

А.В. Лацкова

Практическое изучение модуляций на фортепиано в курсе гармонии

Секция: Музыкальная педагогика: ценности и технологии.

* факт электронной публикации согласован с руководством [СГК им. Л.В. Собинова](#)

Любое более или менее развитое музыкальное произведение в мажоро-минорной классической системе содержит смену тональностей. Смена тональностей, как известно, может быть осуществлена различными приемами. Из этих приемов наибольшим многообразием отличается модуляция. Поэтому, в учебном курсе гармонии изучению модуляции уделяется особое внимание в ее теоретическом и практическом освоении.

Обобщая выразительные возможности и приемы модулирования, теория классифицирует модуляции. Известны различные классификации, приведенные в учебниках и учебных пособиях, из которых наиболее полной представляется система, изложенная в «Учебнике гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано [2, с.250], дополненная Т. Бершадской [1, с.121].

Для выполнения постепенной модуляции всех степеней родства основополагающим является освоение техники модуляции первой степени родства, так как она становится обязательной составной частью всех постепенных модуляций.

Модуляции изучаются в практическом курсе гармонии по трем направлениям:

1. знакомство с теоретическими основами;
2. решение гармонических задач;
3. освоение данной темы на фортепиано.

Остановимся на особенностях последней формы работы.

В учебном курсе гармонии игра модуляций на фортепиано представляет собой наиболее сложный и творческий процесс, который объединяет несколько направлений деятельности музыканта: функциональное мышление, игру на фортепиано в четырехголосном аккордовом складе, поддержание метроритмического движения, связанного с формированием периода или другой простой формы, с правильным распределением этапов постепенной модуляции (показ исходной тональности, введение посредствующего и модулирующего аккордов, закрепление новой тональности).

Особенность процесса модулирования на фортепиано в том, что все перечисленные направления работают одновременно на протяжении короткого отрезка времени пока звучит модуляция. Процесс модулирования не может прерываться, иметь остановки или заминки, из-за этого он рискует превратиться в ряд бессвязных фрагментов.

Все это помогает сделать вывод, что для успешной игры модуляций необходима отработка техники всех выше перечисленных направлений, что и предполагается в учебном процессе в целом и в практике игры в частности. Все отмеченные направления

техники модулирования требуют различного практического подхода: техника функционального мышления – это в большей степени воображаемый процесс выстраивания различных гармонических последовательностей как этапов модуляции.

Практика игры – это тренировка в четырехголосном складе, связанная с положением рук и пальцев на фортепиано. Особенность этого этапа заключается в усвоении различных вариантов плавного голосоведения при минимальных движениях пальцев обеих рук, а также в выработке моторики движений. Поэтому в предлагаемых далее формулах модулирования важным моментом будет описание таких движений.

Как известно, в практике игры на фортепиано большое место занимает процесс заучивания. Заученный материал широко используется и при модулировании. Не секрет, что в качестве первого предложения учебная практика допускает транспонирование в ту или иную тональность одного и того же гармонического построения как начального этапа формы и средства показа исходной тональности. Второе предложение периода всегда менее стабильно по своему облику, так как оно может содержать модуляцию в любую из тональностей первой, второй, третьей степеней родства, и следовательно, имеет момент хотя бы минимальной импровизации. Что касается импровизации, то это также работа с хорошо знакомым материалом, но более творческая и требующая опыта.

Тогда модулирование также можно представить в виде выстраивания последовательности формул, заученных в разных расположениях и мелодических положениях.

Причем изучение гармонических фраз разного содержания всегда идет параллельно с выстраиванием их в ту или иную форму: первоначально фразы складываются в предложения, а затем в период с характерными каденциями. Аналогично выстраиваются двухчастные и трехчастные формы, которые удобно использовать при изучении различных типов секвенций: диатонических, хроматических, модулирующих, – образующих срединные построения этих форм.

В таком модулировании импровизация может занимать совсем незначительное место, если заучить минимум практических вариантов всех составных модуляционного процесса.

Например, функциональный минимум модуляции первой степени родства – посредствующий аккорд – всегда T5/3 исходной тональности, при этом посредствующий аккорд всегда в мелодическом положении примы (это удобно для обучения модуляции студентов исполнительских курсов и особенно студентов специальностей со слабой подготовкой по фортепиано).

Фактурный минимум – только тесное расположение (вокалисты, народные хормейстеры, студенты отделений духовых и народных инструментов) или только широкое расположение (другие исполнительские отделения).

Минимумом будем также считать предлагаемые далее формулы с наиболее удобными для пальцев вариантами образования модулирующего аккорда и последующим закреплением новой тональности.

