

Н. М. Беліченко



ЗАВДАННЯ З ПОЛІФОНІЇ СТРОГИЙ СТИЛЬ. ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ (ФУГА)

Практичний посібник



**Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

Кафедра теорії музики

Н. Беліченко

**ЗАВДАННЯ З ПОЛІФОНІЇ
СТРОГИЙ СТИЛЬ.
ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ (ФУГА)**

**Практичний посібник для студентів вищих навчальних закладів
культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації**

*Напрямок 0202 «Мистецтво»
Спеціальність № 6.020205 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація «Хорове диригування»*

Харків
2015

УДК 781.42 : 78.087.68
ББК 85.905.5
3-13

*Друкується за рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
протокол №4 від 26 листопада 2015р.*

Рецензенти:

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Жданько Андрій Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Беліченко Н. М.

Завдання з поліфонії: Строгий стиль. Вільний стиль (фуга).
Практичний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації зі спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Хорове диригування» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Х. : С.А.М., 2015. – 80 с.
ISBN 978-617-7302-22-2

Метою пропонованого практичного посібника з поліфонії є забезпечення однієї з провідних навчальних дисциплін фахової вищої музичної освіти тим необхідним у повсякденній роботі систематичним матеріалом, який має значно полегшити навчальний процес: завданнями для самостійної роботи, детальними тестовими питаннями для перевірки та самоперевірки знань студентів, творчими письмовими вправами та різноманітними завданнями з поліфонічного аналізу.

Призначається студентам музичних вишів.

ISBN 978-617-7302-22-2

УДК 781.42 : 78.087.68
ББК 85.905.5
3-13
©Беліченко Н.М. 2015

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
Розділ 1. СТРОГИЙ СТИЛЬ	6
1.1. Двоголосся строгого стилю. Простий контрапункт	6
1.1.1. Поліфонія в ряду інших складів. Визначення та види поліфонії	6
1.1.2. Строгий стиль. Ладогармонічні засади. Поліфонічна мелодія (мелодика строгого стилю)	8
1.1.3. Простий контрапункт у двоголоссі строгого стилю ...	11
1.2. Складний контрапункт, імітація та канон у двоголоссі строгого стилю	29
1.2.1. Складний контрапункт у двоголоссі строгого стилю ..	29
1.2.2. Імітація та канон в двоголоссі строгого стилю	31
1.3. Багатоголосся строгого стилю. Поліфонічні жанри, що передують вільному стилю	35
1.4. Підсумки курсу строгого стилю. Традиції старих форм в кантатно-хоровій творчості Баха	36
Список основної та додаткової літератури	37
Розділ 2. ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ	38
2.1. Вільне письмо. Фуга та її елементи	38
2.1.1. Загальна характеристика вільного стилю	38
2.1.2. Фуга та її елементи	40
2.2. Композиційні риси. Складна фуга. Хорова фуга. Інші форми	49
2.2.1. Фуга. Композиційні риси, засоби розвитку матеріалу	49
2.2.2. Складна фуга	52
2.2.3. Хорова фуга Й. С. Баха	53
2.2.4. Фуга ХХ століття	53
2.2.5. Поліфонічне варіювання. Поліфонічні варіації. Варіації на basso ostinato. Чакона, пасакалія	54
Список основної та додаткової літератури	55
НОТНИЙ ДОДАТОК	57

ПЕРЕДМОВА

Незважаючи на чималу кількість друкованих підручників і навчальних посібників з поліфонії, до сьогодні відчувається гостра необхідність учбово-методичної літератури з поліфонії, спрямованої на суто практичне засвоєння предмету. Цією необхідністю викликане створення даного практичного посібника, тож метою пропонованих завдань є забезпечення курсу поліфонії тим необхідним у повсякденній роботі матеріалом, який має значно полегшити навчальний процес: систематичними вправами для самостійної роботи, детальними тестовими питаннями для перевірки та самоперевірки знань студентів, творчими письмовими завданнями та різноманітними питаннями з поліфонічного аналізу. Без сумніву, усі ці види вправ сприятимуть зацікавленості студентів, пожвавленню процесу навчання завдяки творчій спрямованості багатьох завдань, кращому засвоєнню кожної теми окремо та учбового курсу в цілому.

Структура «Завдань з поліфонії» обумовлена змістом навчальної дисципліни, яка складається з чотирьох змістовних модулів, що містять 14 тем. Перший семестр традиційно присвячений вивченню закономірностей двоголосся строгого стилю (на прикладі хорових творів доби Відродження), другий – засвоєнню особливостей вільного стилю шляхом опанування формою простої триголосної барокової fugи.

Наголосимо, що до теми «Простий контрапункт» пропонуються завдання, складені за системою п'яти розрядів Фукса; кантус фірмус при цьому викладається в альтовому ключі. Підсумковим завданням з цієї теми є пошук та пояснення помилок у даному музичному фрагменті.

Слід виокремити також письмові завдання з утворення відповіді до теми fugи, у яких задіяний різноманітний матеріал (близько 80 тем, узятих із fug Пахельбеля, Фішера, Кірхгофа, Марпурга, Альбрехтсбергера, Черногорського, Кельнера). Враховуючи хормейстерську спеціалізацію студентів, пропонуються також завдання з поліфонічного аналізу до таких тем, як «Традиції старих форм в кантатно-хоровій творчості Баха» та «Хорова fuga Баха». Нотний додаток містить спеціально відібране для поліфонічного аналізу імітаційне

двоголосся строгого стилю, досить цінний і корисний – суто двоголосний – матеріал із творів Лассо та Жоскена Дебре.

Пропоновані «Завдання з поліфонії», хоча і публікуються вперше, узагальнюють багаторічний досвід їх систематичного використання у лекційному курсі на виконавсько-музикознавчому факультеті ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Авторка сподівається, що дане навчально-практичне видання, підтверджуючи свою навчально-методичну плідність на практичному досвіді, частково компенсує брак методичної літератури подібного роду, а також всіляко сприятиме як розвитку творчих здібностей і справжнього музичного чуття, так і формуванню поліфонічного мислення майбутніх хорових диригентів та розширенню їх професійного кругозору.

Розділ 1

СТРОГИЙ СТИЛЬ

1.1. Двоголосся строгого стилю. Простий контрапункт

1.1.1. Поліфонія в ряду інших складів. Визначення та види поліфонії

Запитання для самостійної роботи

1. Розглянути поліфонічний склад в його відмінності від монодійного, гетерофонного та гармонічного складів.
2. Дати загальне визначення поліфонії, співставити її основні види.
3. Співставити основні значення поняття «контрапункт».

Тестові завдання

1. Музичний склад – це:
 - a) різновид багатоголосся;
 - b) спосіб викладання матеріалу;
 - c) рівноправність гармонії та поліфонії;
 - d) глибинний принцип організації музичної тканини.
2. Музична фактура – це:
 - a) різновид багатоголосся;
 - b) спосіб викладання матеріалу;
 - c) рівноправність гармонії та поліфонії;
 - d) глибинний принцип організації музичної тканини.
3. В чому полягає сутність монодійного складу?
 - a) принципове одноголосся;
 - b) перевага мелодії над акомпанементом;
 - c) одночасне звучання близьких варіантів однієї і тієї ж мелодії;
 - d) ансамбль мелодій.

4. В чому полягає сутність гетерофонного складу?
 - a) принципове одноголосся;
 - b) перевага мелодії над акомпанементом;
 - c) одночасне звучання близьких варіантів однієї і тієї ж мелодії;
 - d) ансамбль мелодій.
5. Головною ознакою поліфонії є:
 - a) наявність багатоголосся;
 - b) одночасний сумісний рух голосів;
 - c) епізодичні відхилення від кантусу фірмусу;
 - d) одночасне поєднання двох або більше рівноправних мелодій.
6. Які існують види поліфонії?
 - a) проста та складна;
 - b) контрапункт та fuga;
 - c) дзеркальна та ракохідна;
 - d) імітаційна та неімітаційна.
7. Одне із значень слова «контрапункт»:
 - a) basso ostinato;
 - b) варіація на поліфонічну тему;
 - c) акомпанемент до мелодії;
 - d) одночасне поєднання декількох мелодій.
8. Принципи контрапунктування визначаються:
 - a) нормами ранньокласичної гармонії;
 - b) нормами хорової церковної музики Палестрини та Лассо;
 - c) закономірностями метроритмічного та звуковисотного співвідношення голосів;
 - d) ладогармонічними закономірностями поліфонічної композиції.
9. Курс поліфонії строгого стилю спирається на:
 - a) правила ЕТМ;
 - b) норми ранньокласичної гармонії;
 - c) закономірності хорової церковної музики Палестрини та Лассо;
 - d) стилістику мадригалів Джезуальдо.

