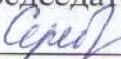


Министерство образования и науки Самарской области  
государственное бюджетное профессиональное  
образовательное учреждение Самарской области  
«Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»

Рассмотрено  
на заседании  
Предметно-цикловой комиссии  
«Теория музыки»  
Председатель ПЦК  
 О.Н. Сереброва



Утверждаю  
Зам. директора по УР  
О.В. Матвеева

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА  
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

**ОП.08 ПОЛИФОНИЯ**

**Специальности 53.02.07 Теория музыки**

2022 г.

Программа учебной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта (далее – ФГОС) по специальности (специальностям) среднего профессионального образования (далее – СПО) 53.02.07 Теория музыки

Организация-разработчик: ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г.Шаталова».

Разработчики:

Сереброва О.Н. председатель ПЦК «Теория музыки», преподаватель;  
Поберезкина Т.М., преподаватель.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	стр. 5
<b>2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	5
<b>3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	32
<b>4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	33

# 1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ОП.08 «ПОЛИФОНΙΑ»

## 1.1. Область применения программы

Программа учебной дисциплины является частью программы подготовки специалистов среднего звена в соответствии с ФГОС по специальности (специальностям) СПО / 53.02.07 Теория музыки, углубленной подготовки с освоением соответствующих общих и профессиональных компетенций:

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.

ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

ПК 1.1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств), общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях.

ПК 1.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

ПК 1.3. Использовать базовые знания и навыки по организации и анализу учебного процесса, по методике подготовки и проведения урока в классе музыкально-теоретических дисциплин.

ПК 1.4. Осваивать учебно-педагогический репертуар.

ПК 1.5. Применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

ПК 1.6. Использовать индивидуальные методы и приёмы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.

ПК 1.7. Планировать развитие профессиональных навыков у обучающихся.

ПК 1.8. Пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приёмы и методы преподавания.

ПК 2.2. Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.

ПК 2.4. Разрабатывать лекционно-концертные программы с учётом специфики восприятия различных возрастных групп слушателей.

ПК 2.8. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе работы над концертными программами.

ПК 3.3. Использовать корректорские и редакторские навыки в работе с музыкальными и литературными текстами.

ПК 3.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в музыкально-корреспондентской деятельности.

Программа учебной дисциплины может быть использована в дополнительном профессиональном образовании, направлена на повышение квалификации и переподготовки преподавателей теории музыки ДМШ, ДШИ, студий и др.

**1.2. Место учебной дисциплины в структуре программы подготовки специалистов среднего звена:** дисциплина входит в общепрофессиональный цикл.

**1.3. Цели и задачи учебной дисциплины – требования к результатам освоения учебной дисциплины:**

**Цель курса:**

изучение основ полифонии, формирование представления о главных закономерностях и средствах строгого и свободного стиля через практическое освоение материала и его историко-теоретическое осмысление.

**Задачи курса:**

теоретическое изучение норм и правил полифонии строгого и свободного стиля ;

освоение принципов полифонического анализа.

**В результате прохождения курса студент должен знать:**

понятие полифонии как ансамбля мелодий, взаимодействующих на интонационной основе;

исторические этапы развития полифонической музыки;  
 основные понятия, правила и нормы полифонии строгого и свободного  
 стиля;  
 жанры, формы, принципы формообразования полифонической музыки,  
 виды полифонии;  
 характерные свойства полифонической музыки.

#### **1.4. Рекомендуемое количество часов на освоение программы учебной дисциплины:**

максимальной учебной нагрузки обучающегося 105 часов, в том числе:  
 обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося 70 часов;  
 самостоятельной работы обучающегося 35 часов.

## **2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

### **2.1. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы**

<b>Вид учебной работы</b>	<b>Объем часов</b>
<b>Максимальная учебная нагрузка (всего)</b>	<i>105</i>
<b>Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)</b>	<i>70</i>
в том числе:	
практические занятия	
Реферат (проект)	<i>2</i>
<b>Самостоятельная работа обучающегося (всего)</b>	<i>35</i>
в том числе:	
самостоятельная работа над рефератом (проектом)	<i>3</i>
<i>Итоговая аттестация в форме зачета</i>	

## 2.2. Тематический план и содержание учебной дисциплины ОП.08. Полифония

Наименование разделов и тем	Содержание учебного материала, лабораторные работы и практические занятия, самостоятельная работа обучающихся, курсовая работа (проект)	Объем часов	Уровень освоения
1	2	3	4
Раздел 1.ВВЕДЕНИЕ			
<b>Тема 1.1. . Вводная</b> В ней определяется место полифонии в историческом развитии музыки.	Содержание учебного материала	7	
	<p>1</p> <p style="text-align: center;"><b>Виды фактур</b></p> <p>Определение фактуры (factura, лат., – обработка, facio – делаю) – строение музыкальной ткани, соответствующее характеру и соотношению составляющих ее голосов.</p> <p>I. Монодия</p> <p>II. Многоголосие:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Однофункциональное многоголосие:               <ol style="list-style-type: none"> <li>а) органум;</li> <li>б) гетерофония</li> </ol> </li> <li>2. Полифония:               <ol style="list-style-type: none"> <li>а) разнофункциональная (подголосочная);</li> <li>б) равнофункциональная с подвидам: имитационная и контрастная, разнотемная</li> </ol> </li> <li>3. Гомофонно-гармонический склад</li> <li>4. Гомофонно-полифонический склад</li> <li>5. Полифония пластов</li> <li>6. Пуантилизм</li> <li>7. Сверхмногоголосие</li> </ol>		2
	<p>2.</p> <p><b>Монодия</b></p> <p>Монодия по своему происхождению – древнее одноголосие. Строение монодических тем изучается при сопоставлении их с мелодиями, в которых ощущается гармоническая вертикаль.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Мусоргский. Вступление к опере “Борис Годунов”.</li> <li>2. Римский-Корсаков. Песня Любаши из оперы “Царская невеста”.</li> <li>3. Гаврилин. “Русская тетрадь” (фрагменты одноголосия).</li> <li>4. Шостакович. 6-я симфония. 1-я часть. Главная тема.</li> </ol>		2
	<p>3.</p> <p><b>Многоголосие</b></p> <p><b>1. Однофункциональное многоголосие:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>а) <b>Органум</b> – ранняя форма многоголосия с дублировкой ведущего голоса в кварту и квинту. Демонстрация аудиозаписи ансамбля “Мадригал” с фрагментами органума.</li> <li>б) <b>Гетерофония</b> (монодийно-полифонический склад) – наложение близких и относительно близких вариантов одной мелодии в сочетании, порождающим кажущуюся непреднамеренность жестких диссонансов.</li> </ol> <p>Примеры:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Стравинский. «Свадебка»;</li> <li>• Шостакович. 1-я симфония, II ч. (тема трио);</li> </ul>		2

	<ul style="list-style-type: none"> <li>Гаврилин. «Русская тетрадь».</li> </ul>		
	<p>Разнофункциональная (подголосочная). В ней функции голосов неоднозначны. Один выполняет функцию главного – ведущего, другие голоса, сопровождающие главный голос, называемые <i>подголосками</i>. Они могут быть различными: и как вариант главного голоса, и интонационно самостоятельными.</p> <p>Примеры:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Глинка. «Комаринская»;</li> <li>Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь».</li> </ul>		
	<p>Равнофункциональная полифония, т.е. сочетание двух или нескольких самостоятельных голосов.</p> <p>Ее подвиды:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <b>имитационная полифония:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Инвенции Баха, прелюд. cis I «ХТК», прелюд. fl «ХТК»;</li> <li>Чайковский. Дуэт «Слыхали ль вы» из оперы «ЕО»;</li> </ul> </li> <li>✓ <b>контрастная, разнотемная полифония:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Моцарт. Трио из 1-го действия «Дон Жуан»;</li> <li>Верди. Квартет из «Риголетто»;</li> <li>Мусоргский. «Два еврея, богатый и бедный».</li> </ul> </li> </ul>		2
	<p><b>Гомофонно-гармонический склад</b>  Формируется внутри полифонической фактуры. Уже в Баховском многоголосии хорошо прослушивается гармоническая вертикаль.</p> <p><b>Гомофония</b> (греч. – однозвучие, унисон) – род многоголосия, в котором голоса подразделяются на главный (мелодия) и сопровождающие (гармония).</p> <p><b>Разновидности гомофонного письма:</b></p> <p>а) <u>аккордово-фигуративная фактура</u> лежит в основе многих тем гомофонной музыки и отдельных законченных пьес (Бах – прелюд. C I; Шопен – этюды C, Ges);</p> <p>б) <u>аккордовый склад</u> моноритмично дублирует линию верхнего голоса (хорал):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Чайковский. 5-я симфония, Iч. (тема вступления);</li> <li>Танеев. «Иоанн Дамаскин» (вступление);</li> <li>Вагнер. Тема паломников из оперы «Тангейзер».</li> </ul> <p>в) <u>развитая мелодия с аккордовым фигуративным сопровождением:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Бетховен. 8-я соната, II часть;</li> <li>Шуберт. «Аве Мария»;</li> <li>Шопен. Ноктюрн As – dus.</li> </ul>		2
	<p>Гомофонно-полифонический склад  Полифония регулируется функционально-гармонической организацией и проникает в гомофонные формы в любой момент развития: а) экспозиционный; б) продолженный; в) разработочный; г) заключительный тип.</p> <p>а) Бетховен. Соната № 6, финал – период,  Шопен. cis-moll Мазурка, op. 50 № 3,</p>		2



