

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Стародубцев Вячеслав Васильевич
Должность: исполняющий обязанности ректора
Дата подписания: 01.12.2023 15:49:48
Уникальный программный ключ:
4c4c8f49ce8b1e11f8ce1d3fefff6da8207f7d14

Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки

Кафедра теории музыки и композиции

Рабочая программа дисциплины

Полифония

Специальность 53.05.05 Музыковедение

Квалификация: Музыковед. Преподаватель

Новосибирск 2023

УТВЕРЖДЕНА
на заседании Ученого совета
ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
имени М.И. Глинки»
«28» августа 2023 г.
Председатель Ученого совета
_____ и. о. ректора В.В. Стародубцев

Составлена в соответствии с
требованиями ФГОС ВО по
специальности
53.05.05 Музыкаведение

Автор-составитель: Демешко Г.А.

Редактор: Смирнова М.Ю.

Рецензенты: Молчанов А.С.

I. Организационно-методический раздел

Рабочая программа дисциплины «Полифония» составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВО в области культуры и искусства к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников по специальности 53.05.05 Музыковедение (М., 2017), с учетом учебного плана НГК по этой специальности, локальных нормативных актов.

В основу данной рабочей программы положено содержание программы-конспекта «Полифония» для музыкальных вузов по специальности «музыковедение» (сост.: И.К. Кузнецов, Н.А. Симакова, М., 2001), а также программы-конспекта «Полифония» (сост. Т.Н. Дубравская, М., 2003), рекомендованных Министерством культуры РФ и учебно-методического комплекса «Полифония» для музыковедов (сост. Г.А. Демешко, Новосибирск, 2012).

Аннотация курса. Данный курс входит в число обязательных дисциплин блока Б.1 Дисциплины (модули). Срок освоения дисциплины – три семестра (2–4 семестры). Общий объем часов составляет 324 часа, из которых 137 часов – аудиторные (лекционные и индивидуальные) занятия, 185,5 часа – самостоятельная работа студента, контроль – 1,5 часа.

Цель курса – изучение принципов полифонического мышления, полифонических стилей и жанров в их историческом развитии от Средневековья до XXI в., постижение важнейших художественно-выразительных функций полифонии в музыке разных стилей, жанров, исторических эпох как основы для компетентной профессиональной деятельности музыковеда.

В *задачи дисциплины* входит изучение исторически сложившейся системы полифонических стилей и жанров; знакомство с полифонической технологией, драматургической ролью полифонии в музыкальных произведениях русской и зарубежной классики разных стилей и жанров, спецификой ее трактовки в различные исторические эпохи; овладение методами теоретического рассмотрения и обобщения материала в процессе анализа полифонических произведений разных эпох; овладение элементами полифонического письма и практическое постижение законов полифонии путем сочинения упражнений и целостных полифонических произведений в том или ином стиле или форме; знакомство со специальной литературой; формирование аутентичного подхода к художественно-смысловой интерпретации как классических, так и современных музыкальных произведений.

Место курса в системе профессиональной подготовки выпускника. Данная дисциплина готовит будущих выпускников к преподавательской и исследовательской работе в соответствии с квалификацией «музыковед, преподаватель». Курс «Полифония» теснейшим образом связан с такими специальными дисциплинами, как «Гармония», «Музыкальная форма», «История зарубежной музыки», «История русской музыки».

Требования к результатам обучения. Данная дисциплина участвует в формировании следующих компетенций:

ОПК-1 Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода.

Знать:

- основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии;
- основные типы форм (полифонических) классической и современной музыки;
- основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;
- композиторское творчество в историческом контексте;

Уметь:

- анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;
- выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;
- применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.

ОПК-6 Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте.

Знать:

- стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метrorитмической и фактурной организации музыкального текста;

Уметь:

- пользоваться внутренним слухом;
- записывать музыкальный материал нотами;
- сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;
- анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

ПКО-2 Способен осмысливать закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства.

Знать:

– общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

– анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;

– выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

– навыками критического осмысления музыкального искусства.

В результате освоения дисциплины студент должен:

знать основные исторические этапы развития европейской и отечественной полифонической музыки – от Средневековья до XXI в., систему полифонических форм и жанров, особенности и значение полифонии в музыке разных исторических эпох, типы полифонического письма; категориально-понятийный аппарат, отражающий историко-стилевую, жанровую и композиционно-технологическую специфику полифонической музыки; основные виды простого и сложного контрапункта, типы имитационно-канонической техники в их исторической эволюции, сложившиеся в музыке XX-XXI вв. новые типы полифонического письма и техники композиции, особенности композиционной структуры выдающихся образцов полифонической музыки; наиболее известные исторические трактаты и современную научно-исследовательскую литературу по курсу;

уметь анализировать полифонические и гомофонные полифонизированные формы с точки зрения художественно-эстетического замысла, жанрово-стилевых и архитектурных особенностей, техники полифонического письма; осмысливать роль полифонии в музыкальных произведениях разных эпох, жанров и стилей; использовать навыки полифонического анализа в практической и научно-исследовательской деятельности, свободно пользоваться профессиональной лексикой и терминологией; выполнять письменные упражнения на основные виды сложного контрапункта и имитационно-контрапунктической техники, сочинять полифонические композиции (каноны, мотеты, фуги; фрагменты или целые пьесы и т.д.) на основе предложенного образца, на собственные или заданные музыкальные темы; играть на фортепиано небольшие построения с элементами имитационно-канонической техники и сложного контрапункта;

владеть теоретическими знаниями и навыками в объеме курса для осуществления профессионального анализа полифонического произведения любого стиля и жанра; навыками общего теоретико-аналитического и художественно-эстетического обобщения изучаемого материала; основными приемами полифонической техники: простым и сложным контрапунктом, разными видами имитаций и канонов; навыками выполнения письменных работ, в т.ч. сочинения фуги как основной полифонической формы.

Краткие методические указания.

Занятия по дисциплине ведутся в *лекционной системе*; содержание лекционного материала закрепляется в практической работе путем *индивидуального анализа* студентами произведений из соответствующей музыкальной литературы. Важнейшими направлениями самостоятельной работы также является: изучение предмета по учебникам, учебно-методическим пособиям; сочинение собственных музыкальных упражнений в полифонических формах и видах техники, указанных преподавателем.

Лекционные занятия носят установочный характер и включают в себя: а) объяснение нового материала не столько в информационном, сколько в демонстрационно-практическом (основы контрапункта) или проблемном (историко-стилевые вопросы полифонии) ключе; б) обсуждение полифонического наследия композиторов и литературы по актуальным проблемам полифонии, включая дискуссии по различным вопросам курса при участии студентов.

В процессе освоения простых и сложных видов техники, вокальных и инструментальных, старинных и современных, типовых и индивидуальных видов полифонических форм, на основе анализа ведущих достижений мировой полифонической культуры, а также путем знакомства с научными идеями, так или иначе связанными с тематикой курса, у студентов формируется взгляд на полифонию как *универсальное пространство музыки*, охватывающее без малого одиннадцать столетий.

Необходимо отметить, что выделенные в Содержании курса разделы, обозначающие основные направления работы в рамках данной дисциплины, отражают общую последовательность освоения составляющих ее дидактических единиц. В реальной педагогической практике (в зависимости от контингента студентов-теоретиков, их общекультурного и профессионального развития) некоторые темы могут акцентироваться (напр., полифония XX века), меняться местами, вовлекаться в работу одновременно, либо возвращаться на качественно ином уровне их рассмотрения. Наиболее подготовленные и успешные в плане освоения курса группы могут, по усмотрению преподавателя, обучаться по углубленной или индивидуально вариативной программе. Может варьировать и время, отведенное на освоение каждого из разделов дисциплины.

II. Содержание курса

Требования к минимуму содержания по дисциплине «Полифония»

Знакомство с теоретическими основами полифонии: специфической терминологией курса, закономерностями контрапунктической организации музыкальной ткани, теорией полифонических форм и жанров, важнейшими «событиями» истории полифонии (эволюцией контрапунктических техник, стиливых направлений, национальных школ, индивидуальных композиторских стилей). Представление о полифонии как системе музыкального мышления.

Основы контрапункта. Принципы организации горизонтали (понятие мелодической линии, мелодики строгого и свободного письма, линейной логики) и вертикали (производность вертикали от горизонтали, интервал как основа сложения голосов, «гармония» вертикали и ее стилевые виды). Понимание контрапункта как движения *элемент-против-элемента*. Основные контрапункт-структуры и единицы горизонтали, связанные со «звуковысотным» или «ритмическим» типами контрапункта (по К. Южак). Функциональные единицы (кванты) полифонической ткани как композиционные элементы контрапунктической формы. Техника простого и сложного контрапункта. Эволюция представлений о типах (С. Танеев, С. Богатырев, К. Южак и т.д.) и поле применения сложного контрапункта (унифицированные – индивидуальные системы).

Знакомство с теоретическими основами имитационной полифонии. Виды имитаций и канонов (от роты и ронделя – до современных форм серийных, гетерофонных, сонорных и т.п. канонов). Классификация канонов (системы Файненберга, Холопова, Пустыльника, Франтовой и т.д.). Феномен «загадочных канонов» и его судьбы в истории музыки. Канон как энциклопедия типов контрапунктической техники (простой и сложный контрапункты).

Теория и история полифонических форм и жанров. Ранние формы: органум, кондукт, мотет, месса. Предфугированные формы в вокальной и инструментальной музыке (ричеркар, канцона, фантазия и т.д.). Теоретические основы фуги. Полифонический цикл и его виды. Хоральные обработки (хоральные прелюдии, хорал-мотеты, хоральные фантазии и т.д.). Полифония как элемент более сложного целого. Малая и большая полифонические формы (МПФ и БПФ – по Вл. Протопопову), малая и большая стреттные формы. Синтетические (гомофонно-полифонические) формы.

Принципы полифонического формообразования, сложившиеся в профессиональной музыкальной практике и основанные на вариационности (кантусового и басса-остинатного типов), имитационности (канон, ричеркар, канцона, фуга) и политематическом сложении голосов. Их судьба в музыке XX века. Типы форм по логике взаимоотношения контрапунктической вертикали с процессом композиционного развертывания. Появление нового класса полифонических форм (типовых и индивидуальных) в музыке XX-XXI веков.

История полифонии как смена стилевых систем: 1) домензуральная эпоха музыкального искусства – органум (XI-XII вв.), мотет XIII века; 2) *ars nova* (XIV в.) – эпоха изоритмии, месса и мотеты Г. де Машо; 3) эпоха строгого письма (вторая пол. XV-XVI вв.): нидерландцы, Палестрина, О.Лассо; 4) полифония XVII века: переход от строгого стиля к свободному (предшественники И.С.Баха); 5) XVIII век – полифония И.С. Баха и Г.Ф.Генделя; 6) XVIII-XIX вв. – полифония венских классиков, романтиков, национальные школы, русская классическая полифония; 7) XX-XXI вв. – развитие классических традиций и «авангардные» направления полифонии.

Анализ примеров из музыкальной литературы в виде целостных произведений и их фрагментов.

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ КУРСА

Тема 1. *Введение. Предмет, цели и задачи курса.*

Функции и значение полифонии в музыкальном искусстве различных эпох. Классическое определение понятий «полифония» и «контрапункт». Соотношение понятий гармония-контрапункт, полифония-гомофония, полифония-контрапункт. Вопросы полифонии в трудах крупнейших западноевропейских и отечественных ученых. Переосмысление понятия «контрапункт» в новейших течениях XX века.

Классические традиции и полифония XX века. Основные этапы в развитии полифонии. Характеристика полифонического стиля и систем контрапункта в различные периоды существования полифонии.

Генезис многоголосия. Корпус григорианских песнопений как первоисточник раннего многоголосия. Ладовая и мелодическая система средневековой монодии. Силлабический, мелизматический и силлабо-мелизматический (невматический) способы распевания текста хора. Приемы исполнения хора: антифонный и респонсорный. Тропирование как принцип комментария к каноническому тексту.

Теоретические версии происхождения раннего многоголосия.

Практическая работа. Анализ образцов из корпуса григорианской гимнографии (Хрестоматии Шеринга, К.Пэрриша и Дж.Оула, Ю.Евдокимовой – I т. Истории полифонии).

Самостоятельная работа. Знакомство с учебной литературой

Рекомендуемая литература

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. – М., 2000. Вып. 1 (Занятие 1).

Евдокимова Ю. История полифонии // Многоголосие средневековья X-XIV вв., Вып. I. – М., 1983 (Введение: От монодии к многоголосию).

Мюллер Т. Полифония. – М., 1989, Введение.

Скрёбков С. Учебник полифонии. – М., 1982, Введение.

Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. – М., 1975.

Раздел I. Многоголосие Средневековья X-XIV веков

Тема 2. *Ранние этапы истории западноевропейской полифонии. Ars antiqua (XI-XIII вв.): эпоха органума, мотет XIII в. Ars nova (XIV в.): эпоха изоритмии. Мессы и мотеты Г. де Машио*

1. Эпоха органума. Ранние формы многоголосия (IX-XIII вв). Строгий, свободный, мелизматический органум. Мелизматический стиль эпохи «Сен-Марсьяль». Проявление мелодической свободы в композиции органумов.

Дискантовый стиль XII – нач. XIII вв. Кондукт. «Magnus liber organi» и творчество Леонина и Перотина. Строение сложных квадруплей («Viderunt»). Спонтанное использование имитаций и канонов. Принцип *Stimmtausch* как прообраз сложного контрапункта.

Практическая работа. Иметь готовые образцы анализа григорианской монодии и органумов всех исторических типов. Определять их стилевую принадлежность, принцип работы с первоисточником, взаимодействие музыки с текстом, особенности ладомелодического развертывания и построения гармонической вертикали, тип ритмической и композиционной организации.

Материал для анализа: К.Пэрриш и Дж.Оул. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха: №№1-9, 11-12; Ю.Евдокимова. История полифонии. Т.1, Приложение: №№ 1-14 (1, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 14 – обязательно); Шеринг. История музыки в нотных образцах: №№ 2, 3, 5-10, 15, 16; Т.Мюллер. Полифония. М., 1989. Примеры 1-10 (с.11-20); Т.Ливанова. История западно-европейской музыки до 1979 г. Приложение: №№8-12, 29-31; *Schola cantorum*. Будапешт, 1976. Т.1-13 (образцы многоголосия до 13 в.).

Письменно: 1) сочинить 1-2 образца средневековой культовой монодии, опираясь на определенный лад-модус; 2) Присоединить к заданному фрагменту григорианского хора органальный голос в технике сначала свободного, затем – мелизматического органума; 3) Ритмизовать на основе модусной организации григорианский напев как основу предполагаемой мотетной композиции (рисунок остинатного куплета-talea составить на основе одного-нескольких модусов самостоятельно или используя модель, заимствованную из музыкальной практики).

Самостоятельная работа. Ознакомиться с литературой по данной теме:

Ю.Евдокимова. История полифонии. Вып.1, ч.1: Гл.1, 2.

Ю.Евдокимова. Учебник полифонии. Вып.1. Занятия 2-3.

Т.Мюллер. Полифония. М., 1983, ч.1 (с.6-20).

К.Пэрриш и Дж.Оул. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. М., 1975 (аннотации к нотным примерам - с.9-33).

Дополнительно:

Федотов В. Из истории раннего органума //Проблемы теории западноевропейской музыки XII-XIII вв. – Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып.65., М., 1983; Пелецис Г. Строение квадруплей Перотина //Вопросы музыкальной формы. Вып.4, М., 1985.

2. Мотет XIII века. Модальная ритмическая организация как основа мотета «*ars antiq̄ua*». Принципы компоновки модусов по оси вертикали и горизонтали. Объединение модальных формул (*ordo*) в ряды (*ordines*). Эволюция модальной организации и ее плавный переход в мензуральную.

Исторические истоки мотета XIII века. Общая характеристика раннего, классического и позднего его образцов. Клаузул-мотет. Соотношение музыки и текста. Латинская и французская разновидности мотетов. Классическая модель мотета как политекстовая композиция, представляющая собой

«вертикальное» соединение разных напевов на основе общепринятых норм контрапункта XIII века.

Система *cantus prius factus* с использованием как григорианики, так и светских напевов. Аутентичные названия партий: *tenore - motetus (duplum) - triplum*. Практика контрафактурных переработок. Зарождение ранней «теноровой» куплетности (ее особенности, эволюция, принцип соотношения *talea* и *color*).

Изменение в трактовке существа полифонического многоголосия на протяжении XIII века (латинский теноровый мотет, мотетус-стиль и триплум-стиль). Черты секуляризации жанра на рубеже XIII-XIV веков. Мотет «*ente*». Многоголосные песенные формы XIII века.

Практическая работа. Анализ образцов музыки XIII века.

Материал для анализа: Пэрриш К. и Оул Дж. (№№ 10-12); Шеринг А. №№: 17-20, 23; Евдокимова Ю. История полифонии. Т. I. Приложение (№№ 15-19), а также примеры на стр. учебника (76-78, 79-80, 83-88, 89-90, 100-102, 103-104). В № 18 (с. 328 – французский мотет «*Bele Isabelot*») проанализировать структуру вертикали, которая представляет собой контрапункт трех напевов с сохранением их текстов, ладов, музыкальных форм (обратить внимание на различие ключевых знаков в нотации). Назвать партии. Определить музыкальную форму тенора. Выписать словарь терминов и схемы модальной ритмической организации.

Самостоятельная работа по изучению литературы:

Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. I, Ч. I, Гл. III (Мотет XIII века).

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. – М., 2000. Вып.1. Занятия 4,5.

Мюллер Т. Полифония. М., 1989, ч.1. с.20-21.

Пэрриш К. и Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. М., 1975 (аннотации к нотн. прим. с.27-33).

3. Мотет XIV века. Мензуральная нотация (МН) и принцип изоритмии - музыкальные символы эпохи *Ars nova*. Индивидуализация композиторского творчества, формирование национальных школ, сложение новой системы жанров. Связь МН с эволюцией гармонической и ритмической сторон контрапункта.

Общие принципы МН. Одноименный трактат Ф. де Витри как ее музыкально-теоретический памятник. Отличие мензуральной организации от модуса (модальной ритмики). Основные виды мензур и их нотация. 4 основные комбинации мензур темпуса и пролации. Принципы группировок мензур, лигатурные деления, система *proportio* как способ изменения темпа.

Теноровый тип куплетности на основе изоритмического периода. *Talea*, *color* и другие виды изоструктур: изомелия, панизоритмия, секциональная изопериодика, изогармония и т.д. Изоритмический мотет и его разновидности (ранний, классический, поздний). Крупнейшие авторы: Г. де Машо, Ф. де Витри, Ф.Ландини, Й.Чикониа. «Классические» принципы изоритмического мотета эпохи Витри: иное сочетание *talea* и *color*, нежели в мотете XIII века; усложнение тенора за счет контратенора и использования

сложного контрапункта между ними (многоголосные *talea*); «ярусная» организация фактуры. Новая трактовка композиции.

Полифония Г. де Машо. Мотет, многоголосные светские жанры, месса. Эволюция изоритмического мотета: более гибкое использование изоструктур и соотношений между *talea* и *color*, широкое культивирование несовершенных мензур и мензур типа *prolatio*, полиритмической организации голосов, техники макситактов и т.д. Способы артикуляции вступительных и заключительных разделов композиции, разнообразная трактовка тенора, вертикальные перестановки ритмических фигур, гокетирование и ритмическая комплементарность. Нормы контрапункта. Свободный диссонанс.

