

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»**

**КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ**



**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ**

**Полифония**

Направление подготовки

**53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»**

Направленность (профиль)

**«Этномузыкалогия»**

**квалификация (степень) - бакалавр**

**Квалификация**

Этномузыколог. Преподаватель.  
Руководитель творческого коллектива.

Форма обучения – **очная**

Срок обучения  
очная форма - **4 года**

**Нальчик  
2020**

## 1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Формирование культуры полифонической логики в музыкальном мышлении, солидной теоретической базы, необходимой и достаточной эрудиции; обогащение технологического арсенала будущего композитора разнообразием художественно-выразительных средств, приемов имитационной полифонии и контрастного контрапункта. Задачи курса: научить студентов-композиторов сочинять как технологически несложные, так и художественно полноценные построения в полифонической, гетерофонно-подголосочной и полипластовой фактурах; развить у студентов навыки профессионального полифонического анализа музыкальной фактуры.

## 2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Дисциплина входит в блок Б1.В.10 (часть, формируемая участниками образовательных отношений).

## 3. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ОСВОЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций:

- Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе (ОПК-1).
- Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте (ОПК-6)

В результате освоения дисциплины студент должен:

**Знать:** основные этапы исторического развития музыкального искусства; композиторское творчество в культурно-эстетическом и историческом контексте, жанры и стили инструментальной, вокальной музыки; основную исследовательскую литературу по каждому из изучаемых периодов отечественной и зарубежной истории музыки; теоретические и эстетические основы музыкальной формы; основные этапы развития европейского музыкального формообразования, характеристики стилей, жанровой системы, принципов формообразования каждой исторической эпохи; принципы соотношения музыкально-языковых и композиционных особенностей музыкального произведения и его исполнительской интерпретации; основные принципы связи гармонии и формы; техники композиции в музыке XX-XXI вв., принятую в отечественном и зарубежном музыкознании периодизацию истории музыки, композиторские школы, представившие классические образцы музыкальных сочинений в различных жанрах; различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения и до современности); принципы гармонического письма, характерные для композиции определенной исторической эпохи; виды и основные ункциональные группы аккордов; принципы пространственно-временной организации музыкального произведения разных эпох, стилей и жанров, облегчающие восприятие внутренним слухом; стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;

**Уметь:** применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений; различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития; рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса; выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений определенной эпохи; выполнять гармонический анализ музыкального произведения, анализ звуковысотной техники в соответствии с нормами применяемого автором произведения композиционного метода; самостоятельно гармонизовать мелодию; сочинять музыкальные фрагменты на собственные или заданные музыкальные темы; исполнять на фортепиано гармонические последовательности; расшифровывать генерал-бас; производить фактурный анализ сочинения с целью определения его жанровой и стилевой принадлежности; пользоваться внутренним слухом; записывать музыкальный материал нотами; чисто интонировать голосом; производить гармонический анализ произведения без предварительного прослушивания; выполнять письменные упражнения на гармонизацию мелодии и баса; сочинять музыкальные фрагменты в различных гармонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы; анализировать нотный текст полифонического сочинения без предварительного прослушивания; выполнять письменные упражнения на основные виды сложного контрапункта и имитационно-канонической техники; сочинять полифонические фрагменты и целые пьесы (мотеты, инвенции, пассакалии, фуги и т.д.) на собственные или заданные музыкальные темы, в том числе, на основе предложенного аутентичного образца; анализировать музыкальное произведение во всей совокупности составляющих его компонентов (мелодические, фактурные, тонально-гармонические, темпоритмические особенности), проследить логику темообразования и тематического развития опираясь на представления, сформированные внутренним слухом;

**Владеть:** профессиональной терминологией; навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения; методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий; навыками гармонического и полифонического анализа музыкальных произведений; приемами гармонизации мелодии или баса; теоретическими знаниями об основных музыкальных системах; навыками гармонического, полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом; навыками интонирования и чтения с листа музыки XX века.

#### 4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

##### 4.1. Объем дисциплины, виды учебной деятельности и отчетности

Вид учебной работы	Зачетные единицы	Количество академических часов	Формы контроля (по семестрам)	
			Экзамен	Зачет
<i>Очная форма обучения</i>				
Общая трудоемкость	4	144	4	
Аудиторные занятия		70		
Самост. работа (часов)*		74		
* В том числе экзамены: 36 час.				

#### 4.2. Содержание дисциплины, формы текущего, промежуточного контроля

№ п/п	Наименование тем	Семестр	Виды учебной работы и трудоемкость		Формы текущего и промежуточного контроля
			о/о		
			ЛР	СР	
<b>1 раздел</b>					
1.	Введение. Основные этапы развития полифонии	3	2	4	
2.	Полифония строгого стиля. Общие сведения. Особенности строения мелодической линии	3	6	6	
3.	Простой и сложный контрапункт в двухголосии	3	6	6	
4.	Имитационные формы в двухголосии	3	6	6	
5.	Простой и сложный контрапункт в трех- и четырехголосии	3	8	6	
6.	Ведущие жанры полифонической музыки XV—XVI веков	3	6	4	
7.	Итоговое занятие по первому разделу	3	2	4	
	<b>Итого</b>		<b>36</b>	<b>36</b>	
<b>2 раздел</b>					
1.	Полифония свободного стиля. Основные жанры и формы	4	6	6	
2.	Фуга как высшая форма полифонии	4	8	6	
3.	Из истории развития фуги и других полифонических форм	4	4	4	
4.	Другие полифонические формы	4	4	6	

5.	Значение полифонических приемов в гомофонной музыке	4	2	4	
6.	Особенности полифонических форм композиторов гомофонного направления	4	2	6	
7.	Полифония в музыке XX века. Особенности трактовки старинных полифонических форм. Большие полифонические циклы XX века (Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Шишакова). Усложненные виды фактурной организации	4	8	6	
	<b>Итого</b>		<b>34</b>	<b>38</b>	
	<b>Всего по курсу: 144*</b>		<b>70</b>	<b>74</b>	<b>Экзамен</b>

\* в том числе контактная работа – 72 ч. – лекции, контрольные уроки, консультирование при подготовке реферата, экзамен.

## СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

### Введение. Основные этапы развития полифонии

Задачи курса полифонии; сведения о характере требований к концу его изучения.