	<p>Шуман. «Отчего»;</p> <p>б) Рахманинов. «Здесь хорошо», Шуман. «Симфонические этюды», вариация № 11 gis-moll;</p> <p>в) Шуман. «Отчего», Чайковский. «Святки», 5-я симфония, III ч. (кода).</p>		
	<p>Полифония пластов – частный вид многоголосия, где контрапунктируют многозвучные фактурные слои, связанные с особенностью сценического развития оперных форм. Он возникает от неслитности музыкальных партий, принадлежащих пространственно разделенным группам действующих лиц и звуковым фонам. Пример: Сцена смерти Бориса в опере Мусоргского «Борис Годунов».</p>		2
	<p>Пуантилизм, зародившийся в XX веке в творчестве Веберна, имеет параллель в средневековом жанре Гокета (XII-XIV вв.). Фактура – полифоническая, распыленная на звуко-точки. Он возникает благодаря употреблению микромотивов (1 звук, 2-3 зв., пауза), быстрой смене тембров; в вокальной музыке может расчленяться текст: слова – на слоги, слоги – на звуки. Шостакович. Октет дворников из оперы «Нос».</p>		2
	<p>Сверхмногоголосие Полифоническая фактура, включающая большое число голосов (от 8-10 до 80 голосов):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Щедрин. Поэтория «Ленин в сердце народном»;</li> <li>• Пендерецкий. «Трен памяти Хиросимы».</li> </ul>		2
	Самостоятельная работа обучающихся	2	
	Задания по этой объемной теме распределяются на несколько индивидуальных уроков. Они могут выполняться наряду с сочинениями тех или других контрапунктических приемов в строгом стиле по ходу занятий.		
<b>Раздел 2 Строгий стиль</b>			
<b>Тема 2. Строгий</b>	Содержание учебного материала	2	

*Мелодия строгого письма*

При изучении ее стилистических качеств необходимо обратить внимание на следующие особенности:

1. Природа ее вокальна, она должна иметь диапазон человеческого голоса (не шире дуодецимы).
2. Опирается на монодические лады, которые чередуются в процессе ее развертывания в пределах одного звукоряда.
3. Исключаются обороты, допускающие гармоническое толкование (по звукам разложенных аккордов).
4. Запрещаются шаги, составляющие **тритон**. В мелодии строгого письма нет скачков на сексту, септиму, увеличенные и уменьшенные интервалы. Хроматизм возможен только на расстоянии.
5. Применение мелодических скачков подготавливается плавным движением в противоположном направлении, а после скачка логично противоположное направление мелодического движения.

6. Темп медленный:

а) Достигается наличием долгих длительностей:



Размер 4/2 Главные переходы от

крупных длительностей к мелким. Избегается ритмическое повторение в смежных тактах. Длительности слева больше или равны длительности справа.

б) Употребление четвертей наиболее уместно в плавных ходах. Запрещается ритмическая фигура четвертями от сильной доли. Применение этой фигуры возможно, если движение четвертями началось раньше:



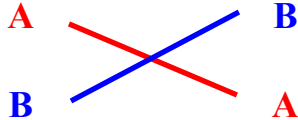
в) Скачки четвертями допускаются только между метроритмическими долями (от 2-й к 3-й, от 4-й к 5-й, от 6-й к 7-й). Внутри доли скачки запрещены.




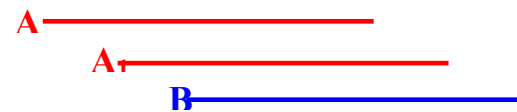
г) Восьмые применяются редко, по 2 ( ) в плавных ходах на слабых частях метрической доли.

д) Внутри мелодии возможны паузы крупных длительностей. В движении внутри четвертой паузы запрещены.

	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	Написать 8—10 мелодий строгого стиля. Анализ: Мюллер «Хрестоматия по полифоническому анализу» № 1-10. Сравнительный анализ мелодий строгого стиля с мелодиями Баха и монодией русской протяжной песни.		
<b>Тема 3. Простой контрапункт в двухголосии</b>	Содержание учебного материала	3	
	<p><b>Полифоническое двухголосие</b> – совместное звучание двух мелодических построений, представляющих собой сложное единство, и каждая из мелодий воспринимается как самостоятельное явление.</p> <p>1) Оба голоса должны быть ритмически самостоятельными и комплементарно дополнять друг друга. Вступление и окончание мелодий двух голосов по времени могут не совпадать.</p> <p>2) Для двухголосия строгого письма характерны:</p> <p>а) преобладание консонантности; б) зависимость диссонанса от консонанса.</p> <p>3) В гармоническом сочетании совместное движение 2-х голосов бывает 3-х видов: прямое, противоположное и косвенное. Разновидностью прямого является параллельное движение. Параллельное движение терциями и секстами и соответственных им составных интервалов возможно при условии ритмической самостоятельности мелодий. Запрещено:</p> <p>а) параллельное движение примами, октавами, квинтами и дуодецимами; б) прямое движение к совершенному консонансу при скачке в верхнем голосе.</p> <p>4) Все диссонансы (секунда, септима, кварта, нона, квартдецима и ундецима) берутся на слабую долю такта между консонансами как проходящие, вспомогательные звуки, предъём. Камбиата – вспомогательный диссонанс, взятый на секунду вниз и разрешенный на терцию вниз в любой консонанс.</p> <p>5) Задержание в строгом письме имеет следующие ограничения:</p> <p>а) В нем присутствуют 3 момента: приготовление, задержание, разрешение. б) Приготовление ритмически больше задержания или равно задержанию. в) Задержание может быть только нисходящим. При этом учитываются акустические свойства каждого диссонанса:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ в секунде задерживается только нижний звук;</li> <li>✓ в септима - верхний, в квартдециме верхний звук;</li> <li>✓ в остальных диссонансах возможны задержания как верхнего, так и нижнего звука (нона, кварта, ундецима).</li> </ul> <p>б) Разрешение диссонирующего звука может быть только плавным, на секунду вниз, а свободный голос или остается на месте (косвенное голосоведение) или двигается в любое консонирующее созвучие при прямом или противоположном голосоведении.</p> <p>7) При соединении двух голосов внутри каждой мелодической линии возможны паузы. Пауза может быть в свободном голосе во время приготовления последующего задержания, а так же в момент разрешения.</p>	2,3	
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание по теме № 3 рассредоточивается на 3 недели:</b></p> <p>1) Выполнение 10-12 двухголосовых упражнений с правильным применением консонансов и диссонансов, с соблюдением комплементарной ритмики.</p> <p>2) Анализ двухголосных отрывков из фуг Баха (контрапункт ответа и противосложения).</p>		

<p><b>Тема 4. Виды контрапунктов</b></p>	<p>Содержание учебного материала</p> <p>Контрапункт бывает простым и сложным.          Простой контрапункт рассчитан на одноразовое совместное звучание и не предполагает новых вертикальных или горизонтальных условий соединения тех же мелодий.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• И. Гайдн. Симфония «Сюрприз». II часть, 1-я вариация.</li> <li>• Шуман. «Симфонические этюды». 1, 3, 9 вариации.</li> <li>• Чайковский. «Осенняя песня». Вторичное повторение периода.</li> <li>• Чайковский. Опера «Евгений Онегин (начало, дуэт и квартет).</li> <li>• Римский-Корсаков. Трио Любаши, Бомелия и Грязнова из I действия.</li> </ul> <p>Если соединение мелодий допускает их вертикальное (интервальное) или горизонтальное (временное) перемещение, т.е. появляются новые варианты их соединения в измененных условиях – получается сложный контрапункт</p>	<p>4</p>	<p>2,3</p>
	<p><b>Сложный контрапункт</b> подразделяется на два вида: <i>подвижной</i> и <i>обратимый</i>.</p> <p>1. <b>Подвижной контрапункт</b> связан с перемещением мелодий вертикально, горизонтально, возможен <i>вертикальный контрапункт</i>, допускающий удвоение, а также вдвойне подвижной контрапункт, т.е. вертикальное и горизонтальное перемещение присутствуют в одинаковой степени.</p> <p>а) Для изучения сложного подвижного вертикального контрапункта с перестановкой голосов применяется обозначение интервалов, предложенное Танеевым: за единицу принимается интервал – секунда; соответственно: прима – 0, терция – 2, кварта – 3 и т.д.</p> <p>При этом способе обозначение можно производить над интервалами действия – сложения и вычитания: <math>3 + 4 = 7</math> (кварта + квинта = октава).</p> <p>Буква <b>V</b> (vertikalis) – обозначает вертикальное передвижение голосов.          Буква <b>H</b> (horisontalis) – обозначает горизонтальное передвижение голосов.  <b>I</b> (index) – показатель перемещения.</p> <p><b>Прямая перестановка:</b> мелодии сохранили свою относительную высоту: верхняя осталась верхней, нижняя – нижней. Изменился только интервал расстояния между ними. Знак увеличения: «+», знак уменьшения: «-» (голоса сближаются).</p> <p><b>Противоположная перестановка.</b> Мелодии изменили свое местоположение: верхняя пошла вниз, нижняя – вверх.</p> <p>Знак противоположной перестановки:</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Такая перестановка называется <b>двойным контрапунктом</b> и обозначается знаком «-».</p> <p>б) <b>Контрапункт, допускающий удвоение</b> - род сложного контрапункта, в котором производное соединение образуется удвоением 1-го или 2-х голосов терцией, секстой или децимой сверху или снизу (фуга g II).</p> <p>в) В <b>горизонтально-подвижном контрапункте</b> происходит изменение временных соотношений первоначального варианта.</p> <p>г) <b>Вдвойне-подвижной контрапункт</b> – контрапункт с удвоением голосов в терцию или сексту.</p>		<p>2,3</p>