Итальянская полифония *Ars nova*. Мадригалы Ф.Ландини, в т.ч.: «*Si dolce non sono*» (изоритмический), «*De! Dimmi tu*» (канонический; итальянский жанр «качча»), «*Musica son*» (трехтекстовый).

Практическая работа. Анализ образцов музыки XIV века, в которых необходимо определить: принципы работы с тенором; композиционные разделы, способы применения изотехники, ритмическую организацию голосов (типы объединяемых по вертикали мензур), особенности трактовки многоголосия. На 1-2 примера составить краткую аналитическую схему.

Материал для анализа: Пэрриш К. и Оул Дж. (№№ 13-14); Шеринг А. №№: 22-24, 26, 27, 29; Мюллер Т. Полифония. Д.Данстейбл. Мотет «*Albanus roseo rutilat*» (с. 22-26); Ф.Чикониа: Мотет «*Et in terra pax*» (с. 27-29); Евдокимова Ю. История полифонии. Т I, Приложение (№№ 20-25 – одну из баллад на выбор; 26-28 – одно рондо; 36-37; 42-43), а также примеры на стр. учебника (76-78, 79-80, 83-88, 89-90, 100-102, 103-104); Мотеты Витри: «*Nuro princeps*», «*Cum structura Cum statua*»; Мотеты Машо // Гильом де Машо. Ансамбли. М., 1975: «*Et gaudebit cum vestrum*» и др. мотеты; Рондо Машо «Мой конец – мое начало» (ракоходный канон с ракоходным сопровождающим голосом) // Гильом де Машо. Ансамбли. М., 1975 или в ст. Ю.Холопова «Генезис канона...» (с. 136-138).

Самостоятельная работа по изучению литературы:

Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья. Вып. I, Ч.2, Гл. IV-VII (Мотет XIV века).

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. – М., 2000. Вып.1. Занятие 6.

Мюллер Т. Полифония. М., 1989, ч.1. с.21-29.

Пэрриш К. и Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. М., 1975 (аннот. к нотн. прим. с.35-38).

Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма/ Сост. В.Н.Холопова. – М., 1978 - конспектировать.

В результате прохождения раздела I - *Многоголосие Средневековья X-XIV веков* студент-теоретик должен:

а) иметь представление о генезисе раннего многоголосия и двух его основополагающих концепциях («мелосной» и «комплементарно-

контрапунктической»), которые сложились в Средневековье и предопределили всю дальнейшую историю западноевропейской полифонии;

б) свободно ориентироваться в закономерностях организации многоголосия эпохи *ars antiqua* (XI-XIII вв.) и эпохи *ars nova* (XIV в.) от ранних типов органумов до сложных изоритмических композиций Витри и Машо;

в) знать литературу, посвященную данной проблематике; г) быть готовым к ответу на любые вопросы по ладовой системе Средневековья, модальной и мензуральной ритмике, по принципам организации гармонической вертикали, соотношению мелодии и текста, логике композиционного развертывания (виды теноровой оstinatности);

д) владеть методикой анализа различных образцов раннего многоголосия;

г) иметь опыт практического сочинения на основе соответствующей организации григорианского напева.

В части формирования компетенций студент должен:

Знать:

- основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии (в объеме темы);
- композиторское творчество в историческом контексте;

Уметь:

- анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;
- выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;
- применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;
- пользоваться внутренним слухом;
- сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;
- анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел II. Многоголосие Возрождения XV-XVI веков

Тема 3. Полифония эпохи строгого письма.

Контрапункт эпохи Ренессанса. Полифонические школы первой половины XV в. Ранние виды канонической техники (рота, рондель) и контрапункта до середины XV в. Полифония Д.Данстейбла. Колорирование хорального напева. Стиль *varietas*. Организация цикла мессы. Единая структура *cantus firmus* во всех частях. Полифония Г.Дюфаи и Й.Окегема. Стилиевые черты организации многоголосия. Сочетание принципов колорирования и мотивной работы с выделением узловых интонаций. Усиление значения имитационно-канонической техники. Вариационная остринатность и «эвфонический контрапункт». Музыкальная форма: пропорции разделов мотетов и мессы, приемы изложения *cantus firmus*. «Рельеф» циклической формы с центром в *Credo*.

Полифония Жоскена Дебре, О. Лассо, Палестрины. Строгий стиль и его характерные признаки. Концепция вертикали и ритмические свойства полифонии строгого письма. 12 ладов, описанных в трактате Глазана. Основные этапы ренессансной полифонии; эволюция от Средневековья к новому Времени. Жанровая система музыки второй половины XV-XVI вв. (появление новых типологических видов (мадригал, монотематический ричеркар). Распространение принципов нидерландской школы по всей Европе (Италия, Германия, Франция, Испания и т.д.).

Композиции, сохраняющие традиции с техникой *cantus firmus* и демонстрирующие новые принципы свободной компоновки формы. Становление концепции формообразования, основанной на тонально-тематической координации построений. Соприкосновение музыки с другими областями научных знаний: логикой, математикой, риторикой.

Мелодика в музыке строгого письма. Закономерности ее ладо-линейного, ритмического, синтаксического строения. Логика мелодического формообразования (повторность, вариантность, логика «прорастания», построения фаз-волн...). Плавность, парящее-волнообразный характер. Два уровня проявления волнообразности: 1) синтаксический (фразовый), 2) на композиционном уровне – контурная (скрытая) линия, образуемая вершинами мелодических фраз и объединяемая общей звуковысотной кульминацией.

Простой контрапункт (ПК). Старое понятие ПК (*contrapunctus simplex* – многоголосие, состоящее из нот равной длительности: «нота против ноты») и более позднего (*einfacher Kontrapunkt*), пришедшего из немецкой литературы (Ф.Марпург, И.Г.Альбрехтсбергер, З.Ден, Л.Бусслер) и означающего «соединение голосов, которое не дает при повторении их новых комбинаций».

Двухголосие как основа контрапункта. Гармония двухголосия. Правила обозначения интервалов и их практического применения. Единство и контраст (линейный, ритмический, структурный) голосов полифонического многоголосия Логика голосоведения при использовании диссонансов на

сильной (или относительно сильной) доле такта. Типичные интервальные прогрессии в клаузулах (каденция Ландино).

Многоголосие как способ сочетания пар голосов. Принцип «произведения», а не простой «суммы», лежащий в основе трех-многоголосия. Новое использование диссонансов в условиях многоголосия. Особенности оформления сильной доли, гармонической вертикали и голосоведения, допустимые за пределами двухголосия. Старые и новые методики изучения контрапункта (правила Тинкториса, система разрядов Й.Фукса, новые методики изучения строгого стиля, опирающиеся на систему С.Танеева). Комплементарно-контрапунктическая концепция полифонии (Ю.Евдокимова) и простой контрапункт. Искусство голосоведения, паузирования, ритмической и гармонической координации голосов в сочинениях Палестрины как образец совершенного контрапунктического стиля.

Практическая работа. 1. Анализ мелодических и контрапунктических закономерностей на примере хрестоматийного (Мюллер Т. Полифонический анализ) материала, а также хоровых произведений Обрехта, Лассо, Палестрины (Приложения к Истории полифонии Ю.Евдокимовой Вып. 2-а и 2-б) и т.д. Напр., проанализировать: а) мелодическое развитие верхнего голоса в мотете Палестрины «Osculetur me» (Canticum Canticorum №1 – см. об этом: История полифонии. Вып.2, с.225-230), б) двухголосные разделы («Domine Deus» «Qui tollis») в мессе Обрехта «Maria zart» (преобразование первоисточника, нормы двухголосного контрапункта) и т.д.

2. Сочинять образцы мелодии строгого стиля с использованием разных ладов, метров, ключей, а также упражнения в простом двух-многоголосном контрапункте.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по теме:

Учебники полифонии: Т.Мюллер, С.Скребков, В.Фраенов. Разделы: Мелодика строгого письма и простой контрапункт в двух-многоголосии.

Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. – М., 1996. Вып. 2Б. С. 7-25, 25-53, 224-230, 281-282.

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Ч.1. Занятия 9 и 10.

Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 2А (гл. II-VI).

Ливанова Т. Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения //Из истории музыки и музыкознания за рубежом. – М., 1981.

История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVII-XIX веков. – М., 1965. Гл. I.

Протопопов Вл. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Вл. Протопопов. Избранные исследования и статьи. – М., 1983.

Симакова Н. Мелодия «L'homme arme» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения //Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978.

Симакова Н., Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. – М., 1983.

Тема 3. Сложный контрапункт

Сложный контрапункт (СК) и его классификация (по С.Танееву): 1) подвижной, 2) допускающий удвоение, 3) обратимый. Понятие первоначального и производных соединений. Теория СК в труде «Подвижной контрапункт строгого письма». Историческая система взглядов на проблему СК. Разработка С.Богатыревым принципов обратимого контрапункта и его соединение с вертикально-подвижным. Классификация СК К.Южак и Ю.Евдокимовой.

СК в двухголосии. Вертикально-подвижной контрапункт как наиболее употребительная форма подвижного. Виды перестановок голосов и понятие индекса вертикалиса (Iv). Старый метод сочинения вертикально-подвижного контрапункта посредством «третьей строки» и методика Танеева, предполагающая дополнительные ограничения в первоначальном соединении вертикально-подвижного контрапункта. Двойные контрапункты октавы, децимы и дуодецимы. Множественные показатели двойного контрапункта.

Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты. Обратимый контрапункт и его виды: полный и неполный; зеркальный, вертикально-, горизонтально- и вдвойне-обратимый. Обратимый контрапункт, допускающий не только инверсию, но ракоход и ракоход инверсии. Контрапункты, допускающие удвоение, метрическое изменение голосов и комбинирование нескольких видов в одновременности. СК в трех-пятиголосии.

СК и музыкальная практика. СК как техника работы с музыкальным материалом. Обратная пропорциональная зависимость между количеством производных соединений и качеством первоначального соединения. Судьбы сложного контрапункта в творчестве старых мастеров, Баха и более поздних музыкально-стилевых системах. Связь между возможностями СК и звуковысотной организацией произведения.

Практическая работа. Охарактеризовать музыкальные образцы из хрестоматии Т.Мюллера «Полифонический анализ» (гл. III и VI) с точки зрения СК. Проанализировать с этих же позиций двухголосные мотеты Лассо (напр., дуо LW I №23), разделы мессы «L'homme armé» Палестрины, а также двухголосные инвенции Баха и фуги (напр., g-moll из II т. ХТК: производные соединения между темой и удержанным противосложением).

Письменно: Сочинять двух-четырёхголосные эскизы и композиции, используя разные виды сложного контрапункта.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по теме:

Богатырев С. Обратимый контрапункт. – М., 1960.

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. – М., 2000. Вып. 1 (Занятия 14-17).

Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. 1. – М., 2002.

Скребков С. Учебник полифонии. – М., 1982.

Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. – М., 1959.

Южак К. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. – М., 1965. Вып.4 (с.227-239 + таблица видов сложного контрапункта).

Тема 5. Имитационная полифония и канон.

Имитация как важнейший полифонический принцип, давший название целой области полифонии. Определение имитации, характеристика ее измерений и основные виды. Каноническая имитация и канон. Старинные формы и названия канона. «Загадочные каноны». Систематика канонов по Л.Файнингеру (Ю.Холопов). Пропорциональный, линейный, распределенный (формальный) и элизонный каноны. Характеристика исследований о каноне: Ф.Марпург «Abhandlung von der Fuge», С.Танеев «Учение о каноне», С. Богатырев «Двойной канон».

Зарождение имитации в рамках органума и ее дальнейшее развитие (полифония XV-XVI вв.). Классификация имитаций по соотношению ристост с пропостой и по продолжительности имитирования (простые и канонические). Характеристика интенсивности имитации. Канон как форма самостоятельного произведения. Канонические мессы, гимны, шансон, мадригалы в ренессансной музыке. Канонические мессы Окегема, Дебре, Палестрины.

Простой и сложный контрапункт в канонах. Конечный канон (fuga). Простой контрапункт в каноническом двухголосии. Теория имитации Е.Корчинского, обосновывающая взаимосвязь мелодического движения и гармонической координации голосов канона. Структурные (канон в обращении, ракоходный канон) и ритмические (каноны в увеличении и уменьшении) разновидности канонов. Каноны на две или три темы.

Бесконечные каноны и канонические секвенции первого и второго разрядов. Принципы нетождественности и несимметрии и их связь с определенным видом сложного контрапункта. Техника сочинения канонов (в двух-, трех-, четырехголосии) с применением разных видов сложного контрапункта.

Практическая работа. Проанализировать музыкальные образцы из хрестоматий Т.Мюллера («Полифонический анализ», гл. IV, V и VII) и Пустыльника И. (Хрестоматия по канону), мотет Г.Дюфаи «Inclita stella maris» и Benedictus из мессы Палестрины «Gloria fu chi m'ebbe cara». Анализ: 1) баховских опусов с точки зрения канонической техники: «Искусство фуги» (каноны №№ 12-15), «Музыкальное приношение» (загадочные каноны), «Гольдберг-вариации» (№№ 3,6, 9, 12 и т.д.); 2) канонов Р.Щедрин «Полифоническая тетрадь» (№№ 2, 5, 7,14, 17, 22), 3) стреттной техники в фугах Баха (I т.: C-Dur, d-moll, dis-moll, a-moll и др.; II т.: D-Dur, b-moll, c-moll, в «Искусстве фуги» (№№ 5-7); Шостаковича (G-Dur); Щедрина (a-moll); А.Пирумова (№12) и др. Полный контрапунктический анализ одной из фуг Баха с использованием таблицы К.Южак.

Письменно: сочинять эскизы на различные виды техники канонов (простых, бесконечных 1-го и 2-го рода, в обращении; симметричных и несимметричных, тождественных и нетождественных; двух- и трехголосных, а также двойных четырехголосных в простом, подвижном и обратимом контрапункте). Быть готовым к проверочной форме сдачи материала: сочинению мотета по схеме на заданную тему.

Самостоятельная работа. Изучение литературы:

Богатырев С. Двойной канон. – М.-Л., 1994.

Дубравская Т. История полифонии. Вып. 2Б (с.98-108, 198, 250-257, 311-320, 373).

Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 2А (с.182-185, 209-213 и др.).

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Ч.1. Занятие 13.

Корчинский Е. К вопросу о теории канонической имитации. – Л., 1980.

Пустыльник И. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. «Канон».

Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. Учебное пособие. – Л., 1959.

Ровенко А. Практические основы стреттно-имитационной полифонии. – М., 1986.

Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. 1. – М., 2002.

Скребков С. Теория имитационной полифонии. – Киев, 1983.

Танеев С. Учение о каноне. – М., 1929.

Ю.Холопов. Канон. Генезис и ранние этапы развития //Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978 – конспект.

Тема 6. *Cantus firmus* и формы его применения

Форма на *cantus firmus* – классический тип композиции в ренессансной музыке. Два вида форм на *cantus firmus*: 1) однократное проведение напева, 2) многократное проведение напева; образование вариационного цикла остинатного типа.

Источники *cantus firmus* в полифонических сочинениях строгого письма. Интонационное оформление *cantus firmus* (в сравнении с первоисточником): ритмизация, орнаментирование или редуцирование. Изложение *cantus firmus* в композициях ренессансной мессы: а) целиком в каждой части, б) по фрагментам на протяжении всей мессы, в) в мелодических и ритмических преобразованиях (обращении, ракоходе, увеличении, уменьшении), г) слитное изложение или разделенное паузами (риторический прием *partitio*). Тональные перемещения *cantus firmus*. Двойной *cantus firmus* («поликантусность»). Существенный аспект формы на *cantus firmus* - пропорциональные соотношения разделов. Линейные соотношения и суммарные (соотношение общего звучания *cantus firmus* и свободных построений). Пропорции золотого сечения и равенства.

Принципы соотношения *cantus firmus* с контрапунктирующими голосами.

Обрехт. Месса «Maria zart». Распределение напева по всей композиции как воплощение тенденции к целостности музыкального произведения. Малые остинатные циклы внутри Gloria и Credo. Орнаментальные вариации напева в срединных разделах. *Месса «Sub tuum praesidium».* Политекстовая и поликантусная форма. Ренессансное воплощение концепции «вертикальной» композиции. Метрическая и регистровая диспозиция главного *cantus firmus*. Линейная пропорция золотого сечения в структуре каждой части. Диспозиции «побочных» кантусов (малые остинатные формы, каноны). Увеличение числа голосов от начала и до конца мессы.

Жоскен де Пре. Месса «L'homme arme. Super voces musicales». Тональный план перемещений *cantus firmus*. Ладовое варьирование *cantus firmus*. Приемы создания тональной целостности формы. Диспозиция *cantus firmus*. Принцип зеркальной симметрии. Разнообразие и прогрессия структурных конфигураций. Пропорциональные каноны в разделах Benedictus и Agnus Dei II.

Палестрина. Месса «L'homme arme». Диспозиция *cantus firmus*. Тенденция к целостности цикла. Малый вариационный цикл в разделе Benedictus. Суммарная пропорция золотого сечения (*cantus firmus* - свободные построения). В соотношении *cantus firmus* и комментирующих голосов - контрапункт двух форм с несовпадением внутреннего синтаксического членения. Фугированная тенденция в имитационных системах контрапунктирующих голосов.

Практическая работа. Проанализировать технику использования с.ф. в мессах Обрехта («Maria zart» и «Sub tuum praesidium»), охарактеризовать музыкальную форму. Рассмотреть диспозицию с.ф. в мессе Жоскена «L'homme arme. Super voces musicales» (тональный план проведения с.ф., мелодические виды с.ф., интермедийные построения в соотношении с с.ф.). Проанализировать форму в трехчастном мотете Жоскена «Miserere mei Deus». Рассмотреть диспозицию с.ф. (Tenor II: тональный план, ритмические виды). Охарактеризовать полифоническое строение рефренных разделов (т. 1-19, 40, 58, 74, 91); сравнить т. 58-62 и 304-308, 367-371, 388-392, 416-420.

Письменно: Сочинить трехголосную мотетную форму (ок. 30 т.) с чередованием имитационных разделов (4 темы) с интермедийными. Образец: трехголосный ричеркар А.Вилларта (в изд.: *Вл. Протопопов. Из истории форм инструментальной музыки XV-XVIII веков. Хрестоматия. №3, с.8).*

Самостоятельная работа.

Изучение литературы:

Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения. XV век // История полифонии. - М., 1989. Вып.2А. С.197.

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Ч.1. Занятия 10-12.

Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. - М., 1996. Вып.2Б. С.8-10, 87-98, 172-182, 264-286, 378-398.

Пелецис Г. Месса Жоскена «Malheur me bat» (К вопросу о технике сочинения на cantus firmus) // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Протопопов Вл. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля// *С.Скребков.* Статьи и воспоминания - М., 1979.

Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. - М., 1985.

Тема 7. Мотетная форма

Мотетная форма как определенный тип композиции, встречающийся не только в мотетах, но и в других жанрах (мессах, мадригалах и др.). Функциональная дифференциация тем в полифонических произведениях крупной формы (заглавная тема – cantus firmus, главная, местная, малая). Сочетание поступательного развития с приемами тематической арочности.

Понятие мотетной формы первого и второго рода (Вл.Протопопов). Специфика первой - в прямой связи музыкального формообразования с текстом (обновление музыкального материала по мере перемен в тексте, приоритет «местных» тем). Синтаксические единицы мотетной формы. Имитационное развитие каждой темы. Мотетная форма второго рода – в асинхронии музыки и текста: а) одни и те же темы в разных частях могут использоваться с разным текстом (то же может происходить и внутри одной части), б) части с коротким текстом (Kyrie, Christe) могут иметь несколько тем на один и тот же текст.

