

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра теории музыки и музыкального образования

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Н.И.Дожина

« _____ » _____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета МИ

_____ И.М.Громович

« _____ » _____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ПОЛИФОНИЯ

для специальностей:

1-16 01 10 Пение (по направлениям);

1-16 01 06 Духовые инструменты (по направлениям);

1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям)

направлений специальностей:

1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка);

1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка)

Составитель – И.В.Ухова, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 23.05.2017 г.

протокол № 9

Минск

БГУКИ

2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Тематический план для студентов 2 курса дневной формы получения высшего образования	7
Тематический план для студентов 2 курса заочной формы получения высшего образования	8
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	9
Темы курса	9
Тема 1. Полифония и гомофония. Виды полифонии и их происхождение	9
Тема 2. Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили.	10
Тема 3. Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов.	13
Тема 4. Простой и сложный контрапункты. Виды подвижного контрапункта.....	14
Тема 5. Вертикально-подвижной контрапункт.	15
Тема 6. Горизонтально-подвижной и вдвойне подвижной контрапункты	16
Тема 7. Имитационная полифония. Виды имитации.....	17
Тема 8. Гетерофония и подголосочная полифония	19
Тема 9. Фуга. Основные элементы фуги.....	21
Тема 10. Строение фуги.....	23
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	27
Методические указания к выполнению письменных практических заданий	27
Тема 3. Методика сочинения контрапунктирующего голоса (противосложения). 27	
Тема 5. Методика сочинения вертикально-подвижного контрапункта (двойного)28	
Тема 6. Методика сочинения горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов.....	30
Тема 7. Методика сочинения простой и канонической имитации.....	30
Тема 8. Методика сочинения подголоска	32
Тема 9. Методика сочинения темы, ответа и противосложения фуги.....	33

Методические указания к выполнению аналитических заданий по темам ...	35
Тема 3. Методика анализа контрастного двухголосия.....	35
Тема 7. Методика анализа имитации	35
Тема 8. Методика анализа подголосочной полифонии.....	35
Тема 10. Методика письменного анализа строения фуги.....	36
Тема 10. Методика письменного анализа элементов фуги.....	37
Методические указания к самостоятельному изучению истории полифонии	38
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	39
Перечень обязательных практических заданий	39
Перечень дополнительных практических заданий.....	41
График контроля выполнения самостоятельных письменных работ.....	42
Критерии оценки работы студентов.....	43
Вопросы для проверки знаний по теории	45
Вопросы для проверки знаний по истории полифонии	48
Вопросы к зачету	50
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	51
Список рекомендованной литературы	51
<i>Основная литература.....</i>	51
<i>Дополнительная литература.....</i>	51
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	53
Теория музыки (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм). Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасцей: 1-16 01 10 Спевы (па напрамках); 1-16 01 06 Духавыя інструменты (па напрамках); напрамках спецыяльнасцей: 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка); 1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка). Складальнікі: Н.І. Дожына, Р.Р. Каленька,, А.Э. Міланіч, І.У. Ухава,, Н.М. Хадзінская. – Мінск: БГУКИ, 2016. – 50 с.	53

ВВЕДЕНИЕ

Содержание и структура учебной дисциплины «Теория музыки: полифония» разработаны для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)». В ряду музыкально-теоретических дисциплин этот курс изучается после гармонии. Хронологически же техника, жанры и формы полифонии предшествуют в истории музыкальной культуры гомофонно-гармоническому складу и формам гомофонной музыки. Курс полифонии знакомит студентов с начальным этапом формирования профессиональной европейской музыки, позволяет им освоить основные приемы ее изложения и развития. Теоретические знания в этой области способствуют расширению музыкально-теоретической и общекультурной подготовки студентов путем знакомства с основными понятиями и явлениями начального этапа профессионального европейского музыкального искусства. Владение же практическими навыками полифонического письма и анализа полифонической фактуры способствует развитию творческих способностей студента, углубляет его понимание законов строения музыкального произведения. Вместе эти две части являются надежной основой для повышения уровня профессиональной подготовки специалиста высшей квалификации.

Цель учебно-методического комплекса (УМК) по учебной дисциплине «Теория музыки: полифония» – оказать действенную помощь студентам в изучении средств и приемов полифонии для выработки умений практического полифонического письма и анализа музыки.

Задачи УМК:

- познакомиться с основными стилями и жанрами полифонической музыки,
- выявить место полифонических приемов и форм в музыке разных эпох;
- научить приемам полифонического изложения и развития в разных полифонических складах – простого и сложного контрапунктов, простой и канонической имитации, подголосочной фактуры;
- обучить методике полифонического анализа;
- изучить основные элементы и строение формы фуги, освоить методику ее анализа в творчестве композиторов разных эпох и стилей;
- научить распознавать полифонические приемы изложения и развития в сочинениях гомофонно-гармонического склада;
- использовать методические материалы данного курса в практико-аналитических целях – для овладения техникой сочинения небольших произведений полифонического склада (полифонические вариации, обработки народных песен, фугетта или фугато) и творческого подхода к произведениям музыкального искусства.

УМК имеет следующую структуру: введение, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Во введении сформулированы цель, задачи и структура ЭУМК. Далее расположены тематические планы для дневной и заочной форм обучения в том

объеме, который установлен программой и рабочим учебным планом.

Теоретический раздел содержит краткие теоретические сведения по всем темам курса. Практический раздел включает учебные материалы для проведения практических занятий:

- методические указания к выполнению практических работ по темам;
- методические указания к выполнению аналитических работ по темам;
- методические указания к самостоятельному изучению истории полифонии.

Раздел контроля знаний содержит:

- перечень обязательных практических заданий по темам;
- перечень дополнительных практических заданий по темам;
- график контроля выполнения самостоятельных письменных работ;
- критерии рейтинговой оценки работы студентов;
- список вопросов для проверки и самопроверки знаний по теории полифонии;
- список вопросов для проверки и самопроверки знаний по истории полифонии;
- перечень вопросов к зачету.

Вспомогательный раздел содержит список рекомендованной литературы – основной и дополнительной. В Приложении помещена Типовая учебная программа по учебной дисциплине «Теория музыки (сольфеджио, гармония полифония, анализ музыкальных форм)» для специальностей 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)».

Требования к уровню освоения учебной дисциплины «Теория музыки: полифония» определены образовательным стандартом по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)» и представляют систему знаний, умений, демонстрирующих профессиональные компетенции выпускника учреждения высшего образования. В результате освоения дисциплины выпускник должен **знать**:

- что такое полифонический склад музыки, его отличия от гомофонно-гармонического склада;
- определения всех видов полифонии, полифонических приемов изложения и развития;
- принципы строения и основные элементы формы фуги;
- основные этапы развития полифонии, стили и жанры полифонической музыки;
- место полифонии, ее приемов и форм в музыке разных эпох;

уметь:

- различать разные виды полифонической фактуры,
- создавать примеры имитационной, контрастной, подголосочной полифонии;
- анализировать строение фуги как наиболее сложной полифонической формы;
- выявлять и характеризовать полифонические приемы и формы в музыке гомофонного склада;

владеть:

- приемами полифонического письма в разных полифонических складах;
- методикой анализа фуги;

- методами анализа полифонической фактуры хоровых и оркестровых сочинений разных стилевых направлений;
- техникой сочинения небольших произведений полифонического склада.

Преподавание учебной дисциплины «Теория музыки: полифония» объединяет в себе теоретический и практический способы изучения материала. Теоретический направлен на освоение студентом общих знаний о видах полифонии, признаков ее отличия от гомофонии, основных приемах полифонического изложения и развития, элементах и строении формы фуги, исторических этапах развития полифонии, полифонических стилях и жанрах разных эпох. Практический способ закрепляет эти знания при помощи практических и аналитических работ, выполняемых студентом по каждой теме дисциплины. В процессе преподавания используются методы педагогики:

- пассивный метод – форма взаимодействия студента с преподавателем в процессе освоения теоретического материала;
- активный метод – форма практического письменного освоения полифонических приемов и форм в контакте с преподавателем;
- интерактивный метод – форма активного взаимодействия студента не только с преподавателем, но и с другими студентами на практических занятиях;
- междисциплинарный подход – форма взаимодействия с другими специальными музыкальными дисциплинами посредством включения анализируемого музыкального материала произведений вокального и инструментального репертуара студентов.

Все предлагаемые учебно-методические материалы применяются на практических занятиях в учебном процессе на очной форме обучения: 28 час.–практические занятия и 30 час. – самостоятельная работа. На заочной форме обучения: 10 час.–практические занятия и 48 час.– самостоятельная работа. Самостоятельная работа студентов включает в себя четыре формы: письменные практические домашние задания по видам полифонии и приемам полифонического развития; письменный анализ фуги с составлением схемы формы и описанием основных ее элементов; творческие работы по сочинению небольших произведений полифонического склада (полифонические вариации, обработки народных песен, фугетта или фугато); теоретическое освоение основных полифонических жанров и полифонических стилей разных эпох. Промежуточная аттестация проводится на контрольном занятии. Итоговая аттестация проводится в форме зачета.

Учебные материалы, представленные в данном учебно-методическом комплексе направлены на существенное повышение качества и уровня подготовки специалистов-музыкантов высшей квалификации – выпускников университета культуры и искусств.

Тематический план для студентов 2 курса дневной формы получения высшего образования

Темы		Практ.	Самост.
III семестр			
1.	Полифония и гомофония. Виды полифонии и их происхождение	1	---
2.	Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили.	1	4
3.	Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов	2	2
4.	Простой и сложный контрапункт. Виды подвижного контрапункта	2	---
5.	Вертикально-подвижной контрапункт	4	5
6.	Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты	2	3
7.	Имитационная полифония. Виды имитации. Канон	4	6
8.	Гетерофония и подголосочная полифония	2	4
9.	Основные элементы фуги	4	2
10.	Строение фуги. Анализ фуг	4	4
	<i>Контрольная письменная работа</i>	2	—
Итого		28	30

Тематический план для студентов 2 курса заочной формы получения высшего образования

Темы		Практ.	Самост.
III семестр			
1.	Полифония и гомофония. Виды полифонии и их происхождение	1	5
2.	Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили		
3.	Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов	1	5
4.	Простой и сложный контрапункт. Виды подвижного контрапункта.		
5.	Вертикально-подвижной контрапункт	1	8
6.	Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты		5
7.	Имитационная полифония. Виды имитации. Канон	1	9
IV семестр			
8.	Гетерофония и подголосочная полифония	1	5
9.	Основные элементы фуги.	3	4
10.	Строение фуги. Анализ фуг.		7
.	Контрольная письменная работа	2	
Итого		10	48

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Темы курса

Тема 1. Полифония и гомофония. Виды полифонии и их происхождение

В настоящее время невозможно установить момент зарождения многоголосия в музыке. Многоголосие существует уже не одно тысячелетие; возможно, оно существовало всегда – в устной традиции, в народной музыке. Начальными формами многоголосия были **параллелизм** голосов, **бурдонное пение** (пение на фоне тянущегося звука), **гетерофония** (пение одной мелодии в нескольких вариантах одновременно) и **антифонное пение** (поочередное пение запевакой и хором). Несмотря на свою древность, эти архаические формы многоголосия сохранились и до наших дней в фольклоре разных народов (антифоны в музыке некоторых народов Северного Кавказа и Сибири, бурдоны в грузинских, латышских песнях, гетерофония в эстонском, белорусском, русском фольклоре).

Профессиональное европейское многоголосие возникло примерно в VII-VIII вв. Первые сохранившиеся его образцы относятся к IX в. Таким образом, только письменно фиксированному многоголосию уже более тысячи лет. За это время его формы, естественно, претерпели значительные изменения, связанные с развитием музыкальной культуры и эстетики.

Музыкальное изложение бывает одноголосным и многоголосным. Многоголосие – господствующий вид изложения как профессиональной, так и народной музыки. По соотношению одновременно звучащих голосов, степени их контраста разделяют два типа многоголосного изложения, или склада: полифонический и гомофонно-гармонический.

Полифония (от греч. πολυφωνία – *многозвучие, многоголосие*) – такой склад многоголосного изложения, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны. В классической полифонии выделяют два ее вида – имитационную и неимитационную (контрастную) полифонию.

Имитационная полифония – последовательное проведение разными голосами одной и той же мелодии (в точном или изменённом виде). **Контрастная полифония** – одновременное звучание нескольких различных мелодических голосов. В славянской музыке встречается еще один вид неимитационной полифонии – подголосочная полифония. **Подголосочная полифония** – одновременное сочетание нескольких вариантов одной и той же мелодии в разных голосах, которые то сливаются в унисон, то расходятся на разные интервалы.