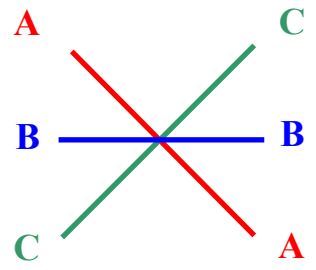
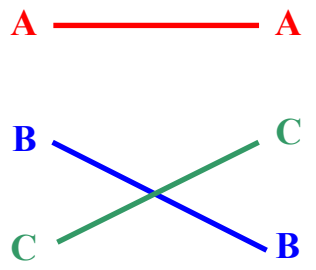
	<p>Обратимый контрапункт – род сложного контрапункта, в котором производное соединение образуется от изменения первоначальных мелодий с помощью какого-либо способа преобразования (увеличение, уменьшение, обращение мелодии).</p> <p>Различаются разновидности обратимого контрапункта: зеркальный, ракоходный и обращение ракохода.</p> <p><i>Зеркальный обратимый контрапункт</i> самый распространенный: в производном соединении мелодии меняются местами, интервальное соотношение остается подобным первоначальному, но отраженным в зеркале.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Бах. «Искусство фуги». D12.</li> <li>• Бах. Прелюдия а II «ХТК».</li> </ul> <p><i>Ракоход</i> (лат.- motus sancrizans, буквально – двигаться раком): воспроизведение мелодии от конца к началу. Полифонические соединения – особая разновидность сложного контрапункта. Например, один из загадочных канонов Баха из «Музыкального приношения» написан в контрапункте темы в основном движении с ее ракоходом в другом голосе.</p> <p><i>Обращение ракохода</i> – полный ракоход всех мелодических линий с перемещением голосов и движением их от конца к началу.</p>		
	Самостоятельная работа обучающихся	2	
	Задание по теме № 4: Теоретический материал данной темы прорабатывается на уроках при помощи анализа соответствующих контрапунктов в фугах И.С. Баха из I и II т. «ХТК».		
<b>Тема 5. Вертикально-подвижной контрапункт</b>	Содержание учебного материала	2	2,3
	<p><b>Правила двойного контрапункта октав JV = -7, -14, -21</b></p> <p>Производное соединение голосов указывает на сумму интервалов перемещения, равную октаве или ее удвоению: -7, -14, -21.</p> <p><b>Правила контрапункта октавы:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Интервал расхождения голосов не шире индекса.</li> <li>2. Совершенный консонанс 0 обращается в совершенный консонанс и наоборот (0-7, 7-0).</li> <li>3. Несовершенные консонансы 2 и 5 (терции и сексты) взаимобращаются. Возможно параллельное движение этими консонансами.</li> <li>4. Секунда (задерживается нижний голос) обращается в септиму (задерживается верхний голос).</li> <li>5. Кварта – диссонанс, в котором могут задерживаться оба голоса, обращается в совершенный консонанс (квинту). Поэтому к квинте в этом контрапункте следует относиться как к диссонансу, в котором может задерживаться любой голос.</li> </ol>		
<b>Тема 6. Правила двойного вертикального контрапункта децимы JV = – 9</b>	Содержание учебного материала	1	2,3
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Интервал расхождения между голосами: 9 и 16.</li> <li>2. Совершенный консонанс (прима) обращается в дециму (несовершенный консонанс) и наоборот.</li> <li>3. Несовершенный консонанс (терция) обращается в совершенный консонанс (октаву) и наоборот.</li> <li>4. Квинта обращается в сексту (и наоборот).</li> <li>5. Секунда обращается в нону и наоборот. В ноне возможно задержание только верхнего голоса.</li> <li>6. Вывод: движение соединяемых мелодических линий может быть только противоположным и косвенным.</li> </ol>		
<b>Тема 7. Правила</b>	Содержание учебного материала	3	2,3

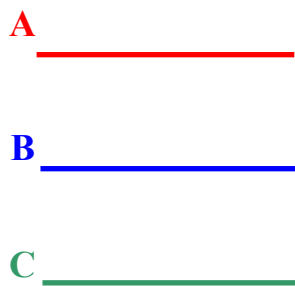
двойного контрапункта дуодецимы	<p>1. Интервал расхождения между голосами – дуодецима <b>JV = – (11 и 18)</b>.</p> <p>2. Терция обращается в дециму и наоборот – возможно параллельное движение несовершенными консонансами.</p> <p>3. Квинта обращается в октаву и наоборот (оба интервала – совершенные).</p> <p>4. Секста обращается в септиму и наоборот. Поэтому к сексте следует относиться как к диссонансу, в котором задерживается только нижний голос.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p> <p><b>Задание по темам № 5,6,7:</b></p> <p>а) Сочинение упражнений с первоначальным и производным соединением в <math>IV = -7, IV = -9, IV = -11</math> (8-10 примеров на каждый прием).</p> <p>б) Рассмотрение этих контрапунктов в фугах Баха с записью в «Алфавитной тетради».</p>	1	
Тема 8. Горизонтально- подвижной контрапункт	<p>Содержание учебного материала</p> <p>Вид подвижного контрапункта, связанный с изменением временных соотношений первоначального варианта.</p> <p>Мелодия первоначального соединения сдвигается на ту или иную длительность вперед (вправо) или назад (влево).</p> <p>Интервальное соотношение при этом не изменяется.</p> <p>Величина горизонтального смещения измеряется количеством ритмических длительностей или тактов. Обозначается: <b>I.N.</b></p> <p>Для методики сочинения горизонтально-подвижного контрапункта применяется <b>трехстрочный метод</b>:  1-2 строчка – написание двухголосного точного канона в приму;  3-я строчка – подсочинение контрапунктирующего голоса.</p> <p>При этом получается построение, в котором присутствуют и первоначальное, и производное соединения:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p><b>Вдвойне-подвижной контрапункт:</b>  <b>AB</b> – перв.соед.  <b>BA<sub>I</sub></b> – произв.соед.</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>или</p>  <p><b>Горизонтально-подвижной контрапункт:</b>  (если <b>AA<sub>I</sub></b> – канон в приму)  <b>Вдвойне-подвижной контрапункт:</b>  (если <b>AA<sub>I</sub></b> – канон в любой простой интервал), кроме примы  <b>AB</b> – перв.соед., <b>A<sub>I</sub>B</b> – произв.соед.</p> </div> </div> <p>Производное соединение обозначается двумя индексами: <b>I.N</b> и <b>J.V</b>.</p>	4	2,3
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p> <p><b>Задание на тему:</b></p> <p>Сочинение четырех упражнений на горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункт.</p> <p>Анализ: Фуга С I «ХТК» (подробный анализ и составление схемы). Фуга cis II «ХТК» (первоначальное соединение: 48-49т., производное соединение: 67-70 т. <math>IV=-10, II=+\frac{1}{2}</math> т.).</p>	2	
Тема 9. Имитация	<p>Содержание учебного материала</p> <p><b>Имитация</b> – повторение каким-либо голосом темы, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом</p>	5	2,3

	<p>голосе, который во время имитации продолжает свое развитие, контрастируя ей и образуя с ней противосложение.</p> <p>Голос, излагающий тему, называется <b>пропостой</b> (proposta). Имитирующий голос – <b>риспоста</b> (risposta).</p> <p>Имитацию характеризуют две пары признаков:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ первая указывает на место вступления по высоте и времени;</li> <li>✓ вторая – на строение риспосты по сравнению с пропостой в отношении <i>интервалики</i> и <i>ритма</i>.</li> </ul> <p>Место вступления риспосты по высоте называется <b>интервалом вступления</b>, по времени – <b>расстоянием вступления</b>, и определяется количеством тактов или сильных долей от пропосты.</p> <p>В отношении ширины интервалов имитации разделяются на точные и неточные.</p> <p><b>Неточные имитации</b> содержат изменения по сравнению с пропостой:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>а) ширины интервала;</li> <li>б) направления интервала.</li> </ul> <p>Особый случай – <b>тональные имитации</b>, содержащие изменения начальных звуков.</p> <p>По направлению интервалов имитации бывают: в противодвижении или обращении, ритмически неточные, в увеличении, в уменьшении.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p> <p><b>Задание:</b> Сочинить 10 упражнений на имитацию различными способами.</p> <p>Анализ:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Бах. 2 и 3-голосные инвенции.</li> <li>• Чайковский. «Забыть – так скоро» (середина).</li> <li>• Рахманинов. «В молчанье ночи тайной» (середина)</li> </ul>	1	
Тема 10. Канон	<p>Содержание учебного материала</p> <p>1. <b>Канон</b> – (греч. – правило, образец) – полифоническая форма, основанная на технике непрерывной имитации, при которой все голоса исполняют одну и ту же мелодию, но вступают не одновременно. Первый голос канона – <b>пропоста</b>, остальные голоса, вступающие позже, – <b>риспоста</b>.</p> <p>Вступительная часть канона – мелодия до вступления риспосты. Каждый отдел в каноне обозначается латинской буквой: А, В, С, D.</p> <p>Каноны бывают 2–4-голосные, хотя число голосов теоретически неограничено. Голоса могут вступать в разные интервалы. По числу имитирующих мелодий различаются <i>простые</i> и <i>сложные</i> каноны (двойные). Помимо имитаций в прямом движении в каноне возможно обращение мелодии, ее увеличение, уменьшение, ракоход и ритмические преобразования.</p> <p>В фугах канон на тему называется <b>стреттой</b>.</p> <p>Каноны бывают <i>конечными</i> и <i>бесконечными</i>. В двухголосном конечном каноне образуется простой контрапункт.</p>	4	2,3
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p> <p><b>Задание:</b> Сочинение 8-10 упражнений в виде конечного канона разного типа (прямые, обращенные, с преобразованием темы).</p> <p>Анализ:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1.2 канон из «Искусства фуги», загадочные каноны из «Музыкального приношения».</li> <li>• Каноны, использованные в гомофонных формах:</li> </ul>	2	