Мотетная форма в мотетах и мадригалах

Возникновение мотетной формы в недрах композиции на cantus firmus. Образцы: Палестрина. Мотет «Ave Maria»; Л.Зенфль. Четырехголосная обработка немецкой духовной песни «Maria zart» (деление формы по тематическому признаку; реперкуссии имитационных систем; изменение порядка вступления голосов в каждой имитационной системе). Мотеты Палестрины «Canticum canticorum». Особенности мотетной формы в мадригалах (тематизм, связь со структурой стихотворения). Мадригалы Палестрины, Лассо, Джезуальдо, Монтеверди.

Мотетная форма в «некантусных» мессах

Принципы музыкальной формы в мессах, не имеющих cantus firmus. Родственность музыкальных форм свободных месс мотетной форме (сквозное обновление тематизма, имитационная разработка малых тем, последование имитационных систем). Проявление мотетности в мессе на разных уровнях: в рамках отдельных частей, в масштабе целого. Музыкально-тематическое единство на высшем уровне. Система сквозного тематизма. Варьирование сквозного тематизма, производность нового.

Практическая работа. Проанализировать произведения Палестрины: мотет из «Canticum canticorum» (деление на разделы, каденционный план, строение каждого раздела) и мадригалы «I vaghi fiori», «O che splendor», «Ogni belta», «La cruda mia nemica». Сравнить: а) четырехголосную обработку немецкой духовной песни «Maria zart» Л.Зенфля (изд. в приложении к

публикации одноименной мессы Обрехта) и б) мотет Палестрины на хорал «Ave Maria» (в изд.: Палестрина. Хоровая музыка. - Л., 1973. С.43). Составить схемы форм. Охарактеризовать приемы полифонической обработки первоисточника. Рассмотреть особенности мотетной формы II рода: 1) в мессах Палестрины: а) «Brevis», б) «Papae Marcelli», в) «Dies Sanctificatus», 2) в мессе О. Лассо «Bell'Amfitrit'altera».

Самостоятельная работа. Изучение литературы:

Дубравская Т. Мадригал // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Дубравская Т. Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа // Генрих Шютц. Сб. статей. - М., 1986.

Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика. - М., 1965.

Протопопов Вл. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. - М., 2002. Вып.33.

Тема 8. Предфугированные формы

Предфугированные формы в вокальной музыке. Возникновение имитационной структуры типа фугированной экспозиции в музыке строгого письма. Предфугированные имитационные построения в условиях а) формы на *cantus firmus* (Обрехт. Месса «Sub tuum praesidium», первый раздел Gloria), б) мотетной формы (как строение раздела, чаще всего экспозиционного: Палестрина. Мотеты *Canlicum Canticorum*). Особенности фугированной экспозиции в сочинениях Палестрины (четырёх-, пятиголосие). Предфугированная имитационная структура как композиционно самостоятельная форма начальных разделов месс Палестрины: «*Sper in alium*» (Kyrie I: двойная предфугированная форма с совместным изложением тем), «*Sine Nomine*» PW X (Christe: однотемная предфугированная форма).

Предфугированные формы в инструментальной музыке. Новые инструментальные жанры XVI века: ричеркар и инструментальная канцона. Циклы ричеркаров и канцон: а) в системе 8 ладов (Палестрина), б) в системе 12 ладов (А.Габриели).

Политематические виды ричеркаров и канцон как «слепки» с вокальных мотетных форм разных жанров. Предфугированные имитационные системы в качестве форм отдельных разделов. Ричеркар Палестрины I тона (сходство с политематическими сквозными формами мотетного жанра). Ричеркар А.Габриели XII тона (черты песенных музыкально-стиховых форм: музыкальная реприза, повторы рифменно-куплетного типа, смены метра).

Монотематический инструментальный ричеркар – прообраз классической фуги. Отличия раннефугированной композиции от классической.

Практическая работа. Проанализировать: Gloria (первый раздел) в мессе Обрехта «Sub tuum praesidium»; начальных разделов в мотетах

«Canticum Canticorum» Палестрины (см., например, №1-4, 10, 13, 15-16, 19, 23); Ричеркары А.Вилларта, Дж. Палестрины, А.Габриели (в изд.: Вл.Протопопов. Из истории форм инструментальной музыки XVI-XVIII веков. Хрестоматия. №№ 3, 4, 5 и др.).

Письменно: Сочинить четырехголосный мотет с двойным каноном в конце (15-20 тактов), со сложным контрапунктом или без него (образцы двойного канона: Палестрина. Sanctus из Missa canonica; Лассо. Мотет «Sancta Maria»).

Самостоятельная работа. Изучение литературы:

Дубравская Т. Габриели. Вступительная статья // Андреа Габриели. Инструментальные ансамбли / Сост. В.Мартынов. - М., 1977.

Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. - М., 1996. Вып.2Б. С.17-21, 200-211, 220-223, 296-303.

Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVI-XIX веков. - М., 1965. Гл.1.

Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI-начала XIX века. - М., 1979.

В результате прохождения раздела II - *Многоголосие Возрождения XV-XVI веков* – студент должен:

а) иметь представление о судьбах двух сложившихся в Средневековье концепций многоголосия в стилистических системах Ренессанса;

б) четко для себя осмыслить идею, лежащую в основе так называемой полифонии «строгого письма»;

в) знать базовые труды по теории контрапункта «строгого письма»;

г) свободно владеть техническими принципами этой полифонии: логикой мелодического голосоведения, простым и сложным контрапунктом, имитационно-канонической техникой в пределах двух-четырёхголосия;

д) иметь опыт анализа различных вокальных жанров эпохи Возрождения;

е) ориентироваться в принципах структурно-тематической организации сложных контрапунктических композиций (претворение одно- и многоголосного первоисточника, организация цикла мессы, опора на принципы «мотетной формы второго рода»).

В порядке освоения компетенций студент должен:

Знать:

– основные этапы развития, направления и стили западноевропейской полифонии (в объеме раздела);

– основные типы форм (полифонических) классической музыки;

– композиторское творчество в историческом контексте;

– общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

– анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;

- выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;
- применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;
- пользоваться внутренним слухом;
- записывать музыкальный материал нотами;
- сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;
- анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;
- анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;
- выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел III. Полифония эпохи Барокко XVII- начала XVIII века

Тема 9. От строгого стиля к свободному.

Общая характеристика барокко, хронология его этапов. Зарождение во второй половине XVI века принципов нового художественного мышления. Значение выразительных свойств хроматики (мадригалы Монтеверди, Джезуальдо). Переход к равномерно-темперированному строю и становление тональности. «Полифоничность» культуры барокко и ее антиномии: «многоязычие» и демократизация языка, соединение светской и духовной деятельности, действие традиций старого контрапункта в сочетании с формами новой композиции (принцип генерал-баса). Новое в стилях барокко (выразительность сольного пения, усиление роли гармонии, новый уровень свободы диссонансов). Взаимосвязь музыки барокко с точными науками и философской системой своего времени.

Новые качества музыкального стиля – условия, влияющие на полифонический тематизм, голосоведение, полифонические формы. Жанровая система эпохи барокко. Музыкальные формы, преемственно связанные с предшествующей эпохой (формы на *cantus firmus*, мотетные, фугированного типа) и принципиально новые (трехчастная репризная,

рондообразная, сонатная). Полифонический тематизм. Интонационно-жанровая характеристика, одноголосное изложение темы. Роль гармонического фактора. Скрытое многоголосие в мелодике.

Фуга – центральная полифоническая форма эпохи барокко. Претворение принципов риторического искусства в структуре фуги.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной полифонии мастеров первой (Я.Свелинк, К.Монтеверди, Дж.Фрескобальди, Г. Шютц, С. Шейдт, И.Я. Фробергер) и второй (И. Пахельбель, Д. Букстехуде) половины XVII века. Осмысление взаимодействия принципов «старого» и «нового», завершения исторического процесса превращения форм раннебарочной полифонии в фугу.

Рекомендуемая литература:

Гамова И. Из наблюдений над полифоническим стилем Клаудио Монтеверди // Музыкальный язык, жанр, стиль. - М., 1987.

Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сб. статей. – М., 1985.

Конен В. Монтеверди. – М., 1971.

Протопопов Вл. О полифонии Г.Шютца // Генрих Шютц. Сб. статей. – М., 1985.

Тема 10. Фуга в творчестве предшественников Баха

Универсальность принципа фуги на протяжении ее пятивекового существования. Несколько исторических этапов ее развития. Формирование с конца XV до конца XVII века принципов современной фуги, основанной на периодической имитации темы. Установление тонико-доминантовых соотношений голосов в сквозных имитационных формах, сложение приемов полифонической разработки музыкального материала, контрапунктического и тонального развития.

Типы формы ранней фуги. *Первый тип:* цепь имитационных экспозиций – проведений темы во всех голосах. Линия от фуги-канона – к современным приемам имитации (фуги Г.Герле, И.Рейнкена, И.Фишера, И.Пахельбеля, И.Кунау, А.Скарлатти). *Второй тип:* многочастная форма, включающая преобразования темы, искусную контрапунктическую разработку материала, тяготеет к многотемности (линия от ричеркара). Образцы: «Fuga Contraria» С.Шейдта, ричеркары и фуги Дж.Фрескобальди и И.Фробергера. *Третий тип* (линия канцоны): контрастно-составная форма «прелюдия - фуга». Большая композиция, состоящая из прелюдии и нескольких фуг на тему и ее варианты. Прелюдийный материал окружает и связывает фугированные разделы. Образцы: органные фуги Д.Букстехуде, Н.Брунса, Г.Бёма.

Практическая работа. Проанализировать раннеинструментальные формы по хрестоматиям: Мюллер Т. Полифонический анализ: №№ 230, 232-234, 246; Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки. №№ 17, 21-23, 32), а также следующие произведения: Свелинк. Хроматическая фантазия; Шейдт. Фуга из «Новой табулатуры»; ричеркары, канцоны и фуги Пахельбеля, Букстехуде, Бёма, Кунау, Скарлатти и т.д.

Самостоятельная работа. Изучение литературы:
Мюллер Т. Полифония. – М., 1989.
Протопопов Вл. История полифонии. – М., 1985. Вып.3

Тема 11. Теория фуги

Классический тип барочной фуги, сложившийся в творчестве И.С.Баха и положенный в основу теории фуги. Ее главные черты: удержанность контрапунктов и интермедийного материала, вариационность, тональное развитие с возможностью иноладовых проведений тем, его непрерывность и динамичность.

Основные компоненты фуги: *тема, ответ, противосложение, интермедия*, основные композиционные разделы. *Характеристика темы*: 1) однородная – контрастная; 2) диатоническая – хроматическая; 3) однотональная – модулирующая; 4) мелодически замкнутая – разомкнутая. *Классификация ответов*: тональные – реальные (модальные, субдоминантовые, возвратно-модулирующие и т.д.). *Противосложения*: удержанные, частично удержанные и недержанные. Сложный контрапункт при использовании удержанных противосложений. *Интермедия* и ее виды: интермедия-связка и интермедия-эпизод, внутривчастные и междучастные, удержанные и недержанные интермедии.

Композиция фуги в целом. Экспозиционная часть фуги и ее основные регламенты: порядок и количество проведений темы, тональный план. Дополнительные проведения и контрэкспозиция. «Сомкнутый» (без интермедий) и «разомкнутый» типы экспозиций. Развивающая (свободная) часть фуги. Контрапунктическое, тональное и мелодическое развитие в фуге. Стретта и ее виды (простая, сложная, маэстральная; стреттная цепь). Заключительная (репризная) часть фуги. Способы динамизации (сокращения) репризы: стреттирование, неполное число проведений, отсутствие интермедий.

Классы форм фуги (по Вл.Протопопову). Многотемная фуга и ее основные композиционные типы: 1) с совместным экспонированием тем, 2) с отдельным экспонированием тем, 3) с присоединением. Другие (комбинированные, промежуточные и т.д. типы). Особые формы фуг. Фуга на хорал. Каноническая фуга. Рассредоточенная (составная) фуга с тематическими связями между имитационными частями формы (фуги Д. Букстехуде, Токатты И.С. Баха). Генезис этого вида – канцона, после И.С. Баха – в условиях большой полифонической формы (БПФ).

Практическая работа: 1. Анализ основных компонентов баховской фуги и формы в целом. Составить схемы 5-6 фуг. Материал для анализа – ХТК, «Искусство фуги», кантаты, органные фуги и т.д., а также иностранные фуги «классиков» полифонии (Шостакович, Хиндемит, Щедрин и т.д.). 2. Письменно: последовательное сочинение фуг (от темо-ответных блоков, интермедий, стреттных эскизов – до целосных композиций).

Самостоятельная работа – изучение литературы по теории фуги:

Учебники полифонии (Скребков С., Фраенов В. Мюллер Т. – разд. фуга).
Золотарев В. Фуга. – М., 1965.

Протопопов Вл. История полифонии. – М., 1985. Вып.3. Гл. «Полифония И.С.Баха».

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. – М. 1985.

Скребков с. Черты нового в инструментальной фуге И.С.Баха //Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978.

Теория фуги. Сб. научн. трудов. – Л., 1986 (Статьи А.Михайленко, А.Милки, Я.Файна, К.Южак, З.Аликовой и др.).

Чугаев А.О особенности строения клавирных фуг И.С.Баха. – М., 1975.

Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С.Баха. – М., 1965 (теория стретты).

К.Южак. Теоретический очерк полифонии свободного письма (с.60-74 – разд. Фуга: некоторые общие вопросы).

Тема 12. Фуга в творчестве И.С.Баха и Г.Ф. Генделя.

Фуга в творчестве И.С.Баха. Значимость жанра фуги для творчества композитора, утвердившего ее эталонный образец. И.С. Бах – автор более 500 различных в жанровом отношении фуг (клавирных, органных, хоровых, ансамблевых, оркестровых) с неповторяющимся композиционным планом. Соединение предшествующих достижений в области полифонического формообразования с новыми тенденциями. Фуга Баха как единоразвивающееся приращение), в котором взаимодействует два главных принципа: «архитектоничность» (как свойство зарождающегося гомофонного стиля) и процессуальность, свободное «парение» голосов.

Протестантский хорал как интонационная основа музыки Баха. Индивидуализация темы, композиционной схемы, архитектоники фуги (Бах – «драматург» фуги). Завоевания Баха в разработке тональной логики фуги и диалектики ее соотношения с «конструкцией» тематических проведений. Значение ХТК с точки зрения освоения технических и художественных возможностей темперированного строя. Фуги из ХТК и «Искусства фуги» – образцы высшего контрапунктического мастерства.

Фуга в творчестве Г.Ф. Генделя. Интонационная основа полифонии Генделя, связанная с оперой. Влияние на полифоническую ткань гармонического начала, свободной импровизационности. Особый тип генделевской фуги: 1) мобильная в интонационно-ритмическом отношении тема; 2) неудержанные противосложения и интермедии; 3) мелодико-ритмическая вариантность линий; 4) специфическая трактовка композиции с элементами свободы в экспозиционной части и тематической разработки – в репризе. Взаимопроникновение гомофонных и полифонических элементов в структуре произведений Генделя. Свобода архитектоники и простота тонального плана фуг в сочетании с вариационно-разработочными приемами, восходящими к фугам венских классиков. Сложные фуги Генделя (двойные, контрастно-тематические) и их основные черты.

Практическая работа. Анализ фугированных форм И.С.Баха и Г.Ф.Генделя: Concerto grosso g-moll op.6 №6, 2 ч. (фуга); «Шесть фуг для клавира» (фуги a-moll, B-Dur); «Израиль в Египте», №4, «Мессия» (фуга из увертюры, 2 части и заключительного номера).

Самостоятельная работа по изучению литературы:

Протопопов Вл. История полифонии. – М., 1985. Вып.3. Гл. «Полифония Г.Ф.Генделя».

Фейгина В. Инструментальная фуга Генделя //Вопросы музыкальной формы. – М., 1984. вып.4.

Тема 13. Полифонические циклы И.С.Баха

Принципы образования циклической полифонической формы в музыке до Баха и у самого Баха. Три типа циклов И.С.Баха: «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение». Различие творческих идей: показ возможностей темперированного строя, открытие новых горизонтов в области высшей полифонической формы и создание сборника пьес для дворцового музицирования.

«Хорошо темперированный клавир» как барочный архетип большого полифонического цикла (БПЦ). Жанровые нормативы БПЦ в области семантики и композиции и их судьба в послебарочной музыкальной практике (исследование Л.Березовчук).

«Искусство фуги». Проблема цикла. Смысловые (композиционные) арки между группами фуг первого и второго разделов (№№ 1-11 и 12-18). Различные типы композиционных связей фуг: 1) тематические; 2) принцип сквозного развития. 3) принцип симметрии.

«Музыкальное приношение». Загадка циклической организации. Различные версии цикла в изданиях. Акrostих в заглавии произведения и его смысл в интерпретации цикла. Варьирование темы короля. Соотношение ричеркаров и фуг баховского времени. Черты нового, «чувствительного» стиля в сонате и других пьесах цикла. Загадочные каноны, форма их нотации и традиции данной формы. Каноническая фуга как воскрешение старинных традиций этой формы. Технология создания полифонического трехголосия с двумя каноническими голосами. Скрытые инскрипции «Музыкального приношения» (исследование А.Милки).

Практическая работа: анализ баховских циклов.

Самостоятельная работа: изучение литературы.

Березовчук Л. Большой и малый полифонический циклы: семантика жанра и жанровые клише (на пример полифонических циклов для ф-но Баха, Хиндемита, Шостаковича, Щедрина). Рукопись.

Кац Б. Сюжет в баховской фуге //СМ. 1981. №10.

Милка А. «Искусство фуги» И.С.Баха. – СПб., 2008.

Милка А. «Музыкальное приношение» И.С.Баха. – М., 1999.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964. Гл.ХVIII.

Тема 14. Хоральные обработки

Работа с протестантским хоралом в барочной музыкальной практике. Хоральные обработки и их основные разновидности.

Хоральные прелюдии в творчестве северогерманских предшественников Баха (Шейдт, Букстехуде, Пахельбель, Бём) и самого И.С.Баха. Избранные Бахом хоралы: разнообразие форм и интонационных типов. Органные хоральные прелюдии - переложения хоральных арий и дуэтов из кантат разных лет. Тематизм прелюдий: интонационная производность от мелодии хорала, разнообразие жанровых наклонов. Особенности формообразования хоральных прелюдий. Контрапункт двух форм: традиционной формы хорала и прелюдийной формы его обработки (фигурированной, канонической, орнаментированной и т.д.). Сочетание разных композиционных принципов: куплетности, вариационности, сонатности, рондообразности; чередование хорала и свободных от него построений.

Фуги на хорал. Два вида: 1) фугированная разработка каждой фразы хорала (хорал-мотет); 2) fuga, присочиненная к хоралу. Образцы: I. кантата №80 «Ein feste Burg», 1 часть; органная обработка «Aus tiefer Not» BWV 686; II. Confiteor из мессы h-moll.