10. Курс поліфонії вільного стилю спирається на:
- a) закономірності творів майстрів віденського класицизму;
 - b) розвинену техніку контрапункту;
 - c) поліфонічну музику Баха та Генделя;
 - d) поліфонію сучасних композиторів.

Завдання з поліфонічного аналізу

Проаналізувати два різностильових хорових твори зі спеціальності з точки зору їх складу та видів фактури, що зустрічаються (детально).

Письмове завдання

Скласти стислий план-конспект теми «Склад та фактура» за матеріалами «Лекцій по гармонии» Т. Бершадської (Тема 1.2–5).

1.1.2. Строгий стиль. Ладогармонічні засади. Поліфонічна мелодія (мелодика строгого стилю)

Запитання для самостійної роботи

- 1. Розглянути ладогармонічні засади поліфонії строгого стилю.
- 2. Визначити типові ознаки поліфонічної мелодії строгого стилю.
- 3. Співставити різновиди каденцій.

Тестові завдання

- 1. Ладова основа строгого стилю – це:
 - a) натуральні мажор та мінор;
 - b) натуральні діатонічні церковні лади;
 - c) григоріанський хорал;
 - d) 12-тоновість.
- 2. Використання знаків альтерації в мелодії строгого стилю дозволяється:
 - a) завжди;

- b) в залежності від свого оточення;
 - c) при підвищенні VII ступеню в каденції;
 - d) ніколи.
3. Хроматичні ходи в мелодії строгого стилю:
- a) не дозволяються;
 - b) дозволяються як виняток;
 - c) дозволяються при підвищенні VII ступеню в дорійському, міксолідійському та еолійському ладах;
 - d) дозволяються в залежності від свого оточення.
4. Часте повернення до одного і того ж звуку в мелодії строгого стилю:
- a) зустрічається часто;
 - b) бажане у деяких випадках;
 - c) досить притаманно;
 - d) не дозволяється.
5. Фригійська каденція відзначається:
- a) натуральним VII ступенем;
 - b) підвищенням VII ступеню;
 - c) низхідним півтоновим ходом;
 - d) зменшеним тризвуком V ступеню.
6. Після стрибка мелодія строгого стилю повинна рухатись переважно:
- a) як завгодно;
 - b) в тому ж самому напрямку;
 - c) у протилежному русі;
 - d) залишатися на місці.
7. Два стрибки підряд в мелодії строгого стилю:
- a) не дозволяються ні за яких умов;
 - b) завжди дозволяються;
 - c) дозволяються лише при низхідному русі;
 - d) дозволяються лише при протилежному русі.
8. Найкоротша самостійна тривалість у строгому стилі – це:
- a) вісімка;
 - b) шістнадцята;
 - c) чверть;
 - d) половинна.

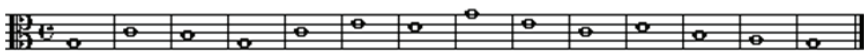
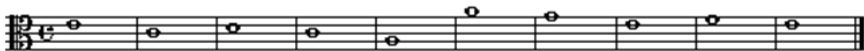
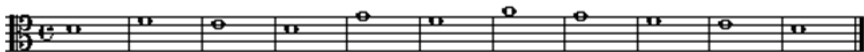
9. Хід на терцію в мелодії строгого стилю:
- a) є стрибком;
 - b) не є стрибком;
 - c) може розглядатися як стрибок в залежності від свого оточення;
 - d) може розглядатися як стрибок в залежності від метроритмічних тривалостей.
10. Кульмінацією в мелодії строгого стилю є:
- a) найдовша тривалість;
 - b) останній звук (фіналіс);
 - c) нота, яка повторюється найчастіше;
 - d) найвищий звук.

Завдання з поліфонічного аналізу

Зробити детальний аналіз мелодії верхнього та нижнього голосів з будь-якої частини «Matthäus-Passion» Лассо (див. нотний додаток). Виявити специфіку мелодичного контуру кожного з голосів.

Письмове завдання

За зразком наведених нижче учбових кантусів фірмусів складіть самостійно 2–3 аналогічних мелодії, дотримуючись вимог строгого стилю:





1.1.3. Простий контрапункт у двоголоссі строгого стилю

Запитання для самостійної роботи

1. Пояснити правила застосування консонуючих інтервалів в двоголоссі строгого стилю (на прикладі норм 1-го розряду).
2. Пояснити правила застосування прохідних та допоміжних дисонансів в двоголоссі строгого стилю (на прикладі норм 2-го та 3-го розрядів).
3. Обґрунтувати правила застосування зв'язаних дисонансів в двоголоссі строгого стилю (на прикладі норм 4-го розряду).

Тестові завдання

1. Дисонанси у строгому стилі можуть використовуватися:
 - a) вільно;
 - b) з деякими обмеженнями;
 - c) в залежності від місця в формі;
 - d) лише в оточенні консонансів.
2. Дисонуючий звук в строгому стилі вживається в умовах:
 - a) поступового введення;
 - b) поступового уведення;
 - c) поступового введення та уведення;
 - d) в залежності від місця в формі.
3. У момент розв'язання дисонансу вільний голос може утворювати новий:
 - a) дисонанс;
 - b) будь-який консонанс;

- с) виключно досконалий консонанс;
 - д) дисонанс або консонанс.
4. Кварта у двоголоссі строгого стилю є:
- а) досконалий консонанс;
 - б) недосконалий консонанс;
 - с) дисонанс;
 - д) консонанс або дисонанс в залежності від умов її використання.
5. Прохідні дисонанси в строгому стилі виникають:
- а) як на слабкому, так і на сильному часі;
 - б) тільки на слабкому часі;
 - с) тільки на сильному часі;
 - д) в результаті прохідних зворотів.
6. Допоміжні дисонанси в строгому стилі виникають:
- а) як на слабкому, так і на сильному часі;
 - б) тільки на слабкому часі;
 - с) тільки на сильному часі;
 - д) в результаті допоміжних зворотів.
7. Приготування та розв'язання затримання в строгому стилі є:
- а) консонанс та дисонанс;
 - б) дисонанс та консонанс;
 - с) завжди консонанси;
 - д) в залежності від умов застосування.
8. Затримання в строгому стилі застосовуються:
- а) як приготовані, так і неприготовані;
 - б) тільки неприготовані;
 - с) тільки приготовані;
 - д) в залежності від умов застосування.
9. Затримання в строгому стилі розв'язуються:
- а) будь-яким чином;
 - б) висхідним секундовим ходом;
 - с) низхідним секундовим ходом;
 - д) стрибком у тоніку.
10. Між затриманим дисонансом та його розв'язанням є можливим:
- а) ще один дисонанс;

- b) стрибковий дисонанс;
 - c) будь-який консонуючий звук;
 - d) низхідний консонуючий звук.
11. Камбіата у строгому стилі – це:
- a) допоміжний дисонанс;
 - b) дисонанс, кинутий низхідним терцевим стрибком із поступовим висхідним заповненням;
 - c) стрибковий дисонанс із розв'язанням;
 - d) будь-який дисонанс, який має розв'язання, що запізнюється.

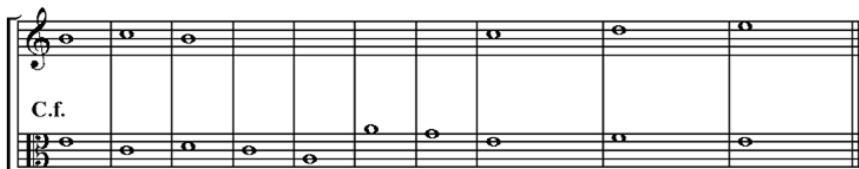
Письмові завдання

1. Завершити двоголосся (вписати ноти замість пропусків) у вказаній техніці.