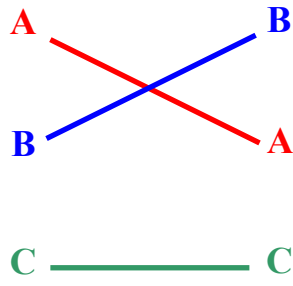
	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Чайковский. Канон «Враги» из оперы «Евгений Онегин»;</li> <li>✓ Франк. Финал сонаты для скрипки и фортепиано;</li> <li>✓ Шостакович. Симфония № 5 Г.Т.;</li> <li>✓ Григ. «Пьеса в форме канона»;</li> <li>✓ отдельные вариации в форме канона из произведений Бетховена (вариации на тему Диабелли);</li> <li>✓ Шуман. Симфонические этюды (вариация II - gis-moll) и другие.</li> </ul>		
2.	<p><b>Бесконечный канон</b>  <b>Бесконечный канон</b> – вид канона, конец которого вливается в начало на той же высоте.  Бесконечный канон бывает двух разрядов. Бесконечный канон первого разряда – <b>симметричный</b>.  Расстояние между пропостой и респостой равно расстоянию между респостой и повторением пропосты.  Двухголосный бесконечный канон пишется в сложном вертикальном контрапункте по формуле:  <b>IV = -2m.M</b> – время и место вступления голоса.  Бесконечный канон второго разряда <b>несимметричен</b>. Расстояние вступления между респостой и повторением пропосты практически не ограничено, поэтому каноны могут быть продолжительными сколько угодно.  Техника сочинения связана с использованием 3-ей строчки в двухголосии</p>		2,3
Самостоятельная работа обучающихся		I	
<p><b>Задание:</b>  Сочинение 4-5 бесконечных канонов 1 и 2 разряда.  Анализ:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Малер. Симфония № 1, ч.III.</li> <li>• Глинка. «Руслан и Людмила» - кода увертюры.</li> <li>• Чайковский. «Ромео и Джульетта» - вступление.</li> <li>• Бах. «Искусство фуги», 3, 4 канон.</li> </ul>			
3.	<p><b>Каноническая секвенция</b>  <b>Каноническая секвенция</b> – разновидность бесконечного канона, в котором P и R возвращаются к своему началу каждый раз на новой высоте.  Каноническая секвенция 1-го рода записывается с использованием техники двойного вертикального контрапункта, часто встречается в интермедиях Баховских фуг.  1) Ее формула: <b>JV = - (m + n)</b>, где <b>m</b> – интервал между P и R, а <b>n</b> – интервал между R и повторением P на другой высоте.  2) <b>m ≠ n, m – n</b> или <b>n – m</b> – шаг секвенции.  3) Направленность секвенции (восходящая или нисходящая) зависит от шага. Если <b>m &gt; n</b> – секвенция восходящая; <b>m &lt; n</b> – секвенция нисходящая; если <b>m</b> находится в нижнем голосе.  Каноническая секвенция 2-го разряда менее употребительна. Интервал времени вступления для техники сочинения решающего значения не имеет.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Бах. Фуга (интермедия) fis I «ХТК»;</li> <li>• «Музыкальное приношение» - канон «Глория».</li> </ul>		2,3
Самостоятельная работа обучающихся		I	
<p><b>Задание:</b>  Сочинение 4-5 канонических секвенций и анализ произведений, где встречается этот полифонический прием</p>			



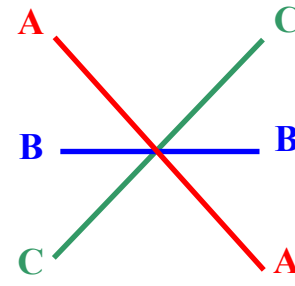
	(интермедии фуг Баха).		
<b>Тема 11. Простой трехголосный контрапункт, итоговое занятие.</b>	Содержание учебного материала	2	2,3
	<p>В трехголосии строгого стиля контрапунктическое соотношение сложнее, чем в два голоса, и рассматривается как соотношение трех пар голосов: <b>AB + AC + BC</b>, при этом:</p> <p>а) усиливается роль гармонии. Наличие трех голосов дает возможность образования полнозвучных гармонических сочетаний (трехзвучий и сектаккордов), что способствует выявлению их тонально-ладовых функций;</p> <p>б) усложняются условия применения диссонансов. Появляется возможность диссонирования двух голосов против третьего;</p> <p>в) в особые условия в трехголосии поставлен интервал кварты. Кварта дисsonирует только тогда, когда она образуется между нижним и одним из верхних голосов, а между первым и вторым голосом кварта звучит как консонанс. Увеличенные и уменьшенные кварты, образованные между верхними голосами, являются консонансами;</p> <p>г) наибольшие трудности связаны с употреблением диссонансов. В трехголосии могут сочетаться 3 консонирующие тона или 1 дисsonирующий – 2 консонирующих или 2 дисsonирующих – 1 консонирующий.</p>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	4 упражнения на тему: «Трехголосия строгого письма».		
<b>Тема 12. Сложный контрапункт в трехголосии строгого стиля</b>	Содержание учебного материала	5	
	<p>В условиях музыкального училища в трехголосии практически усваивается <b>двойной контрапункт октавы</b> (при свободном 3-м голосе). Возможны следующие варианты:</p> <p>1)  2)  3) </p> <p>Особенно подробно изучается <b>тройной контрапункт октавы</b>. Первоначальный вариант соединения предусматривает 5 производных соединений:</p>		2



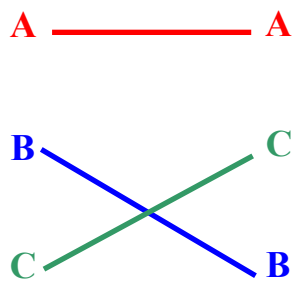
1



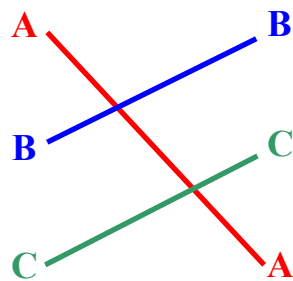
2



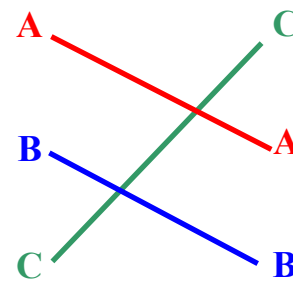
3



4



5



6

**Дополнительные правила тройного контрапункта октавы:**

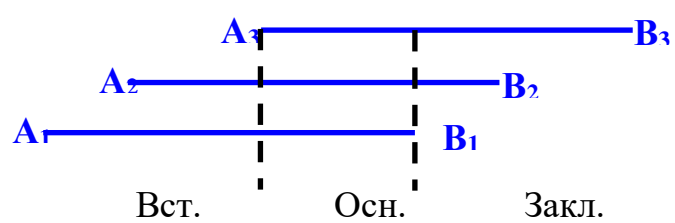
Между крайними голосами интервал расхождения между голосами возможен для  $IV = -14$ , при этом:

1. Нона обращается в септиму, поэтому в ней может задерживаться только нижний голос.
2. Трезвучия и сектаккорды рассматриваются как диссонансы, т.к. в определенных условиях они могут обратиться в  $6/4$ .
3. Основой гармонической устойчивости является удвоенный совершенный или несовершенный консонанс.

	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание:</b></p> <p>1) Сочинение трехголосных примеров с двойным контрапунктом октавы.</p> <p>2) Сочинение 1-го полифонического построения с тройным контрапунктом октавы и запись пяти перестановок голосов.</p> <p>Анализ тройного контрапункта внутри фуг Баха из «ХТК»: C I, B I, A прелюд. I, d II, a II (по возможности).</p>		
<b>Раздел 3 Свободный стиль.</b>			
<b>Тема 13. Особенности контрапунктических норм в полифонии свободного стиля</b>	Содержание учебного материала	2	2,3
	<p>1. <b>Свободный стиль</b> – художественно-историческое понятие, обобщающее свойства полифонии XVIII – XIX вв. Зарождается в творчестве мастеров Возрождения, использует опыт полифонистов XV - XVI вв. и перерабатывает строгий стиль в соответствии с новыми задачами.</p> <p>Выразительные возможности отличаются богатством и непохожестью авторских манер.</p> <p><b>Важное качество полифонии</b> – влияние инструментальной музыки в начале XVIII в., создание оперы.</p> <p>Профессиональная музыка уже существует не только в церкви, но и сама по себе. Появляются произведения, предназначенные только для слушания. Монодические лады сменяются тональной системой мажора и минора с четкой функциональностью, главенством тонического трезвучия, модуляции и отклонениями от главного Т центра.</p> <p>Мелодия отличается неограниченным диапазоном, в ней применяются любые интервальные последовательности. Внутри мелодии ощущается гармоническая основа, поэтому в ней встречается часто движение по звукам разложенного аккорда. Жанровая определенность мелодии связана с прикосновением ее к фольклору. Полифонический тематизм может быть связан с языком опер.</p> <p><b>Формы и жанры прошлого:</b> мадригал, мотет, ричеркар, канцона, фантазия, токката. Полифонические приемы с применением <i>santus-firmus</i> повлияли на развитие контрапункта последующих эпох.</p> <p>В XVIII в. полифония свободного письма находится на вершине развития (Бах, Гендель). В творчестве венских классиков она отодвигается на второй план гомофонными формами; в XIX в. зарождается симфонизация фуги, вбирающей в себя свойства сонаты формы (Франк, Чайковский, Танеев), а в XX в. проходит новая кульминационная волна полифонического развития (Хиндемит, Шостакович, Щедрин, Слонимский).</p>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание по теме:</b></p> <p>1) Запись названий жанров и форм, предшествующих фуге в «Алфавитную тетрадь».</p> <p>2) Анализ произведений, написанных в жанре вариаций <i>basso-ostinato</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Перселл. Плач Дидоны;</li> <li>✓ Бах. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», «Cruzificsus» из мессы <i>b-moll</i>;</li> <li>✓ Шостакович. Прелюдия <i>gis-moll</i> из <i>op.87</i>, пассакалия из концерта для скрипки, IV ч. 8-й симфонии.</li> </ul> <p>3) Сочинение пассакалии по составленному плану (в течение месяца).</p>		
<b>Тема 14. Фуга</b>	Содержание учебного материала	4	2,3
	<p>1. Жанр фуги возник из вокального мотета и инструментального ричеркара.</p> <p><b>Фуга</b> (лат. – <i>fuga</i> – бег, быстрое течение) – полифоническая форма, содержащая имитационное тонико-доминантовое экспонирование темы и ее дальнейшее проведение в разных голосах с ладотональными, структурными и контрапунктическими преобразованиями.</p>		