Полифония как один из видов многоголосия. Происхождение термина и его соотношение с термином «Контрапункт», сменившим после 1330 года термин «дискант». Несколько значений термина «контрапункт» в XV веке: 1) область учения; 2) практика многоголосного письма; 3) композиция (пьеса, произведение); 4) голос, присоединяемый к главному.

Краткие сведения о появлении многоголосия, разновидностях органумов. Первые образцы сочинений с перестановкой, обменом голосов (Stimmtausch) и техникой имитационного письма («Летний канон»). Развитие контрапункта в XIV—XV веках и расцвет его в XV—XVI веках. Ведущие жанры этого периода, крупнейшие представители творческих национальных школ Европы.

Развитие инструментальной музыки в XVII веке, формирование новых эстетических и художественно-выразительных принципов, обусловивших развитие полифонии. Новая волна расцвета полифонии в начале XVIII века; полифония И. С. Баха и Г. Генделя как вершина контрапунктического искусства свободного стиля. Ведущие жанры этого времени.

Полифония как составная часть сложной многоголосной фактуры в музыке XVIII века и позднее.

Полифония на современном этапе развития музыки, ее новые формы. Особенности координации голосов. Возрождение старинных жанров и форм.

## **Тема 1. Полифония строгого стиля. Общие сведения. Особенности строения мелодической линии**

Основные положения мензуральной нотации (41). Длительности, тактовые (условно) размеры. Лады, их амбитус, реперкусса, финалис. Сведения о ладах в трактате Глазареана «Dodecachordon» (1547 г.). Возможные транспозиции ладов.

Строение мелодической линии. Правило скачка. Понятие «мертвый скачок». Примеры из художественной литературы и их анализ.

Практические работы:

Сочинение 8—10 упражнений в ключах «соль», «до», «фа» в разных тонах (ладах), преимущественно в первом («ре»). 2—3 примера желательны с текстом. Размеры упражнений— 8—10 тактов.

## **Тема 2. Простой и сложный контрапункт в двухголосии**

Двухголосие как первый этап изучения многоголосия, концентрирующий ведущие положения координации голосов, их мелодического рельефа, ритмики, фразировки. Нормы вертикали— интервальные соотношения. Классификация интервалов; совершенные и несовершенные консонансы и диссонансы. Цифровое обозначение (по системе С. Танеева). Правила употребления на сильных и слабых долях такта.

Простой и сложный контрапункт. Виды сложного контрапункта: подвижной (вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной, вдвойне подвижной); обратимый (зеркальный и ракоходный); их сочетания. Контрапункт, рассчитанный на дублировки.

Формы проявления вертикально-подвижного контрапункта: с прямой перестановкой голосов, с противоположной перестановкой голосов. Условия перестановок при трех показателях: IV — 7, IV — 9, IV — 11. Способ нахождения результата по имеющемуся данному, позволяющий при необходимости вывести правила контрапункта с любым IV. Анализ двухголосных примеров (инструктивные примеры Царлино, фрагменты из сочинений Лассо и Палестрины: 3, №№ 58—61; 12, № 24).

Горизонтально-подвижной контрапункт. Техника его сочинения с помощью «мнимого» канона в унисон с использованием дополнительной третьей строки (3, №№ 62, 63; 12, № 18).

Вдвойне подвижной контрапункт. Техника сочинения с «мнимым» канонем в любой интервал, кроме прима, с использованием дополнительной третьей строки. Применение его в условиях стреттной полифонии и многоголосных канонем с одновременным вступлением голосов и разными интервалами имитации. Анализ примеров: 3, №№ 64, 65; 12, № 12 (начало), № 43.

Разновидности обратимого контрапункта: зеркальный, ра-коходный, вертикально-обратимый, горизонтально-обратимый, частично-обратимый. Правила написания каждого из них. Анализ примеров: 12, №№ 22, 13.

Контрапункт, рассчитанный на дублировки. Его полный вид (дублируется каждый голос) и неполный (дублируется один из голосов). Анализ примеров: 12, № 8 (Agnus) и др.

Практические работы:

Сочинение и проверка примеров на различные виды сложного контрапункта.

### **Тема 3. Имитационные формы в двухголосии**

Понятие имитации. Отличие полифонической имитации от гомофонической. Имитационное письмо — ведущая форма изложения музыкального материала в эпоху Высокого Ренессанса.

Основные координаты имитационных форм: интервал имитации, время соотношения между пропостой и респостой. Имитация в прямом движении, в обращении, в увеличении, в уменьшении, в возвратном (ракоходном) движении.

Виды имитационных форм: простая имитация и каноническая имитация (канон).

Виды канонов: конечный, бесконечный, каноническая секвенция. I и II разряды бесконечного канона и канонической секвенции. Техника их выполнения.

Анализ примеров имитационных форм: простая имитация — 5, № 348 (с т. 27), № 354; каноническая имитация — 5, № 348 (с т. 40), №№ 357, 358; 12, №№ 4, 6, 58;

бесконечный канон I разряда — 12, № 12 (крайние голоса), № 54 (средние голоса);

бесконечный канон II разряда — 12, № 47 (нижние голоса);

каноническая секвенция — 5, № 349 (с. т. 17); 3, № 97. Другие виды канонов, широко встречающиеся в музыке XV—XVI веков:

линейный (случай неимитационного канона) — 12, №№ 27, 29;

распределенный — 12, № 12 (средние голоса), № 63 (нижние голоса);

пропорциональный (мензуральный) — 12, № 6 (верхняя и нижняя пары голосов), № 46 (крайние голоса), № 31 (верхние голоса, начало);

см. также три канона из *Venedictus* мессы «L'homme arme» Жоскена Дебре.

Практические работы:

Сочинение и проверка примеров-упражнений на различные виды имитационных форм.

### **Тема 4. Простой и сложный контрапункт в трех- и четырехголосии**

Большое разнообразие вариантов сочетаний голосов и их комбинаций в трех- и четырехголосии. Перспективы в развитии формообразования и гармонического мышления, открываемые многоголосной полифонической музыкой.

Качественное переосмысление вертикали в трех- и четырехголосии при сохранении приемов двухголосного полифонического письма. Преодоление формулы «консонанс-диссонанс-консонанс». Изменение отношения к кварте и ноне. Применение в трехголосии двойного задержания, в четырехголосии — тройного. Большие возможности регистрового разнообразия при соблюдении определенных ограничений пределом двух — двух с половиной октав.