Отражение формы первоисточника в форме фуги: деление на строки, повторность первых двух разделов, реприза соответствующего раздела. Форма Ваг с репризой второй строки (Кантата №80 на хорал «Ein feste Burg»). Контрапункт двух форм, базирующихся на разных концепциях: новой, созданной Бахом (фуга с развитым тональным планом), и традиционной (присутствующий в фуге однотональный хорал). Confiteor из мессы h-moll. Двойная fuga с отдельным экспонированием тем и их последующим соединением, сочетающаяся с хоралом. Контрапунктическое и тональное развитие тематического материала фуги. Каноническое проведение хорала.

Практическая работа. Анализ хоральных обработок Баха и его предшественников. См.: органные сочинения Баха (Peters): Т. VII №№ 38, 57, 63, 59, 42; Т. VI №2, VII; Шесть хоральных прелюдий (BWV 645-650); Кантата №4 («Christ lag in Todesbanden»), №80 («Ein feste Burg») и др.

Самостоятельная работа: Изучение литературы.

Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха //Русская книга о Бахе. – М. 1985.

Мюллер Т. Хорал в кантатах Баха //Русская книга о Бахе. – М. 1985.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1964. Гл.: XIII, XXII, XXIII.

В результате прохождения раздела III - *Полифония эпохи Барокко XVII-начала XVIII века* – студент должен:

а) четко уяснить культурно-исторические предпосылки демаркации полифонии «строгого» и «свободного» стилей;

б) сформировать представление о барочной полифонии как своеобразном взаимодействии базовых основ ренессансного многоголосия с зарождающейся инструментальной культурой (гомофонией);

в) знать теорию фуги, опирающуюся на ее «классическую» баховскую модель, а также основную научную проблематику, связанную с фугой (теория ответа, критерии многотемности фуги и ее систематики, проблема фуги как жанра, fuga как основа циклизации и т.д.);

г) ориентироваться в направлениях развития барочной фуги;

д) владеть навыками сочинения фуги с использованием всего комплекса контрапунктических средств;

е) знать важнейшие принципы работы с протестанским хоралом;

е) наработать методику анализа фуги и хоральных обработок на основе предлагаемого в программе списка произведений.

В порядке освоения компетенций студент должен:

Знать:

– основные этапы развития, направления и стили западноевропейской полифонии (в объеме раздела);

– основные типы форм (полифонических) классической музыки;

– композиторское творчество в историческом контексте;

– общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

– анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;

– применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

– пользоваться внутренним слухом;

– записывать музыкальный материал нотами;

– сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

– анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;

– выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;

– методологией полифонического анализа;

– профессиональной терминологией;

– навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.

- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел IV. Полифония венских классиков

Тема 15. Общие принципы полифонического формообразования классиков.

Существование полифонии в условиях гомофонно-гармонического мышления. Полифония как средство оживления гомофонной фактуры, усиление выразительности тематизма в период раннего классицизма. Постепенное усиление и развитие полифонических средств организации музыкального материала. С 70-х гг. XVIII в., ресурсы полифонического искусства - на службе новых художественных задач: полифония как средство музыкально-тематического развития, функционально осмысленный элемент более сложного целого и т.д. Фуга в контексте гомофонного цикла. Появление нового типа полифонических форм: малая и большая полифонические формы (соотв.: МПФ и БПФ). Рассредоточенность БПФ в общей форме произведения. «Двучленная», «трехчленная» и «многочленная» БПФ (термины Вл. Протопопова).

Тема 16. Фуга в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена

Й.Гайдн. Фуги в финалах симфоний № 40 и № 70, Струнного квартета ор.50. Существенное место фугированной формы в мессах, ораториях – как продолжение традиции барокко. Генделевские черты тематизма ранних фуг Гайдна. Гармонические функции сопровождающих голосов. Фуга из оратории «Времена года» (картина грозы) – образец свободной организации данной формы: неполная экспозиция, оттеняющее значение второй темы, «растворение» полифонического склада в заключении. Многотемные финальные фуги из квартетов ор.20 (№№ 2, 5, 6). БПФ в финальной части «Stabat mater».

В.А.Моцарт. От простых имитаций и фугированных разделов в ранних произведениях (Gloria и Credo в обеих «Missa brevis») – к более весомой роли полифонии в зрелый период творчества. Классические черты в тематизме фуг и их композиции (четкая трехчастность, рондообразность или элементы сонатной формы, ясная репризность). Большое количество разнообразных по структуре БПФ: двух-, трех-, многочленных, прогрессирующих. Высшая фаза полифонизации сонатной формы – финал «Юпитера» (пятитемное заключительное фугато). Многотемные фуги: двойные – Месса c-moll KV 139, «Te Deum» KV 141, «Requiem» (Kirie); тройные – Месса C-dur KV 242 (Gloria); четверные «Litania» KV 243.

Л.В.Бетховен. Большое место полифонии и фуги во все периоды творчества Бетховена. В поздний период (фортепианные сонаты, квартеты)

полифония композитора – на службе самых сложных концептуальных задач. Развитие традиций моцартовской БПФ в творчестве композитора, перерастающей в поздних опусах в сплошную полифонизацию ткани. Расширение Бетховеном контекста использования фуги (не только сонатный, но и вариационный цикл – Вариации op.35 и op.120). Новая жизнь фуги в последних фортепианных сонатах (op.101, 102 №2, 106. 109, 110) и в квартетах cis-moll и B-dur.

Главные черты поздних фуг Бетховена: а) широта масштабов целого и частей; б) свободное преобразование тем; в) расширение сферы тональных отношений; 4) большой размах регистров в соседних проведениях тем; 5) увеличение синтетичности реприз; 6) общая симфонизация процесса развития (в количественном и качественном отношении).

Практическая работа. Анализ полифонических опусов венских классиков. **Гайдн:** финальные фуги из квартетов op.20 (№№ 2, 5, 6); «Сотворение мира» (закл.разд. №№13, 28, 34); Heilig-Messe и Theresien-Messe (Kyrie). **Моцарт:** БПФ в финалах а) струнного квартета G-Dur №1 (K.387), б) струнных квинтетов Es-Dur и D-Dur, в) симфонии «Юпитер»; Прелюдия и fuga C-Dur; хоровые многотемные фуги: Месса c-moll KV 139, «Te Deum» KV 141, «Requiem» (Kirie), Месса C-dur KV 242 (Gloria), «Litania» KV 243. **Бетховен:** Фуги из фортепианных сонатах (op.101, 102 №2, 106. 109, 110) и квартетов cis-moll и B-dur; вариационных циклов op.35 и op.120; БПФ из «Торжественной мессы» (Sanctus).

Самостоятельная работа по изучению литературы:

Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена. ВМФ, вып.1, М., 1967.

Протопопов Вл. История полифонии. – М., 1985. Вып.3. Полифония Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена (с.319-389).

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М., 1970.

Протопопов Вл. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена // Бетховен. Сб. статей. – М., 1972. Вып. 2.

Рукавишников В. Полифония Моцарта. Комментированная хрестоматия. – М., 1981.

В результате прохождения раздела IV – *Полифония венских классиков* – студент должен:

а) иметь представление о роли полифонии в творчестве венских классиков (в общестилевом масштабе и у каждого из трех ее важнейших представителей);

б) зафиксировать новую зону в функционировании фуги, связав ее, главным образом, с именем Бетховена (тип новой «большой» и «симфонизированной» фуги);

в) ориентироваться в таких феноменах классической полифонии, как «малая» и «большая полифоническая форма», fuga как элемент более сложной - вариационной, сонатно-циклической и т.п. формы;

г) овладеть методикой не только технического, но и сравнительного, оценочного, комплексного, стилевого анализа в процессе накопления «банка» изученных классических произведений;

д) знать теоретические труды по стилевой полифонии Гайдна, Моцарта, Бетховена.

В порядке освоения компетенций студент должен:

Знать:

- основные этапы развития, направления и стили западноевропейской полифонии (в объеме раздела);
- основные типы форм (полифонических) классической музыки;
- композиторское творчество в историческом контексте;
- общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

- анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;
- выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;
- применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;
- пользоваться внутренним слухом;
- записывать музыкальный материал нотами;
- сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;
- анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;
- анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;
- выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел V. Полифония романтиков

Тема 17. Общие принципы полифонического формообразования романтиков

Взаимоотношение романтизма с полифонией. Новый «индекс» полифоничности в творчестве романтиков. В содержании: характеристичность и программность образов (Ф.Лист, «Фауст-симфония» и «Данте-симфония», Г.Берлиоз, «Гарольд в Италии», «Ромео и Юлия», их контрастное сочетание (контрапункт лейтмотивов и тем в операх Вагнера, Мейербера, Р.Штрауса; полифонический симфонизм Малера). В средствах выразительности: усиление вариационности, свободная трактовка формы, мелодизация фактуры, смелые жанровые сопоставления, расширение контекста использования полифонии, в т.ч. за счет сфер, прямо не связанных с фугой. Сольная мелодика в полифоническом ансамбле. Новая функция фортепиано в вокальных жанрах (Шуберт, Шуман). Инструментальные дуэты для скрипки и фортепиано Шуберта, Паганини. Листовские парафразы на темы опер.

Тема 18. Фуга в творчестве западноевропейских романтиков

Противоречивая обстановка вокруг фуги: ретроспективный взгляд на нее и расширение, обновление практического использования принципов фуги (Рейха, Лист, Берлиоз, Малер...). Экспериментальное и консервативное направления в трактовке фугированной формы романтиками. Основные тенденции в этой области: а) опора на баховские принципы, б) классические тенденции, в) новые художественные концепции.

1. «Бахианство». Использование барочных структур (хоральных цитат, полифонических форм и жанров, цикла «прелюдия и фуга») – преднамеренная художественная стилизация как воплощение духовного идеала, противопоставляемого «прозе» жизни или субъективно-лирическому мировосприятию. Фуги Мендельсона ор.35, Шумана ор.72, органные фуги Листа, фуги Регера – ор.46, 59 №6, ор. 69 №10, ор.135b и др.

2. «Классицизм». Романтическая фуга, вслед за бетховенской, входит в состав: а) контрастно-составной формы (Шуберт, фантазия «Скиталец»), б) вариационного (Брамс, Вариации на тему Генделя, Регер – ряд вариационных циклов на темы Хиллера, Баха, Моцарта и т.д.) и в) симфонического циклов («Фантастическая симфония» Берлиоза, обе симфонии Листа, Соната h-moll). Традиция ораториальных жанров (в т.ч. мессы, кантаты) XVII-XVIII вв., где фуга завершала ряд разделов. Шуберт, месса Es-Dur; Брамс. «Немецкий реквием»; Мендельсон, оратории «Павел» и «Илия»; Верди, «Реквием» (Libera me). Симфонизация фуги – увертюры ораторий «Илия» Мендельсона, «Бегство в Египет» Берлиоза. Фуга на месте сонатного аллегро – Вторая симфония Сен-Санса.

3. «Романтизм». Проникновение черт программности в фугу («Данте-симфония» и «Прометей» Листа; «Фантастическая симфония» Берлиоза). Свобода строения элементов фуги и формы в целом, расширение ее жанровой основы – от похоронного марша («Траурный кортеж» из «Ромео и Юлии» Берлиоза) до фантастической битвы (опера Верди «Макбет»).

Возникновение новых жанровых наклонов фуг: «фуга-фантазия», «фуга-вариация», «фуга-песня» (куплетно-вариантная фуга) и т.д.

Практическая работа. Анализ фуг композиторов-романтиков. Шуберт. Фантазия «Скиталец»; Месса Es-Dur (Agnus Dei); Шуман. БПФ в финале фортепианного квартета Es-Dur op.47; Брамс: Вариации на тему Генделя, Соната для виолончели и фортепиано op.38 (финал), «Немецкий реквием» (№№2, 3, 6); Берлиоз: «Ромео и Джульетта» (Интродукция и Траурный кортеж Джульетты), Реквием (Sanctus), «Фантастическая симфония» (финал); Лист: Фуга на тему ВАСН, Соната h-moll (фугато), «Данте-симфония» (2 ч.), «Фауст-симфония» (финал); Верди: опера «Фальстаф» (фуга), Реквием (Sanctus, Libera me); Франк. Прелюдия. Хорал и фуга; Рeger. Вариации на тему Моцарта op.132.

Самостоятельная работа. Изучение литературы:

Коробейников С. Фуга XIX века в стилевом контексте романтизма. Н-ск, 1999.

Протопопов Вл. История полифонии. – М., 1986. Вып.4. Полифония Шуберта. Шумана, Брамса, Листа, Берлиоза и др. композиторов-романтиков.

В результате прохождения раздела V – *Полифония романтиков* – студент должен:

а) иметь собственную позицию в отношении вклада романтиков в развитие полифонии (в т.ч. – на основе критической оценки теоретических взглядов на фугу и ее реальной практики);

б) зафиксировать новую зону в функционировании фуги («сквозная» форма, программные, оперные, виртуозные произведения и т.д.) и полифонии в целом («фактурная», контрастно-тематическая, «лейтмотивная», образно-выразительная полифония и т.д.);

в) обозначить «классическую» и «барочную» линии в пределах романтизма («бахианство» в обращении к фуге, полифоническому циклу, кантатно-ораториальным жанрам);

г) сформировать стилистически разнообразный запас детально проанализированных романтических опусов.

В порядке освоения компетенций студент должен:

Знать:

- основные этапы развития, направления и стили западноевропейской полифонии (в объеме раздела);
- основные типы форм (полифонических) классической музыки;
- композиторское творчество в историческом контексте;
- общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

- анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;
- выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;

- применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;
- пользоваться внутренним слухом;
- записывать музыкальный материал нотами;
- сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;
- анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;
- анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;
- выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел VI. История русской полифонии

Тема 19. Истоки и ранние формы профессиональной русской полифонии. Полифония М. Березовского, Д.Бортнянского, М.И.Глинки

Глубокие корни и многовековые традиции русской профессиональной полифонии. Опора на народное многоголосие как характерная черта русской полифонии. Троестрочие как форма ранних многоголосных произведений русской музыки XVII века. Названия голосов в троестрочии («путь», «низ», «верх»). Добавление четвертого голоса – «демества» («демественное многоголосие»). Три рода нотной (крюковой) записи троестрочия: партитурная, последовательно-линейная, комбинированная, сочетавшая те или иные две строки (путь и низ, путь и демество). Музыкальная организация троестрочия как «вертикальная» проекция принципов монодического музыкального мышления. Обилие диссонантных сочетаний. Дискуссионность гармонической (контрапунктической) организации. Метод транспозиции партий, предложенный С.Скребковым.

Партесный стиль. История появления партесного пения в России (указ царя Алексея Михайловича, 1652). Два вида фактуры: постоянное многоголосие, переменное многоголосие. Крупнейшие представители: В.Титов (ок.1650 – ок.1715), Н.Дилецкий (ок.1630- ок.1680), С.Беляев,

С. Пекалицкий и другие. Теоретик партесного стиля – Н. Дилецкий («Музыкальная грамматика»).

Русская подголосочная полифония. Многообразие видов соотношения голосов в народном многоголосии: 1) унисонное пение; 2) мелодия с бурдоном; 3) переходная форма от унисонного пения к ритмически контрастной подголосочности; 4) развитое полиритмическое двухголосие (ведущий голос – нижний, верхний голос расцвечивает напев) и т.д.

Устность народного искусства – не только способ бытования фольклора, но и его эстетическая основа, определяющая систему принципов народного творчества. Важнейшие из них – импровизационность и вариантность, пронизывающие все аспекты народной музыки. Многогранное воздействие народной музыки на профессиональную. Как следствие – появление в профессиональном полифоническом искусстве синтетических форм, объединяющих закономерности народного музыкального творчества и классического искусства (фуга – куплетная песня, канон – куплетная песня и т.п.).

Сложившиеся в композиторской практике формы полифонической обработки народной песни (Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов, Танеев и другие).

Полифония М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского

Новый период в истории русской полифонии. Обращение к западноевропейскому искусству. Учеба М. Березовского в Италии времен юного Моцарта. Выход в свет трактатов Мартини. Типизация циклической формы духовного концерта. Связь с инструментальным сонатным циклом XVIII века. Духовный концерт «Не отвержи меня». Фугированные разделы. Фуга в заключительной функции. Группировка проведений темы – вариационный принцип формообразования. Гомофонность заключения как наследие партесных концертов. Моцартовский тип строения фуги: строгость архитектоники, групповые проведения.

Д. Бортнянский. Полифония в хоровых духовных концертах. Особенности полифонической фактуры: переход полифонии в гармонию. Особенности имитационной техники (стреттность, традиции письма а саррелла). Краткость мелодического дыхания. Фугированные формы в концертах. Их функция (финалы, экспозиционные части). «Западноевропейское» – «национальное» в полифонии Бортнянского. Г. Берлиоз о восьмиголосном концерте Бортнянского.

Полифония М. Глинки - Классический этап в истории русской полифонии. Синтез двух традиций полифонии – русской (включая народное многоголосие) и западноевропейской. Изучение контрапункта в Берлине у З. Дена. Идея Глинки «связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака». Этапы ее воплощения. I – Каприччио на русские темы (1834) – сопоставление куплетно-вариационной формы, характерной для обработок русских народных песен, и классической фугированной формы, классической контрастной полифонии; II- Интродукция из оперы «Иван Сусанин» (1836) – органичный синтез принципов: второй раздел

интродукции – fuga, как бы «окрашенная» русской народно-песенной традицией, и вместе с тем это – куплетно-вариантная форма, преобразованная в фугу. Новое, внесенное Глинкой в фугу – народно-песенный тематизм и определенного рода вариационная структура.

Вариационность – важнейший принцип Глинки в использовании полифонических приемов и форм. Вариационность в применении вертикально-подвижного контрапункта, канона (как прибавление новых голосов к неизменной теме; квартет «Какое чудное мгновенье» из оперы «Руслан и Людмила»; трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин»). Слияние остигатной и октавно-имитационной форм.

Контрастно-тематическая полифония в творчестве Глинки. Новое в области контрастно-тематической полифонии: 1) характеристичность тематизма, расширение традиционного жанрового арсенала европейской музыки; сохранение жанрового облика тем в контрапунктических сочетаниях (протяжная песня гребцов и плясовая песня крестьян из 3-й сцены I действия оперы «Иван Сусанин»); 2) соединение разнонациональных тем (увертюра к «Князю Холмскому»: соединение в репризе тем Рахили и Ильинишны; опера «Иван Сусанин», сцена в избе: соединение мазурочной темы поляков и речитатива Сусанина). Тембровая полифония Глинки (опера «Руслан и Людмила»),

Практическая работа. Анализ: В.Титов. Концерт «Полтавскому торжеству» (в изд.; Музыка на Полтавскую победу //Памятники русского музыкального искусства. Вып.2., М., 1973); М.Березовский. Духовный концерт «Не отвержи меня»; Д.Бортнянский. Концерт №32; Глинка М. Три фуги для фортепиано (D-dur, Es-dur, a-moll), Фуга в Интродукции и канон в трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин».

Самостоятельная работа. Изучение литературы по теме:

Головинский Г. *Композитор и фольклор.* - М., 1981.

Евсеев С. *Русская народная полифония.* - М., 1960.

Земцовский И. *Русская протяжная песня.* - Л., 1967.

Земцовский И. *Фольклор и композитор.* - Л.-М., 1978.

История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. - М., 1962.

Михайленко А. Фугированные формы в творчестве Д.Бортнянского и их место в истории русской полифонии //Вопросы музыкальной формы. – М., 1985. Вып.4.

Орлова Е. О традициях канта в русской музыке //Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978.

Протопопов Вл. Значение партесного стиля в истории русской музыки // СМ, 1991, №1.