	<p>Она подразделяется по количеству голосов (2, 3, 4, 5, 6) – простая, и по количеству тем (2, 3) – сложная.</p> <p><b>Композиционные элементы фуги:</b> тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта.</p> <p><b>Тема</b> – основная музыкальная мысль, относительно завершенная мелодия. Она может быть однородной (dis I), контрастной – ядро и развертывание (f I, E I).</p> <p>Для нее характерна тональная определенность (возможная модуляция в тональность D и отклонение внутри в S).</p> <p><b>Ответ</b> – проведение темы в D тональности – тональный или реальный.</p> <p><b>Интермедия</b> – связка между проведениями темы или частями формы.</p> <p><b>Стретта</b> – канон на тему.</p>		
	<p><b>2. Разделы одностемной фуги</b></p> <p>Экспозиция, свободная часть, заключительный раздел.</p> <p>1) <b>Экспозиция</b> – проведение темы во всех голосах в Т-Д соотношении. Иногда вводится одно или несколько дополнительных проведений. Если они проводятся во всех голосах, образуется контрэкспозиция (FI, EI).</p> <p>2) <b>Свободная часть</b> в творчестве Баха бывает трех типов:</p> <p>а) с тональным развитием. Фуга называется тональноразвивающаяся;</p> <p>б) с контрапунктическим развитием (называется - контрапунктически развивающаяся);</p> <p>в) тональное и контрапунктическое развитие присутствуют в равной степени (фуга смешанного типа).</p>		2,3
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p>	I	
	<p><b>Задания по теме:</b></p> <p>1) Сочинить 10 тем для фуг.</p> <p>2) Выучить 15 тем из 1 тома «ХТК» Баха.</p> <p><b>3. Преобразование темы в проведениях в фуге</b></p> <p>Тема в процессе развития фуги после одноголосного проведения повторяется, но уже в измененном виде (она проходит в тональности Доминанты, сопровождается контрапунктом противосложения).</p> <p><b>Преобразования бывают 4 типов:</b></p> <p>1) фактурные;</p> <p>2) тональные, ладовые;</p> <p>3) структурные;</p> <p>4) контрапунктические.</p> <p>1) <b>Фактурные изменения</b> связаны совместно с другими видами изменений – перенос темы в другой голос, в другой регистр.</p> <p>2) <b>Ладовое тональное изменение</b> связано с разными явлениями:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ проведение темы в новой (не главной) тональности;</li> <li>✓ проведение темы в другом ладу (Например: мажорной темы в миноре и наоборот);</li> <li>✓ проведение темы на разных ступенях (C I, d I);</li> <li>✓ проведение в процессе модулирования (As I).</li> </ul> <p>Кроме главной тональности, тема проводится обязательно в доминантной тональности (как ответ). Возможны фуги, в которых проведения ограничиваются этими тональностями.</p> <p>Расширение круга тональности происходит за счет тональности I ст. родства – в S-тональности или в параллельной.</p>		2,3

	<p>У Шестоковича в C–dur фуги тема проходит в пределах звукоряда белых клавиш во всех диатонических семиступенных ладах. В фугах композиторов второй половины XVIII в. и более поздних есть проведение темы в тон II и III степени и более далекие.</p> <p>3) <b>Структурное изменение темы</b> связано со следующими признаками:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ проведение темы с частичным изменением начальных или заключительных звуков ряда, связи с предыдущим или последующим движением ;</li> <li>✓ проведение в обращении;</li> <li>✓ проведение в увеличении;</li> <li>✓ проведение в уменьшении;</li> <li>✓ масштабное разрастание темы за счет секвенций, построенных на мотивном развитии (D I «ХТК», F II «ХТК» – заключение).</li> </ul> <p><b>К контрапунктическим изменениям темы относятся:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Проведение ее с новыми контрапунктами.</li> <li>2. Повторное проведение с удержанным противосложением в новом контрапунктическом соотношении.</li> <li>3. «Умножение» темы по вертикали – проведение ее в разных голосах одновременно параллельными созвучиями.</li> <li>4. «Умножение» по горизонтали – стреттное проведение.</li> </ol>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Заучивание наизусть тем фуг Баха.</li> <li>2) Анализ преобразований темы в любой из фуг Баха из «ХТК».</li> </ol>		
<b>Тема 15. Ответ</b>	Содержание учебного материала	2	2,3
	<p>1. Второе проведение темы в доминантовой тональности называется ответом. <b>Ответ</b> – важный элемент фуги. Он может быть реальным (т.е. повторяющий тему в D без изменений) и тональным (в нем, в целях сохранения единства тональности между темой и ответом, последний изменяется так, чтобы тонике темы отвечала доминанта в ответе, а доминанте – тоника, а так же, чтобы модуляции в D ответила обратная модуляция в главную тональность).</p> <p><b>Субдоминантовый ответ применяется:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>а) когда в теме преобладает D гармония;</li> <li>б) когда в теме многократно повторяется D звук.</li> </ol> <p>Ответом так же называется проведение темы в D в любом разделе, идущем в главной тональности; всякое, в том числе, одиночное проведение темы, сохраняющее изменения, характерные для тонального ответа.</p>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание по теме:</b></p> <p>Проанализировать соотношение тема–ответ в фугах Баха.</p>		
	<p>2. <b>Противосложение</b></p> <p><b>Противосложение</b> – контрапункт к теме. Мелодия противосложения всегда иная, но может быть построена на мотивном материале темы. Новый материал в противосложении встречается редко, но бывает контрастным (а II). Противосложение может быть удержанным, тогда ответ и противосложение – первоначальное соединение, остальные проведения с вертикальными или горизонтальными преобразованиями – производные соединения. Бывает, что противосложение построено на выразительном контрастном мелодическом материале и</p>		2,3

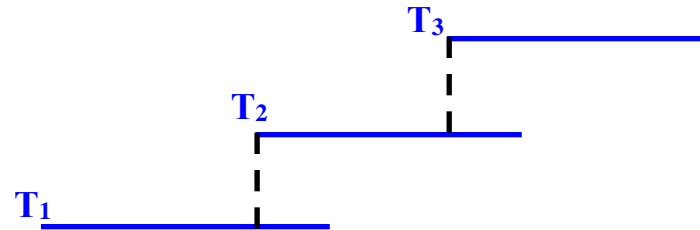
	<p>напоминает новую тему, но ее роль в фуге не выходит за рамки контрапункта основной темы (фуга H II, cis I, fis I, g II).</p> <p><b>Удержанное противосложение</b> значительно:</p> <p>а) на его материале могут строиться интермедии;</p> <p>б) повторяются неоднократно с темой в разных контрапунктах (g II). На протяжении фуги может быть несколько удержанных противосложений. Они часто образуют тройной контрапункт октавы: C I, B I, d II, a II. Встречаются удержанные противосложения в разных частях формы (Fis I, H II, h II).</p>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задания по теме:</b></p> <p>1. Проанализировать соотношение темы-ответа, противосложения в фугах Баха.</p> <p>2. Продолжать учить наизусть темы Баха из «ХТК» и играть ответы, не заглядывая в ноты.</p>		
3.	<p><b>Интермедии</b></p> <p><b>Интермедия</b> – отрезок фуги, расположенный между соседними проведениями. Различаются по трем признакам:</p> <p>1) по связи с основным тематическим материалом фуги (темой, противосложением);</p> <p>2) по построению;</p> <p>3) по композиционному значению в фуге в целом.</p> <p>1. В интермедии мотивы, заимствованные из основного тематического материала в точном или измененном виде, служат основанием для самостоятельного построения. Они часто звучат одновременно, сочетаясь контрапунктически. Могут появляться тематические элементы (Cis, D I).</p> <p>2. <b>По построению</b> интермедии представляют собой секвенцию восходящую или нисходящую. Секвенции могут быть хроматические или канонические. При этом, если каноническая секвенция проходит в двух голосах, третий голос развивается свободно.</p> <p>3. <b>По композиционному значению</b> интермедии бывают связующими, самостоятельными и разделительными. Одноголосный мелодический переход от темы к ответу называется кадеттой. И если каждое из проведений является вариацией на тему, то в отличие от них интермедии, содержащую мотивную разработку, можно сравнить с разработкой сонатной формы (D I, Cis I, F II).</p>		2,3
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<p><b>Задание:</b></p> <p>1. Найти все разновидности интермедий в фугах Баха и записать в «Алфавитную тетрадь».</p> <p>2. Продолжить сочинение фуги на основе полученных знаний.</p>		
<b>Тема 16. Стретта</b>	Содержание учебного материала	3	2,3
1.	<p><b>Стреттой</b> называется каноническое проведение темы в фуге при котором каждый имитирующий голос (риспоста) вступает до окончания темы в начавшем стретту голосе (пропосты).</p> <p>Стретта имеет три раздела: вступительный (A<sub>1</sub> – A<sub>3</sub>), основной (A<sub>3</sub> – B<sub>1</sub>), заключительный (B<sub>1</sub> – B<sub>3</sub>).</p> 		

Если пропоста прекращает ведение темы сразу по вступлению первой респосты – образуется **ложная стретта**.