Исполнение уже продуманной, мысленно подготовленной модуляции – это работа рук и пальцев на основе удобных движений, позволяющих успешно справиться с ее озвучиванием.

Удобство заключается в минимальных и естественных для рук движениях голосов четырехголосной фактуры, чаще верхнего мелодического голоса. Другие голоса в этот момент остаются на месте. Пальцевые движения при отработке формул модулирования следует довести до автоматизма, но нельзя при этом допускать выключения мышления исполнителя модуляции. Надо добиться, чтобы ощущениям чисто физическим всегда сопутствовал процесс слухового функционального осознания аккордов.

Поэтому при дальнейшем описании движений голосов гармонического четырехголосия мы будем обозначать функцию образовавшегося модулирующего аккорда и его связь с последующими аккордами. Нельзя, конечно, полностью исключить из описываемого процесса моменты чисто механические, обеспечивающие моторику продвижения модуляции и не сразу фиксируемые сознанием, но они кратковременны и постоянно контролируются.

В учебной практике используется два способа модулирования в тональности первой степени родства. Первый способ – это модулирование посредством отклонения. Несмотря на кажущееся удобство такого перехода, он лишен желаемой текучести. Поэтому, на наш взгляд, более плавным и лаконичным можно считать второй способ – переход через общие аккорды: посредствующий и модулирующий, – которые наиболее естественным образом устанавливают новую тональность. Именно на этом способе перехода мы и остановимся.

Начнем с формул модулирования первой степени родства в доминантовом направлении (в тональности III, V ступеней, а также VII натуральной ступени минора), в техническом отношении более простых. Напомним, что исходным аккордом для описанных ниже движений всегда служит T5/3 исходной тональности в мелодическом положении примы. Обозначим формулы номерами:

Формула №1. При модуляции в тональность III ступени три нижних голоса (бас, тенор, альт) остаются на месте. Верхний же голос, сопрано, в мажоре движется на б2, а в миноре – м.3 вниз.

В мажоре такое движение образует ДД VII 6/5 b3 (или ДД4/3 b5# 1), то есть ложный доминантсептаккорд ДД конечной тональности.

В миноре образуется аналогичный, но не альтерированный аккорд. По звучанию он малый вводный, что в некоторой степени снимает остроту модулирующего аккорда. Ему можно придать облик уменьшенного, поведя тенор (при широком расположении) или альт (при тесном расположении) на полтона ниже одновременно с сопрано.

Для закрепления новой тональности после введения описанного модулирующего аккорда его переводят в К6/4 конечной: в мажоре расходящимся движением баса и сопрано на полтона вниз и вверх, в то время как средние голоса остаются на месте. В миноре используется аналогичное движение, но бас следует на тон вниз. К6/4 конечной тональности в свою очередь переходит в ее Д7. При этом бас остается на месте, а три верхних голоса следуют нисходящим поступенным движением в ближайшие звуки Д7.

Как мы видели, К6/4 возникает почти механически, без размышлений. При введении Д7 играющий модуляцию должен очень хорошо настроиться на новую тональность и ее знаки. Во избежание ошибок Д7 новой тональности мгновенно контролируется сознанием (на первых порах звуки Д7 даже произносятся вслух).

Формула №2. При модуляции в тональность V ступени средние голоса выдержаны на месте, а крайние ведутся встречным движением: бас на полтона вверх, а сопрано на тон вниз. В этом случае образовавшийся модулирующий аккорд в мажоре – ДVII7, а в миноре – ДVII7b3 (ложный Д2). Данный модулирующий аккорд также переходит в К6/4 конечной тональности. При переходе в К6/4 контролируются крайние голоса: бас еще раз следует на полтона вверх, верхний голос в миноре остается на месте, в мажоре, как и бас, делает полутоновой восходящий ход. Тенор (широкое расположение) или альт (тесное расположение) всегда остаются на месте, еще один голос движется вниз в удвоение баса. Движение от К6/4 в Д7 конечной тональности также использует нисходящее движение в ближайшие звуки Д7 с аналогичными требованиями, как в описанной выше модуляции по формуле №1.