Протопопов Вл. Полифония в русской музыке XVIII – нач. XX века //История полифонии. – М., 1987. Вып.5: Введение, гл. «Раннее русское многоголосие. Партесный стиль»; «Полифония И.С.Бортнянского, Д.С.Березовского и других композиторов второй пол. XVII- нач. XIX века»; «Полифония М.И. Глинки».

Скребков С. Эволюция фуги в русской хоровой музыке XVIII века и Д.Бортнянский – мастер русского хорового концерта //Скребков С. Избранные статьи. – М., 1980.

Тема 20. Полифония композиторов петербургской школы ("могучая кучка")

Эстетические позиции «кучкистов»: развитие глинкинских принципов полифонии, опора на народную русскую крестьянскую песню и подголосочный склад. Различные взгляды на западноевропейскую полифонию (осторожное отношение к формам барочной и классической полифонии М. Балакирева, М. Мусоргского; малая роль полифонии в ранних произведениях А. Бородин и Н. Римского-Корсакова. Работа Римского-Корсакова над освоением фуги в 1874-75 гг. и изменение его отношения к профессиональной полифонии).

Воссоздание приемов народной полифонии. М.П. Мусоргский. Хоры из оперы «Борис Годунов»: «На кого ты нас покидаешь», «Расходилась, разгулялась» (из сцены под Кромами). Н.А.Римский-Корсаков. Троицкая песня из оперы «Майская ночь». А.П. Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь».

Полифоническая разработка народных мелодий, их контрапунктические сочетания – главная сфера интересов «Могучей кучки». М.А. Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен («Во поле береза стояла» тема главной партии, «Во пиру была» – тема побочной партии). Н.А. Римский-Корсаков. Русальные песни из оперы «Майская ночь», сцена в заповедном лесу из оперы «Снегурочка» (две песни: «Ай во поле липенька», «Купался бобер» и один инструментальный наигрыш).

Контрапункт разнонациональных тем: А.П. Бородин. Симфоническая поэма «В Средней Азии». Н.А. Римский-Корсаков. «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». *Жанрово-контрастная полифонии:* А.П. Бородин. Половецкие пляски (медленная пляска девушек и быстрая пляска юношей) из оперы «Князь Игорь». *Характеристически-контрастная полифония:* М.П. Мусоргский. «Два еврея, богатый и бедный» из «Картинок с выставки». *Контрастная полифония в операх: сочетание песни и речитатива:* песнь Варлаама и разговор Григория с шинкаркой в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского; песня «Из-под холмика» (9 куплетов) – речитатив Грозного и Стеши в третьей редакции оперы «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова; *контрапункт лейтмотивов:* сцена торга в IV картине оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова (вариации на басса остинато); *полифония пластов* - сцена смерти Бориса («Борис Годунов» М.П. Мусоргского), сцена встречи Хованского («Хованщина» М.П. Мусоргского, I действие).

Фугированные формы.

М.П. Мусоргский. Отрицание академических форм. Создание свободных вариационно-вариантных композиций с применением имитационной техники

(некое подобие фугированных структур) как результат воплощения конкретных сценических ситуаций. Опера «Борис Годунов»: Пролог; сцена под Кромами: хор «Расходилась, разгулялась» (крайние части). *А.П. Бородин*. Интерес к классическим формам полифонии. Квартет № I: разработка первой части, середина второй части; опера «Князь Игорь»: III действие, вокальная fuga в №20-с. *Н.А. Римский-Корсаков*. Четыре вариации и фугетта на тему русской песни «Надоели ночи» для женского хора **a cappella**- обобщение двух линий в творчестве композитора (разработка народно- песенного материала и овладение принципам *Протопопов Вл. Полифония в русской музыке XVIII – нач. XX века // История полифонии.* – М., 1987. Вып.5 и классической полифонии). Фугированные формы в операх зрелого периода: фугато «Чудная небесная царица» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» (III действие); комические фугато в опере «Майская ночь».

Другие виды полифонической техники на примере полифонических эпизодов квартетов А.П. Бородина: *канон* Ноктюрн из Второго квартета; *разнотемная полифония* - разработка I части Первого квартета; *вертикально-подвижной контрапункт* – Andante из Первого квартета, реприза симфонической поэмы «В Средней Азии» (особенность применения: как кульминационное средство).

Практическая работа. Анализ произведений: Мусоргский. «Борис Годунов» (сцена под Кромами); Бородин. «Князь Игорь» (хор поселян); Римский-Корсаков. Струнный секстет, ч. II; опера «Садко» (сц. торга); «Сказание о невидимом граде Китеже» (III действие, фугато).

Самостоятельная работа. Изучение литературы.

Протопопов Вл. Полифония в русской музыке XVII-XX века// История полифонии. – М., 1987. Вып.5.

Тема 21. Полифония композиторов московской школы (П. Чайковский, С. Танеев)

Полифония П. Чайковского.

Функциональная трактовка полифонии в творчестве Чайковского. Наследование важнейшего бетховенского принципа, связанного с завершающей и обобщающей трактовкой фугированной формы в крупной композиции.

Глинкинская традиция в полифонии Чайковского: 1) контранунктирование тем разных жанров (песня или романс – речитатив: квартет из I действия оперы «Евгений Онегин»); 2) контрапунктирование разнонациональных тем («Торжественная увертюра на датский гимн»: соединение интонаций русского и датского гимнов); 3) принцип полифонических вариаций на выдержанную мелодию.

Своеобразие полифонии Чайковского в контексте современной ему русской музыки (меньшее значение принципов народной подголосочности, большее – классических европейских традиций полифонии). Симфонизация полифонии. Полифония как фактор развития в музыкальной форме: 1)

кульминационные разделы симфонических разработок (I часть 5-й симфонии); 2) рассредоточенные вариационно-полифонические циклы как форма «второго плана» (Andante из квартета №2, медленные части симфоний №4 и 5).

Фугированные формы: 1) fuga как самостоятельная часть цикла: оркестровая сюита № 1 (I часть); Трио «Памяти великого артиста» (жанровая вариация во II части); Шесть пьес на одну тему op.21 (№1-2: Прелюдия-фуга); 2) fuga как часть более крупной композиции сонатной или рондосонатной: финал струнного секстета «Воспоминание о Флоренции»; финал струнного квартета №2; 3) программная трактовка фуги (финал симфонии «Манфред»), Симфонизация фуги: I часть сюиты № 1 для симфонического оркестра (интродукция-фуга).

Полифония С. Танеева

Танеев – теоретик и практик полифонии. Научные труды о подвижном контрапункте и каноне. Танеевская теория фуги. Подвижные контрапункты разных видов и фугированные формы как особый род вариационности. Кантата «Иоанн Дамаскин» (крайние части): система полифонических вариаций на основе подвижного контрапункта.

Фугированные формы. Многообразие трактовки: 1) функция развития внутри более крупной композиции иного жанра (в сонатных и рондосонатных формах финалов: квартета №2 C-dur, квинтета g-moll op. 16, фортепианного квартета A-dur op.20); 2) жанрово-характерная вариация в вариационном цикле (IV часть концертной сюиты для скрипки с оркестром op.28); 3) часть свободной контрастно-составной формы (хор «Прометей»); 4) самостоятельная часть кантаты («По прочтении псалма», №3, 4, 9); отдельная часть малого полифонического цикла прелюдия-фуга (op.29 gis-moll для фортепиано).

Образцы для анализа: крайние части кантаты «Иоанн Дамаскин», последняя часть кантаты «По прочтении псалма», fuga из финала струнного квинтета g-moll op. 16, прелюдия и fuga op.29 gis-moll для фортепиано, IV часть концертной сюиты для скрипки с оркестром op.28.

Практическая работа. Проанализировать следующие произведения: Чайковский: I часть сюиты № 1 op. 47 для симфонического оркестра, Andante из квартета №2, финал струнного секстета «Воспоминание о Флоренции», финал струнного квартета №2, финал симфонии «Манфред», Прелюдия и fuga для фортепиано op. 21 (gis-moll). Танеев: Иоанн Дамаскин» (1 ч., финал); Квинтеты op. 14 или op.16 (финалы); хор «Прометей» (фуга); Прелюдия и fuga op.29.

Самостоятельная работа. Изучение литературы:

Михайленко А. О принципах строения фуг Танеева// Вопросы музыкальной формы. М., 1977. Вып.3.

Михайленко А. Фуга в теоретическом и творческом наследии С.И.Танеева. Новосибирск, 1992.

Протопопов Вл. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века // История полифонии. - М., 1987. Вып.5. Гл. «Полифония П.И. Чайковского», «Полифония С.И. Танеева».

Скребков С. Симфоническая полифония П.Чайковского. //Скребков С. Избранные статьи. – М. 1980.

В результате прохождения раздела VI – *История русской полифонии* – студент должен:

а) осознать особый путь ее развития, сложившийся на пересечении фольклорных, ранних восточнохристианских (троестроичие, партесный стиль...), церемониальных (кантовые формы) и т.п. традиций многоголосия, с одной стороны, и принципов западноевропейской полифонии, – с другой;

б) быть компетентным в анализе таких стилевых моделей русской полифонии, как: фугированная форма в хоровых концертах М. Березовского и Д. Бортнянского, русская классическая фуга (М.Глинка), полифония в творчестве композиторов петербургской («Могучая кучка»), и московской («симфонизированная» фуга П. Чайковского, «синтетическая» фуга С. Танеева и т.д.);

в) быть в курсе учебной и исследовательской литературы, связанной с проблематикой полифонии русских композиторов;

г) иметь в запасе широкий аналитический резерв произведений широко понимаемой русской классики.

В порядке освоения компетенций студент должен:

Знать:

– основные этапы развития, направления и стили отечественной полифонии (в объеме раздела);

– основные типы форм (полифонических) классической музыки;

– композиторское творчество в историческом контексте;

– общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

– анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;

– применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

– пользоваться внутренним слухом;

– записывать музыкальный материал нотами;

– сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

– анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;

– выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

Раздел VII Полифония XX века

Тема 22. Полифония начала XX века (1900-1960-е гг.). Русская и западноевропейская полифоническая классика

Полифония - художественная универсалия XX века, тесно связанная с современным культурным контекстом и общим процессом плюрализации сознания. Возникновение нового качественного соотношения «полифонии-гомофонии» с превалированием полифонического начала. Многомерность панорамы современной полифонии, объединение внутри нее охранительных и крайне радикальных направлений. Различие художественных установок и качественных результатов в сфере полифонических исканий XX века.

Полифония первой половины XX века. Объединение несколько направлений, связанных: а) с сохранением позиций тональной полифонии на фоне обновления языковых средств и расширения сферы интеллектуально-философского высказывания (Мясковский, Шостакович, Хиндемит, Онеггер...); б) с поисками нового в русле первой волны авангарда (полифония нововенцев, полифония пластов и серийный контрапункт И.Стравинского); в) с ориентацией на ретроспективу и стилизацию (проникновение в музыку XX века старинных жанров: ричеркаров, месс, мотетов, мадригалов, инвенций и их стилевой синтез с современными формами и жанрами).

Эксперименты в сфере полифонии в сочетании с «охранительными» и стилизаторскими тенденциями как характерная особенность этого периода. «Классика» первой половины столетия включает в себя представителей разных направлений, чье полифоническое творчество вошло в «золотой фонд» музыкального искусства. Русская классика – полифония Н. Мяковского, Д. Шостаковича, И. Стравинского, Р. Щедрина; западноевропейская – П. Хиндемит, Б. Барток, Б. Бриттен, А. Берг, А. Веберн. Связующие звенья между композиторами-классиками и композиторами нового поколения. В отечественной музыке: ученики

Н. Мясковского – А. Хачатурян, В. Шебалин, Д. Кабалевский; ученики Д. Шостаковича – Г. Галынин, Г. Свиридов, Б. Тищенко, Г. Уствольская.

Важнейшие области приложения полифонии в этот период: дальнейшая полифонизация сонатных композиций и разнообразие видов большой полифонической формы (БПФ); расширение сферы выразительности полифонии (пародийно-сатирические сочинения); появление сборников больших полифонических циклов (Шостакович, Щедрин, Хиндемит); массивное введение полифонических форм в оперу (Берг) и другие жанры; возрождение старинных полифонических форм и жанров; прорыв к новым видам сонорно-кolorистического контрапункта, к раскрепощению стихии ритма (И. Стравинский) и т.д.

Тема 23. Полифония второй половины XX века (общая характеристика).

Этот этап связан с Новейшей полифонией, закономерности которой складываются в условиях смены полифонических «менталитетов» и пересмотра всех традиционных составляющих полифонии. Тональная система уступает свои позиции новым принципам организации, отраженным в понятии «техника композиции»: модальная, серийная, алеаторическая, сонорная, стохастическая, спектральная и др.

Новая трактовка *пространства и времени*, повлекшая за собой перестройку всей системы музыкального языка. Трансформация мелодической линии и контрапункта как важнейших пространственно-временных координаторов полифонии. Своеобразие, уникальность высотных систем – процесс, порожденный новыми законами мелодической логики. Единство процесса индивидуализации тонально-гармонических систем и мелодических структур. Влияние гармонических особенностей вертикали на принципы контрапункта. Индивидуальные полифонические стили и системы контрапункта в музыке второй половины XX века.

Комплексная основа полифонического склада музыки XX века. Расширение амплитуды ретродвижения до явлений раннего Средневековья и образцов этнической архаики. Их стилевой синтез с современными формами и жанрами полифонии.

Изменение параметров мелодической линии: появление линий-«лент», «профилей», «облачков», «поточков» и других форм сонорной полифонии. Различная степень интервальной и ритмической плотности звукового поля, иное соотношение «рельефа – фона». Интенсивный и экстенсивный типы тематизма.

Новые формы организации звукового пространства. Техника «групп», при которой избираются определенные системы элементов, характеризующие разделенные звуковые параметры: высотность, динамику, ритм, продолжительность звучания, регистр. Статистическое звуковое множество («статистическая формация»). Варибельные композиции, в

которых в качестве полифонических составляющих выступают сложные звуковые структуры.

Самостоятельная работа. Знакомство с литературой по теме «Полифония в музыке XX века».

Рекомендуемая литература:

Демешко Г. «Полифоническое формообразование XX века» - Новосибирск, НГК, 2012. Введение.

Дубравская Т. Теория современной композиции. Academia XXI. – Под ред. В.С.Ценовой. – М., «Музыка», 2007. Введение, Часть II, гл. 7: Полифония. Музыкальное письмо (Разд.1: Понятие полифонии в XX веке).

Южак К. О природе и специфике полифонического мышления //Полифония. – М., 1975.

Тема 24. Мелодия и мелодическое формообразование

Мелодия как объект теоретической рефлексии. Различие теоретических установок во взгляде на мелодию у западных и отечественных ученых. Концепция Ц.Когоутека, рассматривающего историю музыки как смену «музыкальных слогов» (XX век, по Когоутеку, – эпоха «сонического» слога).

Неклассическая модель мелодики как продолжение традиций полифонической культуры в музыке XX в. Модальность ее свойств, воспроизводящих явление в его текучести и многомерности. Новое в соотношении: мелодия – фактура и мелодия – композиция. Понятие «совокупного мелоса» (термин Ю.Евдокимовой) применительно к XX веку.

Способы проявления «линейности» и линейного начала в музыке XX века. Принцип «разности потенциалов» между энергетически емкими и нейтральными элементами мелодической линии. Специфика его претворения в неклассическом типе мелодики. Циклический (фазный) характер процессов мелодического развертывания.

Судьбы мелодики в музыке XX века и основные направления ее развития. «Речевой инструментализм» (Л.Раабен) в творчестве Шостаковича, Тищенко, Шнитке, Фалика и др. композиторов. Рассредоточение (пуантилизация) мелодии, необычная конфигурация ее линии (выпрямление, резкий излом, лабиринтность и т.д.) как способы мелодической трансформации. Включение элементов мелодической логики в немелодический контекст (пуантилизм, сонорика, жесткий конструктивизм).

Критерии мелодического формообразования. Возникновение в музыке XX века нового класса форм, порождаемых закономерностями мелодической организации. Современные разновидности форм «волны» и куплетно-строфической формы, основанной на принципе «кругового» (цепного, ленточного или «матрешечного») развертывания. Идея целостной мелодической организации формы в музыкальной практике XX века (Тищенко, Фалик, Сильвестров, Кобекин).

Практическая работа. Проанализировать 6-8 примеров мелодий XX века с точки зрения их стилистической принадлежности и полифонических

свойств, а также 2-3 произведения из списка (см. тема «Мелодия» в конце программы) рекомендуемых для анализа произведений.

Самостоятельная работа. Ознакомьтесь с литературой по данной теме.

Рекомендуемая литература (литература, включенная в билеты, выделена курсивом)

Бершадская Т. Функции мелодических связей // Критика и музыковедение. Вып. 2, «Музыка», 1980.

Демешко Г. Полифоническое формообразование в музыке XX века. Новосибирск, 2012, (Гл.1).

Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1984.

Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Л., 1986.

Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыковедение. Вып. 2, «Музыка», ленингр. отд., 1980.

Холопова В. О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века. // Критика и музыковедение. Вып. 2, «Музыка», 1980.

Цытович В. Размышления о роли мелодии в современной музыке // Критика и музыковедение. Вып.2, 1980.

Тема 25. Фактура и новый контрапункт

Традиционное и новое в структурировании звукового пространства музыки XX века. Склад и фактура. Слой как главный оппонент голоса, а тип «композиции слоями» (Д. Лигети) – полифонической формы прошлого. Варианты структурного состава слоев ткани (по Т. Кюрегян): «линия» (мелодическая, ритмическая, тембровая); «точка» (звуковая, ритмическая, тембровая); «комплекс» (кластерная лента-полоса, пласт, блок – пятно). Виды современной полифонической фактурной организации: собственно-полифонический, мнимополифонический, смешанный (типология Т. Франтовой).

Различное взаимодействие между «вертикалью» и «горизонталью» музыкальной формы в системе полифонии и гомофонии. Организация пространственно-временных отношений при опоре на определенные, стилистически меняющиеся нормы контрапункта. Новое в диспозиции и функциональном соотношении слоев (голосов).

Контрапунктические аспекты современного музыкального письма. Полифония и контрапункт. Контрапункт-структуры и их эволюция в музыке XX века. Горизонтальные единицы контрапункта (по К. Южак). Малая контрапунктическая форма.

Контрапунктическое формообразование. Новые формообразующие функции полифонии в XX веке. Виды контрапунктических форм: а)

контрапунктически-простые; б) вариационно-контрапунктические; в) контрапунктически-сложные; г) контрапунктически монтируемые.

Практическая работа. Определить виды фактуры и контрапункта, руководствуясь методическими указаниями к теме (см. лекцию Демешко Г.). Список произведений по теме – в конце программы).

Самостоятельная работа. Изучение соответствующего цикла лекций (Гл. II, лекции 1-3) и литературы по теме «Фактура и контрапункт».

Рекомендуемая литература

Демешко Г. «Полифоническое формообразование в музыке XX века», Новосибирск, 2012, (Гл. II).

Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. В сб.: *Laudamus*. М., 1992.

Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке. В сб.: Современное искусство композиции. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79, М., 1985.

Сниткова И. Специфика «полифонической» фактуры сверхмногоголосия. В сб.: Современное искусство композиции. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79, М., 1985.

Теория современной композиции. М., 2005, гл. VII.

Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке. В сб.: ПМН. Вып. 5, М., 1983.