**T<sub>2</sub>** \_\_\_\_\_ Противосложение

**T<sub>1</sub>** \_\_\_\_\_

**Цепь стретт** – каноническое проведение темы, при котором один или несколько голосов играют двойную роль – пропосты и респосты:



Стретты, содержащие различные структурные преобразования темы, называются сложными. Кроме того, стретты бывают простые, строгие (без изменений интервальных), прямые, встречные (d I), симметричные (dis I), несимметричные (C I), магистральные (dis I, C I, D II) (проведение стретты во всех голосах).

**Случайная стретта** – таков вид канона, при котором респоста вступает в контрапункт с заключительными звуками пропосты.

Самостоятельная работа обучающихся

1

**Задание:**

1. Проанализировать фугу dis I т.
2. Выписать в «Алфавитную тетрадь» все виды стретт и постепенно заносить в нее новые сведения, анализируя новые фуги.

**Тема 17. Тонально-развивающаяся фуга**

Содержание учебного материала

2

2,3

1. Бах «ХТК» фуги: I т.с, Cis, Es, e, f, Fis, fis, As, gis A B H h  
II т.с, dis e F, f Fis S, A, a, B, g, H, h  
Фуга, в которой преобладает тональное развитие, т.е. проведение темы в разных тональностях. Тема может быть как однотональной, так и модулирующей. У Баха в таких фугах неудержанное противосложение встречается редко (Fis II, g II).  
Большое значение имеет I удержанное противосложение на протяжении всей фуги (E I, g II) или удержанные противосложения в разных частях формы (h II, H II, Fis I).  
Возможен тройной контрапункт октавы (c I, gis I, B I, a II).  
Интермедии играют большую роль:

	<p>а) часто встречаются удержанные интермедии, которые как бы противопоставлены теме (фуга Fis II, f II);</p> <p>б) связующие интермедии приобретают разработочный характер, в них сопоставляются в разных регистрах мотивы, заложенные в темах (D I). Бывает, что интермедии в своем развитии разрастаются до больших размеров (F II, Cis I).</p> <p>В свободной части фуги темы проходят в параллельной тональности с ее ответом (Cis I, f II). Иногда вместо ответа в параллельной тональности проходит ответ в главной (с I), создавая устойчивость звучания будущему заключительному разделу (с I, а II). Редко встречается проведение темы в тональности II второй степени родства (h I, e I, As I).</p> <p>Стретты возможны, но случайные (E I, f II) или ложные (D I, h I).</p> <p>Заключительный раздел большой, связан с утверждением главной тональности. Характерны:</p> <p>а) проведение темы во всех голосах только в основной тональности в разных контрапунктах с противосложением (с I);</p> <p>б) тонико-доминантовое соотношение тем (ТДТ) с повторением Темы в основной тональности (cis I) или TST (а II).</p> <p>В конце фуги может происходить масштабное расширение темы с проникновением в нее разработанных секвенций, построенных на входящих в нее мотивах (D I, F II).</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p>	2	
<p><b>Тема 18.</b> <b>Контрапунктически-развивающаяся фуга</b></p>	<p><b>Задание:</b> Проанализировать Es I, f I, f II, a I, B I и другие фуги, сделать систематизацию по признакам наличия двойного, тройного контрапункта, фуг с удержанными интермедиями. Найти фуги с ложными стреттами.</p> <p>Содержание учебного материала</p> <p>1. Основу развития контрапунктически-развивающейся фуги составляют различные преобразования темы в проведениях, главным образом – контрапунктические (т.е. стреттные приемы развития). Тональное развитие в такой фуге возможно, но оно отходит на второй план по сравнению с хитросплетениями стреттных проведенных. В свободной части количество разделов зависит от числа группировок стретт с одинаковыми приемами развития. При этом последование разделов образует или восходящую, или волнообразную линию развития путем непрерывного усложнения, или путем сначала усложнения, а затем упрощения приемов преобразования тем. Особенности форм такого типа: 1. Тема, в основном, однотональна. 2. Противосложение может быть неударяемым, но из 12-ти контрапунктически-развивающихся фуг Баха из «ХТК» (C I, d I, dis I, a I, g I, C II, D II, Es II, E II, b II) – 10 фуг имеют удержанное противосложение в экспозиции. Оно с темой находится в вертикально-подвижном контрапункте. 3. Стретты встречаются уже в экспозиции (Cis II, D II). 4. В фуге вместе с контрапунктическим преобразованием встречаются структурные преобразования тем, т.е. проведение их в зеркальном обращении. 5. Обращенные темы имеют свою контрэкспозицию (а I), при этом не только в обращении, но и модуляционном развитии в процессе развертывания. И однотональная тема в обращении становится динамичнее: <b>1-й голос:</b> тема в тон, а – G, <b>3-й голос:</b> C – d, <b>4-й:</b> d – F, <b>2-й:</b> d – a. В фуге G I контрэкспозиция находится с экспозицией в обратимом контрапункте (обращению подвергается и удержанное противосложение). 6. Проведение контрэкспозиции в обращении в свободной части фуги иногда звучит «на расстоянии», т.е. вторым разделом после проведенного первого раздела (dis I, b II). 7. Чередование в фуге стреттных разделов иногда прерывается одиночным проведением темы в одном из</p>	3	2,3



	голосов, который выполняет роль интермедии между стреттами (C I, dis I).		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<b>Задание:</b> Проанализировать dis I, в II, E II, D II. Сделать их схему.		
2	<b>Фуги смешанного типа</b> Фуги смешанного типа сочетают черты тонального и контрапунктического развития в равной степени. В фуге g I «ХТК» от тонально-развивающейся фуги типичное построение экспозиции с ТД чередованием темы в 4-х голосах (их порядок вступления – 2, 1, 4, 3) – одно удержанное противосложение. Заключительная интермедия экспозиции приводит к тональности параллельного мажора. Тональный план свободной части: <b>V<sub>1</sub> – F<sub>4</sub> – F<sub>1</sub> – V<sub>4</sub> – C<sub>1</sub> – g<sub>3</sub></b> . После окончательного утверждения главной тональности проходит кульминационная усеченная стретта в трех голосах, но захватывающая диапазоны трех октав с подчеркнуто-эмоциональным звучанием – ум 7. Эта «умноженная по горизонтали» тема в сочетании с предшествующим развитием дает основание причислить фугу к смешанному типу развития. А в фуге в I «ХТК» тональное развитие проходит до 48 такта; фуга четко делится на три раздела: экспозиция, свободная часть и заключительный раздел, в котором в результате стреттного развития в мощном кульминационном проведении звучит магистральная симметричная пятиголосная стретта, завершающаяся совершенным кадансом с разрешением в мажор.		2,3
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<b>Задание:</b> Анализ фуг: F I, g I, в I.		
3.	<b>Двухчастные симметричные фуги</b> В «ХТК» особую разновидность составляют двухчастные симметричные фуги, которые распадаются на два раздела, благодаря: а) одинаковому расположению в этих разделах проведений и интермедий; б) одинаковому строению их тонального плана (с завершением 1-го раздела в D-тональности и 2-го раздела в главной тональности. е I фуга – двухчастно-симметрична по расположению проведений и интермедий. Ее 2-я часть (20-38т.) в точности повторяет построение 1-й части (1-19), но с обратным расположением голосов (в двойном контрапункте октавы). <b>Два проведения + шестиактовая интермедия + два проведения + пятиактовая интермедия (4 + 6 + 4 + 5). Заключительное проведение расширено ради сохранения тональности.</b> Фуга d-moll двухчастно-симметрична по расположению интермедии и тональностей. Первая часть завершается в D тональности, вторая часть (21-44) – в главной (ре-минор). Заключение второй части (39-43) точно транспонирует заключение первой части. Такой тип симметрии встречается у Баха в построении частей сюит (Английская сюита – жига – содержит первоначальное соединение в первой части и обратимый контрапункт во второй части), в написании прелюдии «ХТК» а II. В XX в. у Хиндемита в «Ludus Tonalis» эта форма возрождается в фугах in F, in Des.		2,3
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<b>Задание:</b> Анализ d I и e I.		
<b>Тема 19. Двойная</b>	Содержание учебного материала	2	2.3