Наиболее характерные для трех- и четырехголосия виды полифонии: разнотемная, имитационная, а также смешанный тип (например, двухголосный канон с дописанным голосом в трехголосии). Применение простого и сложного контрапункта.

## **Трехголосие**

### **Техника письма и формы, предлагаемые для изучения.**

Вертикально-подвижной контрапункт с IV -7, -14, -21. Ограничения контрапункта, способы его выполнения в соответствии со схемами пяти производных соединений.

Простая имитация с кварто-квинтовым и октавным интервалом имитации и респостами, воспроизводящими материал в прямом движении, в обращении, увеличении, уменьшении. Каноническая имитация, включающая конечный и бесконечный канон, каноническую секвенцию. Условия написания конечного канона в простом контрапункте. Конечный канон с ломаным порядком вступления голосов, требующий применения контрапункта октавы и дуодецимы.

Бесконечный канон с показателем вертикали, равным утроенной величине интервала имитации (при равенстве интервала имитации в парах голосов и времени вступления между пропостой, первой и второй респостами).

Каноническая секвенция I разряда с показателем вертикали, равным утроенной величине интервала имитации ± шаг секвенции. Два варианта написания канонической секвенции: по заданному интервалу имитации и шагу секвенции и в заданном контрапункте. Регулирование восходящего и нисходящего движения секвенции порядком вступления голосов в схеме.

Анализ музыкальных примеров на имитационное трехголосие:

простая имитация — Канцона для трех инструментов Жоскена Дебре (5, с. 209);  
конечный канон - fuga Обрехта (5, с. 214): пропорциональный канон — «Agnus» из мессы Жоскена Дебре «L'homme arme» (5, с. 211);

бесконечный канон II разряда — ле Г. де Машо (12, № 44);

конечный канон с использованием двойного контрапункта — «Benedictus» Палестрины (12, № 21);



линейный канон — мотет Данстейбла (12, № 29); простой контрапункт—12, №№ 10, 49; 6, № 18; редкий случай применения вертикально-обратимого ра-коходного контрапункта — 12, № 45.

### Четырехголосие

Правила соотношения голосов. Разнотемное и имитационное письмо. Простой и сложный контрапункт. Двойной канон в условиях простого и сложного контрапункта (вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного, обратимого и т. д.).

Анализ примеров:

сквозное имитационное письмо (в условиях простого контрапункта с фрагментарным введением сложного контрапункта)—6, № 19 (тт. 1—5 и 6—10); 12, № 41 (четырехголосная каноническая секвенция 1 разряда); разнотемная полифония — 12, № 61-6 (контрапунктирование двух народных песен), №№ 62, 65 (соединение четырех народных песен), № 17 (соединение двух разножанровых *cantus firmus*);

сочетание элементов контрастной и имитационной полифонии— 12, № 12;

четыреголосие, включающее дублировку голосов—12, № 8;

четыреголосие, содержащее в качестве стержня двухго-голосный канон— 12, №№ 23, 56, 63; четыреголосие в виде двойного канона — 12, №№ 6, 12 (в условиях вертикально-обратимого контрапункта), №№ 39, 33; 5, с. 224, 228;

двойной канон пропорциональный — 12, № 6;

двойной канон с дописанными свободными голосами — 12, № 35.

Практические работы:

Сочинение примеров на разнотемное и имитационное трех-и четырехголосие, использование *cantus firmus* и остинатного голоса, однотемного и двухтемного канона, условий простого и сложного контрапункта. Офермирование лучших упражнений путем дописания их до законченных пьес. Сочинение 2—3 композиций на заданные *cantus firmus*.

### Тема 5. Ведущие жанры полифонической музыки XV-XVI веков

Месса. Сведения о хоральной (григорианской) мессе и ее строении. Первые образцы многоголосных решений частей месс, опирающиеся на материал хоральных месс (XIV век). Становление цикла: использование различного материала для каждой части; объединение частей, а затем и всего цикла на основе одного *cantus firmus*. Расширение сферы тематических первоисточников, -использование наряду с григорианским хоралом нелитургических духовных песнопений, светских мелодий. Особенности архитектоники месс Дюфаи, выделение основных и срединных разделов количеством голосов, метрической организацией музыкального материала и т. д.

Различие композиционных замыслов, художественно-выразительных задач в мессах Окегема, Обрехта, Жоскена Дебре, Лассо, Палестрины. Мессы на *cantus firmus* и сквозного имитационного строения. Мессы пародии и парафразы. Анализ нескольких примеров месс, использующих наиболее традиционные формы и приемы работы с музыкальным материалом (по выбору).

Мотет. Происхождение мотета, его образная сфера. Основные этапы развития: XIII век — трехголосный мотет с тремя текстами, с модусной организацией нижнего голоса (иногда и других); XIV век — изоритмический мотет; XV век — одно-текстовый мотет, имеющий четырехголосную фактуру с *cantus firmus* в теноре и предимитациями его материала в других голосах. Мотет сквозного имитационного письма конца XV—XVI веков, его различные варианты. Основные композиционные черты. Использование дуплановости с включением авторских реплик.

Песенные формы, мадригал. Сфера светской музыки, представляемая французской *chanson*, немецкой песней, итальянским мадригалом. Ее более яркий по сравнению с духовной музыкой образный строй, свободные исполнительские условия (использование инструментов), неограниченные возможности выбора текста.

Формы рондо, баллады, виреле, ле во французской *chanson* XV века. Особенности их поэтической и музыкальной формы. Использование в одном из голосов популярной (народной) одноголосной песни и дописание к ней остальных (двух, иногда трех). Французская *chanson* XVI века - преимущественно четырехголосная пьеса; ее композиционные черты, особенности полифонического строения (Жоскен Дебре и его последователи).

Наличие в бытовых немецких песнях народной мелодии или протестантского хорала. Традиционное помещение ведущего напева в теноре. Использование популярной формы *quodlibet* и ее разновидностей.

Отличия итальянского мадригала XIV века от мадригала XVI века. Разнообразие форм, фактуры, композиционных решений. Приемы звуковой изобразительности. Использование полифонических приемов.

## **Тема 6. Полифония свободного стиля. Основные жанры и формы полифонии свободного стиля**

Качественное отличие многоголосия XVII—XVIII веков от многоголосия предшествующих эпох. Опора на достижения инструментальной музыки и ладо-функционального мышления, отражение изменений в содержании и бытовании искусства. Ограничение понятия свободный стиль музыкально-исторической эпохой конца XVII — начала XIX веков; введение дополнительных дефиниций при характеристике полифонического стиля последующих эпох (полифония романтиков, полифония композиторов XX века).