Полифония – особый склад музыкального изложения, принципиально отличный от гомофонии, типичной для музыкальной классики и современной

бытовой музыки. Строгость полифонической фактуры, расчетливая точность полифонических приемов рожают впечатление интеллектуализма, обдуманности и осмысленности коллективно обсуждаемой музыкальной мысли – значительно большего рационализма, чем это свойственно музыке гомофонного склада.

Полифония является одним из важнейших средств музыкальной композиции, развития тематизма и музыкальной выразительности. Ее разнообразные приемы способствуют последовательному раскрытию музыкальных образов. Ее средствами можно видоизменять (полифонические виды преобразования – увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение), умножать (простая и каноническая имитация, каноническая секвенция), развивать (имитация и сложный контрапункт), сопоставлять.

Полифония – род музыкального искусства, с присущей ему характерной образностью, собственными средствами изложения и развития, сложившимися жанрами и формами. Изучение полифонии расширяет музыкальные – как теоретические, так и исторические – знания студентов, знакомит с очень важным, ранним этапом мировой профессиональной музыкальной культуры, исторически предшествующим классическому стилю и гомофонно-гармоническому складу.

Тема 2. Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили.

Профессиональное европейское многоголосие возникло примерно в VII-VIII вв. Первые сохранившиеся его образцы относятся к IX в. Таким образом, письменно фиксированному многоголосию уже более тысячи лет. **Средневековый период** развития многоголосия, длившийся около 600 лет (IX-XIV вв.), является периодом рождения и становления всей профессиональной европейской культуры. Он делится на два этапа.

Первый – **раннеполифоническая эпоха**, IX-XIII в. – характеризуется постепенным утверждением в музыке многоголосия (к XII в.) и складыванием основных полифонических форм (XII-XIII вв.). Практически, вся духовная жизнь этого времени определялась церковью. Стержнем искусства были христианские ценности, религиозная символика, церковная догматика. Большинство музыкальных жанров (органум, кондукт, мотет, месса) возникло в связи с потребностями католического богослужения и базировались на григорианском хорале. Многоголосный стиль этого времени получил название *ars antiqua* (в переводе с лат. – старое искусство). Музыкальными центрами этого времени были в основном монастыри, а авторами музыки чаще всего – монахи. Сочинители музыки на этом историческом этапе в основном анонимны. Известны лишь несколько имен: авторы многочисленных органумов Леонин и Перотин, представители школы Нотр-Дам, а также авторы мотетов Пьер де лаКруа, Адам

де ла Галь.

Второй этап – **переходный к эпохе Возрождения**, XIV в. Музыкальный стиль этого этапа называется *ars nova*, (в переводе с лат. – новое искусство). Главные музыкальные центры – Париж и Флоренция. Главные творческие фигуры: во Франции – теоретик и композитор Филипп де Витри (1291-1361), трубадур Гийом де Машо (1300-1377), в Италии – органист и поэт Франческо Ландино (1325-1397). Увеличивается число светских жанров (рондо, баллада, виреле во Франции, баллата, мадригал, качча в Италии), в которых претворяется лирическая образность. Усиливается связь профессиональных форм с формами бытовой музыки, реформируются уже существовавшие жанры (месса, мотет).

Эпоха Возрождения (XV-XVI вв.) – это этап расцвета полифонического искусства. Открыты и осмыслены важнейшие средства полифонии: принцип контрапунктирования, сложный контрапункт, имитация, канон.

Складываются композиторские школы во Франции, Нидерландах, Италии, Германии, Англии, Испании, Чехии, Польше. Самые крупные среди них: франко-фламандская (Ж. Беншуа, Ж. Дебре, Г. Дюфаи, Т. Крекийон, О. Лассо, И. Окегем, Я. Обрехт, И. Чикония) и итальянская (Ф. Анерио, А. Вилларт, А. Габриели, Дж. Габриели, Дж. Палестрина, К. Феста). Основные жанры – «три великих М»: месса, мотет, мадригал, а также многоголосная песня (французская *chanson*, немецкая *Lied* и др.).

Утверждается строгий стиль – общие для всех школ принципы полифонического музыкального мышления XV-XVI вв. Музыка строгого стиля отличаются возвышенная и сдержанная образность, отсутствие контрастов и резких перемен состояния, драматических кульминаций. Ее неторопливое величавое течение находит свое выражение в «объемных» метрах (2/1, 3/1, 2/2, 3/2, 4/2) и крупных длительностях (бревис, целая, половина; мелкие длительности – четверти). Метрическая пульсация сглаживается несовпадением метрических акцентов в разных голосах и неравномерностью мелодических фраз. Музыка строгого стиля вокальна по своей природе и предназначена для хорового исполнения *a capella* (без инструментального сопровождения). Средствами хора (мальчиков и мужского) мастера строгого стиля создавали сложнейшую полифоническую фактуру – с изощренной контрапунктической техникой, с регистровыми контрастами групп голосов, их свободным включением, выключением и переkreщиванием.

Искусство эпохи **барокко** (XVII – первая половина XVIII вв.) неоднородно и противоречиво: оно тяготеет, с одной стороны, к внешнему, колористическому, к пышности и контрастам, с другой – к внутреннему, неоднозначному, к осознанию сложности мира и человека. Искусству барокко свойственны драматизм, патетика,

динамика, экспрессивные контрасты.

Свободный стиль наследует полифонические приемы и сложную технику искусства Возрождения, но выразительные возможности его иные. Средствами полифонии свободного стиля композиторы воплощают широкий спектр человеческих чувств, впечатлений и состояний – разных, зачастую контрастных и противоречивых. Воплощением подобного содержательного многообразия в свободном стиле становится жанровая определенность тематизма – опора на традиционные формулы бытовых и народных песен, танцев, демократические интонации протестантского хора, кантиленность оперных арий и декламационность речитативов.

По своему исполнительскому составу музыка свободного стиля тяготеет к чистой инструментальности. Наряду с традиционными вокальными и вокально-инструментальными жанрами утверждаются новые, чисто инструментальные – фантазия, токката, fuga, вариации на bassoostinato (пассакалья, чакона, граунд). Прославленными мастерами свободного стиля были И.С. Бах (1685-1750) и Г.Ф. Гендель (1685-1759). В эпоху барокко в Италии творили К. Монтеверди (1567-1643), Дж. Фрескобальди (1583-1643), в Нидерландах – Я. Свелинк (1562-1621), в Англии – Г. Пёрселл (1659-1695), в Германии – Г. Бём (1661-1733), Д. Букстехуде (1637-1672), И. Пахельбель (1653-1706), И.Я. Фробергер (1616-1667), Г. Шютц (1585-1733), и др.

В музыке **венских классиков** (вторая половина XVIII в.) полифония не исчезает – она вовлекается в свойственные классическим формам процессы симфонического развития. Конструктивным основанием музыкальных форм является гомофония. Но на разных уровнях формы, как мелких, так и крупных, применяются полифонические средства (имитации, канонические секвенции, подвижной контрапункт в развивающихся, а также экспозиционных и репризных разделах сонат, симфоний, концертов). Собственно полифонические формы в музыке венских классиков встречаются сравнительно редко. Чаще всего можно встретить fuga (И. Гайдн, финал оратории «Времена года», В.А. Моцарт, финал Симфонии №41, Л. Бетховен, Большая fuga для струнного квартета, op.133):

Романтизм (XIX в.) – эпоха расцвета гармонии. В начале века, на раннем этапе развития **романтического** искусства, в творчестве К.М. Вебера, Ф. Шуберта полифония не имела особого значения. Ее роль заметно увеличивается в 30-40 гг. – у Р. Шумана, Ф. Шопена, а в период зрелого романтизма – у И. Брамса, Ф. Листа, Р. Вагнера, А. Глазунова – она становится весьма существенным выразительным фактором. У ряда композиторов рубежа XIX-XX вв. – С. Франка, М. Рegera, С. Танеева – полифоническое начало делается преобладающим. Оно является своеобразной альтернативой некоторой структурной расплывчатости и гармонической переусложненности языка

позднеромантической музыки.

Весьма значительное место занимает полифония в стилистически многообразном искусстве XX в. Композиторы возрождают традиционные полифонические формы – циклы прелюдий и фуг (П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Шедрин), вариации на *bassoostinato* (Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский) и еще более редкие жанры полифонической фантазии и ричеркара (И. Стравинский). Частыми являются смешанные гомофонно-полифонические формы. Усиление значения полифонии вызвано все возрастающей ролью интеллектуализма, присущего искусству XX в. Весьма важен и конструктивный потенциал полифонических средств. С усилением диссонантности функциональная связь в гармонии значительно ослабляется, что создает трудности в образовании прочных музыкальных форм. Преодолению этого способствует заимствование формообразующих принципов у полифонии – таких, как имитация, канон, *bassoostinato*. Они очень мало зависят от гармонии и потому способны действовать в условиях предельной диссонантности. Форма *фуги* в XX в. очень популярна и демонстрирует значительное расширение традиционных норм (увеличение кругтонально-гармонических средств, усложнение контрапунктической техники, разнообразие структурных типов).

Тема 3. Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов.

Контрастной (разнотемной) полифонией или контрапунктом называется одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодически развитых голосов. Степень тематического и образного контраста между голосами может быть различной. Сочетающиеся в контрапункте мелодии могут быть в равной степени яркими, индивидуально-выразительными, объединять в одновременности разные художественные образы. Этот вид контраста свойственен не только полифоническим произведениям – он встречается в программной музыке гомофонно-гармонического склада (оперы, симфонии, камерно-инструментальные произведения). Такой *разнотемный* контраст чаще бывает в двухголосии, так как дальнейшее увеличение количества одновременно звучащих ярких, самостоятельных мелодий связано с трудностями восприятия и в художественной практике встречается редко. Гораздо чаще контрастная полифония представляет собой сочетание самостоятельной, индивидуализированной, запоминающейся мелодии (*темы*) и менее самостоятельных, менее индивидуализированных, но контрастирующих ей голосов (*противосложений*).

Основными принципами контрапунктирования голосов являются их

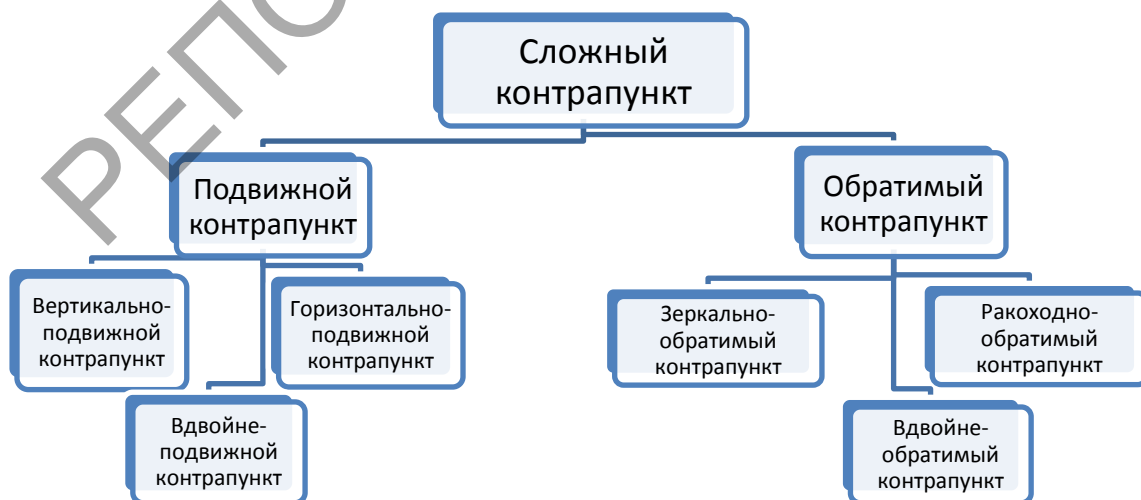
комплементарность (мелодическая и ритмическая взаимодополняемость). Комплементарность голосов проявляется в разности их голосоведения, мелодического рельефа, ритмического рисунка, метрических и регистровых условий.

Контраст голосов должен быть достаточно выраженным, порой – максимальным, но не абсолютным, иначе многоголосие превратится в случайное сочетание чуждых друг другу мелодических линий. В контрастном полифоническом многоголосии всегда присутствует глубокое внутреннее единство, выражающееся, прежде всего, в гармонии.

Тема 4. Простой и сложный контрапункты. Виды подвижного контрапункта.

Соединение двух или нескольких мелодий, не изменяющееся при повторении (за исключением тональности, регистра, динамики) называется простым контрапунктом (от лат. *punctus contrapunctum* – *точка против точки*, или *нота против ноты*). Контрапункт, заключающий в себе возможности какого-либо нового – иного – соединения тех же самых мелодий при их последующих проведениях, называется сложным. Применение сложного контрапункта, то есть получение из первоначального соединения мелодий нового, производного, является средством полифонического развития и широко используется в полифонических произведениях как строгого, так и свободного стиля.