фуга	1.	<p><b>Двойная фуга</b> – фуга, построенная на двух простых одноголосных темах, которые контрапунктически соединяются в одновременном двухголосном звучании, образуя <b>двойную</b> (двухголосную) тему.</p> <p>Двойная фуга бывает двух типов:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) с общей экспозицией,</li> <li>2) с раздельной экспозицией.</li> </ol> <p>Для общей экспозиции характерно одновременное двухголосное соединение тем в двухголосном контрапункте, и во всех проведениях обе темы проходят совместно.</p> <p>Такая фуга содержит те же разделы, что и простая фуга:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Бах. Фуга c-moll (из Пассакалии);</li> <li>• Бах. Двухголосная инвенция f-moll;</li> <li>• Бетховен. Вариации на тему Диабелли (32-я вариация);</li> <li>• Моцарт. «Реквием» – «Sungie eleison».</li> </ul> <p>В двойной фуге с раздельной экспозицией каждая из тем появляется отдельно от другой и имеет самостоятельную экспозицию. Такая фуга содержит три обязательных раздела:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>а) экспозиция первой темы;</li> <li>б) экспозиция второй темы;</li> <li>в) заключительный раздел, в котором соединяются обе темы.</li> </ol>			
		Самостоятельная работа обучающихся		1	
		<p><b>Задания по теме:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Бах. Фуга gis II, cis II.</li> <li>• Бах. «Искусство фуги», contrapunkt 9, 10.</li> </ul>			
Тема 20. Тройная фуга		Содержание учебного материала	2	2,3	
	1.	<p><b>Тройной</b> называется фуга, построенная на трех простых (одноголосных) темах, которые контрапунктически соединяются в одновременном трехголосном звучании, образуя одну, так называемую тройную (трехголосную) тему.</p> <p>Тройные фуги разделяются на:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ тройные фуги с общей экспозицией тем;</li> <li>✓ тройные фуги с раздельными экспозициями;</li> <li>✓ тройные фуги с введением свободных частей к каждой экспозиции.</li> </ul> <p>В <b>тройной фуге с общей экспозицией тем</b> все три темы появляются одновременно в трехголосном контрапунктическом соединении и во всех проведениях проходят совместно. Такая фуга содержит те же разделы, что и простая фуга (экспозиция, свободная часть, заключительный раздел).</p> <p>Примером такой фуги является прелюдия А I «ХТК».</p> <p>В <b>тройной фуге с раздельными экспозициями</b> каждая из тем появляется отдельно от других и имеет самостоятельную экспозицию, после чего происходит контрапунктическое объединение тем в одновременном звучании.</p> <p>Тройная фуга с раздельными экспозициями тем обязательно содержит 4 раздела:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) экспозиция 1-й темы;</li> <li>2) экспозиция 2-й темы;</li> <li>3) экспозиция 3-й темы;</li> <li>4) заключительный раздел, основанный на контрапунктическом соединении трех тем.</li> </ol> <p>Каждая тема может иметь не только экспозицию, но и <b>свободную часть</b>, тогда фуга может состоять из 7-ми разделов:</p>			

	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) экспозиция 1-й темы;</li> <li>2) проведение в свободной части 1-й темы;</li> <li>3) экспозиция 2-й темы;</li> <li>4) свободная часть 2-й темы, возможен контрапункт с 1-й темой;</li> <li>5) экспозиция 3-й темы;</li> <li>6) свободная часть 3-й темы, возможен контрапункт как с 1-й, так и со 2-й темой;</li> <li>7) заключительный раздел, построенный на соединении трех тем в сложном контрапункте.</li> </ol>		
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	Прелюдия А I т. «ХТК», fuga fis II «ХТК», сб. «Искусство фуги», № 8, 11.		
<b>Тема 21</b> <b>Особенности</b> <b>строения сборника</b> <b>И.С.Баха</b> <b>«Искусство фуги»</b>	Содержание учебного материала	2	
	<p>Работая над изучением разных структурных строений фуг и подробно разбирая фуги Баха из «ХТК», нельзя пройти мимо его последнего неоконченного труда – сборника «Искусство фуги», в котором все фуги, построенные на одну тему, расположены по степени возрастания трудности: тонально-развивающиеся (I – II – III), смешанные IV, контрапунктически-развивающиеся (однотемные) фуги (V, VI, VII), сложные двойные и тройные фуги (VIII, IX, X, XI, XIV), фуги, написанные в обратимом контрапункте (VII – VIII) и 4 канона.</p> <p>Каждая из этих фуг уникальна, заслуживает детального изучения. Среди них есть фуги (сложные), в которых все темы, естественно напоминающие язык «ХТК», несут в себе особое звучание.</p> <p><i>«Невозможно не удивляться множеству комбинаций, которые создал Гений, и естественности и непринужденности, с которой движутся голоса, как будто пути их не предусмотрены технической необходимостью до мельчайших деталей»</i> (А. Швейцер. «Бах», глава «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги»).</p> <p>Интересно, что за этими сложными сплетениями голосов слышна музыка, наполненная глубоким философским содержанием и, возможно, имеющая конкретную духовную программу.</p> <p>На уроках изучаются две тройные фуги № 8 и № 11. Они обладают интонационным родством – тем и дополняют друг друга. А большая незаконченная fuga № 14, включающая в себя тему на звуках ВАСН, вероятно, замышлялась как четверная, с присоединением к 3-м существующим <b>основной темы сборника</b> в едином торжественном звучании апофеозного конца</p>		2,3
	Самостоятельная работа обучающихся	1	
	<b>Вопросы к семинарскому занятию:</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Особенности строения формы фуги. Основные элементы: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта.</li> <li>2. Особенности вступления голосов в экспозиции фуги. Экспозиция, дополнительные проведения, контрэкспозиция.</li> <li>3. Реальный ответ в фугах там, где предполагается тональный ответ.</li> <li>4. Тонально-развивающаяся fuga с неудержанными противосложениями.</li> <li>5. Вторая степень родства в тональном развитии фуг Баха.</li> <li>6. Проведение ответа в S тональности.</li> <li>7. Проведение темы в обращении в построении фуги.</li> <li>8. Проведение темы в обращении в сложных стреттах.</li> <li>9. Сочетание удержанных противосложений с темой в сложных контрапунктах.</li> </ol>		

	<ol style="list-style-type: none"> <li>10. Удержанные противосложения в разных частях формы.</li> <li>11. Виды интермедии.</li> <li>12. Канонические секвенции в интермедиях.</li> <li>13. Удержанные интермедии в строении фуг.</li> <li>14. Проникновение интонационного строения темы в звучание интермедий, противосложений.</li> <li>15. Вертикальное умножение темы или противосложения.</li> <li>16. Простые стретты.</li> <li>17. Усеченные стретты. Стретты внутри экспозиции.</li> <li>18. Ложная стретта.</li> <li>19. Случайная стретта.</li> <li>20. Цепь стретт.</li> <li>21. Сложные стретты.</li> <li>22. Магистральные стретты.</li> <li>23. Встречные стретты.</li> <li>24. Одиночные проведения темы в роли интермедий в контрапунктически развивающихся фугах.</li> <li>25. Совместная экспозиция в сложных (2-х и 3-частных) фугах.</li> <li>26. Отличие удержанного противосложения от 2-й темы.</li> <li>27. Проведение темы с разных нот.</li> <li>28. Двойной канон в фугах Баха.</li> <li>29. Масштабное расширение темы в проведении (I том «ХТК» – D, C. II том – F, d).</li> <li>30. Полифонические приемы в гомофонных формах (имитация, канон, фугато).</li> <li>31. Разнотемная полифония в гомофонной форме.</li> <li>32. Особенности полифонического развития в вариациях basso-ostinato.</li> <li>33. Тройная fuga с отдельной экспозицией.</li> <li>34. Тройной контрапункт октавы.</li> <li>35. Горизонтально-подвижной контрапункт на примере C-dur I том «ХТК» фуги.</li> <li>36. I.V. = – 7.</li> <li>37. I.V. = – 9.</li> <li>38. I.V. = – 11.</li> <li>39. Особенности полифонического каданса.</li> <li>40. Двухчастная симметричная fuga.</li> <li>41. Интонационное изменение темы в процессе модулирования.</li> </ol>		
<b>Тема 22. Полифония Шостаковича</b>	<p>Содержание учебного материала</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Для музыкального языка Д.Д. Шостаковича характерно органическое сочетание полифонического и гомофонного мышления. В его творчестве полифония выступает в качестве основного принципа (не только составного элемента композиторской техники) в создании музыкальных форм, исторически не связанных с полифонией. Шостакович в своем творчестве опирается на три группы ладов, образующие различные ладовые системы: 1-я группа: <b>мажоро-минорная система</b> – одна из равноправных. 2-я группа: <b>система диатонических ладов</b> (ионийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, фригийский, дорийский, локрийский), в которых экспозиционными являются только ионийский и эолийский, остальные используются только в процессе ладового развертывания произведения.</li> </ol>	3	2,3

	<p>3-ю группу ладов образует <b>диатоническая развернутая система ладов</b> с пониженными IV, V, VII, VIII ступенями. Их называют «Ладами Шостаковича».</p> <p><b>Характерные особенности полифонии Шостаковича</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. В основе чисто полифонических жанров лежит специфическое развитие принципов строгого стиля.</li> <li>2. В строении фуг используется единый принцип модуляционного и контрапунктического развития.</li> </ol> <p>Основу всех композиций образует тональный план фуг, распадающийся на 4 основных раздела:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>а) экспозиция (главная и доминантовая тональность);</li> <li>б) проведение в иноладовых тональностях близкого родства (первый раздел средней части);</li> <li>в) проведение в далеких тональностях (второй раздел средней части);</li> <li>г) проведение в главной и субдоминантовых тональностях с применением различных стретт.</li> </ol> <p>Таким образом, по сравнению с Баховскими фугами, fuga Шостаковича может быть названной фугой смешанного типа, сочетающая тональный и контрапунктический принцип в проведении.</p> <p>Темы фуг Шостаковича имеют тональную определенность. Начинаются они с I или V ступени; только fis-moll fuga начинается с терции. Интонационное соединение мелодий (исключение fuga A-dur) всегда линейно. Темы кадансируют на T и могут иметь две или несколько кадансов внутри построения. Диапазон варьируется от сексты до децимы. Характер тем: песенный, танцевальный, декламационный, моторноигровой.</p> <p>Противосложения – удержанные, интермедии различных видов (на материале темы или контрастные) повторяются, удерживаются, каждая последующая интермедия образует вариацию на предыдущую. Бывает, что внутри фуги интермедия, развиваясь, перерастает в разработку интонаций темы (fuga квинтета) и напоминает разработку сонатной формы с прорастанием интонаций первой вступительной темы из прелюдии в торжественном звучании.</p> <p>Заключительный раздел всегда стреттный; кроме стретт, характерных для Баха, появляются укороченные стретты (на материале сокращенных тем). В этом динамическом разделе происходит часто трансформация основного музыкального образа, заложенного в теме.</p> <p>Сложные контрапунктические образования, нередко применяемые в симфониях, как двойной канон (5-я симфония, I часть) проходит в e-moll фуге между 2-мя темами, а так же в квинтете в репризной части между темой и противосложением.</p>		
<p><b>Тема 23. Полифония Хиндемита. «Ludus tonalis»</b></p>	<p>Содержание учебного материала</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Хиндемитовский сборник «Ludus tonalis» – одно из значительных явлений полифонической музыки XX века (1942 г.). Для стиля П. Хиндемита характерно сочетание четких полифонически-сплетенных мелодических линий с гомофонными приемами письма. Гармонический язык его своеобразен и связан с особым ощущением вертикали и тонального родства. Каждая тональность включает в себя дуализм мажора и минора, которые мирно уживаются друг с другом в равной степени. Хиндемит избрал 12-ступеневую шкалу и построил музыку вокруг основного тона C – главной тональности произведения. Весь сборник представляет собой единое целое и напоминает Баховский труд – «Искусство фуги». Следует прелюдия, состоящая из 3-х этапов (A, B, C) контрастных частей: начинается в главной тональности in C, проходит через бемольные тональности к диэзным и заканчивается тональностью самой отдаленной, отстоящей от главной на тритон: fuga in F. Дальнейшее развитие представляет собой чередование фуг в 12-ти тональностях, которые расположены в</li> </ol>	2	2,3