Формула №3. Модуляция в тональность VII натуральной ступени возможна только в миноре. В этом случае Т исходной тональности равна трезвучию II ступени конечной. Наиболее удобный для пальцев процесс в этом случае – использование движения по типу проходящего оборота («тонической функциональной фазы» по Ю.Н. Тюлину) от Т5/3 до его секстаккорда. Для более естественного расположения в четырехголосной фактуре исходное трезвучие (Т=СИ) излагается в мелодическом положении терцового тона. После завершения тонической функциональной фазы используется уже известное по предыдущей формуле встречное движение крайних голосов, образующее модулирующий ДД6/5 конечной тональности. Если первый аккорд тонической функциональной фазы изложен в широком расположении, то последний аккорд оказывается в смешанном расположении, которое еще раз меняется на тесное при переходе К6/4. Тогда К6/4 удобно выстроить от основного тона новой тональности, образованного в сопрано, взяв три верхних голоса правой рукой (как ближайшие звуки тоники конечной тональности); в левой руке оказывается ранее отработанный полутоновой восходящий ход к V ступени новой тональности. После К6/4 в этой формуле целесообразнее Д5/3, позволяющее удобное параллельное нисходящее движение трех голосов правой руки с последующим возвращением на те же звуки, образующие конечную тонику. При использовании данного оборота в тесном расположении ДД6/5 приводит к К6/4 в мелодическом положении терции, после чего опять следует нисходящее движение трех голосов в Д7 и в Т.

Перейдем к формулам субдоминантового направления.

Формулы №№4 и 5. Формулы модулирования в тональности IV и VI ступеней аналогичны на первом этапе, где используется прерванный оборот.

При выстраивании такого оборота в мажоре верхний голос следует на тон вниз (в миноре одновременно с этим движением необходимо повышение на полтона терцового звука исходного трезвучия), образуя Д7 к субдоминанте исходной тональности, который разрешается прерванно. При прерванном разрешении обе пары голосов четырехголосия направлены встречным движением в звуки трезвучия, расположенного на ступень выше. (При модуляции из минора ступень находится выше на полтона, а при модуляции из мажора – выше на тон). Описанное прерванное разрешение приводит к появлению трезвучия с удвоенной терцией в средних голосах. При этом в широком расположении средние голоса трезвучия образуют интервал октавы. Для преодоления несовершенства такого расположения, а также для использования уже известных формул, следует сделать перемещение последнего трезвучия, приводящее его к мелодическому положению примы (исполнение прерванного оборота в тесном расположении также требует перемещения до мелодического положения примы).

После завершения прерванного оборота при модуляции в тональность четвертой ступени включается формула №1, а при модуляции в тональность шестой ступени – формула №2.

Формула №6. При модуляции в тональность II ступени, что возможно только в мажоре, удобнее всего использовать так называемый неполный фригийский оборот, в котором тоника исходной тональности приравнивается трезвучию седьмой натуральной ступени конечной тональности. В таком обороте средние голоса исходной тоники остаются на месте, а крайние идут противоположно расходящимся движением, приводящим к появлению модулирующего SII⁴/3 конечной тональности, который переходит в K6/4 в мелодическом положении примы, в то время как основной тон K6/4 оказывается в виде октавы в нижней паре голосов в левой руке при широком расположении. При использовании тесного расположения три верхних голоса K6/4 исполняются правой рукой. В формуле №6 после K6/4 опять же более удобно введение не Д7, а доминантового трезвучия, допускающего удобное для правой руки движение параллельными секстами вниз, а затем вверх при разрешении в тонику.

Как было отмечено ранее, модуляция в тональности 1 степени родства является составной частью всех постепенных модуляций. При модуляции во вторую и третью степени родства модуляция 1 степени используется как заключительный этап после отклонения в посредствующую тональность, которая затем приравнивается любому диатоническому аккорду конечной тональности. Поэтому для выполнения модуляций во вторую и третью степени родства необходимо хорошо владеть формулами отклонений. Эти формулы также образуются на основе наиболее естественного функционального переключения в новую тональность и удобного движения пальцев: два или три общих звука остаются на месте, остальные следуют на секунду или терцию вниз или вверх. Предлагаемые далее формулы на этот раз группируются как отклонения через побочные Д и отклонения через побочные S.

Исходным аккордом для отклонений опять же служит T5/3 исходной тональности в мелодическом положении примы. Во всех последующих формулах опишем лишь введение побочных Д и S. Новые, побочные Т всегда будут являться естественным разрешением образовавшихся диссонирующих аккордов.

При отклонении в S удобны две формулы. В функциональном выражении это: а) T = (Д) – Д2 → S6; б) T6 = Д6 – Д6/5 → S. В обоих случаях три общих звука остаются на месте, а четвертый (в формуле «а» в басу, в формуле «б» в мелодии) движется на б.2 вниз. Если отклонение в S идет из минора, то терцовый тон t 5/3 также движется на полтона вверх.

Отклонение в TSVI функционально обозначим так: T=(ДТIII) Д4/3 → TSVI.

В этой формуле при движении из минора на месте остаются два средних голоса (при отклонении из мажора тенор в случае широкого расположения и альт в случае тесного расположения требуют восходящего движения на полтона вверх). Крайние голоса следуют расходящимся движением в ближайшие звуки новой тональности.