Таблица 1



Подвижным контрапунктом называется такой сложный контрапункт, в котором производные соединения образуются путём изменения соотношения

голосов по высоте (вертикально-подвижной контрапункт), по времени вступления (горизонтально-подвижной контрапункт) или по высоте и по времени одновременно (вдвойне-подвижной контрапункт).

Тема 5. Вертикально-подвижной контрапункт.

Вертикально-подвижной контрапункт – наиболее часто встречающаяся музыкальная разновидность подвижного (сложного) контрапункта, предполагающая перестановку неизменных мелодий по высоте. При этом в производном соединении возможны: удаление мелодий друг от друга, сближение их, обмен местами. Последний случай, используемый наиболее широко, называется *двойным контрапунктом* (в том случае, если обмениваются местами два мелодических голоса). Гораздо реже, ввиду сложности сочинения, встречается тройной контрапункт, то есть обмен местами трёх голосов.

Изменение соотношений мелодий в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта измеряется показателем их вертикального перемещения, называемым *индекс вертикалис* (I_v). Он представляет собой алгебраическую сумму интервалов перемещения обоих голосов. При вычислении индекса вертикалиса цифровое обозначение интервала (по системе С. Танеева) отличается от общепринятого и отражает число ходов-секунд, содержащихся в интервале: прима = 0 (секундовых ходов) секунда = 1, терция = 2, кварта = 3, квинта = 4, секста = 5, септима = 6, октава = 7, нона = 8, децима = 9, ундецима = 10, дуодецима = 11 и т.д.

Перемещение каждого голоса в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта обозначается знаком плюс или минус – в зависимости от направления его движения.

Если мелодия *верхнего голоса* смещена в производном соединении вверх (выше ее положения в первоначальном соединении), то интервал ее перемещения обозначается знаком плюс; если же мелодия верхнего голоса передвинута в производном соединении вниз (ниже ее начального положения), то интервал ее перемещения обозначается знаком минус. В том случае, когда в производном соединении мелодия *нижнего голоса* перемещается вниз, интервал перемещения обозначается знаком плюс; когда же мелодия нижнего голоса переносится вверх, интервал ее перемещения обозначается знаком минус. Следовательно, при удалении голосов друг от друга (при движении верхнего голоса вверх, а нижнего – вниз), интервалы перемещения и их сумма – индекс вертикалис – обозначаются знаком «плюс»; при сближении, а также обмене голосов местами индекс вертикалис имеет знак «минус». Таким образом, все виды двойного контрапункта обозначаются индексом вертикалисом со знаком «минус».

В музыкальной практике наибольшее распространение получили двойной

контрапункт октавы ($Iv = -7$), дуодецимы ($Iv = -11$) и децимы ($Iv = -9$).

Двойной контрапункт октавы – это такой обмен голосов местами, при котором алгебраическая сумма перемещений каждого голоса равна интервалу октавы (двух, трёх октав). Двойной контрапункт октавы образуется:

- 1) путём переноса верхней мелодии на октаву (две, три октавы) вниз (при неподвижном втором голосе);
- 2) нижней мелодии на октаву (две, три октавы) вверх (также при неподвижном втором голосе);
- 3) движением обоих голосов навстречу друг другу на разные интервалы, в сумме составляющие октаву (две, три октавы).

Широкое применение именно двойного контрапункта октавы объясняется тем, что все вертикальные интервалы между голосами превращаются в свои обращения, т.е. консонансы остаются консонансами (совершенные – совершенными, несовершенные – несовершенными), а диссонансы – диссонансами. Следовательно, правильное, гармоничное первоначальное соединение мелодий гарантирует безупречное звучание их производных соединений.

Несколько реже встречаются двойные контрапункты дуодецимы и децимы. В их производных соединениях все основные консонансы и диссонансы также остаются на своих местах. Но в двойном контрапункте дуодецимы секста превращается в септиму, и наоборот. А в двойном контрапункте децимы совершенные консонансы преобразуются в несовершенные, а кварта в септиму, и наоборот. Еще меньшая распространённость контрапунктов с другими показателями объясняется тем, что в них многие консонансы становятся диссонансами.

Тема 6. Горизонтально-подвижной и вдвойне подвижной контрапункты

Горизонтально-подвижной контрапункт образуется при изменении в производном соединении времени вступления одного голоса по отношению к другому. Показателем временного изменения является индекс горизонталис (Jh). Он обозначает количество метрических долей, на которые сдвигается мелодия по отношению к первоначальному соединению. Одновременный сдвиг мелодий по высоте и по времени вступления в производном соединении называется **вдвойне-подвижным контрапунктом**

Кроме подвижного контрапункта к сложным видам контрапункта относится также обратимый контрапункт. Обратимым называется такой контрапункт, который допускает изменение самих мелодий в производном соединении (в виде их обращения или противодвижения). Различают три вида обратимого

контрапункта: зеркально-обратимый (вертикально-обратимый), ракоходно-обратимый (горизонтально-обратимый), вдвойне-обратимый.

Зеркально-обратимый контрапункт – такая разновидность обратимого контрапункта, в которой производные соединения образуются путём превращения мелодий в свои обращения, соотношение мелодий также оказывается обращённым (они меняются местами): **Ракоходно-обратимый** контрапункт предполагает, что мелодии первоначального соединения излагаются в производном соединении от последней ноты к первой. Именно так устроено рондо «В моем конце мое начало» Г. де Машо (см. Приложение: 11).

Вдвойне-обратимый контрапункт соединяет признаки зеркально- и ракоходно-обратимого контрапунктов.

Тема 7. Имитационная полифония. Виды имитации

Имитацией (от лат. imitation – *подражание*) называется поочерёдное проведение различными голосами одной и той же мелодии. Имитация является способом развития в европейской полифонии строгого и свободного стиля, а также одним из распространенных приемов разработочного развития в музыке гомофонного или гомофонно-полифонического склада.

Голос, вступающий в имитации первым, называется *начальным* или *пропостой* (от ит. *proposta* – *предложение*). Голос, вступающий вторым, называется *имитирующим*, или *риспостой* (от ит. *risposta* – *ответ, возражение*).

Имитации разделяются на простые и канонические (каноны). В простой имитации rispоста повторяет лишь одноголосную часть пропосты, а далее либо развивается свободно, либо паузирует. В канонической имитации имитирующий голос повторяет не только одноголосную часть мелодии начального голоса, но и ее продолжение, то есть имитация совершается непрерывно.

Строение любой имитации, как простой, так и канонической, определяется ее показателями:

- 1) расстояние имитации – сдвиг по времени имитирующего голоса по отношению к начальному (измеряется в долях такта);
- 2) интервал имитации–высотное смещение имитирующего голоса по отношению к начальному (измеряется в ступенях);
- 3) направление имитации – сторона, с которой вступает имитирующий голос по отношению к начальному (сверху или снизу).

Помимо того имитации различаются по характеру повторения имитирующим голосом мелодии начального, то есть по *способу полифонического преобразования* темы. С этой точки зрения имитации могут быть:

- 1) *в прямом движении*–имитирующий голос повторяет мелодию начального

без всяких интервальных и ритмических изменений, т. е без полифонического преобразования;

2) *в обращении* – имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса таким образом, что всем интервальным ходам пропосты соответствуют в респосте ходы на такой же интервал, но в противоположном высотном направлении. Ритм при этом не изменяется;

3) *в увеличении* – имитирующий голос повторяет мелодию начального без интервальных изменений, но с увеличением вдвое каждой длительности. Увеличение может также быть двойным (четырёхкратное укрупнение первоначальных длительностей), полуторным (трехкратное укрупнение первоначальных длительностей) и т.п.;

4) *в уменьшении* – имитирующий голос повторяет мелодию начального с уменьшением вдвое каждой длительности. Интервальные соотношения звуков мелодии не изменяются. Уменьшение, как и увеличение, может быть полуторным, двойным, тройным;

5) *в возвратном движении (в «ракоходе»)* – имитирующий голос повторяет мелодию начального с конца к началу, от последней ноты к первой. Длительность каждого звука при этом сохраняется.

Возможны также различные совмещения видов полифонического преобразования темы в имитациях – имитации *в увеличении и обращении; в уменьшении и обращении; в обращении и ракоходе; в обращении, ракоходе и уменьшении (увеличении)* одновременно и т.д.

Помимо имитаций, сохраняющих интервальную и ритмическую структуру мелодии начального голоса, существуют также имитации с изменениями мелодии:

6) *свободная имитация*, в которой имитирующий голос повторяет мелодию начального с интервальными или ритмическими изменениями, сохраняя общий мелодический контур:

7) *ритмическая имитация*, в которой имитирующий голос сохраняет лишь характерный ритм мелодии начального голоса;

8) *частично свободная имитация*, в которой изменения в имитирующем голосе затрагивают только несколько отдельных звуков. Такова имитация в тональном ответе фуги.

В имитации могут использоваться приёмы сложного контрапункта. С их помощью образуются такие имитационные формы как бесконечный канон и каноническая секвенция.

Бесконечным называется **канон**, в котором начальный и имитирующий голос через некоторое время возвращаются к своему началу (А) и канон может повторяться произвольное число раз. Бесконечные каноны делятся на два разряда.

В каноне 1 разряда расстояние имитации равно промежутку между началом имитирующего голоса и возвращением начального. В каноне 2 разряда эти временные промежутки различны.

Разница в методике сочинения бесконечных канонов 1 и 2 разрядов заключается в том, что в каноне 1 разряда используется прием вертикально-подвижного контрапункта, а в каноне 2 разряда – вдвойне подвижного контрапункта (с техникой третьей «мнимой» строки).

Канонической секвенцией называется такой бесконечный канон, в котором возвращение к начальному мелодическому обороту (А) в пропосте и, вслед за нею, в респосте происходит каждый раз на новой высоте. Канонические секвенции также бывают двух разрядов. Методика их сочинения аналогична методике написания бесконечного канона 2 разряда.

Тема 8. Гетерофония и подголосочная полифония

Гетерофония – (от греч. ἑτεροφωνία – *другой звук, голос*) – вид первичного многоголосия, возникающий при совместном исполнении одnogолосной мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят незначительные – частичные и временные – отступления от основного напева. Многоголосие гетерофонии, таким образом, основано на отклонении от унисона. Голоса гетерофонии нередко движутся параллельно, сливаясь в унисон в опорных местах. Такие отступления голосов от единой мелодической линии возможны лишь во второстепенных местах – в промежутках между ладово-мелодическими и тексто-смысловыми опорами мелодии.

Большая развитость голосов превращает гетерофонию в подголосочную полифонию. Подголосочной полифонией называется одновременное сочетание нескольких вариантов одной и той же мелодии – народной или в народном духе. Вариационная взаимосвязь (вариантность) голосов проявляется:

– в их ладогармоническом единстве – в общих для всех голосов опорных звуках, устоях, где голоса сливаются в интервалы унисона или октавы;

– в сходстве мелодического рисунка всех голосов – в типичности прямого движения голосов к устью и от него, а также в преобладании параллельного и прямого, частично – косвенного видов голосоведения.

Устоями являются ладофункциональные и синтаксические опоры, завершающие мелодические и текстовые фразы. Они представлены обычно длинным звуком на сильной доле, завершающим (иногда – начинающим) мелодическую фразу. Устоем в народной полифонии заканчивается каждая фраза мелодии, а не только мелодия в целом. На протяжении одной мелодии встречаются устои разной высоты (ладовая переменность).

Мелодические особенности подголосочной полифонии определяются традициями славянской народной песенности. Для русских и белорусских народных мелодий характерны: трихордные попевки – бесполутоновые интонации в объёме чистой кварты или квинты; нисходящие мелодические ходы на большую секунду и чистую кварту; восходящие ходы на малую терцию и чистую квинту; опевание квинтового тона лада; взятая скачком (реже – плавно) в кульминации натуральная VII ступень минора; избегание интервальных ходов на большую септиму, малую нону, тритон.

Ладовые особенности подголосочной полифонии определяются характером мелодии и традициями народного многоголосия. В ладовом отношении типичны: диатонизм всех опорных моментов (хроматизм применяется редко, только как второстепенное средство – в отклонениях); все разновидности семиступенной диатоники и пентатоники; обиходный лада, в котором отсутствуют целотонность и увеличенные кварты; ладовая переменность – параллельная, секундовая, квартовая, а также переход из одного диатонического лада в другой без смены устоя (ладовое колорирование).