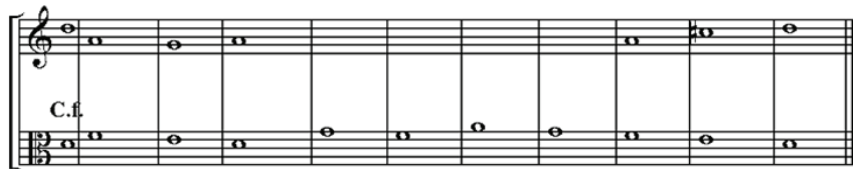
1.1. Перший розряд (нота-проти-ноти)

Кантус фірмус у нижньому голосі

1



2



3



4

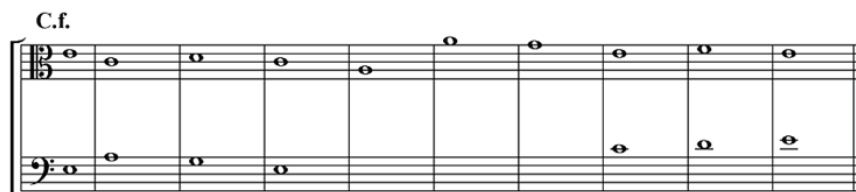


5

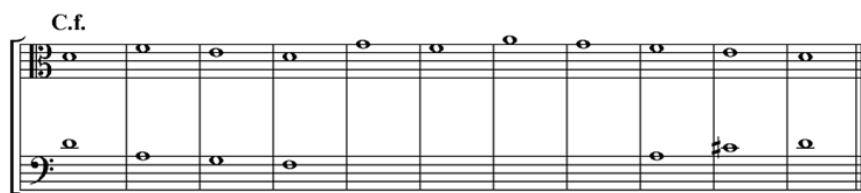


Кантус фірмус у верхньому голосі

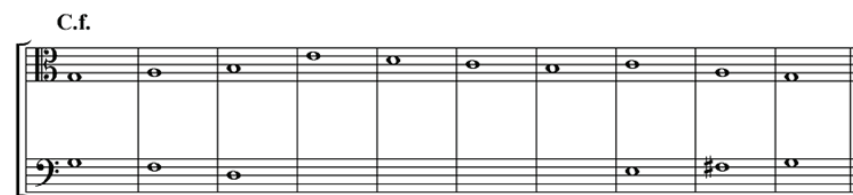
1



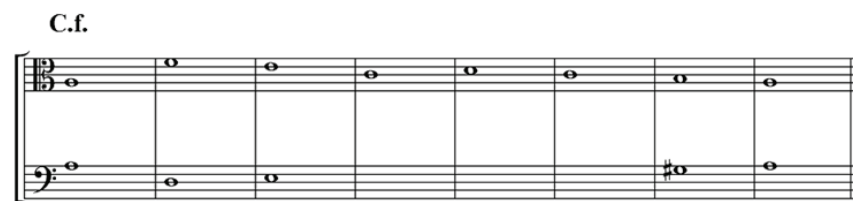
2



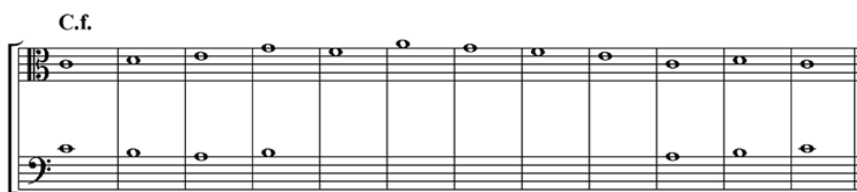
3



4



5



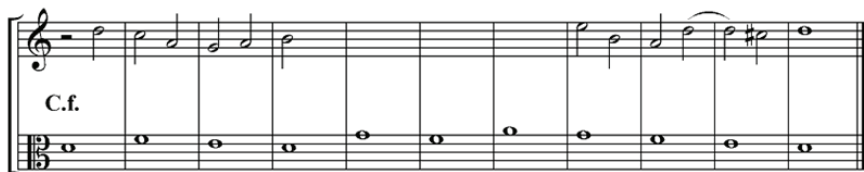
1.2. Другий розряд (дві ноти проти ноти)

Кантус фірмус у нижньому голосі

1



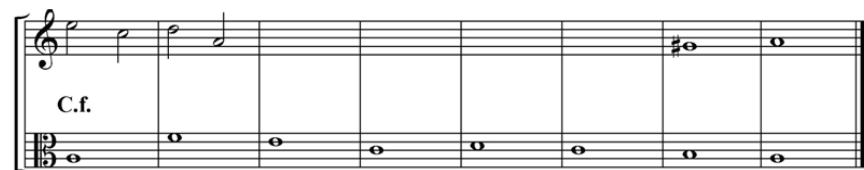
2



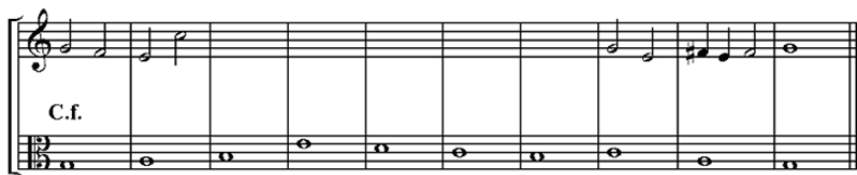
3



4



5

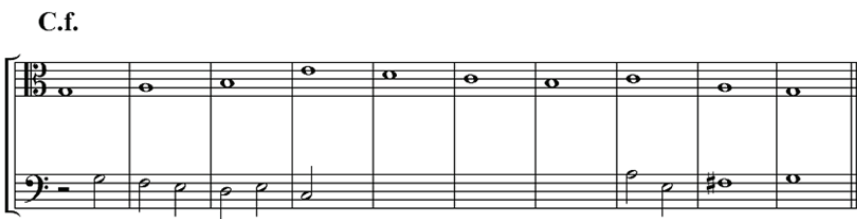


Кантус фірмус у верхньому голосі

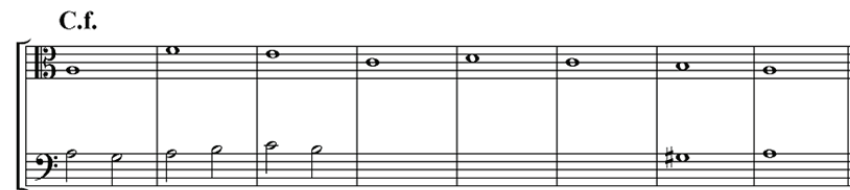
1



2



3



C.f.



C.f.



Кантус фірмус у нижньому голосі

The musical score is for a piece titled "C.f." (Cantata for the Feast). It is written for a single melodic line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melodic line begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The basso continuo line consists of a sequence of half notes, starting on a G below the staff and moving stepwise upwards.

C.f.

C.f.

1

C.f.

Handwritten musical notation for 'C.f.' (Cantata for the First). The score is written on two staves. The treble staff contains a sequence of notes: G4 (whole), A4 (half), B4 (whole), C5 (half), D5 (whole), E5 (half), F5 (whole), G5 (half), and A5 (whole). The bass staff contains a sequence of notes: G2 (quarter), A2 (eighth), B2 (quarter), C3 (eighth), D3 (quarter), E3 (eighth), F3 (quarter), G3 (eighth), A3 (quarter), and B3 (whole).

2

C.f.

3

C.f.

4

C.f.

5

C.f.

1.4. Четвертий розряд (зв'язний контранункт)

Кантус фірмус у нижньому голосі

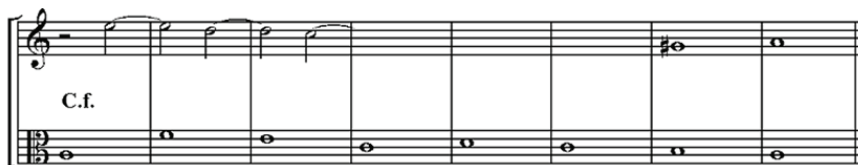
1



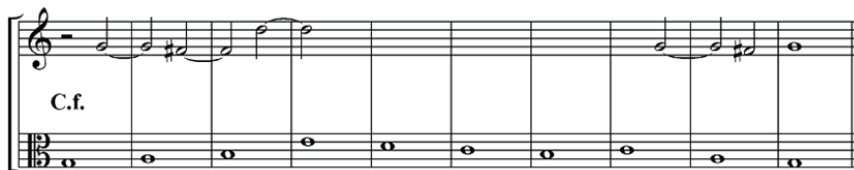
2



3



4



5

Кантус фірмус у верхньому голосі

1

C.f.

2

C.f.

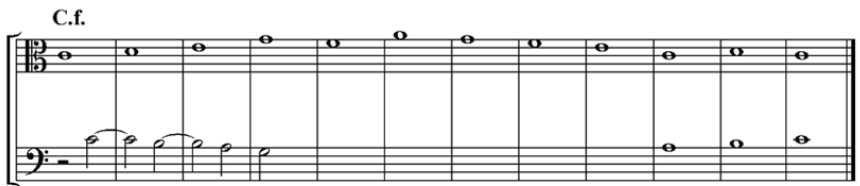
3

C.f.