Преимственность полифонии свободного стиля со строгим стилем.

Ведущие жанры: полифоническая прелюдия, инвенция, fuga, вариации на мелодию и бас *ostinato*. Введение полифонических разделов в гомофонные жанры. Фугато как фрагмент фуги. «Большая полифоническая форма» (В. Протопопов) и ее соотношение с формой первого плана.

Характеристика полифонического тематизма свободного стиля:

а) интонационный строй, интервалика, ладофункциональная сторона, включение хроматизмов, альтераций, отклонений, модуляций;

б) особенности мелодической линии, понятие волны, изменения в музыке XX века традиционных соотношений ядра и развертывания, гиперболизация отдельных выразительных средств (повтора, секвенцирования и т. д.);

в) скрытое многоголосие: скрытые и реальные голоса мелодии; понятие полифонической двухголосной темы, трехголосной темы;

г) роль метра и ритма в характеристике тематизма;

д) паузы, их значение.

Различие понятий «тема», «тематический материал», «тематизм». Разнообразные виды тематических образований, участвующих в полифоническом развитии: мелодии песенного, хорального, танцевального склада; инструментальный наигрыш и голос фигурационного склада; тема инвенции, прелюдии, фуги, пассакальи и других полифонических форм. Участие их в полифонии имитационной, контрастной, подголосочной. Понятия строгого и свободного полифонического мышления.

Анализ полифонического одноголосия, двухголосия и примеров с большим числом голосов с выявлением особенностей горизонтали и вертикали, метра и ритма, специфических признаков стиля.

Практические работы:

Сочинение одноголосных тем, предназначенных для полифонической разработки в жанрах прелюдии, инвенции, жиги, фуги, пассакальи. Сочинение двух- и трехголосной полифонических пьес в различных стилях.

## **Тема 7. Фуга как высшая форма полифонии**

Определение фуги. Диапазон образного строения фуги. Непрерывность развертывания музыкальной мысли как главное характерное качество классической фуги. Вариационность и разработочность как ведущие принципы развития.

Характеристика темы фуги, ее старые обозначения. Понятие однородной и контрастной, диатонической и хроматической, однотональной и модулирующей тем. Масштабно-мотивная структура — однофазовая и многофазовая. Скрытое го-

лосоведение. Начальный и заключительный тоны. Эволюция темы фуги в процессе развития музыкальных стилей.

Классификация ответов: реальные, тональные, доминантовые, субдоминантовые; ответ на модулирующую тему; ответ второго рода (с изменением ладового наклонения). Два вида противосложения.

Роль интермедий в фуге. Интермедии-связки, разработочного характера, эпизоды.

Композиция фуги в целом, ее разделы. Особенности строения каждого из них. Тональный план, регистры проведения темы, кадансы. Связи частей на расстоянии, их масштабные соотношения. Многоплановость формы фуги; несовпадения архитектоники и расположения кадансов (например, «ХТК», т.1, фуга ми минор). Условность в данном случае понятий разработки и репризы.

Формы фуг: двухчастная безрепризная («ХТК», т. 1, Ре-мажор), двухчастная репризная («ХТК», т. 1, Фа мажор), старинная двухчастная сонатная («ХТК», т. 1, Фа-диез мажор, ре минор), трехчастная («ХТК», т. 1, Ми мажор, до минор), трехчастная с чертами сонатности (органная фуга ми минор), трехчастная с чертами рондообразности («ХТК», т. До-диез мажор), трех-пятнадцатичастная концентрическая («ХТК», т. 1, Ми-бемоль мажор).

Сложная многотемная фуга. Ее истоки в западноевропейской музыке XVI—XVII веков (многотемные ричеркары, канцоны, фантазии, токкаты и т. д). Виды сложных фуг:

1) с отдельным экспонированием тем — без последующего соединения (Кугие, Gloria из мессы соль минор Баха, № 62 из оратории Генделя «Иуда Маккавей», мотет Брамса ор. 29 № 1) и с последующим соединением тем (Фрескобальди, Ричеркар № 32, «ХТК», т. 2., соль-диез минор, фуги Шостаковича ми минор, ре минор ор. 87, Слонимский, «Хоровод и фуга»), а также с неполным соединением тем (Органная фуга Ми-бемоль мажор Баха, фуга из Сонаты Хиндемита № 3);

2) с совместным экспонированием тем — без последующего разделения (Фрескобальди, Ричеркар № 16, «ХТК», прелюдия Ля мажор, Sanctus из Реквиема Моцарта, прелюдия и фуга соль-диез минор Танеева, фуга № 23 из «Полифонической тетради» Щедрина) и с последующим разделением (Sanctus из Реквиема Верди, № 9 из кантаты «По прочтении и псалма» Танеева, его же хор «Прометей»);

3) с присоединяющейся темой (темами) (Букстехуде, органная фуга соль минор, «ХТК» т. 1., фуга до-диез минор, фуга ор. 101 № 1 Глазунова, хор ор. 14 Римского-Корсакова);

4) смешанного типа: а) чередование разных видов экспозиций с совместным и отдельным изложением тем (№ 8 из оратории Генделя «Певфай», фуга из Квинтета Танеева ор. 14, фуга № 20 из цикла «Прелюдии и фуга «Щедрина»); б) с сочетанием совместного и отдельного экспонирования тем с принципом присоединения тем (Бах, «Искусство фуги», №№ 8, 11, антракт к 5 картине оперы Слонимского «Виринея»).

Фуга на хорал. Ее традиции в музыке эпохи Возрождения и дальнейшее развитие в XVIII и XX веках. Основные виды:

1) мотетный тип с последовательным фигурованным развитием отделов хора (фуги из кантат Баха №№ 21, 38, 80, 101 и др.);

2) с хоралом, вводимым в качестве *cantus firmus* и не развиваемым фигурованно, в фугу, имеющую самостоятельную тему (кантаты Баха №№ 3, 25, 116, фуга № 21 из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Щедрина);

3) фуга с присоединяющимся хоралом, получающим фигурованное развитие (III часть из кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин»);

4) фуга, где хорал выступает в виде своеобразной интермедии (кантата Баха № 4, фуга № 15 из цикла «Прелюдии и фуги» Мушеля).