Для **гармонической вертикали** характерны: унисоны и октавы в устоях и терции, квинты в неопорных моментах (в трёх-, четырёх-, пятиголосии также септимы, ноны и построенные по терциям аккорды – трезвучия, септаккорды, нонаккорды); секунды, септимы, кварты и другие нетерцовые интервалы как результат внедрения неаккордовых звуков в вертикаль (неприготовленных и приготовленных задержаний, предъёмов, проходящих и вспомогательных звуков). Последовательность из нескольких диссонирующих интервалов подряд – своего рода, «интервальный эллипсис» – образуется благодаря ведению свободного звука диссонанса (т.е. того звука, который не является «неаккордовым» и не требует разрешения) на новый неаккордовый звук – с последующим его разрешением.

Ритмические особенности подголосочной полифонии определяются требованием вариантности голосов. Наиболее употребительными ритмическими оборотами поэтому являются:

- дробление сильной или относительно сильной доли такта, т.е. ритмически учащённое движение одного голоса при неподвижном или малоподвижном другом, начиная с сильной доли;

- «пробег» через тяжёлую долю – равномерное движение одинаковыми длительностями, начиная из-за такта, через сильную долю в одном голосе на фоне неподвижного или малоподвижного другого голоса;

- ритмический параллелизм (движение одинаковыми длительностями в обоих голосах);

- ритмическое упрощение (похожий, но менее развитый ритм подголоска по

сравнению с мелодией).

Среди этих оборотов наиболее специфически-подголосочным надо считать дробление и ритмическое упрощение, создающее наибольшие возможности для вариантного сходства голосов. Пробег через сильную долю увеличивает контраст голосов, а параллелизм не способствует их ритмической вариантности.

Важной ритмической особенностью подголосочной полифонии является свободное включение и выключение голосов, происходящее в промежутках между устоями. В каденциях, т.е. при подходе к устою и в момент его звучания, обычно задействованы все голоса полифонической фактуры.

Особенности голосоведения подголосочной полифонии немногочисленны. Широко применяются параллельное, прямое и косвенное виды голосоведения. Прямое – главным образом, в каденциях: при подходе к устою и движении от него; косвенное – на фоне звучания устоя. Между каденциями, в неопорных местах, частым является параллельное голосоведение. Избегается частое употребление противоположного движения, создающего контраст голосов.

Разнообразие голосоведения в подголосочной полифонии дополняется приёмом перекрещивания голосов, когда любой из подголосков может на время оказаться выше соседствующего с ним голоса.

Тема 9. Фуга. Основные элементы фуги

Фуга (от лат. fuga – бег, быстрое течение) – форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с её последующими проведениями во всех голосах, контрапунктической обработкой, тонально-гармоническим развитием и завершением. Является наиболее развитой формой имитационно-контрапунктической музыки, вобравшей всё богатство полифонии. Однако в основе фуги лежат не только полифонические, но и гомофонные приёмы: тонально-гармоническое развитие, модуляция. Образное содержание фуг отличает выраженный интеллектуализм. Основу фугискладаывают 5 элементов – тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта

Темой фуги называется относительно законченная музыкальная мысль, излагаемая в первых её тактах (обычно одnogолосно). Тема обладает следующими характеристиками:

1. Её продолжительность составляет в среднем от одного до десяти-двенадцати тактов; чаще всего встречаются темы длиной 2-4 такта.
2. Она имеет относительную структурную завершенность, т.к. заканчивается, как правило, на сильной или относительно сильной доле такта и устойчивом звуке лада.

3. Тема может быть однотональной или модулирующей. Модуляции в теме, как правило, совершаются в тональность доминанты.

4. Тема может состоять из нескольких элементов

– СМЫС

В зависимости от сочетания и повторения этих элементов тема может иметь различное строение:

– *контрастное*: темы, сочетающие в себе *ядро* – наиболее запоминающейся, индивидуализированной в интонационном и ритмическом отношении части темы (обычно, начальной и отделенной от всего последующего цезурой), и *продление*, или *развёртывание* – менее индивидуализированную часть темы, построенную на общих формах мелодического движения и однообразном ритмическом рисунке;

– *однородное*: темы состоящие из одного ядра или одного продления, также темы, имеющие песенный характер;

– *вариантное*: темы, построенные на точных или вариантных повторениях одного из элементов – обычно ядра

– *контрастно-вариантное*: темы, содержащие и несколько видоизмененных повторений ядра (редко – несколько ядер), и продление.

Реже встречаются темы, построенные на непрерывном мотивном обновлении, темы с репризным с непрерывным мотивным обновлением, темы с мотивным обрамлением в конце, а также темы в виде гомофонного периода – все они более характерны для музыки XXв.

Второе проведение темы называется **ответом**. Ответ представляет собой имитацию темы в тональности доминанты, реже – субдоминанты. Кварто-квинтовый тип имитации в ответе установился в фуге к началу эпохи свободного письма.

Доминантовые ответы различают *тональные* и *реальные*. Реальным называется ответ, точно имитирующий тему в верхнюю квинту или нижнюю кварту. Тональным называется ответ, содержащий мелодические изменения темы. Он употребляется в фуге с целью сохранения тонального единства экспозиции. Выбор между реальным и тональным ответом в классической фуге зависит не от желания автора, а от интонационного строения темы.

Необходимость введения тонального ответа обуславливается следующими особенностями темы:

1) тема начинается с V ступени лада или со скачка между I и V ступенями в начальном обороте. В этом случае V ступени в теме соответствует I ступень в ответе (а не II). Например, тема, начинающаяся с тонической квинты с – g, будет иметь в тональном ответе кварту g – c, (а не g – d, как в реальном ответе).

Результатом таких изменений является большее тональное единство темы и ответа и переход в доминантовую тональность происходит незаметно, не в самом начале ответа

2) окончание темы модулирует в тональность доминанты (модулирующая тема). В этом случае ответ модулирует из тональности доминанты в тональность тоники (а не двойной доминанты). Модулирующее окончание ответа просто транспонируется на тон ниже или слегка изменяется.

Противосложением называется мелодия, звучащая одновременно с темой в других голосах. По своему характеру противосложение контрапунктирует теме (ответу) и пишется по отношению к ней по правилам контрастной полифонии. Противосложения бывают удержанные и недержанные. Удержанным называется противосложение, повторяющееся в одном из голосов при дальнейших проведениях темы

Удержанное противосложение сочиняется вместе с темой в технике вертикально-подвижного контрапункта. Удержанным бывает обычно первое противосложение, являющееся естественным и художественно оправданным продолжением темы в начальном голосе

Интермедиями (от лат. *intermedius* – находящийся посередине) называются разделы фуги, в которых не звучит тема (проводимая целиком). Интермедии строятся на элементах темы, противосложениях, новых тематических элементах, общих формах движения. Они встречаются между проведениями тем во всех разделах фуги. В строении их применяются полифонические (имитация, сложный контрапункт, каноническая секвенция) и гомофонно-гармонические приёмы развития (модуляция, отклонение, диатонические и хроматические секвенции).

Стреттой (от ит. *stretta* – сжатие) называется каноническое изложение темы в нескольких голосах, при котором начало звучания темы в одном голосе накладывается на её окончание в другом. При этом тема может звучать как в своём первоначальном виде, так и в обращении, увеличении и т.п., а в сложных стреттах одновременно могут применяться несколько разных видов полифонического преобразования темы. Стретта редко используется в экспозиционном разделе фуги, зато играет большую роль в остальных разделах.

Тема 10. Строение фуги

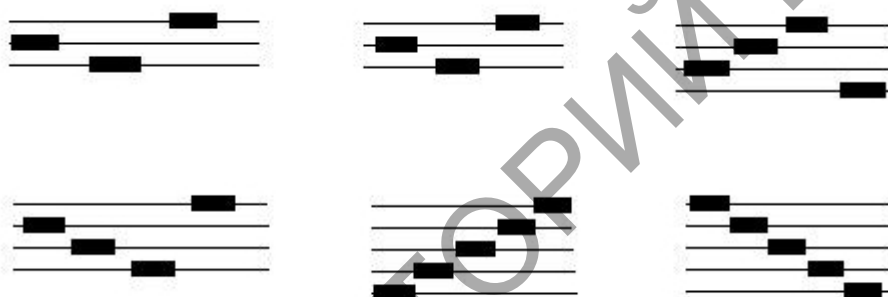
Для строения фуги в целом характерно наличие трёх основных разделов – экспозиционного, развивающего и завершающего. Фуги бывают простые (однотемные) и сложные (написанные на две или несколько тем). Сложные фуги могут иметь совместную или раздельную экспозиции тем.

Экспозицией или экспозиционным разделом называется часть фуги,

содержащая первые проведения темы во всех голосах. Она имеет нормативное строение. В одготемной фуге экспозиция начинается одготолосно. Тональная последовательность проводений темы в экспозиции обычно бывает: T – D – T – D и т.д. Гораздо реже встречаются T – D– D – T или T – T – D – D. Последняя разновидность характерна для так называемых «октавных» хоровых фуг.

В строении экспозиции существенен принцип постепенного заполнения регистров и раздвижения диапазона. Первый ответ, как правило, вступает вслед за темой в соседнем голосе. Каждое последующее вступление темы должно находиться в самом высоком на данный момент или самом низком по высоте голосе. Последовательность вступлений голосов в экспозиции чаще всего бывает следующий: в трёхголосной фуге последним вступает нижний голос, в четырёхголосной – один из крайних голосов (бас или сопрано). В пятиголосной фуге и фугах с еще большим количеством голосов голоса вступают по порядку – снизу вверх или сверху вниз.

Таблица 2



В экспозиции фуги должно быть столько проводений темы, сколько голосов в фуге – по одному в каждом голосе. В тех случаях, когда тема коротка, либо количество голосов невелико, часто применяются дополнительные проведения темы. *Дополнительными* называются проведения темы, в основном, в экспозиционных тональностях, следующие после обязательных. Группа дополнительных проводений темы, число которых равно или превышает число обязательных, называется *контрэкспозицией*. В контрэкспозиции тема проводится в тональности тоники в тех голосах, в которых в экспозиции она проводилась в тональности доминанты, и наоборот.

В экспозиционном разделе после каждого проведения темы может находиться интермедия. Для её фактуры типично то же количество голосов, которое было в предшествующей теме. (Одготолосная интермедия между первым и вторым проведением темы – между темой и первым ответом – называется, как уже упоминалось, кодеттой).

Экспозиция фуги может завершаться каденцией (полной, иногда– совершенной) с цезурой в большинстве голосов в новой тональности – той, в

которой начнётся развивающий раздел фуги. В фугах XVIII – XIX вв. экспозиция чаще всего заканчивалась в параллельной или доминантовой тональностях; в дальнейшем композиторы здесь обращаются и к более далёким тональностям.

Строение развивающего и завершающего разделов фуги необычайно разнообразно. Если в экспозиции откристаллизовались определённые общие закономерности и многие фуги имеют сходные экспозиции, то фуг с одинаковым нормативным строением других разделов не существует.

Развивающий раздел, как правило, начинается с проведения темы в новой тональности (чаще всего параллельной). Одним из важных приёмов развития тематизма фуги является ладотональное преобразование темы. Тема проводится в разных тональностях (у И.С. Баха – в тональностях I степени родства, у композиторов XIX-XX вв. – и в более далёких тональностях). В классических фугах в начале развивающего раздела используются тональности VI, III, VII ступеней, субдоминантовые же проведения отодвигаются к концу раздела или прибегаются для завершающего раздела. В развитых, крупномасштабных фугах в средней части нередко наблюдается возвращение главной тональности.

Тема фуги в развивающем разделе подвергается и полифоническому развитию. Она может излагаться в разных видах полифонического преобразования – проходит в обращении, увеличении, уменьшении, ритмическом изменении. В стреттных проведениях темы используется прием канонической имитации; при удержанном противосложении могут использоваться все виды сложного контрапункта, чаще всего применяется вертикально-подвижной контрапункт.

Завершающий раздел фуги (часто называемый репризой) начинается проведением темы в основной тональности. В сущности, в возвращении и утверждении основной тональности и заключается репризный характер этого раздела фуги. Типичными для него является также проведения темы в субдоминантовых тональностях. Наряду с чертами репризности в завершающем разделе фуги используются и приёмы развития темы, свойственные среднему разделу (обращение, увеличение, уменьшение, стреттное проведение темы).

Фуги, где полифоническое развитие преобладает над тональным, имеют, как правило, не трехчастное, а двухчастное строение – состоят только из экспозиционного и завершающего разделов. Здесь распространённым типом является fuga, вторая часть которой по строению тождественна первой, содержит лишь тональные изменения. Важным средством членения формы служит ясно выраженный гармонический каданс в конце экспозиции (чаще всего в доминантовой или параллельной тональности), который разделяет форму на две приблизительно равные части. При этом вторая часть начинается не в той тональности, в которую модулировала экспозиция, а в основной.

Существуют фуги с рондообразной структурой. Рондообразность возникает: 1) при чередовании разделов, излагающих тему, с интермедиями, основанными на новом, контрастном материале; 2) при появлении основной тональности внутри развивающего раздела; 3) в двойных фугах (фугах на две темы) с отдельной экспозицией.