4



5



1.5. П'ятий розряд (барвистий контрапункт)

Кантус фірмус у нижньому голосі

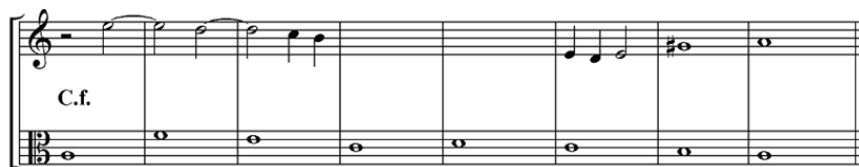
1



2



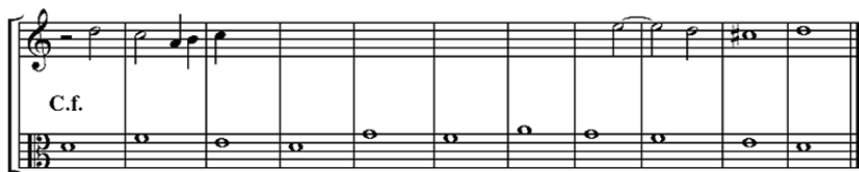
3



4

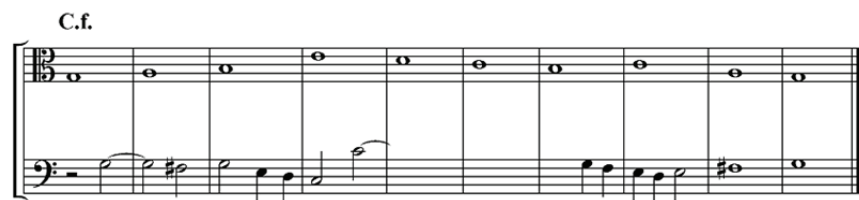


5



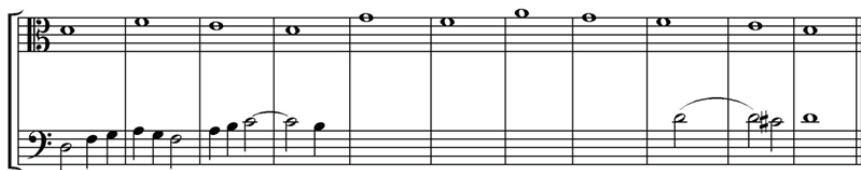
Кантус фірмус у верхньому голосі

1



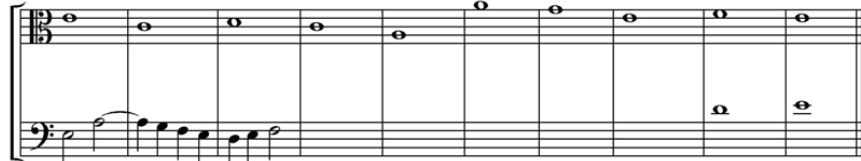
2

C.f.



3

C.f.



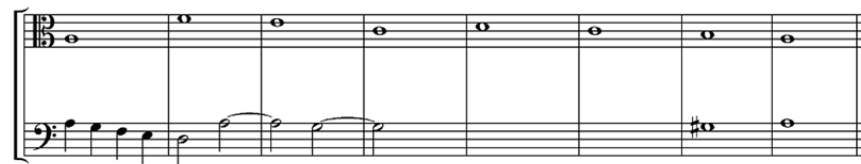
4

C.f.



5

C.f.



2. Утворювати контрапункти в 1–5 розрядах до наведених нижче кантусів фірмусів:

Dorian

1

c.f.

2

c.f.

3

c.f.

4

c.f.

Phrygian

5

c.f.

6

c.f.

7

c.f.

8

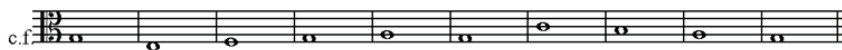
c.f.

Miksolydian

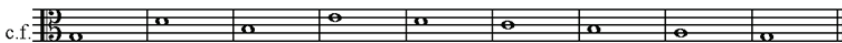
9

c.f.

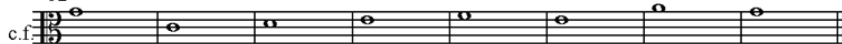
10



11



12

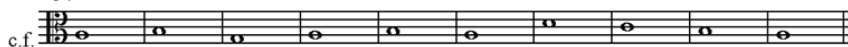


Aeolian

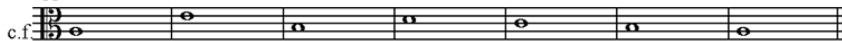
13



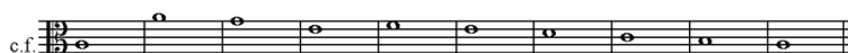
14



15

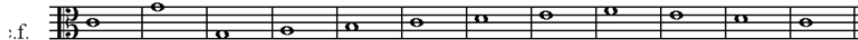


16



Ionian

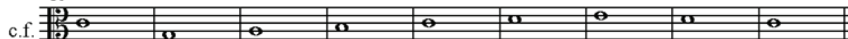
17



18



19



3. В наведеному нижче прикладі виявити помилки в мелодії (інтерваліка, тривалості, її композиційна будова) та двоголосній вертикалі (коректне застосування консонансів та дисонансів):

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of staves. The first system contains 6 measures, the second and third systems each contain 6 measures, and the fourth system contains 4 measures. The notation includes various melodic and harmonic errors for analysis, such as incorrect intervals, durations, and voice leading.

Завдання з поліфонічного аналізу

Робити детальний аналіз техніки контрапункту в 4–5-х будь-яких композиціях з «Cantiones duarum vocum» Лассо, проставляючи інтервальну «цифровку» та відзначаючи усі дисонанси. Ретельно обґрунтувати висновки відносно усіх випадків їх застосування.

1.2. Складний контрапункт, імітація та канон у двоголоссі строгого стилю

1.2.1. Складний контрапункт у двоголоссі строгого стилю

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення техніки складного контрапункту; дати загальну класифікацію видів складного контрапункту.
2. Співставити основні види рухомого контрапункту.
3. Розглянути найбільш розповсюджені види подвійного контрапункта.

Тестові завдання

1. Складний контрапункт – це:
 - a) контрапункт, що складається з декількох самостійних мелодій;
 - b) контрапункт, ускладнений застосуванням дисонансів;
 - c) контрапункт, що припускає введення нових мелодій;
 - d) контрапункт, що припускає нову комбінацію мелодій.
2. Вдвічі-рухомий контрапункт характеризується:
 - a) подвійним зсувом мелодій за висотою;
 - b) подвійним зсувом мелодій у часі;
 - c) зсувом мелодій як за висотою, так і у часі;
 - d) подвоєнням руху голосів.
3. Дзеркальним контрапунктом називається:
 - a) контрапункт, що припускає подвоєння;
 - b) оборотний контрапункт;
 - c) подвійний контрапункт;
 - d) контрапункт, що має складний показник.
4. Показник вертикально-рухомого контрапункта відображає:
 - a) кількість голосів;
 - b) наявність вертикальних зсувів голосів;
 - c) суму інтервальних переміщень голосів;
 - d) наявність або відсутність імітації.

5. Види складного контрапункту відрізняються:
 - a) за кількістю голосів;
 - b) в залежності від наявності або відсутності імітації;
 - c) за принципом утворення вихідного з'єднання;
 - d) за принципом утворення похідного з'єднання.
6. Рухомий контрапункт характеризується:
 - a) рухливим темпом виконання;
 - b) стрибковим контуром мелодій;
 - c) використанням прийому зменшення теми;
 - d) зсувом мелодій відносно один одного.
7. Подвійний контрапункт – це:
 - a) двоголосний контрапункт;
 - b) подвоєння мелодій в похідному з'єднанні;
 - c) двоголосне з'єднання з протилежною перестановкою в похідному з'єднанні;
 - d) зсув двох мелодій як по горизонталі, так і по вертикалі.
8. Чому подвійний контрапункт дуодецими найбільш уживаний в строгому стилі?
 - a) зберігаються усі ладові особливості багатоголосся;
 - b) усі інтервали вихідного з'єднання зберігають свої якості;
 - c) тритон залишається на тих самих ступенях;
 - d) надається можливість використання октавно-квінтових схем вступів голосів.
9. Подвійний контрапункт децими є найменш зручним, оскільки:
 - a) усі консонанси перетворюються на дисонанси;
 - b) усі недосконалі консонанси стають досконалими;
 - c) усі дисонанси стають консонансами;
 - d) порушуються ладові закономірності.
10. Подвійний контрапункт октави є найбільш зручним, оскільки:
 - a) тритон залишається на тих самих ступенях;
 - b) майже всі інтервали зберігають свої якості;
 - c) усі дисонанси стають консонансами;
 - d) зберігаються загальні ладотональні закономірності багатоголосся.