Анализ перечисленных примеров.

Практические работы:

Сочинение отдельных разделов фуг (упражнения). Сочинение 1—2 целых фуг (в том числе с текстом).

## **Тема 8. Из истории развития фуги и других полифонических форм**

Несколько этапов истории развития фуги. Первый этап - XV-XVI века - отождествление фуги с каноном. Появление термина «фуга», его определение И.Тинкторисом. Примеры: канонические мессы Жоскена Дебре и Палестрины; 12, №№ 6, 35, 58.

Второй этап — разработка принципов фуги в условиях жанров, не получающих этого назначения (ричеркара, канцоны, фантазии). Формирование в них темы, ее кварто-квинтовых имитаций, композиционных разделов фуги. Более раннее вызревание признаков сложной фуги по сравнению с простой (в многотемной канцоне).

Третий этап — предклассическая фуга. Ее разновидности— «клавесинная» и «органная», их различия. Наличие в последней форме нескольких фигурованных разделов, которые могут перемежаться с прелюдийным материалом, но в целом образуют части многотемной фуги. Общие свойства пред-классической фуги; отличия от классической: тональный план (проведения темы в главной и доминантовой тональностях), отсутствие развитых интермедий, форма как цепь экспозиций. Примеры: «клавесинные» фуги — Шесть фуг Фишера, его же Прелюдии и фуги (17, № 22); органные фуги (3, № 238 и др.).

Четвертый этап — классическая фуга (см. тему 8). Классификация баховской фуги, предложенная В. Протопоповым (2, т. 3, с. 188).

Пятый этап — западноевропейская и русская музыка XVIII—XIX веков. Фуга в условиях крупных циклических гомофонных форм. Новые свойства фуги, вписанной в сонатную форму, вариации и т. д. Возможные ракурсы трактовки фуги: фуга как часть цикла (вариации Бетховена, симфония Мичк); фуга как фрагмент части цикла, поданный в слитном (II, III части Мессы Ми-бемоль мажор Шуберта) или в рассредоточенном виде

(финал квартета № 1 Моцарта, соната № 31 Бетховена); fuga с чертами программности и сюжетного начала («Времена года» Гайдна, симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия», «Гарольд в Италии»); fuga-фантазия (сочинения Листа, Рейхи); fuga с чертами куплетности (хоровые концерты Бортнянского и Березовского, Интродукция из оперы Глинки «Иван Сусанин»); fuga с чертами симфонизма (соната Бетховена № 29, 1 часть оркестровой сюиты № 1 Чайковского).

Шестой этап — fuga в музыке XX века. Особенности ее тематизма, стилистических решений:

- 1) дальнейшее развитие черт программности («Песнь о лесах» Шостаковича);
- 2) введение как части цикла в симфонию, сонату, кантат-ко-сраториальный жанр (соната для фортепиано № 1 Мясковского, 3 и 4 симфонии, оратория «Ленин» Шебалина, «Бю-рократида» Щедрина);
- 3) возрождение традиции создания инструментального цикла прелюдий и фуг «Ludus tonalis». Хиндемита, «Прелюдии и фуги» Шостаковича, Щедрина, «Полифоническая тетрадь» Щедрина). Сведения о строении цикла, его ладо-тональной организации, принципах связи прелюдий и фуг, отдельных фугах\*;
- 4) fuga как форма самостоятельной композиции для хора (хор «Не утрашись» Чюрлениса, «Куне», «Два сольфеджио» Фалина, «Хоровой урок» Курганова). Фуги в хоровом цикле («Сквозь тысячи лет» Пирумова).

## **Тема 9. Другие полифонические формы**

Фугетта, ее отличия от фуги (6 фугетт Генделя, хоры Чюрлениса «Беги, мой выкос», «Осень»). Инвенция, характеризующаяся наличием моментов особой полифонической изобретательности. Первое применение этого термина Жанеке-ном в сборнике французских песен (1555). Инвенции Баха. Обращение к инвенции композиторов XX века (Берг, «Воцтек», инвенции Бартока, А. Хачатуряна, Слонимского, Ти-щенко, Щедрина, Фрида, Чеботаряна).

Чакона. Ее народные истоки. Чакона как форма самостоятельной пьесы (Фишер, Букстехуде, Гендель, Регер, Кшенек, Щедрин, Фалик) и как часть более крупной композиции (хоровая чакона в кантате Баха № 150, его партита для скрипки соло, финал симфонии № 4 Брамса, I часть сонаты для скрипки соло Бартока). Опора на повторяющуюся гармоническую последовательность с четкой линией басового голоса.

Пассакалья. Общие черты и различия с чаконной. Происхождение термина. Разновидности пассакалий: с постоянной темой в басу и с темой, меняющей свое положение; однотональные и содержащие смену тональности; единого динамического уровня и с кульминацией в точке золотого сечения; с четким разграничением вариаций и с затушеванными цезурами и т. д. Примеры — Пассакалья Букстехуде, клавирная сюита соль минор Генделя, симфония № 8, скрипичный концерт, прелюдия соль-диез минор из цикла ор. 87 Шостаковича, 2 часть симфонии «Гармония мира» Хиндемита и др. Свобод-

ное толкование принципов пассакальи: № 8 из «Лунного Пьеро» Шенберга, «Гимн св. Цецилии» Бриттена.

Бассо остинато как форма целостной композиции или раздела формы. Отличие от пассакальи и чаконь — непродолжительность темы, обобщенность интонаций («Бассо остинато» Аренского, квинтет соль минор Танеева, сцена торга из оперы Римского-Корсакова «Садко»).

Вариации на мелодию остинато. Глинкинский тип вариаций и его претворение и развитие в хоровой музыке русских и советских композиторов (хор «Татарский полон», хор «Ой, беда идет, люди» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», Римского-Корсакова, хоры *a' capella* Лятошинского).

Пьеса-канона, использующая каноническую имитацию (точную или свободную) в качестве ведущего принципа изложения тематизма (хоры Римского-Корсакова «Тучки небесные», «Со вьюном я хожу» и др.).