Тема 26. *Вариантность*

Особое значение вариантного формообразования в музыке XX века. Фольклорные истоки вариантности, диссонирующие с закономерностями профессионального творчества. Принципиальное несходство моделей: *тема - вариант* (в рамках которой последний *произведен* от темы) и *варианты - инвариант* (когда вся совокупность модальностей воспроизводит инвариант – канон, архетип). Сближение некоторых направлений современной музыки с архаикой и проникновение канона традиционной культуры в систему авторского языка, перестраивающее его «синтаксис» и «грамматику».

Вариантность как отражение неклассической природы современного художественного мышления. Распространение вариантности на новые стили и техники XX века. Неклассическая (вариантная) их интерпретация («неклассический» минимализм, конструктивизм и т.д.). Активное участие вариантности в становлении новых видов полифонических и более сложных по своему генезу форм. Свободное векторно-контрапунктическое вариантное плетение формы. Формирование посредством вариантности *нового контрапунктического пространства* (гетерофонно-подголосочного и вариантно-комбинаторного), свободно трактованных видов сложного контрапункта (вариантно-подвижного, вариантно-обратимого и т.д.).

Основные фольклорные прототипы вариантного формообразования: *попевочно-комбинаторный* и *мелодические* (принцип развертывания вне композиционно обозначенного «ядра» и принцип «прорастания» как

развитие интонационного тезиса). Их проекция – через широко понимаемую профессиональную практику – в современную музыку. Шостаковические «строфы прорастания» и вариантное формообразование на этой основе в музыке XX века. Появление нового класса вариантных форм, обнаруживающих способность к постепенным, но глубоким внутренним преобразованиям (об этом: В. Бобровский, Вл. Протопопов, В. Задерацкий, Б.Будрин и др. исследователи).

Вариантное формообразование.

1. Формы с горизонтальной проекцией вариантного развертывания. «Гетерофонирование» (отпочковывание нового, укрепляющего представление о едином, инвариантном), проявляющееся на различных масштабных уровнях такой формы (мотивном, фразовом и композиционном). «Строфный» принцип организации вариантных процессов, возникающий на композиционном уровне. Его разновидности в музыке XX века. Понятие полифонической строфики («строфоидные» формы).

2. Формы с вертикальной проекцией вариантного развертывания. Контрапунктическая основа формирования пространства. Гетерофония как средство *симультанного варьирования голосов* (линий, слоев) и создания одного объемного образа. Его несформулированность, «зонность», в пределах которой вибрирует интонация. Формы, опирающиеся: а) на подголосочную детализацию единой мелодии; б) на обнаружение единого стержня в вариантно растиражированном контрапунктическом пространстве. Вовлечение в сферу гетерофонного варьирования оstinatности, канонической имитации, техники сложного **контрапункта**.

Практическая работа. Определить виды вариантной техники и вариантных форм в рекомендуемых по данной теме произведениях.

Самостоятельная работа. Знакомство с литературой по теме «Вариантность в музыке XX века».

Рекомендуемая литература (краткий список)

Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975 (Гл. 12, с. 406-417: «Вариантное изменение темы»).

Бергинер Б. Вариационность в квартетах Б.Бартока // «СМ», 1971, №9.

Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Статьи, исследования. – М., 1990.

Будрин Б. *Вариационные циклы в творчестве Шостаковича* // ВМФ. Вып.1 - М., 1965.

Гончаренко С. О мелодическом тематизме Б.И.Тищенко. – Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление. – Н-ск, 2008.

Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д.Шостаковича. – М. 1969 (Гл.1, разд. 4 – с. 40-48 и Гл.III, разд.1 – с.61-72).

Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. – М., 1980 (Ч II, Гл.6 - с. 140-169).

Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. Вып.5. – М., 1983 (с.76-82: импровизационно-вариантное многоголосие).

Тема 27. *Остинатность*

Смысловая и конструктивная объемность проявлений остинатности в музыке XX века. Качественное переосмысление «остинатных» форм и жанров по сравнению с формами прошлого: а) по типу их внутреннего устройства и по степени обновляемости (строгие – свободные, неизменные – сложные – вариантно обновляемые); б) по масштабу (микро- и макроостинатные образования) и количеству (моно- и полиостинатность вертикального и горизонтального типа); в) по тематической принадлежности (тематические – нетематические, фоновые – рельефные); г) с позиций обнаружения динамического соотношения между «неизменным – изменяющимся».

Принцип остинатности и остинатные формы. Новое во взаимодействии остинатности с категориями повтора (тождества), метра, ритма, порядка. Различие во взаимодействии выразительной и конструктивной сторон остинатности, акцентируемое М.Левандо понятиями: *остинато-тема, остинато-педаля, остинато-формула и остинато-интонация.* Несходство базового уровня проявления остинатности в каждом конкретном случае (частный прием, формообразующий принцип, явление смыслового порядка). Обновление внутренней структуры остинатных единиц.

Разнообразие исторических прообразов остинатности: а) фольклор (повтор простейших ладо-интонационных или ритмических праструктур); б) теноровая остинатность, связанная с хоровой полифонической культурой; в) *basso-ostinato* эпохи барокко (полифония свободного стиля); г) вариации на *soprano-ostinato* (гомофония); д) новые техники остинатности, появившиеся в XX веке (репетитивность, структуры с вертикальной комбинаторикой голосов по типу старинного гласообмена – «*Stimmtausch*», техника групп, полуалеаторные «квадраты», сонор-кантусы, матрично организованные структуры и т.д.).

Многообразие современных типов остинатности (микро- и макроостинатность, свободная остинатность, полиостинатность, крещендирующая «самоостинатность», и т.д.), способов ее взаимодействия с вариантностью, имитационностью, комбинаторикой, репетитивностью. Расширение жанрово-композиционных контекстов включения остинатности и выполняемых ею функций.

Практическая работа. Определить виды остинатности и способы ее взаимодействия с другими формообразующими принципами и техниками.

Самостоятельная работа. Знакомство с литературой по теме «Вариантность».

Рекомендуемая литература:

Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д.Шостаковича // Музыка и современность. – М.: Советский композитор, 1962. – Вып.1.

Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана // ПМН. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып.6.

Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. – М.: Музыка, 1980 (ч. I: гл.3,4,5; ч. II: гл.9).

Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск, 2003.

Левандо М. Об остинатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика. – Л.: Музыка. 1977.

Ржавинская Н. О роли остинато и некоторых принципах формообразования в опере «Огненный ангел» // С.С.Прокофьев. Статьи и исследования. - М.: Музыка, 1972.

Тема 28. Имитационная полифония и канон

Тотальное обращение к имитационно-канонической технике композиторов XX века: Бартока, Шостаковича, Щедрина, Хиндемита, Стравинского, Веберна, Лютославского, Шнитке, Тищенко, Лигети, Губайдулиной, Штокгаузена и т.д. Универсализм и многофункциональность использования канона. Культивирование его генетически различных типов в *исторической одномоментности*. Канон как форма, как цементирующий звуковую материю прием и как определенная смысловая величина. Слухоосязаемые и «визуальные» (умозрительные) формы канона.

Возрождение традиций «канонов-мемориумов» («Двойной канон памяти Дюфай» и траурные каноны «Памяти Дилана Томаса» И. Стравинского; «Канон памяти Стравинского» А. Шнитке; пропорциональный канон в «Cantus памяти Бенджамина Бриттена» для струнного оркестра, колокола и фортепиано А.Пярта (1977) и т.д.).

Возврат к контрапунктическим «секретам» нидерландцев. Полифонические пьесы-каноны (круговые – *perpetuum*, бесконечные – *infinitus*, пропорциональные – *mensuralis*, инверсионные – *inversus*, палиндромные и т.п.), следующие строгим предписаниям канонической техники. Например: Бесконечный и Зеркальный каноны Щедрина из «Полифонической тетради», 2-ая часть Первой симфонии Пярта - «Каноны», финал Четвертой симфонии Гринבלата – *Canone e stretta*, Каноническая fuga из «Концерта-буфф» Слонимского. В традициях ритмической «мензуральной» полифонии XIV в. выполнен канон из Второй кантаты А. Веберна ор.81, ч VI и т.д. Культивирование рудиментарных форм старонидерландского канона: «линейного» (*Linearcanon*) и «распределенного» (*Formalkanon*) канонов. Потенциальная возможность

зашифровки такого типа канонов наподобие канонов-сфинксов (загадочных канонов).

Обновление константы канона, в качестве которой может выступать ритмическая формула и тембро-сонорный пласт, кластерный сегмент и фактурный квант, звуко-высотный «квадрат» (серия, ряд, сет) или ладо-линейный комплекс. «Серийный» и «сонорный», «тембровый» и «гетерофонный» (свободно умножающий число голосов) каноны. Его «переходная» (между простым и двойным) и «частичная» (Л.Попеляш) формы. Свободное обращение с голосами канона. Вариантность, сообщающая респостам свободно-мигрирующий характер (каноны в фактуре квартетов Бартока, в инструментальных ансамблях Уствольской и т.д.). Систематика канонов по Т. Франтовой.

Функциональная трактовка канонических «фрагментов» в контексте композиции, связанная, с «разъяснением» тематических свойств музыкального материала, его развитием (стреттная детализация темы) или кульминационным утверждением (гетерофонно-каноническое размножение важнейших тематических звеньев). Канон, меняющий свой облик, как способ «проживания» тематической материи на протяжении музыкальной формы (Хроматическая инвенция №91 Бартока их «Микрокосмоса», Третий квартет Фалика, XXI Прелюдия Караева их цикла «24 прелюдии» и т.д.).

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений XX века с позиций техники и функциональной трактовки канонов.

Самостоятельная работа. Изучение учебной литературы и статей по теме «Канон».

Рекомендуемая литература:

Бать Н. Полифония и форма в симфонических произведениях П.Хиндемита //Пауль Хиндемит. - М., 1979, с.218-229;

Демешко Г. Канон в музыкальной практике XX века (рукопись);

Иванова Е. Загадки сфинкса – XX век /Музыкальная форма канона в творчестве композиторов ушедшего столетия. – Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. – М., 2006;

Попеляш Л. Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях А.Веберна //Теоретические проблемы полифонии. - М., 1980;

Ровенко А. Теоретические основы стреттно-имитационной полифонии Б.Бартока //Теоретические проблемы полифонии. - М., 1980;

Теория современной композиции. – М, 2007 (Гл.7, разд. 6: Канон – с.215-227);

Франтова Т. Полифония в русской советской музыке 60-70-х гг. //Автореф. канд. дисс. - М., 1986, разд.: Полифонические формы и жанры (канон и его систематика);

Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века //Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985 (с.28 - канон, фугато).

Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития //Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978 (разд.8: Форма с выводимыми голосами и наша современность);

Тема 29. Судьбы фуги в музыке XX века

Два крупных этапа в развитии фуги в XX веке: до и после 60-х годов. *Основные черты первого этапа.* Сочетание охранительной и радикальной линий в творчестве Шостаковича, Хиндемита, Берга Стравинского... Первая представлена фугами, продолжающими эволюционную линию баховской фуги и ее последующих достижений в классико-романтическую эпоху. Обнаружение *новых динамических возможностей фуги в музыке XX века* (сохранение фуги как целостной величины, ее укрупнение и универсализация – при попытке дальнейшего отхода от монообразности, включение в фугу дополнительных динамических импульсов и смысловых альтернатив).

Второе – радикальное (комбинаторно-серийное) направление – как отражение новаций первой волны европейского авангарда. Его основные черты: атематизация, атонализация и амелодизация тематизма, создающие проблемы фуги как целостной формы. Миниатюризация фуг этого направления и тенденция связать музыку со словом (фуги из оперы А.Берга «Воцтек»). Особое значение новых способов артикуляции и демонстрации темы, моментов колорита, тембра, агогики, акустики и т.д. Тенденция замещения фуги цепью канонов или дискретно разбросанных в ткани произведения стретт.

Основные черты второго этапа. Функционирование фуги в условиях радикального пересмотра традиционных составляющих полифонии, острейших сонорных (гетерофонных, пуантилистических...) фактурных диффузий, ведущих к слиянию и повышенной «проницаемости» голосов. Все это – в новейших фугах. Новое в трактовке тематизма. «Параметровый» (Лютославский. Прелюдии и фуга), ритмический (Гринблат. Четвертая симфония, 3 ч.: ритмическая фуга для ударных), темброво-сонорный (Бибик, Екимовский, Пярт, Дм.Смирнов ... и т.п. тематизм.

Новое в трактовке фактурного пространства, состава и координации слоев полифонической ткани. Микрополифония и фуга. Минимализм, репетитивная техника и фуга. Полистилистика, коллаж, монтаж и фуга. Двенадцатитоновые техники (серийность, сериализм, постсериализм) и фуга. Сериализация фуги как логический предел ее рационализации. Алеаторика и фуга. Полиморфность как логический предел ее дерационализации. Новые индивидуальные формы (проекты) и фуга.

Неомодальная техника конца XX века как основа «эксклюзивной» модели *всего полифонического сочинения*, а не только модальных свойств темы или ладовых отношений (пьеса №6 из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О.Мессиана – *модальная фуга*). *Додекафонные* (А.Волконский. «Musica stricta» – 2-я и 4-я части), *сонорные* (Д.Лигети.

Реквием. «Курге») фуги и фуги, выполненные в условиях ограниченной алеаторики. Новый тип фуги-проекта, «...предполагающей разные чтения и, следовательно, разные исполнения» (Ю. Кон обозначает его понятием «реинтерпретация»).

Жанровые миксты фуг. Фуга и остигатная форма («фугостинато» – Ю. Холопов) – А. Пирумов. Фуга №12 из «Полифонической тетради», Ж. Кузнецова. Фуга-пассакалия; фуга и ричеркар (-канон, -гокет...); фуга и песня (-бурлеска – Г. Малер, -скерцо – Г. Галынин). Синтез фуг с наиболее актуальными формообразующими принципами XX века (континуальные, вариантно-строфические формы + фуга, принцип зеркальной симметрии + фуга, фуга + двенадцатиступенная форма; контрапунктически-монтажные формы).

Практическая работа. Анализ фуг композиторов XX века (список произведений - в конце программы).

Самостоятельная работа. Изучение учебной литературы по теме «Фуга в музыке XX века».

Рекомендуемая литература

Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века // Автореферат дисс. на соиск. ... канд. иск-ния. – Саратов, 2008.

Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича. – М., 1969, Ч. 2, гл. III, IV.

Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. – М., 1980, Ч. II, гл. 7, 8.

Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского // Полифония. – М., 1975.

Теория современной композиции. – М., 2007 (Гл. 7, разд. 5: Фуга – с. 202 - 215);

Франтова Т. Полифония в русской советской музыке 60-70-х гг. // Автореф. канд. дисс. - М., 1986, разд.: Полифонические формы и жанры (фуга).

Тема 30. Полифонические циклы в музыке XX века

I. Продолжение традиций *малого полифонического цикла (МПцикла)* в творчестве современных композиторов. Три линии его развития:

1. МПцикл как самостоятельная *жанрово-композиционная система*. Обновление жанровых «клише»: выход за пределы двухчастной структуры цикла (Ц. Франк. Прелюдия, хорал и фуг - А. Онеггер. Прелюдия, ариозо и фугетта и т.д.), замена в нем прелюдии пьесой иного наименования (С. Слонимский. Хоровод и фуга для органа; А. Шнитке. Импровизация и фуга; В. Сорокин. Инвенция и фуга...), преодоление контраста между частями на интонационно-тематическом, фактурном и образно-выразительном уровнях.

2. МПцикл как часть *большого*, прообразом которого является ХТК

Баха. Зависимость «единиц»-частей от объединяющей идеи макроцикла. Отказ от тонального единства внутри малого цикла (А.Хачатурян. Речитативы и фуги) или композиционной самостоятельности прелюдии (ее сокращение в циклах А.Пирумова, И.Ельчевой, замещение интерлюдией-связкой между двумя фугами в цикле П.Хиндемита). Невычленимость МПциклов из общего контекста, связанная с перемещением центра тяжести на БПцикл.

3. МПцикл в инородном для него жанровом контексте (традиция, идущая от Сонаты Бетховена № 31: варьированное повторение пары *Allegro* – *Fuga*, функционально подобной МПциклу). Свободная трактовка такого цикла-«импланта», обусловленная сверхзадачами жанра, в который он помещен. Например: Равель. Могила Куперена (сюита+МПЦ); Регер. Вариации на тему Моцарта op.132 (вар.ф.+МПЦ); Шостакович. Фортепианный квинтет и А.Пярт. Полифоническая симфония, 2-я ч. – «Прелюдия и fuga» (сонатный цикл+МПЦ) и т.д.

II. Возрождение «скачком» баховских традиций *большого полифонического цикла (БПцикла)* в XX веке. Прообраз современного полифонического циклообразования в трех типах баховских циклов: «Хорошо темперированном клавире», «Искусстве фуги» и «Музыкальном приношении». Особый интерес композиторов XX века к грандиозным жанровым задачам ХТК. Опыт «исследования» универсальных законов мироустройства посредством осознания логических основ звуковысотной организации в полифонических опусах Д. Шостаковича, П. Хиндемита и Р. Щедрина.

Большое количество БПциклов в музыке XX века, по-разному реализующих идею множественности (7 малых циклов в «Речитативах и фугах» А.Хачатуряна; 12 – в «Полифонической тетради» А. Пирумова и «Полифонических пьесах» для фортепиано Н.Карницкой; 24 – в «24-х прелюдиях и фугах» Г. Мушеля, С. Слонимского и других композиторов; 34 – в «Прелюдиях и фугах» В.Бибика и т.д. Различное предназначение циклов: педагогическое, концертное, технико-экспериментальное. Тенденция ряда опусов XX века (Шостакович, Пирумов, Слонимский...) воспроизвести вслед за Бахом объемный музыкальный «компендиум» духовной жизни человека XX века посредством адекватных способов тематического интонирования и систематизации звуковой материи.

III. К БПмоноциклам, продолжающим линию «Искусства фуги» можно отнести «12 фуг» К.Караева, к линии «Музыкального приношения» – «Полифоническую тетрадь» и «Музыкальное приношение» Щедрина.

IV. Вытеснение фуги как единственной циклообразующей основы из состава *нетиповых циклов* XX века. Малые и большие полифонические циклы индивидуального состава или со свободной комплектацией частей («Партита для органа» Ю. Фалика, «Полифонический концерт» Ю. Буцко, «Двенадцать инвенций для органа» Б. Тищенко и т.д.).

Практическая работа. Анализ полифонических циклов XX века.
Самостоятельная работа. Изучение учебной литературы по теме.
Рекомендуемая литература

Бирюкова Л. Традиционное и новое в «Речитативах и фугах» А.Хачатуряна // История и современность. Тезисы научно-теоретической конференции. Горький, 1977.

Должанский А. 24 прелюдии и фуги Шостаковича. – Л., 1963.

Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д.Шостаковича. – Л, 1970 (ч. I, гл. II, разд. 5: Полифонические формы в сонатно-симфоническом цикле; ч. II, гл. V: О музыкальной драматургии двухчастного цикла).

Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р.Щедрина. – М., 1975.

Мюллер Т. Полифония. Учебник. – М. 1989 (ч. II: Форма фуги в цикле «прелюдия и fuga»).

Постникова И. Традиционное и новое в фортепианном цикле А.Онеггера «Прелюдия, ариозо и фугетта» // История и современность. Тезисы научно-теоретической конференции. Горький, 1977.

Ромадинова Д. Полифонический цикл Р.Щедрина. – М., 1973.