Фуги, написанные в старинной двухчастной форме, имеют следующее строение: они делятся на две неравные части – вторая больше первой, во второй части совмещаются функции развивающего и завершающего разделов. Возвращение в конце такой формы основной тональности придаёт ей черты трёхчастности. Однако третий раздел ввиду небольших размеров не может быть выделен в самостоятельный, завершающий. В этой форме написаны многие трёхголосные инвенции И.С. Баха.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Методические указания к выполнению письменных практических заданий по темам

Тема 3. Методика сочинения контрапунктирующего голоса (противосложения)

1. Перед сочинением контрапунктирующего голоса оценить ладогармонический план заданной мелодии, определить местоположение и направление гармонических отклонений или модуляций, так как вертикальное соотношение голосов в опорных моментах регулируется логикой ладогармонического развития.
2. Сочиняемый голос не должен содержать слишком ярких интонаций, соперничающих с темой. В то же время контрапунктирующий голос в каждый отдельно взятый момент двухголосия должен максимально контрастировать основной мелодии (теме) и быть не похожим на нее.
3. Контраст достигается, во-первых, разностью голосоведения – т.е. направлений движения каждого голоса. Так, движению вверх в мелодии должно соответствовать движение вниз или отсутствие движения в контрапункте. Остановка мелодии на дрящемся или повторяющемся звуке должна сочетаться с мелодической подвижностью контрапункта.
4. Преобладающими поэтому является противоположное и косвенное движение голосов. Косвенное голосоведение применяется в момент остановки мелодии на длинном звуке. Параллельного движения голосов нужно избегать как наименее соответствующего духу контрастной полифонии.
5. Мелодия и контрапункт к ней (тема и противосложение) должны различаться качеством мелодического рельефа. Более спокойное и плавное движение в одном из голосов должно сочетаться с более активным движением в другом.
6. Ровность поступенного хода в мелодии хорошо оттеняется скачком (иногда даже несколькими скачками) в контрапунктирующем голосе, и наоборот.
7. Не следует применять скачки в обоих голосах в одну сторону.
8. Ритмический рисунок голосов в контрастной полифонии должен быть различным – длительное ритмическое тождество голосов чуждо контрастной полифонии. Крупным длительностям мелодии должны соответствовать в контрапункте более мелкие, одинаковым – разные, и наоборот.
9. Ритмические обороты в разных голосах (равномерность, дробление, суммирование, пунктир, синкопа и пр.) также контрастируют друг другу. Так, ровным длительностям в одном из голосов часто противопоставляется

пунктирный ритм в другом голосе, дроблению – суммирование и т.д.

10. Ритмическая активность голосов может быть разной: один из голосов излагается более крупными длительностями, другой – более мелкими. Гораздо чаще, однако, голоса ритмически активизируются поочередно. Это называется комплементарной (взаимодополняющей или дополнительной) ритмикой.

11. Активно используется контраст метрических акцентов в разных голосах: сильной или относительной доле в мелодии соответствует синкопа в контрапункте, и наоборот.

12. Тесситурные вершины обоих голосов – мелодии и контрапункта – не должны совпадать по времени. Разновременность достижения кульминаций в голосах составляет существенный признак контрастного двухголосия.

13. Мелодико-ритмические приемы контраста дополняются регистровыми: мелодия и контрапунктирующий голос, не удаляясь существенно друг от друга, все-таки принадлежат, как правило, разным регистрам. Поэтому, сочиняя противосложение, надо избегать его продолжительного слишком тесного соседства или длительного переплетения с основной мелодией.

14. Компенсацией всех вышеперечисленных различий двух голосов является их вертикальное единство. Нормой вертикали являются консонирующие созвучия (интервалы) – совершенные и несовершенные (терция, секста, прима, октава, квинта). Именно они чаще всего приходятся на сильные и относительно сильные доли такта.

15. Диссонансы (секунды, септимы, тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы), образованные задержаниями, предъемами, вспомогательными и проходящими неаккордовыми звуками, употребляются чаще всего на слабом времени (за исключением задержания) и требуют разрешения – плавного или скачком.

16. В полифонии свободного письма помимо интервального норматива вертикали следует учитывать также гармоническую логику развития двухголосия. Необходимо осознавать принадлежность интервалов вертикали к тем или иным гармоническим созвучиям, понимать функциональную логику сменяющихся гармонических вертикалей.

Тема 5. Методика сочинения вертикально-подвижного контрапункта (двойного)

1. Сочиняется простой контрапункт в двухголосии (по правилам контрастной полифонии). Он принимается за первоначальное соединение для всех последующих перестановок. Показатели всех *производных соединений* отсчитываются от первоначального соединения.

2. Для получения двойного контрапункта надо переместить мелодию верхнего голоса (тему) вниз, а мелодию нижнего голоса (противосложение) вверх на такие интервалы, сумма которых составит величину индекса вертикалиса.
3. Следует учитывать, что в двойном контрапункте октавы все квинты превращаются в кварты. Поэтому в первоначальном соединении недопустимы параллельные кварты, превращающиеся в параллельные квинты в производном соединении.
4. В двойном контрапункте дуодецимы кварта также превратится в диссонанс – нону. Одновременно с этим все «мягкие» сексты исходного соединения превратятся в «жесткие» септимы.
5. При образовании производного соединения в двойном контрапункте децимы все совершенные консонансы исходного соединения превратятся в несовершенные (и наоборот), за исключением кварты: она превратится в септиму – диссонанс.
6. Для предотвращения некачественного звучания производных соединений следует соответствующим образом «отредактировать» исходное двухголосие первоначального соединения.
7. Для этого, во-первых, в первоначальном соединении со всеми квартами следует обращаться как с диссонансами (т.е. обязательно разрешать их в терцию или квинту).
8. Во-вторых, не злоупотреблять несовершенными консонансами (т.е. равномерно чередовать их с совершенными).
9. В-третьих, не использовать в исходном двухголосии несколько секст подряд, а сексты, приходящиеся на сильную долю плавно переводить в квинты или септимы.
10. До того, как приступить к созданию двойного контрапункта, следует также убедиться, что выбранные показатели двойного контрапункта (октава, децима, дуодецима) не меньше, чем самый широкий интервал между голосами в первоначальном соединении. Если это не так, то обмен голосов в производном соединении будет не полным.
11. Если расстояние между голосами в каком-то месте первоначального соединения превышает величину заданного показателя двойного контрапункта (октаву, дециму или дуодециму), надо увеличить интервал перемещения одного из голосов на октаву (т.е. добавить октаву к выбранному интервалу перемещения одного из голосов).

Тема6. Методика сочинения горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов

1. Чтобы получить производные соединения горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапункта, следует воспользоваться методикой третьей («мнимой») строки.
2. Сначала заданную мелодию записывают на верхней строке трехстрочной «партитуры».
3. Затем ту же самую мелодию следует переписать на третью строчку с необходимым временным сдвигом (для горизонтально-подвижного контрапункта).
4. Если мы хотим получить производное соединение вдвойне-подвижного контрапункта, то заданную мелодию, записанную на первой строке, надо переписать на третью строчку не только с временным, но и с высотным (интервальным) сдвигом. Расстояние временного сдвига определяется величиной индекса горизонталиса, а высотного – величиной индекса вертикалиса.
5. На средней строчке начинаем сочинять контрапунктирующий голос таким образом, чтобы его звуки образовывали одинаково правильные, благозвучные сочетания одновременно и с мелодией на верхней строчке, и с мелодией на нижней строчке.
6. При этом контрапунктирующий голос (средняя строчка) должен в каждый момент ритмически и мелодически контрастировать мелодиям крайних строчек – в соответствии с правилами контрапункта.
7. Надо следить за тем, чтобы сочиняемый контрапункт не перекрещивался ни с верхней, ни с нижней мелодией. Для этого лучше расположить его целиком в другом регистровом диапазоне.
8. **Notabene:** Все три строчки вместе звучать никогда не будут. Поэтому нет смысла беспокоиться о качестве трехголосия – стоит заботиться только о двухголосиях средней и верхней или средней и нижней строчек.
9. После завершения сочинения контрапункта превращаем трехстрочную запись в две двустрочных. Двухголосие верхней и средней строчек записываем как первоначальное соединение, а двухголосие нижней и средней строчек – как производное соединение горизонтально-подвижного или вдвойне-подвижного контрапункта.

Тема7. Методика сочинения простой и канонической имитации

1. Строение имитации зависит от ее *показателей* (расстояния, направления, интервала) и *вида полифонического преобразования* мелодии начального голоса в имитирующем голосе.

2. Если тема для имитации не задана, то сначала сочиняется одноголосная часть мелодии начального голоса (**A**). Ее длина в тактах равна по величине заданному *расстоянию* (сдвигу по времени) имитации.
3. Если имеется тема, на которую надо написать имитацию, то расстояние имитации обычно определяется ее длиной.
4. То, какой из голосов станет в имитации начальным, определяется *направлением* имитации – верхним или нижним. Если указано направление имитации вверх, то начальным будет нижний голос. И наоборот, если направление имитации – вниз, то начальным будет верхний голос.
5. Начальный звук имитирующего голоса определяется *интервалом* имитации. Так, если имитация «в верхнюю квинту», то имитирующий голос вступит на квинту выше начального; а если «в нижнюю октаву» – то на октаву ниже.
6. Сочиненная или предложенная условием одноголосная часть начального голоса **A** переписывается в имитирующий голос (в заданном направлении, со смещением на заданные интервал и расстояние, в заданном *преобразовании* – обращении, ракоходе, увеличении, уменьшении, или без него, т.е. в прямом движении). Этот участок имитации мы обозначим как **A₁**.
7. В начальном голосе к имитации **A₁** сочиняем контрапунктирующее ей противосложение **B**, являющееся непосредственным продолжением одноголосной части пропосты (сочиняется по правилам контрастной полифонии).
8. Контрапункт **B** в высотном-мелодическом и метроритмическом отношении должен являться непосредственным продолжением одноголосной части начального голоса (**A**). В то же время он должен контрастировать имитирующему голосу (**A₁**), с которым он звучит одновременно. Длина контрапункта **B** соответствует длине имитирующего участка **A₁**.
9. Так как простая имитация повторяет только одноголосную часть начального голоса, то на этом сочинение простой имитации заканчивается. Далее ее голоса развиваются свободно, без повторов.
10. В канонической же имитации первое противосложение **B** из начального голоса переписывается в имитирующий (**B₁**) – так же, как перед этим **A**: со сдвигом на заданный интервал, и в заданном изменении. В имитирующем голосе **B₁** является непосредственным продолжением **A₁**.
11. К образовавшемуся в имитирующем голосе участку **B₁** в начальном голосе сочиняется новое противосложение **C**, являющееся непосредственным продолжением противосложения **B**.
12. Вновь сочиненное противосложение **C** переписываем в имитирующий голос (**C₁**) – так же, как перед этим **A** и **B**: со сдвигом на заданный интервал и в заданном преобразовании.
13. К образовавшемуся в имитирующем голосе участку **C₁** в начальном голосе

сочиняем новое противосложение **D**, являющееся непосредственным продолжением **C**. И так далее – в зависимости от длины канонической имитации.

14. Чтобы закончить каноническую имитацию, в последних тактах оба голоса надо привести к каденционному завершению.

Тема 8. Методика сочинения подголоска

1. Перед тем, как приступить к сочинению подголоска к выбранной мелодии, надо оценить общий композиционный план народной песни, определить место кульминации, предполагаемый диапазон будущего двухголосия.

2. В начале и в конце песни предлагается использовать нейтральные приемы подголосочной полифонии. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне – более яркие приемы (перекрещивание голосов, большой диапазон двухголосия, сравнительно большую ритмическую и мелодическую самостоятельности подголоска).

3. Одинаковые мелодические фразы народной песни каждый раз желательно «распевать» по-разному (разными вариантами подголоска).

4. В подголоске желательно использовать трихордные попевки, – (бесполутоновые мелодические сочетания из трех звуков в объеме чистой кварты или квинты), а также мелодические обороты плагального значения: нисходящий ход на большую секунду и чистую кварту, восходящие ходы на большую секунду и малую терцию или большую секунду и чистую квинту.

5. Необходимо определить ладовое строение песни, выявить все устои в ее мелодии. Наметить правильное оформление устоев, подходов к ним. Мелодия и подголосок имеют одинаковые устои. Потому в момент звучания устоя голоса сливаются в интервал унисона или октавы.

6. Нормативное движение голосов к устою и от него – прямое. Вместе с унисонностью устоя это обеспечивает сходство мелодических рельефов голосов.