Письмові завдання

Писати контрапункти у всіх розрядах до кантусів фірмусів, наведених в темах 1–2, застосовуючи техніку подвійного контрапункта октави, децими та дуодецими.

Поліфонічний аналіз

- 1) знайти приклади застосування складного контрапункту в №№ 8, 12, 23 з «Cantiones duarum vocum» О.Лассо;
- 2) аналізувати приклади №№ 55–71 з хрестоматії «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

1.2.2. Імітація та канон в двоголосі строгого стилю

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення імітації як засобу поліфонічного розвитку.
2. Співставити основні види та різновиди імітації.
3. Назвати усі засоби перетворення поліфонічної теми.
4. Співставити основні види канона за Танєєвим.
5. Розглянути схеми та умови написання простого кінцевого канона в двоголосі.
6. Дати визначення нескінченного канона та канонічної секвенції, розглянути їх відмінності на прикладі 1-го розряду канонів за Танєєвим.

Тестові завдання

1. Імітація в поліфонії – це:
 - a) переклики голосів;
 - b) повторення мелодії всіма голосами;
 - c) канон;
 - d) повторення мелодії іншим голосом при контрапунктуванні першого.

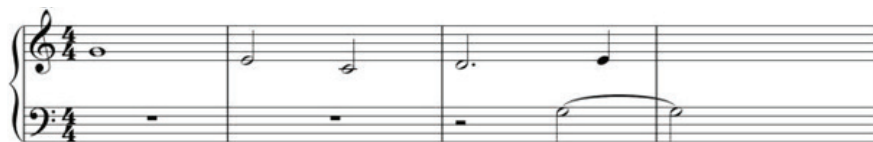
2. Голос, який починає імітацію та голос, що її продовжує, мають назву:
 - a) кантус фирмус та контрапункт;
 - b) перший та другий контрапункти;
 - c) пропоста та ріспоста;
 - d) тема та протискладнення.
3. Протискладнення – це:
 - a) ріспоста;
 - b) пропоста;
 - c) вільний голос в імітації;
 - d) контрапункт пропости до ріспости.
4. Інтервал імітації визначає:
 - a) зсув у часі між голосом, який починає імітацію та голосом, що її продовжує;
 - b) перший інтеральний хід у голосі, який починає імітацію;
 - c) перший інтеральний хід у голосі, який продовжує імітацію;
 - d) висотний зсув між голосом, який починає імітацію та голосом, що її продовжує.
5. Відстань імітації визначає:
 - a) зсув у часі між голосом, який починає імітацію та голосом, що її продовжує;
 - b) перший інтеральний хід у голосі, який починає імітацію;
 - c) перший інтеральний хід у голосі, який продовжує імітацію;
 - d) висотний зсув між голосом, який починає імітацію та голосом, що її продовжує.
6. Проста та канонічна імітація відрізняються між собою:
 - a) наявністю чи відсутністю канону;
 - b) кількістю пропост;
 - c) кількістю ріспост;
 - d) тривалістю імітування.
7. Строга та вільна імітація відрізняються між собою:
 - a) точністю імітування;
 - b) кількістю пропост;
 - c) кількістю ріспост;
 - d) тривалістю імітування.

8. Імітація, у якій усі висхідні інтервали замінюються низхідними та навпаки, має назву:
 - a) імітація у збільшенні;
 - b) імітація у зменшенні;
 - c) імітація у протирусі (інверсії);
 - d) імітація у зворотному русі (ракоході).
9. Нескінченний канон – це такий різновид канона, в якому:
 - a) імітація проводиться безупинно;
 - b) респоста точно повторює пропосту;
 - c) пропоста та респоста повертаються до свого початку;
 - d) пропоста та респоста повертаються до свого початку на новому висотному рівні.
10. Канонічна секвенція – це :
 - a) тональна імітація;
 - b) нескінченний канон, в якому пропоста та респоста повертаються до свого початку на новому висотному рівні;
 - c) імітація в противорусі;
 - d) імітація зі вступом респости до завершення теми в пропості.

Письмові завдання

На основі поданих початкових фрагментів утворювати імітації усіх можливих видів:

1



2



3



4



5



6



7



8



9



Поліфонічний аналіз

1) проаналізувати №№ 7, 17, 24 з «Cantiones duarum vocum» Лас-со, описати види та параметри усіх виявлених імітацій.

2) аналізувати приклади №№ 72–96 з хрестоматії «Полифонический анализ» Т. Мюллера.

1.3. Багатоголосся строгого стилю. Поліфонічні жанри, що передують вільному стилю

Запитання для самостійної роботи

1. Пояснити на конкретних прикладах правило Белермана.
2. Співставити основні жанри добаховської поліфонії (ричеркар, капричіо, канцона, фантазія).
3. Стисло розглянути норми триголосного контрапункту 1–5 розрядів.

1.4. Підсумки курсу строгого стилю. Традиції старих форм в кантатно-хоровій творчості Баха

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення контрапункту строгого стилю в еволюції європейського музичного мислення.
2. На конкретних прикладах розглянути значення форми мотету в кантатно-хоровій творчості Баха.

СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Підручники

1. Степанов А., Чугаев А. Учебник полифонии. — М., 1972.
2. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. — М., 1985.
3. Бусслер Л. Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона церковных ладах / пер. С. И. Танеева. — М., 1925.
4. Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. — Л., 1975.

Хрестоматії з поліфонічного аналізу

1. Мюллер Т. Полифонический анализ. Хрестоматия. — М., 1965.
2. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. — Л., 1975.

СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богатырев С. Двойной канон. — М.-Л., 1947.
2. Богатырев С. Обратимый контрапункт. — М., 1960.
3. Мюллер Т. Полифония. — М., 1989.
4. Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Вып. 1. — М., 2000.
5. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959.
6. Танеев С. Учение о каноне. — М., 1929.
7. Фраенов В. Учебник полифонии. — М., 1987.
8. Холопов Ю. Канон. Генезис и ранние этапы развития / Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1978.
9. Хоминьский Ю. Історія гармонії та контрапункту. — Киев, т. 1, 1975. — т. 2, 1979.
10. Христов Д. Теоретические основы мелодики. — М., 1980.
11. Н. Gilbert Trythall. Eighteenth-Century Counterpoint. — Brown & Benchmark Publishers, 1993.

Розділ 2

ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ

2.1. Вільне письмо. Фуга та її елементи

2.1.1. Загальна характеристика вільного стилю

Запитання для самостійної роботи

1. Розглянути ладогармонічні та метроритмічні засади поліфонії вільного стилю.
2. Співставити поліфонічну мелодію в умовах строгого та вільного письма.
3. Співставити поліфонічне двоголосся в умовах строгого та вільного письма.

Тестові завдання

1. Ладогармонічні засади поліфонії вільного стилю координуються:
 - a) підсумовуванням окремих пар голосів;
 - b) старовинними церковними ладами;
 - c) хоровим типом багатоголосся;
 - d) сучасною мажоро-мінорною тональною системою.
2. Все, що можливо в умовах строгого стилю, у вільному письмі:
 - a) неможливо;
 - b) можливо;
 - c) частково можливо;
 - d) зустрічається як виняток.
3. Приховане багатоголосся в мелодії виникає завдяки:
 - a) синкопованому ритму;
 - b) перевазі мелодії над акомпанементом;
 - c) сусідству близьких варіантів однієї і тієї ж мелодії;
 - d) стрибкам та руху за звуками розкладених акордів (гармонічній фігурації).

4. Прохідні та допоміжні дисонанси у вільному стилі можливі:

- a) як виняток;
- b) на слабкому часі;
- c) на сильному часі;
- d) як на слабкому, так і на сильному часі.

5. Затримання у вільному письмі можливі:

- a) тільки приготовані;
- b) тільки низхідні;
- c) як приготовані, так і неприготовані;
- d) як низхідні, так і висхідні.

Завдання з поліфонічного аналізу

Проаналізувати двоголосну інвенцію C-dur з точки зору ладотональних та метроритмичних особливостей мелодики та загальних принципів контрапунктування, що зустрічаються в інвенції за наступним планом:

1 ознаки інструментального характеру мелодій в обох голосах;

2 взаємозалежність ритмомелодичних формул, акцентів та довжини побудов;

3 взаємодія консонансів та дисонансів у двоголоссі (види дисонансів та нові порівняно зі строгим стилем умови їх застосування);

4 співвідношення напрямку руху голосів, види голосоведення;

5 ладотональний план інвенції.

Письмове завдання

Скласти композиційну схему інвенції, в якій відображено: план чергування тематичних проведень по голосах та інтермедій, модифікації теми, ладотональний план інвенції.

