляціями синтаксичного рівня*. Прикладами цього можуть бути так звані модуляційні експозиційні періоди, досить типові для оформлення тем головних партій в сонатах Л. Бетховена, прелюдій О. Скрябіна та ін.

У випадку, якщо швидкоплинний перебіг тональностей завершується встановленням нового центру, такі модуляції пропонуємо називати *прохідними модуляціями синтаксичного рівня*. Вони притаманні різного роду зв'язковим, серединним побудовам, але можуть зустрітись і у вступних розділах, де імітується «пошук» основної тональності. Досить унікальним прикладом поетапного руху до головної тональності, на наш погляд, є прелюдія Ф. Шопена *a-moll*, де визначальна тональність встановлюється лише в заключній фазі цієї трагічної мініатюри.

Зрозуміло, що наведена класифікація має суто службовий характер і, як всяка схематизація, не вільна від вад і недоліків. Але, як показала багаторічна педагогічна практика автора, вона, по-перше, значно раціоналізує перебіг усіх форм навчального контролю за допомогою аналітичних тестів, що розроблені на її основі. По-друге, що, на наш погляд, набагато важливіше, це виховує у студентів звичку робити висновки щодо ролі тих чи інших гармонічних подій у формі і на основі їх характеру визначати композиційну функцію наданого для аналізу фрагмента. Більш того, в окремих випадках студенти демонструють здатність на основі даних висновків висунути припущення, частиною якої форми може бути цей фрагмент, що свідчить не тільки про розуміння діалектичної пов'язаності частини й цілого, але й вміння застосувати ці знання в ході аналітичних операцій.

Про методологічну актуальність такого підходу свідчить і обговорення його раціональності у зв'язку з проблематикою вузівського курсу аналізу музичних творів. Так, наприклад, В. Хлопкова в статті «Взаємовідношення звуковисотних і композиційних закономірностей як фактор методології аналізу музичних творів» підкреслює: «<...> ці рівні, взяті окремо, не дають змоги обійняти змістовний аспект форми цілісно. Взаємний зв'язок, взаємна обумовленість і рівнів форми, і засобів виразності, що будують форму, повинні бути взятими до уваги в процесі вивчення твору» [8, с. 55]. Плідність такого методологічного принципу, що склав основу так званого цілісного аналізу в радянському музикознавстві, була апробована досвідом багатьох десятиліть і не потребує пошуку додаткових аргументів. Приклади взаємозалежності ладогармонічних процесів, які розгортаються на обох рівнях сприйняття форми — синтаксичному і композиційному, — можна знайти в будь-якому художньо повноцінному

творі. Спробуємо, зокрема, продемонструвати скоординованість модуляційних процесів, що точаться в різних композиційних розділах фортепіанної сонати № 26 *op.* 81-а («Прощання») Л. Бетховена.

Увагу слуху одразу ж привертає незвично ліричне, проникливо-меланхолійне звучання ініціального мотиву, заснованому на так званому «золотому ході валторн». Його нисхідний варіант у поєднанні з повільним темпом та тихою динамікою аж ніяк не пов'язуються з тою первинною енергійністю, зазивним характером та бадьорістю, що зазвичай були притаманні цьому мотиву. Відчуття гострого душевного болю, несказанної туги посилюється ефектом «омінорювання», виникаючого внаслідок застосування такого зовні простого, але глибокого за змістом гармонічного прийому як «перерваний зворот». Він призводить до майже пластичної виразності чільного мотиву, що тихо згасає, никне, наче рука, безсило падаюча в прощальному жесті.

Однак, крім жанрової «модуляції» з сфери сигнальності (А. Сохор) у сферу скорботної лірики, поява мінорного акорду VI щ. розпочинає і процес руйнування ще не усталеної головної тональності *Es-dur*. Цей акорд поступово починає стверджуватися в ролі тоніки через «обростання» підпорядкованими йому побічними акордами та за допомогою двічі повтореного кадансу в *c-moll*. Лише наприкінці побудови виникає повернення до вихідної тональності, в якій і будується серединний каданс. Як результат суперництва двох тональних центрів, що призводить до ефекту відхилюючої модуляції синтаксичного рівня, перше речення розширюється до 6 тактів.

Друге речення становить наступний, ще більш тонально напружений етап розгортання музичного руху. Новий рівень динамізму визначається з самого початку через ще більшу гармонічну «деформацію» валторнового мотиву. Тепер він відкривається побічним зменшеним терцквартакордом, а завершується тризвуком VI низької, що дає початок нової, ще більш несподіваної відхилюючої модуляції вже в досить далеку на той час тональність — *Ces-dur*.

Такий яскравий за колоритом «зсув» потребував значно більшого часопростору для повернення назад та більш складної організації зворотнього тонального руху. У результаті це призвело не тільки до розростання другого речення (10 тактів порівняно з 6 у першому), але й до загальної його функціональної незамкненості. Рух припиняється на відхиленні до субдомінантового секстакорду (спочатку мінорного, потім — мажорного) і лише після третього несподіваного «удару» стрімко розгортається в напрямку до головної тоніки.