7. Так как в народной песне устои расположены, как правило, в нижней части диапазона мелодии, то движение мелодии и подголоска к устою – вниз, а от устоя – вверх. Если устой расположен в верхней части диапазона, то он обычно оформляется интервалом октавы. Движение голосов к нему в этом случае может быть противоположным.

8. Максимально использовать те виды голосоведения, которые позволяют достичь схождения между голосами. Преобладать должны прямое и параллельное виды голосоведения. Косвенное голосоведение применяется в момент распева подголоском длинного звука мелодии.

9. В начале мелодии использовать одноголосный зачин – вплоть до первой

каденции (первого устоя), после которой должен вступить подголосок. Присоединяется подголосок поначалу незаметно – в унисон к основной мелодии или параллельными интервалами (чаще всего терциями).

10. Присоединение подголоска должно происходить между устоями и с начала, а не с середины слова в тексте. Выключение голоса происходит между устоями – чаще всего, сразу после устоя.

11. В кульминационных местах можно использовать перекрещивание голосов – прием, при котором подголосок временно оказывается выше мелодии.

12. Вариантное сходство подголоска с мелодией проявляется не только в мелодическом, но и в ритмическом рисунке. В начале и окончании мелодии надо использовать наиболее нейтральные виды ритмического рисунка – ритмический параллелизм и ритмическое упрощение. На фоне мелодически длинной ноты, в местах устоев чаще всего используется ритмическое дробление тяжелой или относительно тяжелой доли такта. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне можно использовать пробег через сильную долю.

13. Следует избегать ритма синкопы (безударность сильной доли в одном голосе при ударности ее в другом голосе) как несвойственного подголосочной полифонии.

14. Нормой интервальной вертикали являются консонансы (унисон, октава, терция, секста, квинта). Диссонансы (кварта, секунда, септима, тритон), образуемые неаккордовыми звуками мелодии, нуждаются в разрешении. Разрешение может быть достигнуто плавным ходом или скачком.

Тема 9. Методика сочинения темы, ответа и противосложения фуги

1. Наметить образный характер темы, выбрать соответствующие ему темп, размер, лад, тональность, регистр. Определить длину будущей темы.

2. Учитывать при этом, что характер темы определяют ее *жанровые признаки* – песенность, танцевальность, моторность, скерцозность, речитативность, повествовательность и пр. Выбранные метр, темп, лад, тональность, ритмический рисунок темы и жанровые признаки должны соответствовать образным задачам.

3. Начинать тему следует с устойчивого звука лада (с I или V ступени). Метрические условия начала могут быть различными – из-за такта, с сильной доли, с паузы. Завершать тему нужно также на устойчивом звуке (III или I ступени), на сильной или относительно-сильной доле – в основной тональности (если тема однотональная) или в тональности доминанты (если тема модулирующая).

4. Сочинить ядро темы, ее начальный мелодико-ритмический оборот. Ядро темы должна отличать интонационная и ритмическая характеристика и узнаваемость.

Длина ядра составляет в среднем 5-6 нот.

5. Если сочиняется вариантная тема, то вслед за ядром сочиняется несколько (обычно от одного до трех) его измененных повторений – вариантов. Варианты ядра могут незначительно отличаться от него диапазоном, продолжительностью, ритмикой и интерваликой.

6. Если сочиняется контрастная тема, то вслед за ядром должно следовать продление (развертывание). При его сочинении следует использовать нейтральные мелодико-ритмические формулы – так называемые общие формы движения: ходы по ступеням гамм или аккордов, движение ровными или однообразно повторяющимися длительностями, секвенции.

7. Для темы однородного строения достаточно сочинить только ядро темы или – реже – только продление. В однородной теме ядро может быть более продолжительным, в теме контрастного и вариантного строения – более кратким.

8. Сочиняя темы для разного вида ответов (тональных и реальных), следует помнить, что реальный ответ пишется на все темы, кроме тех, которые начинаются с V ступени лада, со скачка между I и V ступенями, а также тех тем, которые модулируют в доминантовую тональность.

9. Написав тему, нужно сочинить к ней соответствующий *ответ*. Ответ записывается в другом голосе, на другой строчке.

10. К записанному на другой строчке ответу на первой строчке нужно написать *противосложение*, сочинив его в соответствии с правилами контрапунктирования голосов (см. тему 3). Начало противосложения должно представлять собой непосредственное продолжение темы в начальном голосе (см. тему 6).

Методические указания к выполнению аналитических заданий по темам

Тема3. Методика анализа контрастного двухголосия

1. Проанализировать образцы контрастной полифонии. Обратить внимание на ладовую принадлежность музыки.
2. Охарактеризовать мелодические линии голосов, соотношение в них поступенного и скачкового движения, диапазон и направление скачков, протяженность поступенного движения.
3. Определить гармонические интервалы, образующиеся на сильных и слабых долях, соотношение консонансов и диссонансов, виды диссонансов (проходящие, вспомогательные звуки, задержания приготовленные и неприготовленные, диссонансы, взятые скачком);
4. Установить типы голосоведения в контрапунктирующих голосах (противоположное, косвенное, прямое, параллельное).
5. Отметить соотношение вступлений голосов, совпадение или несовпадение кульминаций, каденций в двухголосии
6. Выявить метроритмические условия соотношения голосов (комплементарная ритмика, взаимозависимость акцентов и протяженности построений).
- 7.

Тема7. Методика анализа имитации

1. Проанализировать данные примеры и определить вид имитации (простая или каноническая; канон законченный, бесконечный, каноническая секвенция),
2. Выявить наличие и вид полифонического преобразования темы в имитирующем голосе (прямое движение, обращение, увеличение и т.п.).
3. Определить направление, интервал и расстояние имитации.
4. Охарактеризовать тип и степень контраста противосложения с имитирующим голосом (риспостой).
5. Установить принадлежность имитации к строгому или свободному стилю.

Тема8. Методика анализа подголосочной полифонии

1. Сделать анализ народной песни, выяснить ее структуру.
2. Определить звукоряд и ладовое строение мелодии.
3. Отметить опорные звуки мелодии (устои) и средства их выделения.—

4. Проанализировать степень подобия мелодических линий, проявления этого подобия.

5. Охарактеризовать особенности голосоведения (преобладающий тип голосоведения, моменты использования других типов голосоведения).

6. Описать соотношение консонансов и диссонансов, особенности разрешения диссонансов.

7. Выявить метроритмические особенности подголосочной полифонии (тип метрики, ритмическое сходство и ритмический контраст голосов, свободное паузирование).

Тема 10. Методика письменного анализа строения фуги

1. Для анализа фуги надо составить схему ее строения. Составление схемы начинается с создания «нотного стана», количество параллельных горизонтальных линий которого соответствует количеству голосов анализируемой фуги.

2. На этом «нотном стане» отмечаются все проведения темы, ответа, удержанные противосложения, интермедии, стретты.

3. Тема обозначается заглавной буквой **T**. Тема в обращении – **L**, в увеличении – **T**. Ответ обозначается буквой **D**.

4. Противосложение *удержанное* – **П₁** (и **П₂**, если имеется и второе удержанное противосложение). Неудержанные противосложения в схеме не обозначаются.

5. Интермедии обозначаются буквой **I**, пересекающей линии всех голосов.

6. Для обозначения стретты отмечаются последовательно все входящие в нее проведения темы и обводятся общей рамкой.

7. Границы разделов помечаются вертикальной чертой, проходящей через все горизонтальные линии. Окончания экспозиционного и завершающего разделов обозначаются двойной чертой. Граница развивающего и завершающего разделов – одинарной.

8. Сверху, над горизонтальными линиями схемы, обозначаются тональности всех проведений темы (ответа), тональный план интермедий, а также каденционная тональность окончания экспозиционного раздела (над вертикальными линиями, отмечающими границы разделов).

9. Снизу, под горизонтальными линиями схемы, обозначается длина в тактах каждого элемента схемы: всех проведений темы, всех интермедий, всех стретт.

10. Под ними большой скобкой отмечаются границы разделов и подписываются их названия.

Тема 10. Методика письменного анализа элементов фуги

1. В анализируемой фуге изучить и описать ее основные элементы – тему, ответ, противосложения, интермедии, стретты.
2. Охарактеризовать **тему** фуги. Отметить:
 - 2.1. ее жанровую принадлежность,
 - 2.2. длину (в тактах)
 - 2.3. элементы, из которых она состоит (наличие ядра и продления)
 - 2.4. величину ядра,
 - 2.5. строение темы (однородное, контрастное, вариантное, контрастно-вариантное)
 - 2.6. степень завершенности и приемы завершения (ладотональные и метрические)
 - 2.7. тональный план темы.
3. Охарактеризовать **ответ** в фуге. Определить:
 - 3.1. доминантовый он или субдоминантовый; тональный или реальный,
 - 3.2. если ответ тональный, объяснить причины его введения (начало темы с V ступени лада, со скачка между I и V ступенью в начальном обороте, модуляция темы в D).
4. Охарактеризовать первые два противосложения:
 - 4.1. определить, удержанные они или удержанные,
 - 4.2. выявить степень контраста – ритмического, мелодического – противосложений с темой,
 - 4.3. охарактеризовать их интонационное строение.
5. Описать строение двух **интермедий**:
 - 5.1. тематическое (связь тематического материала каждого голоса с темой, противосложениями, кодеттой, появление нового материала);
 - 5.2. полифоническое (вид многоголосия, который образуется между полифоническими голосами, полифонические приёмы – каноническая секвенция, простой или сложный контрапункт, гомофонно-гармонические приемы, если они имеются);
 - 5.3. тонально-гармоническое (модуляции, секвенции – диатонические, хроматические, транспонирующие).
6. Отметить и наличие и строение **стретт**.
 - 6.1. указать разделы, такты, в которых они присутствуют,
 - 6.2. установить количество проведений темы в каждой стретте,
 - 6.3. определить показатели использующихся в стреттах канонических имитаций (направление, интервал, расстояние, виды полифонического преобразования темы).

Методические указания к самостоятельному изучению истории полифонии

Тема 2. Методические рекомендации к изучению этапов развития полифонии, полифонических стилей и жанров

Курс полифонии, помимо своей основной цели – изложения основных теоретических сведений и формирования практических навыков – *предполагает таксисе общее знакомство с историей полифонии* – для осознания длительности художественного бытия ее складов и приемов, понимания разных условий ее сосуществования и взаимодействия с гомофонией, знакомства с разными полифоническими жанрами, стилями и композиторскими школами.

Результатом самостоятельного изучения истории полифонии должно стать выяснение (и усвоение) следующих обязательных сведений:

1. **Основные исторические периоды развития полифонии как главенствующего способа изложения и развития в европейской музыке: полифония эпохи средневековья** (два ее этапа – раннее средневековье и переход к Возрождению); полифония эпохи Возрождения, полифония эпохи барокко
2. Временные границы каждого изучаемого периода, их соответствие общей исторической и художественно-стилистической периодизации.
3. Названия национальных полифонических школ и имена композиторов, в творчестве которых полифония получила наибольшее развитие на этом этапе.
4. Характерные образно-содержательные и выразительные признаки полифонической музыки данного времени.
5. Основные полифонические жанры и формы музыки данного периода.
6. Конкретные полифонические приемы музыкального изложения и развития, характерные для данного стиля или творчества отдельных его представителей. Состояние полифонической техники.
7. **Роль полифонии в эпоху господства гомофонно-гармонического склада; название соответствующих эпохальных музыкальных стилей и их периодизация** (венский классицизм, романтизм, многообразие стилей XX в.)
8. Какие полифонические приемы изложения и развития используются в гомофонной музыке разных периодов.
9. Какие из полифонических форм привлекают внимание композиторов на этих этапах и как они соотносятся с гомофонными формами и жанрами.
10. Имена композиторов, проявивших наибольший творческий интерес к полифоническим приемам и формам: во второй половине XVIII в.; в XIX в.; в XX в. Соответствующие примеры их сочинений.
11. Соотношение полифонии и гомофонии в музыке каждого стиля и отдельных его представителей.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Перечень обязательных практических заданий

Тема 3. Задание 1. Сочинить **контрапункт** к предложенной мелодии. Использовать все приемы контрапунктирования, как-то: ритмическую комплементарность, несовпадение метрических акцентов и мелодических кульминаций, преобладающее противоположное и косвенное голосоведение, преимущественное слияние голосов в консонирующие интервалы в опорных местах, разрешения диссонансов.

Тема 5. Задание 2. Путем высотных перестановок голосов, из контрастного двухголосия предыдущего задания (к теме «Контрастная полифония») получить несколько производных соединений **вертикально-подвижного контрапункта**: два двойных контрапункта октавы (Iv = 7 , двойной или – 2) контрапункт дуодецимы (Iv = 12 , двойной или – 18) контрапункт децимы (Iv = 10 , двойной или – 16)

Все соединения должны быть образованы перемещением обоих голосов на разные интервалы. Желательно получить при этом изменения не только тональные, но и ладовые (хотя бы в одном производном соединении).