Тер-Оганезова И. «Ludus tonalis». Основные особенности формообразования // Пауль Хиндемит. – М., 1979.

Тема 31. **Возрождение старинных форм и жанров. Мотет**

Особая ниша *мотета* в музыкальной практике XX века, связанная со спецификой его культивирования. Немногочисленность самостоятельных произведений под названием «мотет» (Симфонический мотет для оркестра (1976) С.Слонимского, пьеса под № 15 из «Полифонической тетради» Р.Щедрина, обозначенная им как «Мотет/двойной канон» и некоторые др.) и многообразное использование его принципов в творчестве крупнейших музыкантов современности (А.Веберна, И.Стравинского, Р.Щедрина, А.Пярта, С.Слонимского, Б.Тищенко, Д.Лигети, Г.Канчели...).

Причины востребованности принципов мотета современной музыкальной практикой: а) их «резонирование» определенным процессам современного художественного мышления; б) близость к новой концепции пространства и «пространственным» типам музыкальной драматургии; в) скрытые связи между новыми композиторскими техниками XX века (атональной, серийной...) и архаической манерой контрапунктического письма (практика мотета).

Мотет в системе классификации современных музыкальных форм. Исторические архетипы мотета как модели современного мотетного письма: а) мотет эпохи *ars antiqua*; б) изоритмический мотет; в) имитационный мотет; г) циклический мотет. *Мотет-жанр* как способ воспроизведения или стилизации совокупных свойств той или иной его исторической модели (раннего, изоритмического, «нидерландского» или циклического типов

мотета), *мотет-символ* (идея сакрализованного напева-первоисточника), *мотет-принцип* (обращение к технике мотетного письма в ее чистом или смешанном виде), *мотет-склад* и т.д.

Практическая работа. Анализ мотетных композиций и принципов мотетного письма в музыке XX века.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по теме.

Рекомендуемая литература

Демешко Г. Мотет в музыкальной практике второй половины XX века (на примере произведений отечественных композиторов) // Музыкальная культура и искусство: наблюдения, анализ, рекомендации. Вып. 6. Новосибирск, НГПУ, 2007.

Мюллер Т. Полифония. – М., 1989 (ч. II, разд.: «фуга на хорал» и «синтез принципов формообразования в хорах на *cantus firmus*»).

Овсянникова Т. К вопросу о преломлении традиционных полифонических жанров и форм в советской музыке (на примере мотетов С.Слонимского) // История и современность. Тезисы научно-теоретической конференции. – Горький, 1977.

Франтова Т. Полифония в русской советской музыке 60-70-х гг. // Автореферат канд. дисс. – М., 1986, разд.: Полифонические формы и жанры (о полифонической обработке *c.f.*).

Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб, 2006 (Гл. VIII, разд. 3.4 и 4.2).

Тема 32. *Формы с кантусовым первоисточником.*

Большой массив современных композиций, опирающихся на традицию работы с протестантским хоралом (*барочный тип хоральных обработок*). Отличие этого ретронаправления от возрождаемой в XX веке традиции «латинского» мотета – в иной *эстетике хорала*. Различие – в самом понимании кантусовости в латинской (*c.f.* – упорный, канонизированный, эталонный, аксиоматический) и протестантской (кантаре – петь; иной тип напева, открытого к обновлению; гуманизированное пение + момент сопереживания по поводу тематики хорала) традициях.

Разнообразие смысловых оттенков в названиях произведений со словом «cant» («*Canticorum sacrum*» И.Стравинского, «*Canti di prigione*» Л.Даллапикола, «*Canticum canticum*» А.Кнайфеля, «*Cantus perpetuus*» А.Шнитке, «*Cantus figuralis*» А.Екимовского и т.д.) и нюансов в трактовке кантусовости. Изменение ценностных и культурных ориентиров в XX веке – изменение кантусовых «стандартов» (от мелодий баховских хоральных обработок – до современных песенных шаблонов, включая детский фольклор и поп-стандарты).

Иное соотношение в произведениях XX века напева и комментария, иной и сам принцип их альтернативности. *Cantus* – часто в верхнем голосе, одноголосно, как комментарий к «сказанному» композитором. Индивидуальность автора доминирует (он выбирает, что ему ближе в напеве,

по-разному встраивает его в контекст, акцентирует долю его участия в смысловой канве произведения). Свободное или «пунктирное» проведение напева, рефлексия по поводу первоисточника, иногда – с частичным или полным вынесением его за «скобки» композиции и т.д.

Деканонизация структуры самой композиции, содержащей кантусовый источник или выполняющий функцию «кантуса» материал. Барочные архетипы хоральных обработок: хорал-кантата, хоральная прелюдия, хоральная фантазия и их «следы» в произведениях XX века. Различные фактурные модели барочных х.о. (фигурированная, орнаментированная, каноническая, мотетная, партита). Способ претворения строфичности: 1) непрерывный хорал на фоне свободного многоголосного контрапункта; 2) строфическая fuga, где каждая мелодическая фраза развивается имитационно; 3) строфический хорал с интермедиями; 4) х.о. со сквозным развитием свободных голосов. (сравнить современные образцы хоральных опусов с баховскими типами х.о.)

Новое в современных образцах хоральных обработок: В. Мартынов. «Страстные песни» («Passionslieder») для сопрано и камерного оркестра на стихи Иоанна Венцлера (1977) – повторяемыми сегментами служат целые строфы сочиненного автором протестантского хорала (ок. 55 мин. звуч.); Дм.Смирнов. «It es enough...» – электро-акустическая композиция Вариация на хорал И.С.Баха «Es ist genug», ор.92 (до этого тема хорала уже использовалась А.Бергом и Э.Денисовым); В. Тарнопольский. Хоральная прелюдия «Jesu, deine tiefen Wunden» для камерного оркестра (1987) – крещендирующая, театрализованная, резко обрываемая в конце композиция с опорой на бар-форму; А.Тертерян. Симфония №1 – у органа звучит псалом из собрания армянских духовных песнопений «Часослов» и т.д.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений из предложенного в конце программы списка. Ответить на вопросы: что представляет собой первоисточник обработки; какие канонические для данного жанра принципы использовал композитор; в чем творческое начало в подходе к традиции х.о.?

Самостоятельная работа. Изучение учебной и энциклопедической литературы по теме «Принципы работы с протестантским хоралом».

Рекомендуемая литература:

Т.Кюрегян. Музыкальные формы XVII–XX вв. Автореф. дисс., 1999 – с.26-27, гл.13.

В.Ценова. Числовые тайны музыки С.Губайдулиной. Автореф. канд. дисс., 2000. – с.27-33 (разбор хоральной прелюдии Баха-Губайдулиной).

С.Савенко. Musica sacra Айво Пярта. Музыка бывшего СССР. Вып.2. – С.208-224.

Н.Гуляницкая. Музыка духовная: современные «перелагатели» и «сочинители» //Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. – М., 2004.

С.Савенко. Бах на все времена. //Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. – М., 2004 – о «пассионном» проекте «Страсти по Матфею – 2000 (по BWV 244)»

Тема 33. *Инвенции*

Возрождение инвенций «скачком» (впервые – в 1921 г. в опере А.Берга «Воцек»), их принадлежность перу отечественных и зарубежных композиторов, разнообразие инструментальных составов и способов новейшей инвенционной техники.

Этимология слова «inventio» (изобретение) и жанровый архетип инвенций, уходящий в добаховскую эпоху (хоры К.Жанекена – XVI в., «Invenzione curiose» Дж.Б. Витали» - 1689 и «La Pace-Invenzione o dieci parti a violino e continuo» А.Ф. Бонпорти -1714 и др.). Актуальность связанного с инвенцией идеи изобретательного решения некой технической задачи для современного композитора.

Разнообразие трактовок инвенции композиторами XX века. Несколько линий ее развития: 1) «баховская», сохраняющая принцип имитации в основе несложных полифонических пьес (фортепианные инвенции Г.Н. Попова, С. Губайдулиной); 2) апробирующая посредством инвенционности национальные формы интонирования (Л.Вишкарев: «15 двухголосных инвенций на карельские темы» и «15 трехголосных инвенций на якутские темы», инвенции Б. Бартока, А. Хачатуряна, Г. Овунца); 3) экспериментальная (испытание новых видов техники – Инвенция №2 из цикла «Две пьесы» для фортепиано Ю.Фалика, его же Инвенция «Трудности для ударных инструментов; Две инвенции для флейты соло Е.Фирсовой – 1977 и т.д.).

Расширенная трактовка инвенции в XX веке как полифонической пьесы, разрабатывающей оригинальную музыкальную идею посредством того или иного технологического приема. Жанровые критерии новой инвенции как «моноконструкции», лаконичной и свободной в композиционном отношении.

Инвенционность как широко понимаемый принцип, «подтягивающий» под себя рондальность, сонатность, цикличность... «Двенадцать инвенций» для органа Б.Тищенко как средоточие новых форм инвенционного письма. Идея циклизации инвенций и ее решения в музыке XX века.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений из предложенного в конце программы списка.

Самостоятельная работа. Изучение учебной и энциклопедической литературы по данной теме.

Рекомендуемая литература

Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1964. – С. 191 (статья «Инвенция»).

Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994.

Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. М., 1960. - С. 313.

Музыкальная форма. Изд. 2-е, под общей ред. Ю.Тюлина. М., «Музыка», 1974. Гл. 12. Полифонические формы, с. 277-278 (общая характеристика инвенционных форм).

Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. I - «Инвенция».

Овсянникова Т. Инвенция в современной музыке // Анализ, концепции, критика. Л., «Музыка», 1977. – С. 43-55.

Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях, (в.2). М., 1965.

Скребков С. С. Полифонический анализ, М., 1940.

Способин И.В. Музыкальная форма. Изд. 3-е. М., 1962. – Ч.2. Доп. – С. 353 (Инвенции).

Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М., 1976. – Ч.1. «Воцтек», разд.5.: Гармония и форма.

Тема 34. *Полифоническое формообразование на рубеже XX-XXI вв.*

Новейшие тенденции в области контрапункта. Традиции полифонии в условиях «экстремального» авангардизма (эксперименты Дж. Кейджа). Переосмысление понятий контрапункта и полифонии: выход за звуковые пределы, трансформация звукового представления *punctum contra punctum* в новое – «объект против объекта», понимаемое как общая форма сосуществования элементов в мире: космическом, биологическом и вт.ч. – музыкальном. Применение Кейджем принципов полифонического монтажа, коллажа и конфронтации при соединении звуковых объектов.

Культивирование полифонической оstinatности в условиях репетитивной техники. Ритмическая и темброво-контрастная полифония в сочинениях для ударных. Продолжение традиций сонорной полифонии первой половины столетия в творчестве К. Пендерецкого, Г. Гурецкого, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена и других композиторов второго авангарда. Д. Лигети: создание своеобразной сонорной «драматургии» с внутренним дуализмом выразительных планов, с возможностью воплощения состояний устойчивости, постоянства и изменчивости посредством сонорной полифонии. Канон в условиях сверхмногоголосия (вибрирующий сонор или макротембр) – Лигети, Денисов.

«Нелинейная полифония» как явление новейшей музыкальной практики. Новое понимание музыкального пространства и звука как первоэлемента музыки, а тембра – как ее первичной категории. Идея «трансинструментальной линии» (термин И.Снитковой) в музыке В.Тарнопольского: возникновение полифонии из одноголосия, понимание мелодии как некоего «контрапункта», прорастающего в полифонию (В.Тарнопольский. «Пейзаж после битвы», «Дыхание исцепанного времени», кода).

Контрапункт в условиях современной мультимедиаальной практики. Полифония в хепенингах. Применение принципов контрапункта в условиях

разных видов искусства как отражение художественного универсализма (Кейдж. «Одновременное представление несостоявшихся событий»). Сосуществование в одновременности музыкальной записи на магнитной ленте, непосредственно исполняемого музыкального произведения и звуков окружающей жизни. Дж.Кейдж: Fontana Mix, Radio Musik, Theatre piece, Water Music, Williams Mix.

Новое в области полифонического формообразования. 1. «Испытание на прочность» форм, сложившихся в музыкальной практике прошлого (новые композиции на основе мелодического, контрапунктического, ритмического формообразования). Новые виды остинатных (полиостинатность, «самоостинатность») вариантных и «монтажируемых» форм. Новый тип «полиморфной» композиции фуги (*проект-фуга*), допускающей различные варианты исполнительских прочтений. 2. Принципиально новый тип полифонических форм: крещендирующая, композиция «слоев», новые формы гетерофонии, возрождающие традиции древнерусского троестроения, индивидуальные формы и формы-проекты.

Две основные тенденции в области новейшего формообразования. Первая из них: усиление свободного, креативного начала в композициях, элементов alea, «устности». Появление вариабельных композиций, в которых в качестве полифонических составляющих выступают сложные звуковые структуры. *Вторая* – композиции с параметровой организацией – отражает новый виток тотальной, но рассогласованной «затемперированности» музыкальных слагаемых. В ее основе – техника «групп», при которой избираются определенные системы элементов, характеризующие разделенные звуковые параметры: высотность, динамику, ритм, продолжительность звучания, регистр. Статистическое звуковое множество («статистическая формация»).

Практическая работа. Ознакомительный разбор некоторых образцов новейшей полифонии: Дж.Кейдж: Трио для ударных, «Вакханалия», «На природе», Концерт для фортепиано с оркестром, «Европер» (1987); Д.Лигети: «Атмосферы», «Lontano», «Requiem»; Э.Денисов: Постлюдия для оркестра памяти В.Лютославского, «Плачи», «Crescendo e diminuendo», Скрипичный концерт, II ч., «Музыка для 11 духовых и литавр», «Голубая тетрадь». №7; В.Екимовский: «Cantus figuralis» для 12 саксофонов; А.Шнитке: Концерт для смешанного хора на сл. Григора Нарекаци.

Самостоятельная работа. Знакомство с учебной и энциклопедической литературой по теме «Фактура».

Рекомендуемая литература:

Демешко Г. Цикл лекций «Полифоническое формообразование в музыке XX века», Новосибирск, 2012 (Заключение).

В результате прохождения раздела VII – *Полифония XX века* – студент должен:

а) осознать значение полифонии в музыке XX – начала XXI веков как некой культурной универсалии, охватившей все виды творчества;

б) свободно ориентироваться в хронологии развития полифонии (первой и второй половины XX века) и ее основных технико-стилевых направлениях;

в) знать фигуры композиторов и круг произведений, определивших облик современной полифонии;

г) понять принципы организации нового пространственно-временного континуума музыки посредством изучения процессов трансформации полифонической мелодии (линии) и контрапункта;

д) иметь системное представление о функционировании трех универсальных принципов полифонического формообразования: оstinатности, имитационности и вариантности;

е) сформировать концепцию развития в XX веке полифонических форм и жанров, имевших непрерывную (фуга, канон...) историю или возродившихся «скачком» (инвенции, ричеркар, органум, вариационные композиции на изоритмической основе, музыкальные «приношения»...);

ж) обозначить новый класс форм, возникших в музыке XX-XXI века (различные виды гетерофонных, «крещендирующих», полиостинатных и микроконтрапунктических форм; композиции, я складывающаяся послойно и т.д.);

з) быть в курсе теоретической проблематики, обсуждающей технико-стилистические вопросы новой полифонии.

В порядке формирования компетенций студент должен:

Знать:

– основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии;

– основные типы форм (полифонических) классической и современной музыки;

– основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;

– композиторское творчество в историческом контексте;

– стилиевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;

– общие законы развития искусства, виды искусства, направления, стили;

Уметь:

– анализировать произведения, относящиеся к различным полифоническим системам;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной (полифонической) формы;

– применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

– пользоваться внутренним слухом;

– записывать музыкальный материал нотами;

– сочинять музыкальные фрагменты в различных полифонических стилях на собственные или заданные музыкальные темы;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

- анализировать процессы развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства;
- выявлять связи между музыкой и другими видами искусства;

Владеть:

- навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
- методологией полифонического анализа;
- профессиональной терминологией;
- навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
- теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;
- навыками полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.
- навыками критического осмысления музыкального искусства.

III. Распределение часов курса по темам и видам работ

№№	Наименование тем	Общее количество часов	Количество часов		
			Лекционных	Практических аудиторных	Самостоятельных
	I семестр				
1	Введение. Предмет, цели и задачи курса	4	4		
	Раздел I Многоголосие Средневековья X-XIV веков				
2	Ранние этапы истории западноевропейской полифонии. Ars antiqua (XI-XIII вв.) Ars nova (XIV в.)	13	4	3	6
	Раздел II Многоголосие Возрождения XV-XVI веков				
3	Полифония эпохи строгого письма.	13	4	3	6
4	Сложный контрапункт	12	4	2	6
5	Имитационная полифония и канон	12	4	2	6
6	Cantus firmus и формы его применения	12	4	2	6
7	Мотетные формы	11	4	2	5
8	Предфугированные формы	11	4	2	5
	Раздел III Полифония эпохи Барокко XVII- начала XVIII века				
9	От строгого стиля к свободному	11	4	2	5
10	Фуга в творчестве предшественников Баха	8,5	2	1	5,5
	Контроль	0,5	–	–	–

	ИТОГО	108	38	19	50,5
	II семестр				
11	Теория фуги	18	7	2	9
12	Фуга в творчестве И.С.Баха и Г.Ф. Генделя	12	2	1	9
13	Полифонические циклы И.С.Баха	14	4	1	9
14	Хоральные обработки	15	4	2	9
	Раздел IV Полифония венских классиков	14	3	2	9
15	Общие принципы полифонического формообразования классиков				
16	Фуга в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена				
	Раздел V Полифония романтиков	17	4	3	10
17	Общие принципы полифонического формообразования романтиков				
18	Фуга в творчестве западноевропейских романтиков				
	Раздел VI История русской полифонии	17,5	4	3	10,5
19	Истоки и ранние формы профессиональной русской полифонии. Полифония М.Березовского, Д.Бортнянского и М.И.Глинки				
20	Полифония композиторов петербургской школы ("могучая кучка")				
21	Полифония композиторов московской школы (Чайковский, Танеев)				
	Контроль	0,5	–	–	–
	ИТОГО	108	28	14	65,5
	III семестр				
	Раздел VII Полифония XX века				
22	Полифония начала XX века (1900-1960-е гг.). Русская и западноевропейская полифоническая классика	7	1	1	5
23	Полифония второй половины XX века - начала XXI века (общая характеристика)	7	1	1	5
24	Мелодия и мелодическое формообразование	8	2	1	5
25	Фактура и новый контрапункт	8	1	2	5
26	Вариантность	9	1	1	7
27	Остинатность	9	1	1	7
28	Имитация и канон	7	1	1	5
29	Судьбы фуги в музыке XX века	7	1	1	5
30	Полифонические циклы в музыке XX века	9	2	2	5
31	Возрождение старинных форм и жанров. Мотет	9	2	2	5
32	Формы с кантусовым первоисточником	9	2	2	5
33	Инвенции	9	2	2	5
34	Новые типы полифонических форм в музыке XX-XXI вв.	9,5	2	2	5,5
	Контроль	0,5	–	–	–
	ИТОГО	108	85	52	69,5
	ВСЕГО за I-III семестры	324	137	185,5	

IV. Формы промежуточного и итогового контроля

В соответствии с учебным планом НГК по дисциплине «Полифония» предусмотрены дифференцированные зачеты в конце 2-3 семестров, экзамен – в конце 4 семестра. Текущий контроль знаний студентов включает поурочную проверку заданий на индивидуальных занятиях студентов, семинары по базовым темам курса, а также проверочные и контрольные работы в течение трех семестров.