	<p>порядке убывающего родства по отношению к исходной С.</p> <p>Фуги чередуются с интерлюдиями, связующими пьесами, написанными в гомофонной фактуре.</p> <p>Сначала идут ближайшие, расположенные по квинтам вверх и вниз фуги in G, in F, затем устанавливается терцовое родство фуги in A, in E, in Es, in As; дальнейшие интервалы – 6 и малые секунды вокруг основного тона приводят к Fis (тритон от тоники) / D – B – Des – H – Fis / следует постлюдия – зеркальное отражение прелюдии. Она создает обратный гармонический план по сравнению с прелюдией и построена в сложном обратимом контрапункте по отношению к ней.</p> <p><b>Принципы построения фуг сборника:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Все фуги трехголосные: 10 однопольных, 1 тройная, 1 двойная;</li> <li>2) Экспозиции фуг связаны с проведением темы в ближайшие тональности, расположенные на квинту (вверх или вниз). Возможен ответ на расстоянии терции от темы (фуги in F, in A). В фуге in G экспозиционное вступление голосов соль–до–ре соответствует начальным звукам темы.</li> <li>3) Тональное развитие у Хиндемита слабое, ладового сопоставления не может быть; удержанных противосложений нет.</li> <li>4) Стретты встречаются в трех фугах: A, G, B, особенно выделяется в этом отношении fuga in B. Стретты в ней простые и сложные, включающие в себя встречное и ракоходное движение и проведение темы в увеличении. В фуге in G и in A – цепи стретт.</li> <li>5) Главный прием Хиндемита-полифониста – обращения тематического материала: зеркальное и ракоходное.</li> <li>6) В связи с этим появляется особая форма построения фуги – двухчастная симметричная (in F – ракоход, in Des – зеркальность). Можно сравнить с фугами Баха из I тома «ХТК» – d I, e I.</li> <li>7) Первая fuga in C – трехтемная с отдельной экспозицией – состоит из 4-х частей: экспозиция каждой темы + заключительная часть. Контрапунктическое проведение 3-х тем в тройном контрапункте октавы (но этот контрапункт не совпадает с нормами классического голосоведения).</li> <li>8) Fuga in A интересна контрастным сопоставлением тем A и B (A – грубая, необузданная, в танцевальном ритме; B – возвышенная, мечтательная по интонационному и ритмическому построению). Третья часть проходит в духе темы in A, вторая тема B стихийно поддается необузданному ритмическому танцу первой темы, которая в процессе развития проходит постоянно в стреттном движении. Перед окончанием фуги вторая тема исчезает, а первая самоутверждается, проходя несколько раз остинатно в «вертикальном умножении» (термин Должанского) с собственным зеркальным отражением.</li> </ol> <p>Анализ фуг Хиндемита проходит на занятиях в постоянном сравнении с фугами Баха и Шостаковича. В рабочей тетради для заключительного семинара желательны схемы и краткое описание фуг in C, in G, in F, in Des, in B.</p>		
<p>Примерная тематика курсовой работы (проекта)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Сравнительная характеристика двойных фуг Баха (gis-moll II т. «ХТК»), Шостаковича (фуга ми минор), Хиндемита (фуга in A).</li> <li>2. Загадочные каноны в «Музыкальном приношении» Баха.</li> <li>3. Четыре канона «Искусство фуги» Баха.</li> <li>4. Блестящее сочетание законов сонатной формы и контрапунктических приемов развития в финале симфонии Моцарта «Юпитер».</li> <li>5. Особенности строения цикла Ц. Франка «Прелюдия, хорал и fuga».</li> <li>6. Интонационная связь между фугами № 8 и № 11 в сборнике Баха «Искусство фуги».</li> <li>7. Особенности полифонического развития в 1-й части кантаты С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин».</li> <li>8. Формы применения полифонических приемов в гомофонной музыке.</li> </ol>		2	

9. Строение фуг Шумана в ор.72. 10. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Шостаковича.		
Зачет	<i>1</i>	
Самостоятельная работа обучающихся над курсовой работой (проектом)	<i>3</i>	
<b>Всего:</b>	<i>105</i>	

Для характеристики уровня освоения учебного материала используются следующие обозначения:

1. – ознакомительный (узнавание ранее изученных объектов, свойств);
2. – репродуктивный (выполнение деятельности по образцу, инструкции или под руководством)
3. – продуктивный (планирование и самостоятельное выполнение деятельности, решение проблемных задач)

### **3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

#### **3.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению**

Реализация учебной дисциплины требует наличия учебного кабинета

Реализация программы требует наличия учебного кабинета музыкально – теоретических дисциплин Оборудование учебного кабинета: учебные столы (парты), стулья, доска, музыкальный инструмент (фортепиано).

Технические средства обучения: звуковоспроизводящая и звукозаписывающая аппаратура.

#### **3.2. Информационное обеспечение обучения**

##### **Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы**

Основные источники:

1. Бершадская Т.С. «Гармония как элемент музыкальной формы».
2. Вязкова Е. «И. Бах. «Искусство фуги». М., 1991.
3. Григорьев А., Мюллер Г. Учебник полифонии. М., 1977.
4. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. М., 1962.
5. Должанский А. Прелюдии и фуги Шостаковича. Л., 1963.
6. Должанский А. Избранные статьи. Изд: Музыка. Лен. Отделение. 1973.
7. Золотарев В. «Фуга». М.: Музгиз, 1956.
8. Кушнарев Х.С. «О полифонии». Сборник статей. Л.: Музыка, 1971.
9. Литинский Г. «Образование имитации строгого письма». М., 1971.
10. Милка А. «Музыкальное приношение Баха». М., 1999.
11. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» Баха. М., 1967.
12. Мюллер Г. Полифония. М.: Музыка, 1989.
13. Носина В. «Символика музыки Баха и ее интерпретация в «ХТК». М., 1993.
14. Павлюченко С. «Практическое руководство по контрапункту строгого письма» Л: Музыка, 1959.
15. Праут Э. «Фуга». М., 1922.
16. Протопов В. «История полифонии». М., 1962.
17. Пустыльник И. «Подвижной контрапункт и свободное письмо». Л., 1962.
18. Танеев С. «Подвижной контрапункт строгого письма». Л.: Музыка, 1963.
19. Федосеева Э. «О диатонических ладах» Шостаковича. Вопросы теории музыки». Л.: Музыка, 1987.
20. Фраёнов В. Учебник полифонии. М., 2000.



21. Холопова В. «Фактура». М., 1979.
22. Холопов Ю. Статья «Пауль Хиндемит и его «Ludus tonalis». М., 1964.
23. Чугаев А. «Особенности строения клавирных фуг Баха». М., 1975.
24. Швейцер А. «Бах». М., 1965.
25. Южак К. «Некоторые особенности строения фуг Баха». М.: Музыка, 1991.
26. Интерпретация клавирных сочинений Баха. Сб. ст. М., 1990.
27. «Теория фуги». Сборник научных трудов. Л., 1986.

#### 4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

**Контроль и оценка** результатов освоения учебной дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения практических занятий и лабораторных работ, тестирования, а также выполнения обучающимися индивидуальных заданий, проектов, исследований.

Результаты обучения (освоенные умения, усвоенные знания)	Формы и методы контроля и оценки результатов обучения
<p><b>иметь практический опыт:</b></p> <p>сочинения в строгом и свободном стиле;</p> <p><b>уметь:</b></p> <p>в письменных заданиях демонстрировать практические умения и навыки использования полифонических форм, приемов, методов развития в соответствии с программными требованиями;</p> <p>применять теоретические сведения и жанрах и принципах полифонической музыки в анализе полифонических произведений;</p> <p><b>знать:</b></p> <p>понятие полифонии как ансамбля мелодий, взаимодействующих на интонационной основе;</p> <p>исторические этапы развития полифонической музыки;</p> <p>основные понятия, правила и нормы полифонии строгого и свободного стиля;</p> <p>жанры, формы, принципы формообразования полифонической музыки,</p> <p>виды полифонии;</p> <p>характерные свойства полифонической музыки.</p>	<p><i>Письменное задание, устный опрос, реферат, зачет.</i></p>