2.1.2. Фуга та її елементи

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення фуги як головної імітаційно-поліфонічної форми та розглянути загальні принципи її побудови.
2. Дати порівняльну оцінку основних елементів фуги щодо їх формотворних можливостей.
3. Дати загальну характеристику теми фуги, назвати основні принципи її аналізу.
4. Охарактеризувати усі можливі зміни теми у проведеннях. Які структурні перетворення теми вам відомі з курсу поліфонії строгого стилю?
5. Дати визначення відповіді та розглянути її основні види.
6. Обґрунтувати формотворне значення першої відповіді у фузі.
7. Розглянути протискладення. Його структура та співвідношення із темою. Різновиди протискладення у фузі.
8. Призначення кодети та її можлива тематична роль у фузі.

Тестові завдання

1. Попередником фуги є:
 - a) григоріанський хорал;
 - b) меса доби Відродження;
 - c) техніка композиції на кантус фірмус;
 - d) вокальний мотет та інструментальний ричеркар.
2. Кожна фуга містить два обов'язкових розділи, а саме:
 - a) тему та інтермедію;
 - b) розробку та репризу;
 - c) експозицію та вільну частину;
 - d) імітацію та стрету.
3. В залежності від будови теми фуги розділяються на:
 - a) дво-, три-, чотириголосні і т. д.
 - b) прості та складні;
 - c) подвійні, потрійні і т. д.
 - d) канонічні та стретні.

4. Простою називається fuga, побудована:
 - a) як тема з поліфонічними варіаціями;
 - b) без особливих контрапунктичних ускладнень;
 - c) на простій темі;
 - d) на одній одноголосній темі.
5. Вільна частина fugи поділяється інколи на:
 - a) проведення та інтермедії;
 - b) стрети та канони;
 - c) розробку та репризу;
 - d) середню та заключну частини.
6. Проведенням називається відрізок fugи, в якому проводиться:
 - a) значимий тематичний матеріал;
 - b) відрізок теми;
 - c) поліфонічно перетворена тема;
 - d) тема повністю в одному з голосів.
7. Проведення на нових ступенях у порівнянні з початковим проведенням є ознакою:
 - a) реєстрових змін теми;
 - b) її структурних перетворень;
 - c) ладотонального розвитку теми;
 - d) контрапунктичної роботи.
8. Проведення у протирусі, збільшенні, зменшенні є ознакою:
 - a) реєстрових змін теми;
 - b) її структурних перетворень;
 - c) ладотонального розвитку теми;
 - d) контрапунктичної роботи.
9. Стретні проведення є ознакою:
 - a) реєстрових змін теми;
 - b) її структурних перетворень;
 - c) ладотонального розвитку теми;
 - d) контрапунктичної роботи.
10. Відповідь у фузі – це:
 - a) повторення теми;
 - b) контрапункт до теми;
 - c) друге проведення теми;
 - d) початок вільної частини.

11. Реальною називається відповідь, яка:
 - a) починається з I ступеню;
 - b) починається з V ступеню;
 - c) зберігає висотний рівень теми;
 - d) зберігає усі інтервали теми.
12. Тональною називається відповідь, яка:
 - a) зберігає тональний рівень теми;
 - b) починається з I ступеню;
 - c) починається з V ступеню;
 - d) змінює інтерваліку теми.
13. У яких двох випадках використовується тональна відповідь?
 - a) якщо серед початкових нот теми зустрічається V ступінь;
 - b) якщо тема містить відхилення;
 - c) якщо тема однотональна;
 - d) якщо тема закінчується модуляцією.
14. Протискладення – це:
 - a) контрапункт до відповіді та проведення теми;
 - b) різновид зміненої теми;
 - c) змінена відповідь;
 - d) вид канонічної техніки.
15. Протискладення поділяються на:
 - a) контрастні та неконтрастні;
 - b) строгі та вільні;
 - c) утримані та неутримані;
 - d) прості та складні.
16. Поєднання теми з утриманим протискладенням утворює:
 - a) стрету;
 - b) простий контрапункт;
 - c) складний контрапункт;
 - d) канонічну секвенцію.
17. Функція кодети:
 - a) контрастування теми;
 - b) розробка теми;
 - c) заключення теми;
 - d) зв'язка-перехід до відповіді.

Завдання з поліфонічного аналізу

1. Тема фуги

Зробити детальний аналіз тем 3–4-х голосних фуг з 1-го тому ДТК

Й. С. Баха за наступним планом. Визначити:

- 1) межі теми, наявність або відсутність кодетти;
- 2) характер теми, тип тематизму (жанрову приналежність);
- 3) розміри теми (стисла або протяжна);
- 4) ладотональний план теми (однотональна вона або модулююча, чи містить відхилення);
- 5) композиційну структуру теми: однорідна чи неоднорідна (контрастна або неконтрастна), наявність основних композиційних розділів (експозиція – розвиток – каденція); наявність прийомів розвитку (ядро та розгорнення, секвенцювання та ін.);
- 6) наявність (відсутність) прихованого двоголосся.

2. Відповідь у фузі

Проаналізувати відповіді в усіх 3–4-х голосних фугах з 1-го тому ДТК Й. С. Баха. Визначити тип відповіді (тональна або реальна).

3. Протискладення у фузі

Проаналізувати перше протискладення в усіх 3–4-х голосних фугах з 1-го тому ДТК Й. С. Баха. Визначити його ритмоінтонаційні зв'язки з темою фуги та різновид (утримане або неутримане).

Письмові завдання

1. Відповідь у фузі

1.1. Знайти відповіді до наступних тем:

1. [Пахельбель]

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15. [Мурфар]

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23. 24. 25.

26. 27.

28. 29.

30. 31.

[Філер]

32. 33.

34. 35. 36.

37. 38.

39. 40. 41.

[Кірхгоф]

42. 43.

44. 45.

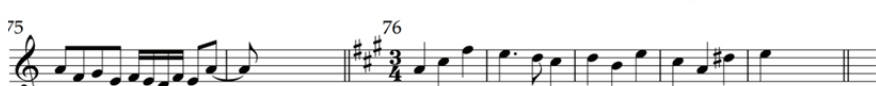
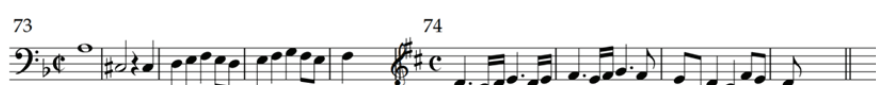
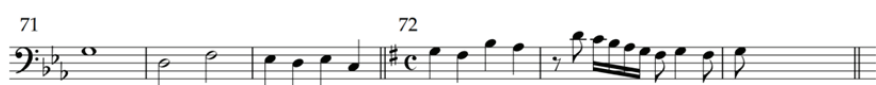
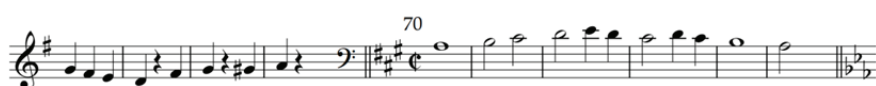
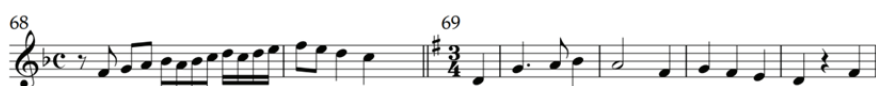
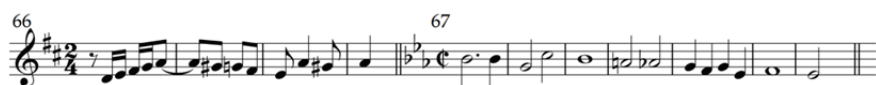
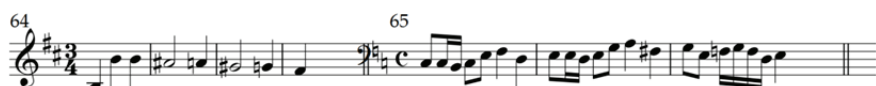
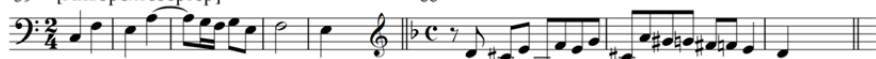
46. 47.

48. [Мармур]



59 [Альбрехтсбергер]

60



1.2. Знайти теми до наступних відповідей:

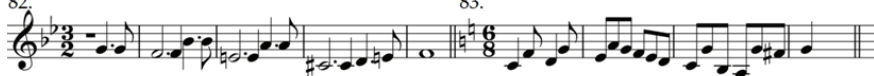
80.