V. Учебно-методическое обеспечение курса

Основная литература

Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонатно- симфонических циклах Д.Шостаковича // Музыка и современность. - М., 1962.- Вып. 1.

Богатырев С. Двойной канон, - М., 1949.

Богатырев С. Обратимый контрапункт. - М., 1960.

Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века // Автореферат дисс. на соиск. ... канд. иск-ния. – Саратов, 2008.

Веберн А. Лекции о музыке. Письма. - М., 1975.

Вязкова Е. К вопросу о формировании темы на примере произведений Палестрины // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. - М., 1978. - Вып.40.

Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. - Л., 1962.

Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. - Л., 1963.

Дубравская Т. Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа // Генрих Шютц: Сб. статей. - М., 1985.

Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века// Вопросы музыкальной формы. - М., 1972. - Вып.2.

Дубравская Т. Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сост. Ю.Евдокимова, В.Задерацкий, Т.Ливанова. - М., 1978.

Дубравская Т.Н. Полифония. Учебник для вузов. – М., 2008.

Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе / Ред.-сост. Т.Ливанова и Вл.Протопопов. - М., 1985.

Евдокимова Ю. Учебник полифонии. - М., 2000. - Вып. 1.

Евсеев С. Русская народная полифония. - М., 1960.

Задерацкий В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии // Музыка и современность. - М., 1964. - Вып.5.

Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Д-Шостаковича и П.Хиндемита// Вопросы музыкальной формы. М., '971. - Вып.1.

- Задерацкий В.* Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича. - М., 1969.
- Задерацкий В.* Полифоническое мышление И.Стравинского. - М., 1980.
- Задерацкий В.* Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана// Проблемы музыкальной науки,— М., 1985.- Вып.6.
- Земцовский И.* Русская протяжная песня. - Л., 1967.
- Земцовский И.* Фольклор и композитор... - Л.- М., 1978.
- Золотарев В.* Фуга. Руководство к практическому изучению. - М., 1965.
- История полифонии. - М., 1983-1987. - Вып. 1-5: Вып.1.
- Евдокимова Ю.* Многоголосие Средневековья. X-XIV века. - М., 1983.
- Евдокимова Ю.* Музыка эпохи Возрождения Вып.2А: XV век. - М., 1989.
- Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения. Вып.2Б: XVI век. - М., 1996.
- Протопопов Вл.* Западноевропейская музыка XVII - первой четверти XIX века. Вып.3. - М., 1985.
- Протопопов Вл.* Западноевропейская музыка XIX - начала XX века. Вып.4. - М., 1986.
- Протопопов Вл.* Полифония в русской музыке XVII - начала XX века. Вып.5. - М., 1987.
- Кон Ю.* О двух фугах И.Стравинского // Полифония. - М., 1975.
- Корчинский Е.* К вопросу о теории канонической имитации. - М., 1960.
- Кузнецов И.* Сонорные аспекты полифонии Эдисона Денисова// Пространство Эдисона Денисова: Научные труды Московской консерватории им.П.И.Чайковского. Сб.23 / Сост. В.Ценова,- М., 1999.
- Курт Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. - М., 1931.
- Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М, 1996.
- Кушнарев Х.* О полифонии. Сб. статей. -М., 1971.
- Левая Т.* Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония. - М., 1975.
- Левая Т.* Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита // Полифония. - М., 1975.
- Литинский Г.* Образование имитаций строгого письма. - М., 1971.
- Мазель Л.* О фуге до мажор Шостаковича // Статьи по теории и анализу музыки. - М.,1982.
- Милка А.* Теоретические основы функциональности в музыке.- Л.,1982.
- Мюллер Т.* Полифонический анализ: Хрестоматия. - М., 1964.
- Мюллер Т.* Полифония. - М., 1989.
- Павлюченко С.* Практическое руководство по полифонии строгого письма. - Л., 1963.
- Пелецис Г.* Месса Жоскена «Malheur me bat» (К вопросу о технике сочинения на cantus firmus) // Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Попеляш Л. Сравнительный анализ возможностей престога и двойного канона в музыке строгого стиля // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Труды ГМПИ им.Гнесиных. - М., 1978.- Вып.40.

Попеляш Л. Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях Веберна// Теоретические проблемы полифонии. Труды 1 МПИ им.Гнесиных. - М., 1980. - Вып.52.

Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская и советская классика. - М., 1962.

Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI- XVIII веков: Хрестоматия. - М., 1980.

Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII-XIX веков. М., 1965.

Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI - начала XIX вв. -М., 1979.

Протопопов Вл. Полифония // Музыкальная энциклопедия - М.,1978 –

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. Т.4.- М.,1985.

Протопопов Вл. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. - М., 1979.

Протопопов Вл. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена // Бетховен. Сб. статей / Ред.-сост. Н.Фишман. - М., 1972. - Вып.2.

Пустьильник И. Практическое руководство к написанию канона. - Л., 1959.

Ровенко А. Практические основы стреттно-имигационной полифонии. - М., 1986.

Рукавишников В. Полифония Моцарта. Комментированная хрестоматия. - М., 1981.

Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. - М., 1985.

Симакова Н. Мелодия «L'homme agtё» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения// Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.

Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. 1. - М., 2002.

Скребков С. Полифонический анализ. - М.-Л., 1940.

Скребков С. Учебник полифонии. - М., 1982.

Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М 1973.

Скребков С. Черты нового в инструментальной фуге И.С.Баха// Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосья // Современное искусство музыкальной композиции. Груды ГМПИ им.Гнесиных. - М., 1985. Вып.81.

Соколов Н. Имитация на Cantus firmus. - Л., 1928.

Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. - М., 1958.

Танеев С. Учение о каноне. - М., 1929.

Тимофеев Н. Превращаемость простых канонов. - М, 1981.

Тюлин Ю. Искусство контрапункта. - М., 1964.

Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. - М., 1985.

Фраёнов В. Учебник полифонии. - М., 2000.

Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития// Теоретические наблюдения над историей музыки. - М., 1978.

Чугаева А. Особенности строения клавирных фуг И.С.Баха. - М., 1975.

Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С.Баха. - М., 1965.

Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. - М., 1975.

Дополнительная литература

Бергинер Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока // Полифония / Сост. К.Южак. М., 1975.

Вязкова Е. От структуры к смыслу// Третьи баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир». - СПб., 1996. - Т.2.

Генова Т. Из истории basso ostinato XVII-XVIII веков (Монтеверди, Пёрселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы. Ред.-сост. Вл.Протопопов. - М., 1977. - Вып.3.

Дмитрий Шостакович. Сб. статей / Сост. Г.Орджоникидзе.- М., 1967.

Должанский А. Избранные статьи. - М., 1973.

Дубравская Т. Звуковые образы ренессансной мессы // Музыкальная культура христианского мира. - Ростов-на-Дону, 2001.

Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М., 1982.

Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца// Генрих Шютц. Сборник статей / Сост. Т.Дубравская. - М., 1985.

Кац Б. Сюжет в баховской фуге // СМ. 1981. №10.

Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. - М., 1975. - Вып.3.

Куницына И. Некоторые особенности подголосочной полифонии С.Прокофьева // Полифония. - М., 1975.

Лихачева И. Тематизм и его экспозиционное развитие в фугах Р.Щедрина // Полифония. - М., 1975.

Милка А. Относительно функциональности в полифонии // Полифония. - М., 1975.

Милка А. «Музыкальное приношение» И.С.Баха. - М., 1999.

Михайленко А. О принципах строения фуг Танеева// Вопросы музыкальной формы. - М., 1977. - Вып.3.

Михайленко А. Фуга как категория музыкознания// Теория фуги.- Л., 1986.

Мюллер Т. Хорал в кантатах Баха // Русская книга о Бахе.- М., 1985.

Назайкинский Е. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания / Сост. Д.А.Арутюнов. - М., 1979.

Напреев Б. Вертикально-подвижной контрапункт в полифонии XIII-XVI веков. - Л., 1983.

Неклюдов Ю. Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С.И.Танеева// Вопросы теории и методики преподавания полифонии. - Новосибирск, 1989.

Носина В. Символика музыки И.С.Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». - М., 1991.

Пелецис Г. Строение квадруплей Перотина// Вопросы музыкальной формы. - М., 1985. - Вып.4.

Пелецис Г. Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия. Автореф. - М., 1989.

Решетняк Л. Фугированные формы в квартетах Н.Я.Мяковского // Вопросы музыкальной формы. - М., 1979. - Вып.4.

Ровенко А. Ведущий голос в полифонии // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных.- М., 1976. - Вып.20.

Ровенко А. Признаки ладогармонического единства в современной полифонической композиции // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им.Гнесиных. - М., 1976. - Вып.20.

Русская книга о Палестрине. Научные труды Московской консерватории / Сост. Т.Дубравская. - М., 2002. - Вып.33.

Сухомлин И. Техника изоритмии: история, теория // Проблемы теории западноевропейской музыки XII-XVII веков. Труды ГМПИ им.Гнесиных. - М., 1983. - Вып.65.

Файн Я. Прелюдии и фуги Р.Щедрина: новаторство и традиции // Музыкальный современник. - М., 1973. - Вып. 1.

Файн Я. Проблема ответа в фуге // Теория фуги. Труды Ленинградской государственной консерватории им. Римского-Корсакова. - Л., 1986.

Файн Я. Учение об ответе в фуге и музыка XX века (Случаен ли в Фуге терцовый ответ?) // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Труды Новосибирской государственной консерватории ИМ.М.И.Глинки. - Новосибирск, 1989. Вып.12.

Фейгина В. Инструментальная фуга Генделя // Вопросы музыкальной Формы. - М., 1985. - Вып.4.

Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. - М., 1983. - Вып.5.

Ценова В. О полифонии в музыке московских композиторов 1980-х годов // Традиционное и новаторское в современной музыке. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. - М., 1987.

Шиманский Н. Полифонический тематизм в симфониях Н. Я. Мяковского//Вопросы музыкальной формы. - М., 1979. Вып.4.

Южак К. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. - М., 1965. - Вып.4.

Другие материалы

Аудио- и видео-записи произведений разных эпох, жанров и стилей в исполнении известных музыкальных коллективов и ансамблей, в т.ч. – специализирующихся на аутентичном исполнении старинной музыки (фонотека).

Перечень ресурсов сети «Интернет» и информационных технологий

Профессиональные базы данных

1. База данных с коллекцией изданий Новосибирской консерватории в ЭБС «Библиороссика»
<http://www.bibliorossica.com/publishers.html#/1714/perPage/10/page/1/sort/1000>
2. Комплекс образовательных ресурсов в электронной форме:
<http://libra.nsglinka.ru/marcweb2/Default.asp>
3. Политематическая база данных ЭБС Издательство «Лань»
<http://e.lanbook.com/>
4. Международная база данных музыкальных партитур [International Music Score Library Project (IMSLP)] URL: https://imslp.org/wiki/Main_Page
5. База данных музыкальной библиотеке Stanford University, Digital scores URL: <https://library.stanford.edu/music/digital-scores>

Информационные справочные системы

1. Научная электронная библиотека eLibrary.ru <https://elibrary.ru>
2. Справочная система электронного каталога библиотеки:
<http://libra.nsglinka.ru/marcweb2/Default.asp>
3. Электронный федеральный портал «Российское образование»
<http://www.edu.ru/>
4. Единое окно доступа к информационным ресурсам
<http://window.edu.ru/>
5. Электронные информационные ресурсы Российской государственной библиотеки <http://www.rsl.ru>
6. Электронные информационные ресурсы Российской Национальной библиотеки <http://www.nlr.ru>

VI. Методические рекомендации

Методические рекомендации для преподавателя

Программа дисциплины «Полифония» для студентов-теоретиков в своей основе опирается на труды С.И. Танеева, а также наиболее видных ученых-полифонистов последующих поколений: Х. Кушнарера, В. Золотарева, А. Дмитриева, С. Богатырева, С. Скребкова, Ю. Тюлина, К. Южак,

Вл. Протопопова, А. Милки, Ю. Холопова, Ю. Евдокимовой, Н. Симаковой, В. Задерацкого, А. Дубравской, Т. Франтовой, А. Михайленко, И. Кузнецова, Б.Каца и т.д.

Отметим, что традиционное разделение этого курса на две части: «Контрапункт и fuga», а позднее – «Строгий и свободный стиль» в настоящее время утратило свои жестко регламентирующие функции. Так, после выхода книг (1960-1990-е годы), посвященных истории полифонии, программа курса пополнилась *новым блоком тем*, для которого было необходимо высвободить определенное количество часов (в основном – во 2-м семестре). Кроме того, благодаря трудам по полифонии Средневековья и раннего Ренессанса (Ю. Евдокимовой, В. Федотова, Р. Поспеловой, М. Сапонова) расширилось представление о закономерностях и формах многоголосия, существовавших задолго до хоровой «классики» нидерландской школы. Были также уточнены (исследования Н. Симаковой) границы «строгого стиля», заново осмыслено понятие «свободный стиль» с точки зрения его внутренней неоднородности и хронологической разомкнутости.

Мощным импульсом корректировки содержательной части программы стали интенсивные, тотально-полифонические по своей сути процессы, происходящие в области музыкальной практики XX-XXI веков. Возникает необходимость расширения верхней стилевой границы полифонии (лекции 3-го семестра), педагогической рефлексии над такими явлениями, как «Новый контрапункт», «микрполифония», «композиция слоев» и т.д. Все это выдвигает полифонию на передний план в общем цикле музыкально-теоретических дисциплин и ставит новые, весьма непростые задачи перед преподавателем, читающим данный курс.

Изменение хронологического и содержательного пространства курса, сложность и многоплановость обнимаемых им явлений, возникновение большого массива работ, посвященных различным аспектам полифонии, потребовали коренной переоценки прежних академически неподвижных программ и предметно замкнутых учебников полифонии. Малоэффективной оказалась и «обслуживающая» их методика, традиционно ориентированная на контрапункт и fuga (имитационное формообразование).

Задача современного вузовского курса полифонии уже качественно иная – *фундаментально-обучающая, комплексная, многофункциональная*. Она заключается в том, чтобы научить студентов, с одной стороны, целостно охватывать рассматриваемое явление, а с другой – уяснить значение любого полифонического элемента в общем художественном контексте. Преподаватель должен владеть методикой, преодолевающей детерминанты ортодоксального обучения и направленной на формирование творчески активной личности музыканта-профессионала, способного к осмыслению и интерпретации разнообразных явлений живой музыкальной практики.

Методически целесообразно смещать акценты с технологической составляющей курса на вопросы культурно-исторического, фундаментально-теоретического, функционального порядка. В этой связи полезно, например,

рассматривать жанрово-композиционные, языково-синтаксические и технические средства полифонии не порознь, а как *некую единую систему* в контексте крупных историко-стилевых пластов (таков, в частности, путь обновления музыкально-теоретического курса полифонии в Московской консерватории).

Наблюдение над обширным в стилевом отношении материалом, в свою очередь, создает необходимые предпосылки для отчленения устойчивых, закономерностей музыкального языка от прочих его свойств, а также – для моделирования неких универсальных теоретических парадигм («полифоническая мелодика», «фактура и контрапункт», «варьирование как основа полифонического формообразования» и т.д.).

Усвоение большого количества разнообразных, в том числе нерегламентированных музыкально-стилевых явлений делает актуальным в курсе полифонии *метод функционального анализа*. Направляя изложение курса в это русло, необходимо выделить основные уровни значения и проявления полифонии в практике: полифония как вид техники (письма), как принцип сложения голосов, как жанрово-композиционный принцип, как система мышления, как тип концепции, выходящий за пределы музыки. Специфику полифонии на всех этих уровнях целесообразно раскрывать путем ее сравнения с альтернативным явлением – гомофонией.

Фундаментально-обучающий характер вузовского курса полифонии предполагает его широкий контакт со всем циклом теоретических дисциплин, коррекцию узловых тем полифонии с историей музыки. XX век распространяет эти связи на смежные искусства, различные области гуманитарного знания (М. Бахтин, В. Кандинский, К. Станиславский, А. Эйзенштейн), сообщая некогда замкнутому на себе утилитарному курсу комплексный, синтетический характер.

Особые методические проблемы возникают в связи с освещением новейшего этапа в истории полифонии (вторая половина XX – начало XXI века), который отмечен радикальной перестройкой всей системы музыкального языка и множественностью индивидуально-стилевых явлений. Несмотря на отсутствие «методического пакета», его невозможно игнорировать. Что касается подхода к этому сложнейшему блоку, то он, бесспорно, должен быть расширен и несводим только к монографической форме подачи материала.

Продуктивно, прежде всего, рассматривать этот этап как явление самодостаточное, а не производное от «тональной» полифонии. Методическая стратегия при этом должна быть четко сбалансирована и включать в себя: а) проблемно выстроенную лекционную часть курса и б) творчески ориентированные аналитико-практические занятия. Общегуманитарной задачей педагога на данном этапе обучения становится преодоление барьера невосприимчивости учащихся к новому в звуковом, техническом и стилевом отношении музыкальному материалу. Более специальная задача заключается в выработке определенных навыков

аналитической работы с объемным и внутренне неоднородным спектром новейших полифонических явлений.

Методические указания для студентов

Студентам необходимо с самого начала дать правильную и четкую методическую установку на освоение преподаваемого им и самостоятельно изучаемого материала.

Теоретическая часть курса основывается на материале лекций педагога и изучении рекомендуемой им литературы (глав и разделов учебников, отдельных статей). Формой проверки этого блока являются беседа со студентом по той или иной тематике курса на индивидуальных занятиях, а также устный опрос учащихся, в т.ч. – в форме семинаров. Специальная литература (статьи, монографические труды, авторефераты исследований) по жанрово-стилевым, концептуальным, историко-культурным проблемам курса, а также по вопросам новейшей полифонии должна ими не просто пересказываться, но обсуждаться, критически оцениваться.

В письменной части заданий (упражнения на различные виды контрапункта, сочинение мотетов и фуг) студент должен ориентироваться на техническую чистоту и свободу в сложении голосов, а в работе с фугой – на осмысление ее как художественного целого. Сочинению фуги должен предшествовать этап тщательного продумывания, с последующим составлением ее общего контрапунктического и композиционного плана, а также эскизных заготовок «впрок» (контрапункты темы с противосложениями, варианты соединения 2-3-х тем, стретты, канонические секвенции как заготовки будущих интермедий и т.д.).

Наконец, самая объемная и разноплановая по своим задачам – аналитическая часть курса. Она включает в себя: а) технический анализ, требующий точного и терминологически грамотного ответа; б) жанрово-композиционный, в котором необходимо определить общее и специфическое и в котором студент должен прийти к более серьезным заключительным выводам и обобщениям; в) культурно-стилевой анализ, подразумевающий рефлексию проблемы, оперирование большим объемом информации и формулирование собственной точки зрения. С этой целью полезно сравнение различных позиций, ситуация критического обсуждения, диалога (индивидуальные занятия малыми группами, семинары и т.д.).

VII. Материально-техническое обеспечение учебного процесса

Аудитория, оборудованная роялем (пианино) и доской; средства воспроизведения аудиозаписей, учебные пособия по дисциплине, хрестоматии по важнейшим разделам курса, нотная литература.

Лицензионное программное обеспечение: Электронная библиотечная система «Библиороссика»; Информационная система «Музыкальная

культура Сибири»; АИБС «МАРК-SQL» Internet. Лицензионный договор с ЗАО «НПО «ИНФОРМ-СИСТЕМА»» № 010/2011-М от 08.02.2011.