## **Тема 10. Значение полифонических приемов в гомофонной музыке**

Формирование гомофонной системы музыкального мышления в эпоху венского классицизма. Отход полифонии на второй план. Последующее взаимодействие и взаимообогащение полифонии и гомофонии. Основные проявления воздействия накопленных полифонических традиций и приемов на гомофонные формы: усложнение гомофонной фактуры за счет ее полифонизации (смешанная гомофонно-полифоническая фактура); использование приемов полифонической техники, (модификации, сложный контрапункт) в гомофонной фактуре; роль имитационных приемов — простых и канонических имитаций, бесконечных канонов и канонических секвенций — в разработках (эффект развития, интенсификации материала), экспозициях (для усиления контраста между темами), репризах (динамизация реприз) гомофонных форм; рассредоточенные полифонические формы как формы второго плана (в виде полифонических вариаций или рассредоточенных фуг); синтез гомофонной и полифонической формы (объединение многотемной фуги с сонатной формой).

Практические задания: анализ гомофонных произведений западноевропейских и русских композиторов с участием полифонических приемов (например, Л. Бетховен. Финал сонаты №6; Ф. Шопен. Мазурка № 32 до-диез минор; П. Чайковский. 3 часть квартета №2; В. Моцарт. Финал симфонии № 41.

## **Тема 11. Особенности полифонических форм композиторов гомофонного направления**

Роль фуги в творчестве композиторов XVIII-XIX веков, ее использование в духовных хоровых и в светских инструментальных жанрах (как части сонатно-симфонического цикла, как финала вариаций, в разработанных или репризных разделах гомофонных форм). Постепенное повышение интереса к полифонической форме как

самостоятельному жанру (фуга, прелюдия с фугой, циклы фуг) в творчестве композиторов-романтиков. Стилиевые изменения в трактовке фуг, обусловленные воздействием гомофонного мышления: особенности полифонического тематизма (повышение роли квадратности, многомотивная контрастность), значение разработанного метода тематического развития, возможность интонационных трансформаций темы, сближение полифонической фактуры с гомофонной.

Практические задания: анализ инструментальных фуг Бетховена, Шумана, Мендельсона. Чайковского и других композиторов XVII-XIX веков (например, Л. Бетховен. Финал сонаты №31; Ф. Мендельсон. Фуга фа минор из цикла «Шесть прелюдий и фуг для фортепиано»; Г. Берлиоз. «Траурный кортеж Джульетты» из драматической симфонии «Ромео и Джульетта»; Ф. Лист. Прелюдия и fuga на тему ВАСН; П. Чайковский. 1 часть Первой оркестровой сюиты).

## **Тема 12. Полифония в музыке XX века**

### **Особенности трактовки старинных полифонических форм**

Повышенный интерес композиторов к доклассическим жанрам и формам (фуга, пассакалия, инвенция, ричеркар, мотет). Значение фуги, отражение в ней новых тенденций, характерных для полифонических форм XX века. Обращение композиторов к исторически сложившимся ранее стилиевым моделям фуг (характерным для стиля позднего барокко, для композиторов классико-романтической традиции, а также для русских классиков), обогащенным современными чертами музыкального языка. Особая группа наиболее новаторских фуг, появление в них полифонических тем нового типа (хроматических, основанных на принципе горизонтальной звуковысотной комплементарности), новых приемов экспонирования (по принципу конструктивного интервала, отложенного в одну сторону или веерообразно), тематического развития (включение в фугу ракоходной модификации, изменений интервальной и ритмической плотности тематизма), структурной организации (симметричные формы с участием ракохода или инверсии крупных частей).

Практические задания: анализ фуг композиторов XX века для фортепиано, оркестра, хора, баяна (например, 1 ч. Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока, 2 ч. Симфонии псалмов Стравинского, fuga ми мажор из цикла 24 прелюдии и фуги Щедрина, Прелюдия и fuga А.Журбина для баяна, fuga ре минор из цикла 24 прелюдии и фуги для баяна Ю. Шишакова).

### **Большие полифонические циклы XX века**

Возрождение идеи большого полифонического цикла во всех тональностях, а также циклов иного рода. «Ludus tonalis» П. Хиндемита как первое после Баха обращение к этой идее и, вместе с тем, существенное ее обновление. Общая характеристика цикла, его трактовка как циклической формы сюитного типа (тематическое обрамление, связующая роль интерлюдий, единая хроматическая тональность «До»). Новый принцип тонального плана — акустическое удаление по кругу от первичной тоники. Новаторские черты в



трактовке фуги. Более традиционное построение цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, его близость баховским традициям как в логике всего цикла, так и в трактовке фуг. Общий тональный план произведения, заимствованный из гомофонного цикла «24 прелюдии» Ф. Шопена. Цикл «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина: общее строение, тональный план, тематическое обрамление. Новаторство в трактовке темы, её экспонировании, развитии. Большие полифонические циклы после Щедрина, варианты решения в них общего тонального плана (циклы А. Хачатуряна, К. Караева, И. Ельчевой, В.Бибика, Г.Мушеля, К.Сорокина, А.Пирумова, А.Караманова, М. Скорика, А. Чеботарян, В. Слонимского. Цикл «24 прелюдии и фуги» Ю.Шишакова для баяна.

Практические задания: анализ фуг из циклов Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Шишакова (например, П. Хиндемит. Фуги in A, B; Д. Шостакович. Фуги ля минор и ре минор; Р. Щедрин. Фуги ми мажор, до-диез минор; Ю. Шишаков. Фуги до минор и до-диез минор).

### **Усложненные виды фактурной организации**

Тотальная полифонизация музыкального мышления XX века. Логика исторического развития и усложнения гомофонной фактуры в XVII-XIX веках, ее особая многослойность на рубеже XIX-XX веков. Необходимость структурного укрупнения этой многослойной сверхмногоголосной фактуры для упрощения ее восприятия. Пластовая ткань как результат такого укрупнения. Соотношение пластов по принципу гомофонии (соподчинение), полифонии (контрапунктическое равноправие или комплементарность), полипластовости. Основные разновидности пластов: единого ритмического строения, имитационные, сонорные. Особые условия, объединяющие голоса в сложные по структуре пласты (имитационные, сонорные). Разновидности сонорных пластов (микрополифонические, комплементарно-сонорные, диагонально-кластерные).

Практические задания: анализ фактурных приемов в музыке XX века (например, в разработке 1 части Восьмой симфонии Д. Шостаковича, в балете «Весна священная» И. Стравинского, во Второй симфонии В. Лютославского).