81.

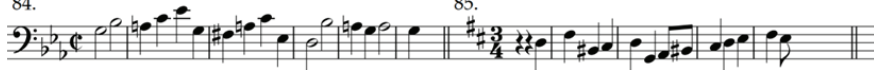


82.



83.

84.



85.

86.



2. Протискладення у фузі

2.1. До усіх підібраних відповідей на теми, подані в завданні 1.1, утворювати утримані та неутримані протискладення, застосовуючи техніку подвійного контрапункта октави, децими та дуодецими.

2.2. На теми, подані в завданні 1.1, писати початковий фрагмент експозиції фуги, що включає тему (кодетту), відповідь та утримане протискладення.

2.3. Знайти теми фуг до поданих в завданні 1.2. відповідей та писати початковий фрагмент експозиції фуги, що включає тему (кодетту), відповідь та протискладення.

2.2. Фуга. Композиційні риси. Складна фуга. Хорова фуга. Інші поліфонічні форми

2.2.1. Фуга. Композиційні риси, засоби розвитку матеріалу

Запитання для самостійної роботи

1. Дати оцінку тематизму, засобів розвитку та формотворних функцій інтермедії у фузі.
2. Розглянути типи та масштаби інтермедій, їх модуляційні плани.
3. Обґрунтувати роль стрети у фузі; розглянути її види.
4. Пригадати, які тематичні перетворення можливі у зв'язку із стретою.
5. Які основні принципи паузування голосів у фузі?
6. Принципи будови строгої частини фуги. Який регламент експозиції однотемної фуги?
7. Типові відхилення від експозиційного регламенту.
8. Які регістрові міркування обумовлюють план вступу голосів у експозиції 3–4-х голосної фуги?
9. Чим відрізняються додаткові проведення теми від контрекспозиції?
10. Вільна частина фуги: визначення, її розділи; тематична робота в проведеннях.
11. Дати оцінку участі різних засобів та прийомів розвитку матеріала в вільній частині фуги.
12. Назвіть характерні риси заключної частини фуги.
13. Які два основні композиційні типи фуги застосовує Бах в ДТК? Наведіть переконливі приклади.

Тестові завдання

1. Інтермедія – це відрізок фуги, розташований:
 - a) між строгою та вільною частинами;
 - b) наприкінці експозиції;
 - c) на початку заключної частини;
 - d) між двома сусідніми проведеннями.

2. Від проведення інтермедія відрізняється:
 - a) тональністю;
 - b) новими протискладеннями;
 - c) наявністю стрет;
 - d) відсутністю теми у повному обсязі.
3. Одноголосна інтермедія між темою та відповіддю є:
 - a) заключенням;
 - b) каденцією;
 - c) кодеттою;
 - d) розробкою.
4. Ознакою розділювальної інтермедії є:
 - a) членування на розділи;
 - b) наявність кадансу;
 - c) контрастування;
 - d) мотивна розробка теми.
5. Подібні (утримані) інтермедії сприяють:
 - a) утриманим протискладенням;
 - b) членуванню фуги на розділи;
 - c) тональній єдності;
 - d) стретним проведенням.
6. Магістральною стретою є така, яка:
 - a) має заключний характер;
 - b) повторюється найчастіше;
 - c) проводиться усіма голосами у повнім об'ємі;
 - d) містить різні структурні перетворення теми.
7. Мнимою стретою є така, яка:
 - a) не утворює основної частини стрети;
 - b) містить видозмінену тему;
 - c) не проводиться усіма голосами;
 - d) проводиться у супроводі вільних голосів.
8. Експозиція фуги являє собою:
 - a) показ теми в основній тональності;
 - b) проведення теми та відповіді;
 - c) послідовний вступ теми у всіх голосах, що беруть участь у фузі;
 - d) послідовне чергування теми та інтермедій.

9. Розширеною експозицією є така, яка:
 - a) містить одне або декілька додаткових проведень;
 - b) має заключне доповнення;
 - c) містить інтермедію-епізод;
 - d) проводить тему у збільшенні.
10. Тональні співвідношення в додаткових проведень:
 - a) не мають значення;
 - b) не залежать від тонального плану експозиційних проведень;
 - c) мають відновлюватись порівняно з експозицією;
 - d) ті ж самі, як в експозиції.
11. Група додаткових проведень у всіх голосах, які беруть участь у фузі, називається:
 - a) розширенням експозиції;
 - b) контрекспозицією;
 - c) експозиційним доповненням;
 - d) другою експозицією.
12. Тональні співвідношення в контрекспозиції:
 - a) не залежать від експозиційних проведень;
 - b) повинні відновлюватись порівняно з експозицією;
 - c) ті ж самі, як в експозиції.
 - d) не мають значення.

Письмові завдання

1. На матеріалі поданих в попередньому завданні тем фуг утворювати дво- та триголосні інтермедії з використанням простих секвенцій, а також техніки подвійного контрапункту (канонічних секвенцій).

2. Завершити розпочаті в попередньому завданні двоголосні та триголосні фрагменти експозицій фуг; дописати двоголосну інтермедію-зв'язку після відповіді перед третім вступом теми та триголосну розділювальну інтермедію перед початком вільної частини фуги.

3. Утворювати 2–3 голосні стрети із різним інтервалом та часом вступу голосів, використовуючи придатні для цього теми із попереднього завдання, а також власні теми фуг.

Завдання з поліфонічного аналізу

1. Проаналізувати двоголосні інтермедії (після відповіді перед третім вступом теми) в усіх 3–4-х голосних фугах, де вони є, з 1-го тому ДТК Й. С. Баха за наступним планом:

1) зв'язок з основним тематичним матеріалом фуги (тема та протискладення);

2) принципи розвитку (наявність складного контрапункту, простих або канонічних секвенцій);

3) композиційне значення інтермедії у фугі в цілому.

2. Детально проаналізувати всі інтермедії, які містяться у фугі *Cis-dur* з 1-го тому ДТК, за тим самим планом. Зробити висновки відносно загальної композиційної структури фуги.

3. Виписати окремо всі стрети (дво-, три-, чотириголосні), включаючи ланцюги стрет, які зустрічаються у фугі *C-dur* з 1-го тому ДТК без супроводжуючих голосів.

4. Проаналізувати всі 3–4-х голосні фуги з 1-го тому ДТК Й. С. Баха, звертаючи увагу на наявність додаткових проведень в експозиції фуг, або контрекспозицій (довести свою думку).

5. Зробити композиційні схеми фуг *C-dur* та *c-moll* з 1-го тому ДТК. Порівняти отримані результати, зробити висновки стосовно двох основних композиційних типів фуги в ДТК Й. С. Баха.

2.2.2. Складна фуга

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення техніки складного контрапункту для композиції складної фуги.

2. Співставити основні види складних фуг.

3. Розглянути схожість та відмінність між другою темою в подвійній фугі та та утриманим протискладенням в простій фугі.

Завдання з поліфонічного аналізу

- 1) співставити композиційні принципи складних фуг *cis-moll*, *fis-moll* та *gis-moll* з 2-го тому ДТК;
- 2) аналізувати композицію фуги *cis-moll* з 1-го тому ДТК, виявити причини, з яких вона не може вважатися складною.

2.2.3. Хорова fuga Й. С. Баха

Запитання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати значення жанрів мотету та хоральної обробки на кантус фірмус для хорової фуги Й. С. Баха.
2. Розглянути вплив на композицію баховської хорової фуги принципів сучасних йому форм, зокрема рондо.
3. Прослідкувати значення старих форм в інструментальній поліфонії Баха на прикладі ДТК.

Завдання з поліфонічного аналізу

Проаналізувати заглавні хори з кантат № 47 «*Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden*» та № 118 «*O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*», хор «*Gratias agimus tibi*» з Меси *h-moll* Й. С. Баха.

2.2.4. Фуга XX століття

Запитання для самостійної роботи

1. Основні риси поліфонічного циклу «*Ludus tonalis*» П. Хіндеміта.
2. Принципи фуги Д. Шостаковича.
3. Поліфонія Р. Щедрина на прикладі його циклу «24 прелюдії та фуги».
4. Поліфонічні цикли М. Скорика, В. Бібіка, А. Пірумова, М. Слонімського, М. Капустіна та ін.

Завдання з поліфонічного аналізу

Аналізувати fugи з поліфонічних циклів сучасних авторів (П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, М. Скорика, В. Бібіка, М. Слонімського).

