Группа: **Фортепиано**

Курс **3.**

Дисциплина **Сольфеджио**

Преподаватель **Могилова Людмила Серафимовна**

**Тема «Модуляция в тональности 1-й степени родства»**

1. З**аконспектировать и выучить**:

И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов «Учебник Гармонии» Изд. Музыка, Москва – 1965 г.

**Тема 34.**

1. Г**армонизовать мелодию** **письменно:**
2. И.Дубовский. С. Евсеев. И.Способин.В. Соколов. Учебник гармонии.

**Упр. № 500 (3,4)**

1. **Упражнения на фортепиано:**

а) **секвенция:** Неведрова Е. Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. Хроматика. № 60;

б) **цифровка:** Неведрова Е. Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. Хроматика. № 30 (тональности с 4-мя знаками)

4. **Сделать потактовый гармонический анализ**:

П. И. Чайковский. Ноктюрн до-диез минор (средний раздел)

**Тема «Модуляция в тональности 1-й степени родства»**

 1. Общие понятия

 Мод ул я ц и ей называется (как уже говорилось в теме 31) переход в новую тональность и з а в е р ш е н и е в ней музыкального построения (в частности - периода). Кадансовое завершение построения (периода) в новой тональности служит основным отличием модуляции от отклонения внутритональноrо.

2. Модуляция в развитии музыкального произведения

Модуляция является важнейшим гармоническим фактором развития в музыкальном произведении. Однотонально обычно излагается или только одна какая-либо часть произведения, или же музыкальные произведения небольшой протяженности.

3. Функциональная связь тональностей

 Соотношения ил и связи тональностей, сменяющихся в процессе развития, в известной мере аналогичны функциональным соотношениям аккордов в однотональном изложении. Поэтому сменяющиеся ТОНАЛЬНОСТИ можно, по аналогии с аккордами, назвать функциями высшего порядка. Подобно тонике в пределах однотонального изложення, главная тональность, вокруг которой группируются и функционально объединяются все другие тональности, побочные, служит единственной устойчивои тональностью. Остальные тональности аналогичны неустойчивым функциям лада; так вокруг главнои тональности объединяются тональности доминанты, субдоминанты, двоиной доминанты, их параллельные. Нередко несколько тональностей объединяются в особую группу, во главе с ведущей по функции (С. И. Танеев).

4. Тональности nервой степени родства

 Непосредственная связь тональностей основывается прежде всего на ф у н к ц и он аль н ых взаимоотношениях их тоник; Чем проще это соотношение, тем ближе, родственнее и соотношение самих тональностей. Соотношение же тональностей проще - в целом - тогда, когда они имеют наибольшее количество общих звуков и аккордов. На этом основании наиболее близки те тональности, тоники которых непосредственно входят в диатонический мажор и мннор данной исходной тональности. Такое д и ат он и чес к о е родство тональностей образует п е р в у ю степ е н ь родства тональностей. Для мажора в первой степени родства находятся тональности его доминанты, субдоминанты и все три побочные параллельные, а также тональность минорной субдоминанты. Для минора в первой степени родства находятся также тональности его доминанты, субдоминанты, все три побочные параллельные и тональности мажорной доминанты.

5. Общий аккорд

В пределах диатонического родства модуляция происходит при посредстве общего двум связываемым тональностям аккорда. Представляя определенную функцию в начальнои тональности, общии аккорд приобретает иное функциональное значение в последующей тональности; он является тем самым как бы посредником между двумя тональностями и называется поэтому также посредствующим.

В функциональном переключении общего аккорда из одной тональности в другую проявляется свойство, известное под названием переменности функций (функциональной переменности).

6. Число посредствующих аккордов

Число общих аккордов между тональностями первой степени родства не во всех случаях одинаково и выявляется сравнением их ключевого обозначения в записи. Тональности параллельные. то есть с одинаковым ключевым обозначением (До-ля), в натуральном своем в и не имеют общий звуковой состав: поэтому общими являются все семь трезвучий

Тональности, отличающиеся в записи одним ключевым знаком, имеют четыре общих трезвучия (и три септаккорда). Общими являются тоники обеих тональностей и их параллели:

При разнице в четыре знака по ключевому обозначению (для мажора - тональность его минорной субдоминанты, для минора - тональность его мажорной доминанты) тональности имеют лишь два общих трезвучия - тоники обеих тональностей:

Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах - в виде трезвучия, секстаккорда, изредка квартсекстаккорда (проходящего) и септаккорда. При этом, однако, септаккорды, будучи связаны разрешением. в роли посредствующих аккордов имеют меньшее значение, чем трезвучия, допускающие более свободное их применение, истолкование и переключение.

7. Модулирующий аккорд.

 Мод ул и р у ю щи м аккордом называется то с о з в уч и е, которое след у е т за общ им (посредствующим) аккордом и которое с достаточной определенностью в ы я вл я е т новую тональность. С того момента, как общий аккорд переименован применительно к последующей тональности, вступает в силу обычный распорядок последования функций. Так, например, после общего аккорда, равного тонике второй тональности, возможны S, DD, D н т. п. Но при этом предпочитаются гармонии, более определенные по тональной принадлежности и функциональной яркости. Поэтому в качестве модулирующих аккордов более желательны не у ст ой ч и вые созвучия различных функций (S, S117, DD, D7,) и особенно -- д Iи с с он н р у ю щи е созвучия с их более ярким стремлением к разрешению. В частности, при модуляции в тональности мажора большое значение имеет субдоминанта rармоническоrо вида лада в качестве модулирующеrо аккорда.

8. Каденция в модуляции

Заключительная (чаще всего совершенная) каденция сплошь и рядом уже начинается с модулирующеrо аккорда, если он по своему типу для этого подходит. Если же модулирующий аккорд не характерен для заключительной каденции (обращения 07, DVII 7 с обращениями, S2 2 ), то от такого аккорда движение идет к новой тонике на основе обычного распорядка функций, а после того как она достигнута, вводится обычная заключительная каденция. Когда тоника последующей тональности вводится ранее полного окончания модуляции (если, например, она - общий аккорд, если модулирующий аккорд не привел к заключительной каденции), то ее лучше брать в виде секстаккорда или в мелодическом положении терции или квинты; тогда в заключительной совершенной каденции она прозвучит свежее и завершеннее. Наиболее убедительное и ясное закрепление новой тональности достигается, конечно, применением полной автентической совершенной каденции.

Однако первая каденция в новой тональности может быть несовершенной или прерванной, или же половинной. За такой каденцией следует окончательное закрепление.