### **4.3. Рекомендуемые образовательные технологии**

Задача вузовского курса полифонии - задача общекультурного плана: научить студентов разбираться в полифонической технологии, понимать ее драматургическую роль в произведении и специфические особенности трактовки в разные исторические эпохи.

Курс полифонии совмещает в себе две стороны: собственно технологическую и историческую. Формы работы, предлагаемые курсом, разнообразны. Они включают в себя анализ полифонических произведений разных эпох, упражнения на различные виды техники, сочинение целостной полифонической формы, ориентированной, по возможности, на определенный полифонический стиль.

Курс полифонии заканчивается экзаменом, который включает вопросы по теории и анализу полифонического произведения. Экзамену предшествует написание фуги на

заданную тему (выполняется дома) и представление всех письменных работ за весь период изучения курса.

Курс полифонии сочетает лекционные и практические занятия. Изучение теории и истории полифонии проходит параллельно с выполнением студентами практических заданий: анализом примеров из художественной литературы в виде целостных полифонических произведений или их фрагментов и письменными упражнениями (проработка различных видов техники письма и 'сочинение отдельных полифонических форм). При этом анализ несколько превалирует над письменными работами; последние должны быть строго целенаправленными, поскольку освоение отдельных приемов органически подводит к написанию целостных законченных композиций.

## **5. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ**

Материал курса распадается на два раздела, посвященных изучению полифонии соответственно строгого и свободного письма. Письменные работы, предлагаемые в первом разделе - двухголосная fuga (канон), две трехголосные пьесы (на *santus firmus* и в форме *ostinato*), мотет сквозного имитационного строения, а также песенная форма или фрагмент мессы, использующие двойной канон. Как в упражнениях, так и в законченных пьесах рекомендуется вводить текст, поскольку специфика строения мелодических голосов хоровой полифоний, являющейся основным предметом изучения в данном разделе, неотделима от текста.

В качестве аналитического материала первого раздела желательно подробно рассмотреть не менее трех-четырёх целостных месс, а также около восьми-десяти фрагментов, отдельных частей месс.

Основой для изучения второй части курса служит музыка Баха, Генделя и композиторов последующих эпох, включая современную.

## **6. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

Для самостоятельной работы студентам могут быть предложены практические письменные задания — написание отдельных компонентов инвенций, фуг в качестве упражнений, а также сочинение этих форм в целостном виде. Студентам могут быть предложены конкретные образцы из композиторской практики как ориентир для создания собственных пьес с теми же архитектурной, тональным планом, конструктивным решением. Общее число таких пьес — не более 4—5, где разнообразно претворяются средства подголосочной полифонии), фуги (в том числе одна хоровая с текстом).

Примерный образец такого списка:

Бах И.С. ХТК (I,II том).

Бах И.С. Месса си минор: Кугие I; фуги из кантат №№ 47, 80, 71, 105, 196 и др.

Моцарт В. Реквием: Кюге. Симфония «Юпитер»: финал:

Бетховен Л. Торжественная месса: Sanctus или Credo. Симфония № 9: фугато из финала

Шуберт Ф. Месса Соль мажор: Sanctus, или Месса Ми-бемоль мажор: Agnus Dei

Берлиоз Г. Симфония «Ромео и Юлия»: фуги из Интродукции и из 5-й части («Траурный кортеж»)

Брамс И. Немецкий реквием: №№ 3, 6

Хиндемит П. Хор «Первый снег» или мадригалы

Березовский М. Концерт «Не отвержи мене во время старости»

Глинка М. Опера «Иван Сусанин»: интродукция.

Римский Корсаков Н. Опера «Майская ночь»: русальские пески; опера «Сказание о невидимом граде Китеже»: хор «Чудесная небесная царица»; Вариации и фугетта на тему «Надоели ночи, надоскучили» (ор. 14)

Бородин А. Опера «Князь Игорь»: хор поселян

Мусоргский М. Опера «Борис Годунов»: вступление, хор «Расходилась разгулялась»

Чайковский П. Оркестровая сюита № 1: интродукция и фуга

Танеев С. Кантата «Иоанн Дамаскин»: чч. 1 и 3; кантата «По прочтении псалма»: №№ 3, 4, 9

Шостакович Д. Прелюдии и фуги; оратория «Песнь о лесах»: фуга, симфонии №№ 8, 11, (фрагменты)

Щедрин Р. «Полифоническая тетрадь»; прелюдии и фуги

Пирумов А. Хоровой цикл «Сквозь тысячи лет»

При изучении темы «Подголосочная полифония» могут быть использованы сборники русских народных песен, составленные Е.Линевой, А.Листопадковым, Е.Гиппиусом, З.Эвальд, а также обработки песен М.Балакирева, А.Лядова, П.Чайковского, А.Александрова, В.Соколова и др. Одна-две песни могут войти в список обязательной литературы.

В середине изучения второго раздела курса желательно проведение контрольного опроса студентов, по темам, касающимся строения классической фуги (прежде всего баховской), к которому может быть добавлен самостоятельный анализ одной из фуг (с небольшой подготовкой).

## 7. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

В СКГИИ введена система текущего контроля в виде межсессионной (осенней и весенней аттестации) успеваемости студентов по всем предметам. Контроль за усвоением пройденного материала по предмету «Полифония» осуществляется в виде контрольного урока, на который выносятся задания по основным формам теоретического, практического и аналитического задания.

Кроме того, краткие экспресс-вопросы, проводимые после каждой темы, а также выполнения домашнего задания позволяют оценить уровень сформированности компетенций посредством проверки знаний, умений и навыков студентов.

#### **Критерии оценивания компетенций по дисциплине «Полифонии», следующие:**

При выставлении баллов необходимо учитывать требования к устной и письменной части задания.

#### **5 баллов**

- в письменных работах практического характера воспроизводить текст с максимальной точностью, относительно его метроритмических, ладогармонических и структурных параметров;
- раскрыть теоретический вопрос в устном ответе, выдерживая логику содержания с опорой на существенные аспекты;
- уметь подкрепить ответ примерами из музыкальной литературы на фортепиано,
- продемонстрировать творческую инициативу, самостоятельность и способность вести диалог по комплексу музыкально-теоретических дисциплин.

#### **4 балла**

- уметь масштабно охватить содержание вопроса с некоторыми недостатками частного характера,
- в письменных работах допускаются погрешности, не нарушающие целостности текста (не более трех), отсутствие быстроты реагирования на поставленные встречные вопросы.