Тема 6. Задание 3. Приняв заданную мелодию за верхний или нижний голос, написать **горизонтально-подвижной контрапункт** с временным сдвигом в один такт. При помощи техники «третьей строки» сочинить к заданной мелодии контрапунктирующий голос. Затем разделить трехстрочную запись на первоначальное и производное соединения.

Тема 7. Задание 4. На заданную тему написать 4 разновидности **простой имитации** из числа следующих: а) в прямом движении; б) в обращении; в) в увеличении; г) в уменьшении; д) в ракоходе; е) в обращении + ракоходе + увеличении (уменьшении) одновременно.

К имитирующему голосу сочинить противосложение в начальном голосе, основываясь на правилах контрастного двухголосия. (во всех 4-х имитациях разное). Для завершения имитации сочиняется каденция. Последним интервалом должен быть консонанс (терция, секста, прима, октава, реже – квинта).

Задание 5. На заданную тему сочинить законченный **канон** из четырех звеньев

с каденцией в прямом движении в нижнюю или верхнюю октаву.

Тема 8.Задание 6. Сочинить второй голос к **протяжной народной песне**, применив все известные принципы подголосочности. Использовать прием одноголосного зачина (до первого устоя), свободное подключение другого голоса после первой каденции (в унисон или в терцию). В начале и в конце песни использовать нейтральные приемы подголосочной полифонии. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне – более яркие приемы (перекрещивание голосов, большой диапазон двухголосия, сравнительно большую ритмическую и мелодическую самостоятельности подголоска). Одинаковые мелодические фразы народной песни каждый раз «распевать» по-разному (разными вариантами подголоска).

Задание 7. Сочинить второй голос к **подвижной народной песне**, сделав подголосок высотно и ритмически близким мелодии. Основными приемами должны быть ритмическое сходство и мелодический параллелизм (главным образом, терцовый) голосов. Правила оформления устоев при этом не меняются (унисон или октава в устоях, преимущественное прямое движение голосов к устою и от него).

Выполняя задание, необходимо учесть, что все возникающие в двухголосии интервалы употребляются более свободно, чем в классической полифонии (возможно движение параллельными квинтами, октавами, примами, а иногда – и секундами и септимами).

Тема 9.Задание 8. Сочинить три **темы для фуги** в свободном стиле: все – разной длины, разного строения (однородного, контрастного, вариантного), в разных темпах, разного характера. Следует предусмотреть, что ответы на сочиненные темы должны быть разные: один – реальный, две других – тональные (обязательно по разным причинам).

Задание 9. На сочиненные темы (см. Задание 1) или заданные мелодии написать надлежащие **ответы**, и к каждому из них сочинить контрастирующее **противосложение** – как непосредственное продолжение темы в начальном голосе.

Тема 10.Задание 10. Сделать письменный **анализ 1 фуги**. Составить схему ее строения (по образцу).

Охарактеризовать письменно основные элементы фуги: тему (длина, степень завершенности, элементы из которых она состоит, тональный и структурный типы); ответ (доминантовый или субдоминантовый; тональный или реальный); противосложения (удержанные и неудержанные). Описать строение двух интермедий (тематическое – по голосам, полифоническое, тонально-

гармоническое).

Перечень дополнительных практических заданий

Тема 5. Задание 1д.

Тема 5. Задание 2д. Из первоначального и четырех производных соединений вертикально-подвижного контрапункта (два двойных контрапункта октавы, по одному двойному контрапункту децимы и дуодецимы) составить цикл **полифонических вариаций**, связав высотно и мелодически окончание одного соединения с началом последующего.

Для соединения вариаций друг с другом можно незначительно изменять окончания «вариаций», но не их начала. Вариации следуют друг за другом, произвольно чередуя октавные и неоктавные (децима, дуодецима) производные соединения. Порядок следования вариаций друг за другом определяется драматургической логикой (движение к кульминации). Но тема (первоначальное соединение) должна располагаться вначале, до всех производных соединений.

Тема 6. Задание 3д. На заданную мелодию написать **вдвойне-подвижной контрапункт** с временным сдвигом в один такт и интервальным сдвигом в октаву. При помощи техники «третьей строки» сочинить к заданной мелодии контрапунктирующий голос. Затем разделить трехстрочную запись на первоначальное и производное соединения.

Тема 7. Задание 4д. На заданную тему сочинить **бесконечный канон** второго разряда протяженностью в 8-10 тактов в прямом движении в верхнюю или нижнюю октаву. Чтобы возвращение к начальному звену канона произошло «гладко», следует воспользоваться помощью третьей строчки (как и при написании горизонтально-подвижного контрапункта). Она понадобится при сочинении последнего звена канона, предшествующего повтору первого.

Risposta:
$$\left\| \begin{matrix} A^1 & B^1 & C^1 & D^1 \end{matrix} \right\|$$

Proposta:
$$A \left\| \begin{matrix} B & C & D & A \end{matrix} \right\|$$

Третья (вспомогательная) строка:
$$A$$

Сочиняя звено D, следует добиваться не только его гармонического сочетания с тематизмом звеньев C и A, но и плавного перехода к начальному звену канона.

Тема 9. Задание 5д. Сочинить трехголосное фугато на заданную или сочиненную тему. После ответа написать небольшую интермедию-связку (1-2 такта), создающую гармонически плавный переход к основной тональности. Третье проведение темы должно сопровождаться двумя противосложениями. Заканчивается фугато еще одной интермедией (2-4 такта), в которой может быть

либо переход в параллельную тональность, либо каденционный оборот в основной тональности. В этой интермедии желательно использовать простую или каноническую секвенцию.

График контроля выполнения самостоятельных письменных работ

Тема 3.Задание 1.	Срок выполнения – 3-я учебная неделя
Тема 5.Задание 2.	Срок выполнения – 5-я учебная неделя
Тема 6.Задание 3.	Срок выполнения – 6-я учебная неделя
Тема 7.Задание 4.	Срок выполнения – 7-я учебная неделя
Тема 7.Задание 5.	Срок выполнения – 8-я учебная неделя
Тема 8.Задание 6.	Срок выполнения – 9-я учебная неделя
Тема 8.Задание 7.	Срок выполнения – 10-я учебная неделя
Тема 9.Задание 8.	Срок выполнения – 11-я учебная неделя
Тема 9.Задание 9.	Срок выполнения – 12-я учебная неделя
Тема 10.Задание 10.	Срок выполнения – 13-я учебная неделя

Критерии оценки работы студентов

Конечная оценка работы студента (зачет) зависит от качества его работы в семестре. Оценочный рейтинг студента складывается из:

- набранных баллов за самостоятельные письменные работы (основные и дополнительные),
- оценки проверочной письменной контрольной работы
- присутствия на аудиторных занятиях и подготовленности к ним.

В письменных работах оценивается в баллах не только качество, но и своевременность выполнения работ. Максимальная оценка -10 баллов. За каждую просроченную неделю снимается 1 балл.

Дополнительные письменные работы выполняются по желанию студента – для повышения его рейтинга (общего количества баллов).

Посещение практических занятий студентом добавляет к рейтингу за каждый час аудиторных занятий +1/2 балла (1 балл за пару). Подготовленность к занятию (самостоятельное освоение пропущенной темы, выполнение домашней работы) также добавляет за каждый час аудиторных занятий +1/2 балла (1 балл за пару).

Проверочная письменная работа (или тест): максимальная оценка 10 баллов.

Студент, набравший за время прохождения курса свыше 150 баллов, получает зачет автоматом.

Студент, набравший за время прохождения курса менее 75 баллов, не допускается к зачету.

Обязательные задания

Тема 3. **Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов**

Задание 1 (Контрапункт).....10 баллов

Тема 5. **Вертикально-подвижной контрапункт**

Задание 2 (Вертикально-подвижной контрапункт)..... 10 баллов

Тема 6. **Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты**

Задание 3 (Горизонтально-подвижной контрапункт)..... 10 баллов

Тема 7 **Имитационная полифония. Виды имитации**

Задание 4 (Простая имитация)10 баллов

Задание 5 (Канон).....10 баллов

Тема 8. **Гетерофония и подголосочная полифония**

Задание 6 (Протяжная народная песня).....10 баллов

Задание 7 (Подвижная народная песня).....5 баллов

Тема 9. **Фуга. Основные элементы фуги**

Задание 8 (Темы фуги).....5 баллов.
Задание 9 (Ответы и противосложения)5 баллов.

Тема 10.Строение фуги

Задание 10 (Анализ фуги).....15 баллов

Дополнительные задания

Тема 2. Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили

Задание 1д (Конспект)10 баллов.

Тема 5.Вертикально-подвижной контрапункт

Задание 2д (Полифонические вариации).....10 баллов

Тема 6.Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты

Задание 3д (Вдвойне-подвижной контрапункт).....10 баллов

Тема 7.Имитационная полифония. Виды имитации

Задание 4д (Бесконечный канон).....10 баллов

Тема 9.Фуга. Основные элементы фуги

Задание 5д (Фугато)..... 15 баллов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Вопросы для проверки знаний по теории

1. Что такое полифония?
2. Приведите определение полифонического многоголосия.
3. Что такое гомофония?
4. Что такое монодия?
5. Какие существуют промежуточные формы между монодией и полифонией?
6. Что такое гетерофония?
7. Что такое бурдон?
8. Что такое антифонное пение?
9. Когда возникла полифония?
10. К какому веку относится начало профессионального европейского многоголосия?
11. Что такое контрастная полифония?
12. Что называют разнотемной полифонией?
13. Что такое противосложение?
14. Каковы правила контрапунктирования голосов?
15. Что такое ритмическая комплементарность?
16. Каковы условия мелодического соотношения голосов в контрастной полифонии?
17. Как обеспечивается метрический контраст голосов в контрапункте?
18. Что такое контрапункт?
19. Что такое простой контрапункт?
20. Что такое сложный контрапункт?
21. Какие виды сложного контрапункта вы знаете?
22. Что такое первоначальное соединение?
23. Что такое производное соединение?
24. Что такое подвижной контрапункт?
25. Какие виды подвижного контрапункта вы знаете?
26. Что такое вертикально-подвижной контрапункт?
27. Что такое горизонтально-подвижной контрапункт?
28. Что такое вдвойне неподвижной контрапункт?
29. Что такое двойной контрапункт?
30. Что такое индекс вертикалиса?
31. Как он вычисляется?
32. Как обозначаются интервалы перемещений голосов при вычислении индекса вертикалиса?
33. Как обозначается направление перемещений голосов при вычислении индекса вертикалиса?
34. Как образуется сумма индекса вертикалиса?
35. Каким знаком обозначается индекс вертикалиса двойного контрапункта?
36. Какие двойные контрапункты (с каким индексом вертикалисом) являются наиболее употребительными в музыке?
37. Что такое «техника третьей строки», для чего и как она применяется в подвижном контрапункте?

38. Какие вы знаете способы преобразования полифонической темы (или виды полифонического варьирования темы)?
39. Что такое обращение?
40. Как оно образуется?
41. Что такое ракоход?
42. Как он образуется?
43. Что такое увеличение?
44. Что такое двойное увеличение?
45. Что такое уменьшение?
46. Что такое двойное уменьшение?
47. Что такое имитационная полифония?
48. Что такое пропоста?
49. Что такое респоста?
50. Что такое простая имитация?
51. Что такое каноническая имитация?
52. Что такое точная имитация?
53. Что такое свободная имитация?
54. Что такое показатели имитации?
55. Что такое сторона (направление) имитации?
56. Что такое интервал имитации?
57. Что такое расстояние (сдвиг по времени) имитации?
58. Что такое преобразование в имитации?
59. Что такое подголосочная полифония?
60. Что такое подголосок?
61. Какие вы знаете принципы подголосочности (или закономерности подголосочного многоголосия)?
62. Чем отличаются подголоски в протяжной и плясовой песнях?
63. Каковы ладовые условия подголосочной полифонии?
64. Какими интервалами оформляются каденционные устои в подголосочной полифонии?
65. Каково движение голосов к устою? От устоя?
66. Какие виды голосоведения преобладают в подголосочной полифонии?
67. Возможно ли перекрещивание голосов в подголосочной полифонии?
68. Каковы условия свободного выключения голоса в подголосочной полифонии?
69. Назовите наиболее характерные ритмические обороты подголосочной полифонии.
70. Что такое «пробег через сильную долю»?
71. Каково ритмическое соотношение голосов в подголосочной полифонии?
72. Какие имитационно-полифонические формы вы знаете?
73. Что такое fuga?
74. Когда возникла fuga?
75. Какие полифонические формы и жанры можно считать непосредственными предшественниками fuga?
76. Что такое тема fuga?
77. В скольких голосах проводится тема в fuga?