Таким чином, у розділі складається досить розвинений «тональний сюжет», сформований безперервними коливаннями між головним та побічними центрами, що призводить до виникнення ясно сприймаємих

на слух відхилюючих модуляцій синтаксичного рівня. І, якщо з точки зору образного змісту, вони дають привід для виникнення різних, суто індивідуальних асоціацій, то, з точки зору визначення композиційних функцій, тут безперечними є всі гармонічні ознаки вступного розділу, і, перш за все, вони концентровано виявляються в тональній нестійкості, в інтенсивному становленні головного центру, який у цьому процесі проходить через низку своєрідних діалектичних «заперечень». Панування субдомінантового напрямку модулювання має своє досить просте пояснення: попереду експозиція сонатного *allegro* з його традиційною спрямованістю в домінантову тональну сферу.

Особлива роль акорду та тональності VI шабля не обмежується рамками вступу до сонатної експозиції і знаходить своє подовження в тональному плані розробки. Тут ми стикаємось чи не з винятковим прикладом субдомінантового предикту до репризи! На заключній стадії розробкового розділу виникає зона *c-moll*. На тлі тривалого тонічного органного пункту протягом біля 15 тактів (доволі довго, якщо зважити на те, що вся розробка займає приблизно 40 тактів!) настійливо повторюється автентичне «оспівування» тризвуку *c-moll*.

Якщо ж прийняти до уваги тональний план всього сонатного циклу, де головній тональності крайніх частин (*Es-dur*) відповідає початковий *c-moll* середньої частини, то досить важлива роль цього побічного центру для тональної структури цілого стає цілком очевидною. Так, виникає щось подібне до поступового і послідовного розгортання провідної гармонічної ідеї, де постійне коливання між двома опорами виникає спочатку в межах акордово-функціонального звороту, потім, як два «оспорюючих» провідне місце тональних центра, в рамках синтаксичних побудов, на межі композиційних розділів і, нарешті, на рівні тонального плану циклічної композиції у цілому! Без сумніву, це може бути досить показовим прикладом доскональної продуманості гармонічного розвитку, всі масштабні рівні якого підпорядковані втіленню однієї ідеї. Приймаючи до уваги програмний зміст цього твору, не буде перебільшенням побачити в цьому один із факторів реалізації того філософсько-ліричного мотиву, що стане характерним для умонастрою багатьох композиторів-романтиків (згадаймо пісню Ф. Листа «Радість і горе»). Отож, виникає привід для висновку відносно не тільки стрункої гармонічної організації як такої, але й тенденції до семантичної символізації тональних відносин, що набувають значення фактору, важливого як для композиційного, так і драматургічного плану форми.

Підводячи стислий підсумок обговорення проблемних питань, пов'язаних з темою «Модуляція і форма», додамо, що запропонований підхід до їх розв'язання може бути корисним не тільки в плані теоретичного розкриття теми, але й допомогти у вирішенні низки проблем ме-

тодики гармонічного аналізу, практичне освоєння якої можна визнати одним із головних завдань вузівського курсу гармонії.

Список використаних джерел

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. — Л. : Музыка, 1978. — 199 с.
2. Движение // Советский энциклопедический словарь. — [4-е изд.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — С. 363.
3. Дубовский И. Модуляция / И. Дубовский. — М. : Музыка, 1965. — 83 с.
4. Золочевський В. Про модуляцію / В. Золочевський. — К. : Музична Україна, 1972. — 283 с.
5. Модуляция // Советский энциклопедический словарь. — [4-е изд.]. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. С. 420.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
7. Способин И. Лекции по курсу гармонии / И. Способин. — М. : Музыка, 1969. — 240 с.
8. Хлопкова В. Взаимоотношение звуковысотных и композиционных закономерностей как фактор методологии курса анализа музыкальных произведений / В. Хлопкова // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики : сб. тр. / [сост. З. Визель]. — Вып. 76. — М. : ГМПИ имени Гнесиных, 1984. — С. 43–56.
9. Холопов Ю. Гармония: теоретический курс / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1988. — 511 с.
10. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой взаимоотношений модуляций и формообразования у Бетховена / Ю. Холопов // Бетховен : сб. ст. / [сост. Н. Фишман]. — Вып. 1. — М. : Музыка, 1971. — С. 333–369.

Балашова І. І. Модуляція і форма. Стаття присвячена обговоренню теоретичних та методичних питань, пов'язаних з розкриттям значення модуляції як провідного фактору процесу формоутворення. Пропонується нова типологія модуляції з урахуванням різних рівнів форми, важлива як з точки зору питань класифікації, так і методики гармонічного аналізу.

Ключові слова: модуляція, гармонія, форма, композиція, синтаксис.

Балашова И. И. Модуляция и форма. Статья посвящена обсуждению теоретических и методических вопросов, связанных с раскрытием значения модуляции как ведущего фактора процесса формообразования. Предлагается новая типология модуляции с учетом разных уровней формы, важная как с точки зрения вопросов классификации, так и методики гармонического анализа.

Ключевые слова: модуляция, гармония, форма, композиция, синтаксис.

Balashova I. Modulation and form. The article deals with the discussion of the theoretical and methodological questions related to opening of value of modulation as a leading factor of process of forming. The new typology of modulation is offered, taking into account the different levels of form important both from the point of view of questions of classification and methodology of harmonic analysis.

Key words: modulation, harmony, form, composition, syntax.