#### **3 балла**

- в письменных работах текст воспроизведен неполностью, либо имеются серьезные расхождения в его звуковысотной, структурной и фактурной частях;
- в устном ответе вопрос раскрыт неполностью, имеются затруднения в основных формулировках и неясное представление о музыкальных категориях, имеющих отношение к дисциплине;
- отсутствие динамичности в ответе и дикционно-стилистической погрешности.

#### **2 балла**

– в письменной работе текст не воспроизведен, полное невладение навыками решения предложенного музыкально-теоретического задания;

- устный вопрос не раскрыт в его основной содержательной части;

- студент не способен структурировать свой ответ даже при опоре на наводящие вопросы.

**Контрольное задание** осенней аттестации в виде текущего контроля знаний и проверки степени усвоения изучаемого материала можно включить тестирование.

### Тесты по полифонии

№№	Вопросы	Ответы
1.	Какое понятие исторически возникло раньше: контрапункт или полифония ?	
2.	Дайте определение полифоническому складу	
3.	Назовите разновидности полифонии	
4.	Подголосочная полифония ближе к гомофонии или гетерофонии?	
5.	Вставьте недостающее: К основным аспектам полифонического анализа относятся: <b>Тематизм, ладовая система, ..... , концепция формы, фактура.</b>	
6.	8 церковных ладов, 6 .....	
7.	Переведите: Ars antiqua – Ars nova – Прочный напев – c. f	
8.	Подчеркните верный ответ: В концепции вертикали средневекового многоголосья преобладают 1, 8, 4, 5 или	

	3, 2, 6, 7	
9.	Дополните известные вам полифонические формы XIII – XIV веков:  Рота, канон.....	
10.	Назовите представителей композиторских школ эпохи Возрождения XV – XVI века.	
11.	Перечислите известные вам жанры хоровой полифонии Возрождения  и инструментальный жанры	
12.	Новое в интервалике полифонии Возрождения:  Запрет на:	1.  2.

В середине изучения второго раздела курса желательно проведение контрольного опроса студентов, по темам, касающимся строения классической фуги (прежде всего баховской), к которому может быть добавлен самостоятельный анализ одной из фуг (с небольшой подготовкой) (Бах ХТК, I том: cis, D, Es. Dis. F moll. G dur; II том: B dur, F moll).

*Аналитический материал I раздела:* Рекомендуется использовать как отдельно изданные мессы Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена Дебре, Палестрины, Лассо, так и фрагменты, помещенные в выпусках «Хоровая музыка», в пособии С.Павлюченко «Практическое руководство по контрапункту строгого письма», в книге Н. Симаковой «Вокальные жанры эпохи Возрождения», в хрестоматии Т. Мюллера «Полифонический анализ» и антологии К.Пэрриша и Дж.Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха».

*Аналитический материал II раздела:*

Бах И.С. ХТК (I,II том).

Бах И.С. Месса си минор: Кюрие I; фуги из кантат №№ 47, 80, 71, 105, 196 и др.

Моцарт В. Реквием: Кюрие. Симфония «Юпитер»: финал:

Бетховен Л. Торжественная месса: Sanctus или Credo. Симфония № 9: фугато из финала

Шуберт Ф. Месса Соль мажор: Sanctus, или Месса Ми-бемоль мажор: Agnus Dei

Берлиоз Г. Симфония «Ромео и Юлия»: фуги из Интродукции и из 5-й части («Траурный кортеж»)

Брамс И. Немецкий реквием: №№ 3, 6

Хиндемит П. Хор «Первый снег» или мадригалы

Березовский М. Концерт «Не отвержи мене во время старости»

Глинка М. Опера «Иван Сусанин»: интродукция.

Римский Корсаков Н. Опера «Майская ночь»: русальные пески; опера «Сказание о невидимом граде Китеже»: хор «Чудесная небесная царица»; Вариации и фугетта на тему «Надоели ночи, надоскучили» (ор. 14)

Бородин А. Опера «Князь Игорь»: хор поселян

Мусоргский М. Опера «Борис Годунов»: вступление, хор «Расходилась разгулялась»

Чайковский П. Оркестровая сюита № 1: интродукция и fuga

Танеев С. Кантата «Иоанн Дамаскин»: чч. 1 и 3; кантата «По прочтении псалма»: №№ 3, 4, 9

Шостакович Д. Прелюдии и фуги; оратория «Песнь о лесах»: fuga, симфонии №№ 8, 11, (фрагменты)

Щедрин Р. «Полифоническая тетрадь»; прелюдии и фуги

Пирумов А. Хоровой цикл «Сквозь тысячи лет».

## **8. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

### **Основная литература по курсу**

1. Дубравская Т.Н. Полифония. Учебник. – М., 2008
2. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. - М., 1961.
3. Евсеев С. Русская народная полифония. - М., 1960.
4. Крупина Л. Эволюция фуги. - М., 2001.
5. Мюллер Т. Полифония. - М., 1988.
6. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Баха. - М., 1981.
7. Скребков С. Учебник полифонии. - М., 1965.
8. Степанов А., Чугаев А. Полифония. - М., 1972.
9. Фраенов В. Учебник полифонии. - М., 1987.
10. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг ХТК Баха. -М., 1975.

### **Дополнительная литература:**

1. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. - Л., 1961.
2. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. -М., 1962.
3. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. - Л., 1970.

4. Золотарев В. Фуга. - М., 1956.
5. История полифонии, вып. 3. - М., 1985.
6. История полифонии, вып. 4. - М., 1986.
7. История полифонии, вып. 5. - М., 1987.
8. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. -М., 1994.
9. Лихачева И. Прелюдии и фуги Р. Щедрина. - М., 1985.
10. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. - М., 1992.
11. Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры //Проблемы музыкальной науки, вып. 5. - М., 1983.
12. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития //Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

## 9. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Аудитории, фонды библиотеки, фортепиано, аудио- и видеоаппаратура.

Рабочая программа составлена с учётом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (ФГОС ВО) по направлению подготовки 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство, направленность (профиль) «Этномузыкология»

Программа утверждена на заседании кафедры ИТМ от 28 августа 2020 года, протокол №1

Зав. кафедрой ИТМ,  
доцент



Налоева Л.Ж.

Программу составил:  
доцент



Налоева Л.Ж.

Эксперт:  
старший преподаватель



Самгурова Л.А.