78. Какова обычная длина темы в фуге?
79. В какой тональности может заканчиваться тема фуги?
80. Из каких элементов может состоять тема фуги?
81. Как строится тема фуги?
82. Что такое однородная тема?
83. Что такое контрастная (составная) тема?
84. Что такое вариантная тема?
85. Что такое ответ?
86. В какой тональности звучит ответ?
87. В каком голосе вступает первый ответ?
88. Какие бывают ответы?
89. Что такое реальный ответ?
90. Что такое тональный ответ?
91. Какие причины вызывают необходимость введения тонального ответа?
92. Может ли фуга не иметь ответа?
93. Что такое противосложение?
94. Какое противосложение называется удержанным?
95. Сколько противосложений может одновременно звучать в фуге?
96. Как соотносятся тема и противосложение?
97. Может ли фуга не иметь противосложений?
98. Что такое интермедия?
99. Сколько интермедий может быть в фуге (минимально и максимально)?
100. На каком материале строятся интермедии?
101. Какова обычная длина интермедий в фуге?
102. В каких разделах фуги встречаются интермедии?
103. Может ли в фуге не быть интермедий?
104. Что такое стретта?
105. Сколько голосов может быть в стретте?
106. Как проводится тема в стретте – с какими возможными изменениями?
107. Какой вид полифонии применяется в стретте?
108. В каких разделах фуги встречается стретта?
109. Может ли в фуге не быть стретты?
110. Сколько раз проводится тема в экспозиции фуги?
111. Каков высотный порядок вступления голосов в экспозиции 3-гол. фуги?
112. В экспозиции 4-голосной фуги?
113. В экспозиции 5-голосной фуги?
114. Каков тональный порядок вступления голосов в экспозиции фуги?
115. Что такое дополнительные проведения темы в экспозиции фуги?
116. Что такое контрэкспозиция?
117. Как и когда заканчивается экспозиция фуги?
118. С чего начинается развивающий раздел фуги?
119. Сколько раз может прозвучать тема в развивающем разделе фуги?
120. Какому развитию, кроме полифонического, подвергается тема в развивающем разделе фуги?
121. Что, кроме проведений темы, встречается в развивающем разделе?

122. В каких тональностях проводится тема в развивающем разделе фуги?
123. Какие тональности, кроме основной, характерны для завершающего раздела фуги?
124. Что такое кода в фуге?
125. Что такое фугато?
126. Что такое фугетта?

Вопросы для проверки знаний по истории полифонии

1. К какому веку относится возникновение профессионального европейского многоголосия?
2. Какие этапы истории полифонии вы знаете?
3. Сколько лет длился средневековый период истории полифонии?
4. Что такое *ars antiqua*?
5. Какой период в истории музыки называют раннеполифонической эпохой? Сколько он длился?
6. Что такое *ars nova*?
7. Назовите главные центры музыкальной культуры эпохи средневековья
8. Назовите наиболее известных композиторов эпохи средневековья
9. Какие полифонические жанры эпохи средневековья вы знаете?
10. Что такое григорианский хорал? Когда он возник? Какова его роль в полифонии?
11. Что такое органум?
12. Какими веками датируется период полифонии Возрождения в истории музыки?
13. Как называется музыкальный стиль полифонии Возрождения?
14. Назовите наиболее крупные и влиятельные европейские композиторские школы эпохи Возрождения. Назовите их наиболее известных представителей.
15. Какие полифонические жанры эпохи Возрождения вы знаете?
16. Что такое строгий стиль?
17. Когда появился в музыке строгий стиль?
18. Каких композиторов строгого стиля вы знаете?
19. Назовите основные признаки музыки строгого стиля.
20. Для какого исполнительского состава предназначена музыка строгого стиля?
21. Каково преимущественное образное содержание музыки строгого стиля?
22. В каких ладах пишется музыка строгого стиля?
23. Какие темпы преобладают в музыке строгого стиля?
24. Какие метры используются в музыке строгого стиля?
25. Какие длительности используются в строгом стиле?
26. Какими веками датируется период полифонии барокко в истории музыки?
27. Назовите виднейших представителей музыки барокко.
28. Какие композиторские школы эпохи барокко вы знаете?
29. Назовите основные полифонические жанры эпохи барокко.

30. Что такое свободный стиль в полифонии?
31. Когда появился в музыке свободный стиль?
32. Назовите основные признаки музыки свободного стиля.
33. Для какого исполнительского состава предназначалась музыка свободного стиля?
34. Каково образное содержание музыки свободного стиля?
35. В каких ладах пишется музыка свободного стиля?
36. Каков диапазон мелодии свободного стиля?
37. Что такое протестантский хорал? Когда он возник?
38. Назовите музыкальные жанры, ставшие непосредственными предшественниками фуги.
39. Назовите имена композиторов, в творчестве которых сформировался классический тип фуги.
40. Какова роль полифонии в музыке второй половины XVIII века?
41. Как называется музыкальный стиль второй половины XVIII века?
42. Каких композиторов второй половины XVIII века вы знаете?
43. Какие полифонические приемы и формы использовали композиторы-классики?
44. Назовите имена композиторов, сочинявших фуги в XVIII-XIX веках.
45. Как называется музыкальный стиль второй половины XIX века?
46. Какова роль полифонии в музыке XIX века?
47. Какие полифонические приемы и формы использовались в музыке композиторов-романтиков?
48. Какие полифонические приемы чаще всего применяются русскими композиторами XIX века?
49. Какова роль полифонии в музыке XX века? Чем она объясняется?
50. Назовите имена композиторов, писавших фуги в XX веке.
51. Назовите композиторов, писавших циклы прелюдий и фуг в XX веке.

Вопросы к зачету

1. Полифония и гомофония. Специфика полифонического склада мышления.
2. Исторические формы, промежуточные между монодией и полифонией.
3. Основные этапы истории полифонии.
4. Строгий и свободный стили (сравнение).
5. Виды полифонии. Имитационная и неимитационная полифония.
6. Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов.
7. Простой и сложный контрапункт. Виды сложного контрапункта.
8. Подвижной контрапункт и его разновидности.
9. Вертикально-подвижной контрапункт. Его показатель – индексвертикалис.
10. Выразительные возможности двойного контрапункта. Наиболее употребительные его разновидности.
11. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты. Методика сочинения.
12. Обратимый контрапункт.
13. Имитация, ее виды. Показатели имитации.
14. Способы преобразования полифонической темы, или виды полифонического варьирования.
15. Простая имитация. Пропоста и респоста.
16. Каноническая имитация и канон. Виды канона.
17. Гетерофония и подголосочная полифония. Принципы подголосочности
18. Фуга как высшая форма имитационно-контрапунктической музыки.
19. Главные элементы фуги: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта.
20. Основные признаки темы фуги и ее строение.
21. Роль и строение интермедий в фугах свободного стиля.
22. Экспозиционный раздел фуги. Количество и последовательность проведений темы в экспозиции.
23. Дополнительные проведения темы и контрэкспозиция.
24. Развивающий и завершающий разделы фуги: тональный план, имитационно-контрапунктические средства развития.
25. Разграничение разделов фуги. Признаки окончания экспозиционного раздела.
26. Общее строение фуги. Трехчастная и двухчастная форма фуги.
27. Фугетта, фугато, фугированное изложение.
28. Вокальные формы и жанры средневековья и Возрождения.
29. Инструментальные формы и жанры барокко.
30. Полифонические приемы и формы в музыке венских классиков.
31. Полифонические приемы и формы в музыке композиторов-романтиков.
32. Полифонические приемы и формы в музыке 20 века.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Список рекомендованной литературы

Основная литература.

1. Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1969. – 330 с.
2. Виды полифонии: методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – Мн.: Минский институт культуры, 1986. – 20 с.
3. Мюллер, Т. Полифония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 336 с.
4. Полифонические формы и жанры: учебно-методические указания по полифонии / И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1991. – 17 с.
5. Ройтерштейн, М. Практическая полифония / М. Ройтерштейн. – М.: Просвещение, 1988. – 157 с.
6. Скребков, С.С. Учебник полифонии / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1982. – 268 с.
7. Степанов, А. Полифония / А. Степанов, А. Чугаев. М.: Музыка, 1972. – 111 с.
8. Ухова, И.В. Полифония: учеб. пособие / И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – М.: БГУКИ, 2018 (в печати)
9. Учебно-методические указания по курсу полифонии. / сост. Н.Н. Ходинская – Мн.: Минский институт культуры, 1989. – 15 с.
10. Фуга: учебно-методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1988. – 14 с.
11. Фраенов, В. Учебник полифонии / В. Фраенов. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.

Дополнительная литература.

12. Аладава, Р. Асаблівасці шматгалоснага складу беларускай народнай песні / Р. Аладава // Музыка нашых дзён: зб. артыкулаў. – Мн.: Беларусь, 1975. – С.24-33.
13. Генова, Т. Из истории bassoostinato XVII-- XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) / Т. Генова // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / Ред.-сост. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1977. – Вып.3. – С.123-155.
14. Двужильная, И. Бассо-остинато в белорусской музыке 60- начала 90-х годов / И. Двужильная // Вопросы культуры и искусства Белоруссии; под ред. Я.Д. Григорович. – Минск: Вышэйшая школа, 1993. – Вып. 12. – С. 93-100.
15. Дубравская, Т. Итальянский мадригал XVI века /Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / Ред. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1972. – Вып.2. – С.55-97.
16. Евдокимова, Ю. Многоголосие Средневековья: XX–XIV века / Ю. Евдокимова // История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – Вып.1. – 454 с.

17. Евдокимова, Ю. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю. Евдокимова // История полифонии. – М.: Музыка, 1989. – Вып.2 А.– 414 с.
18. Крупина, Л.Л. Эволюция фуги: учебное пособие по курсу полифонии / Л.Л. Крупина. – М.: РАМ, 2001. –186 с.
19. Кузнецов, И.К. Теоретические основы полифонии XX века: исследование / И. Кузнецов. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 285 с.
20. Мелешина, С.П. Полифония: учебник / С.П. Мелешина. – Орел: ОГИИК, 2005. – 251 с.
21. Осипова, В.Д. Полифония: учебное пособие: в 2 ч. – Омск: Изд-во ОмГУ. – Ч.1: Полифонические приемы. – 2006. – 134 с.
22. От Гвидо до Кейджа: полифонические чтения: сб. ст. – М.: Изд-во ГМПИ: ТС-Прима, 2006. – 390 с.
23. Полифония: учебное пособие / Санкт-Петербургская государственная академия культуры. – СПб.: СПбГАК, 1998. – 190 с.
24. Протопопов, В. Западноевропейская музыка XVII–первой четверти XIX века / В. Протопопов // История полифонии.– М.: Музыка, 1985. – Вып. 3. – 494 с.
25. Протопопов, В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века / В. Протопопов // История полифонии.– М.: Музыка, 1986. – Вып.4.– 317 с.
26. Протопопов, В. Полифония в русской музыке XVII– начала XX века / В.Протопопов // История полифонии.– М.: Музыка, 1987. – Вып.5. – 319 с.
27. Протопопов, В. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена / В. Протопопов // Бетховен: сб. статей. Т. 2. – М.: Музыка, 1272. – С.252-256.
28. Протопопов, В. Ричеркар и канона в XVI-XVII веках и их эволюция / В. Протопопов // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / Ред. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1972.– Вып.2. – С.5-54.
29. Пустыльник, И. Практическое руководство к написанию канона / И. Пустыльник. – Л.: Музыка, 1975.– 80 с.
30. Пэрриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. / К. Пэрриш, Дж. Оул; пер. с англ. – М.: Музыка, 1975. – 215 с.
31. Симакова, Н.А. Азбука полифонии: учебное пособие / Н.А. Симакова. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2013. – 352 с.
32. Скребков, С. Теория имитационной полифонии / С. Скребков. – Киев: Музична Украина, 1983.–144 с.
33. Тюлин, Ю.Н Искусство контрапункта / Ю.НТюлин. – М.: Музыка, 1964. – 167 с.
34. Цахер, И. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович) / И. Цахер. – М.: Композитор, 2005. – 239 с.
35. Чугаев, А. Особенности строения клавирных фуг И.С.Баха / А.Чугаев.– М.: Музыка, 1975.– 255 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тэорыя музыкі (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналізмузычных форм).
Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасцей: 1-16 01 10 Спевы (па напрамках); 1-16 01 06 Духавыя інструменты (па напрамках); напрамках спецыяльнасцей: 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка); 1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка). Складальнікі: Н.І. Дожына, Р.Р. Каленька, А.Э. Міланіч, І.У. Ухава, Н.М. Хадзінская. – Мінск : БДУКМ, 2016. – 50 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