Формула отклонения в DVII натуральную (только из минора) – t=(SII⁵/3) – Д4/3 → DVII 5/3. Здесь на месте остаются бас и тенор при широком расположении и бас и альт при тесном расположении. Сопрано следует на м.3 вниз, а тенор (широкое расположение) или альт (тесное расположение) – на б.2 вниз.

Отклонение во II ступень возможно только в мажоре. Его формула – T = (ДVII натуральной) ДVI⁷, Д6/5 → SII⁵/3. Два средних голоса остаются на месте, а крайние

голоса встречным движением (бас на полтона вверх, сопрано на б.2, а затем на м.2 вниз) следуют в уменьшенный вводный септаккорд новой тональности, который дальше переходит внутри функционально в Д 6/5.

Два оставшихся отклонения – в Д (V ступень) и в ДТIII (III ступень) удобнее выполнять через побочные S.

При использовании этих отклонений из мажора движется только верхний голос (сопрано) на б2 вниз, а три нижних голоса остаются на месте. Верхний голос образуют разные аккорды конечных тональностей описанной формулы. Их функциональное обозначение при отклонении в V ступень: T=(IV)- SII6/5#1, а в III ступень: T=(VI) – ДДVII 6/5 b3. При использовании этих же отклонений из минора сопрано следует на м3 вниз и также образует разные аккорды: отклонение в V ступень идет через SII6/5, который можно более свободно разрешать в T или T6. Отклонение в III ступень образует ДДVII 6/5 малый, для более обостренного звучания заменяемый на уменьшенный.

После описания этапов модуляций и отклонений обратимся к целостной форме модулирующего периода.

Модуляция и отклонения относятся к развивающим этапам периода. Экспонирующий материал должен естественным образом с ними объединяться. Формулы экспонирования (как и каденционные) – своего рода «словарный запас» для изучающих гармонию. Материал экспонирующих формул основывается на всех пройденных в курсе гармонии аккордах, данных в характерных для классической практики вариантах.

К моменту изучения модуляций этот материал должен быть уже хорошо освоен. Для учебной практики наиболее оптимальным представляется период повторного развития, в котором допустим и точный повтор (например, на начальных этапах тренировок), и варьированный.

Модуляция 1 степени родства распределяется в периоде повторного развития следующим образом: после варьированной начальной фразы второго предложения (5–6 такты) вводится соответствующая формула (из ранее описанных), занимающая 7 и 8 такты периода.

При модуляции во 2 и 3 степени родства между начальной фразой второго предложения и нужной формулой модулирования используется формула отклонения в посредствующий аккорд. В этом случае второе предложение периода расширяется.

Остановимся на еще одном важном вопросе, связанном с исполнением модуляции. Во всем описанном выше процессе модулирования очевидны два этапа: первый условно назовем «этапом обдумывания». Это процесс от начала до конца воображаемый, беззвучный. Воображение и обдумывание охватывают все ранее обозначенные составные части модуляции, поэтому важнейшим звеном при обучении игре по гармонии на фортепиано вообще и модуляции в частности становится тренировка этих умений. Второй этап – это исполнение модуляции на фортепиано, т. е. процесс озвучивания модулирующего периода. Очевидно, что звучание модуляции, ее художественный облик и техническое совершенство прямо связаны с умением не только вообразить, но и удержать в памяти весь предполагаемый музыкальный материал. Помочь этому непростому процессу может зрительное ощущение всего модулирующего построения, а также ощущения чисто моторные, пальцевые.

В связи с этим встает вопрос о «беззвучной игре» на фортепиано, позволяющей пройти пробный вариант исполнения ожидаемой модуляции. Пробный вариант направлен на объединение всех фрагментов, составляющих модуляцию, намеченных отдельно, в единое построение. Опыта «беззвучной игры» на фортепиано у студентов нет. Поэтому игра на фортепиано без звучания музыки также тренируется постепенно. Такой способ игры можно начать практиковать уже в курсе элементарной теории музыки, которая изучается раньше, например при игре гармонических секвенций, и затем постоянно использовать в курсе гармонии.

Наличие фортепиано для тренировок воображаемой игры на первых порах необходимо. Но по мере того как процесс этот совершенствуется, созерцание клавиатуры становится необязательным. Подобный уровень представляется вполне достижимым к окончанию курса гармонии в среднем звене (училище, колледже). Таким образом, достигается уровень воображения, необходимый не только для обучения в музыкальном вузе (консерватории), но и для дальнейшего профессионального и глубокого восприятия музыки.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1978.
2. Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. – М., 1964.