2.2.5. Поліфонічне варіювання. Поліфонічні варіації. Варіації на basso ostinato. Чакона, пасакалія

Запитання для самостійної роботи

1. Розглянути виражальні можливості варіаційно-поліфонічної форми.
2. Види поліфонічного варіювання. Варіаційно-поліфонічний цикл як цілісна форма. Ознаки єдності цієї форми.
3. Дати порівняльну характеристику форм на basso ostinato та на мелодію ostinato.
4. На прикладах з музичної літератури розкрити взаємозв'язок поліфонічного та гармонічного варіювання.
5. Розглянути застосування поліфонічного варіювання в інших музичних формах та жанрах.

Поліфонічний аналіз

Проаналізувати наступні твори:

- 1) Пахельбель. Чакона f-moll.
- 2) Пахельбель. Чакона d-moll.
- 3) Букстехуде. Пасакалія d-moll WV 161.
- 4) Бах. Пасакалія c-moll BWV 582.
- 5) Регер. Інтродукція та пасакалія d-moll.
- 6) Стравінський. Септет, друга частина.

СПИСОК ОСНОВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Підручники

1. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. — М., 1985.
2. Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. — Л., 1975.
3. Степанов А., Чугаев А. Учебник полифонии. — М., 1972.
4. Южак К. Практическое пособие к написанию и анализу фуги. — СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2004.

Хрестоматії та посібники з поліфонічного аналізу

1. Мюллер Т. Полифонический анализ. Хрестоматия. — М., 1965.
2. Пустыльник И. Хрестоматия по канону. — М., 1973.
3. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. — Л., 1975.
4. Рукавишников В. Полифония Моцарта: комментированная хрестоматия. — М., 1981.
5. Скребков С. Полифонический анализ. — М. : Музгиз, 1940
6. Цицалюк Т. Поліфонія в прикладах : Хрестоматія. — Київ, 1989.
7. Чеботарян Г. Хрестоматия по полифонии. — Ереван, 1982.

СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богатырев С. Двойной канон. — М.-Л., 1947.
2. Богатырев С. Обратимый контрапункт. — М., 1960.
3. Бусслер Л. Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле. — М., 1885.
4. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Л. : Сов. композитор, 1970.
5. Золотарев В. Фуга : Руководство к практическому изучению. — М., 1965.
6. Мюллер Т. Полифония. — М., 1989.

7. Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Вып. 1. — М., 2000.
8. Праут Э. Фуга. — Изд-во Юргенсона, 1900.
9. Танеев С. Учение о каноне. — М., 1929.
10. Фраенов В. Учебник полифонии. — М., 1987.
11. Чугаев А. Особенности строения фуг И. С. Баха. — М. : Музыка, 1965.

НОТНИЙ ДОДАТОК

Приклади для поліфонічного аналізу

О. Лассо. Matthäus-Passion

№ 3

Soprano

Altus

Quid vul - tis mi - hi da - re,

Quid vul - tis mi - hi da - - - - -

5

et e - go e - um vo - - - bis tra - - - dam,

- re, et e - go e - um - - - vo - bis tra - dam, et

10

et e - go e - um vo - bis tra - - - dam?

e - go e - - - um - - - vo - - - bis tra - dam?

№ 7

Soprano

Altus

Et si o - mnes scan-da-li - za - ti fu - e - rint in - - -

Et si o - mnes scan-da-li - za - ti fu - e - rint - - -

- - - te, e - go num - quam scan - da - li - za - bor.

- in te, e - go num - quam scan - da - li - za - - - bor.

№ 8

Soprano

Et - i - am si o - por - tu - e -

Altus

Et - i - am si o - por - tu - e - rit

5

rit me mo - ri te - - - cum, non

- me mo - ri te - - - cum,

te ne - ga - bo, non te ne - ga - - - bo.

non te ne - ga - bo, non te ne - ga - - - bo.

№ 9

Soprano

Quem-cum - que o - scu - la - tus fu -

Altus

Quem-cum - que o - scu - la - tus fu - - - -

- - e - ro, i - pse est, te - ne - te

- - e - ro, i - pse est, i - pse est, te -

11

e - um, te - ne - te e - - - - - um.

ne - te e - um, te - ne - te e - - - - - um.

№ 10

Soprano

A - ve, Rab - bi, a -

Altus

A - ve, Rab -

4

- - ve, Rab - - - - - bi.

- bi, A - ve, Rab - - - - - bi.

№ 11

Tenor

Hic di - - - - - xit: Pos - sum de -

Bassus

Hic di - - - - - xit: Pos - sum de - stru - e -

6

stru - e - re tem - plum De - - - i, et post tri -

re tem - plum De - i, et post

11

- du - um re - ae - di - fi - ca - re il - - - lud.

tri - du - um re - ae - di - fi - ca - re il - lud.

No 12

Tenor

Ni - hil re - spon - des ad e - a, quae i - - sti

Bassus

Ni - hil re - spon - des ad e - a, quae i -

ad - ver - sum te - te - sti - - fi - can - tur?

- sti ad - ver - sum te te - sti - - fi - can - tur?

No 13

Tenor

Ad - ju - ro te per De - um vi -

Bassus

Ad - ju - ro te per De - um vi - - - vum,

5

vum, ut di - cas no - bis, si tu es Chri -

ut di - cas no - bis, si tu es Chri - stus, Fi -

10

stus, Fi - li - us De - - - i.

- li - us De - - - - - i.

№ 14

Tenor

Bassus

Bla - sphe - ma - - - vit: quid

Bla - sphe - ma - - - vit: quid ad - huc e -

5

ad - huc e - ge - mus te - sti - bus? Ec - ce nunc au -

ge - mus te - - - sti - bus? Ec - ce — nunc au -

8

di - stis bla - sphe - mi - am: quid vo -

- di - stis bla - sphe - mi - am: quid

14

bis, quid vo - bis vi - de - - - tur?

vo - bis, quid vo - bis vi - de - - - tur?

О. Ласко. Cantiones duarum vocum

а) композиції із текстом

№ 2

Cantus

Be - a - tus, be - a - tus

Altus

Be - a - tus, be - a - tus ho - -

5

ho - mo, qui in - ve - nit,

mo, qui in - ve - nit, qui

8

qui in - ve - - - nit sa -

in - ve - - - nit sa - - - pi -

pi - en - ti - am, et qui af -

en - - - - ti - am, et

14

flu - it pru - - - den - ti - a me -

qui af - flu - it pru - den - ti - a me - li -

18

- li - or, me - li - or est ac - qui - si - ti - o

or, me - li - or est ac - qui - si - ti - o

22

e - - - - - jus ne - go - ti -

e - - - - - jus ne -

25

a - ti - o - ne ar - gen - ti et au -

go - ti - a - ti - o - ne ar - gen - ti et au -

- ri pri - mi et - - - - - pu -

- - - - - ri pri - mi et - - - - - pu -

- ris - - - - - si - mi.

- - - - - ris - - - - - si - mi.

№ 4

Cantus

Altus

Ju - stus cor su - um tra -

Ju - stus cor su -

- det ad vi - gi - lan - dum di -

- um tra - det ad vi - gi - lan - dum di -

lu - cu - lo

lu - cu - lo

12

ad Do - mi - num, ad

ad Do - mi - num,

Do - mi - num qui fe - cit il - lum,

ad Do - mi - num qui fe - cit

18

et in con - spe - ctu al -

il - lum, et in con - spe - ctu

tis si - mi
 al - tis si - mi de -
 de - pre - ca - bi - tur, de -
 pre - ca - bi - tur,
 pre - ca - bi - tur,
 de - pre - ca - bi - tur,
 de - pre - ca - bi - tur.
 de - pre - ca - bi - tur.

№ 6

Cantus.
 (6. vox.) Qui se - quitur me, qui se - quitur me, qui se - quitur me, non
Altus.
 (5. vox.) Qui se - quitur me, qui se - quitur me, qui se - quitur me,
 am - bu - lat, non am - bu - lat in te - ne - bris, sed ha - be -
 non am - bu - lat, non am - bu - lat in te - ne - bris, sed ha - be - bit,

bit, *sed* ha-be bit lu men vi tae:

sed ha-be bit lu men vi tae:

di-cit Do minus, di-cit Do mi nus.

di-cit Do minus, di-cit Do mi nus.

No 7

Altus.
(6. vox.)

Bassus.
(5. vox.)

Ju sti tu le.runt spo li.a im pi o rum,

Ju sti tu le.runt spo li.a im pi .

im pi o rum, et can ta.ve runt, Do mi.ne, no.

o rum, im pi o rum, et can ta.ve runt, Do mi.ne,

men san ctum tu um, et vi.ctri cem ma num tu

no men san ctum tu um, et vi.ctri cem ma num

am lau da.ve runt pa ri ter, Do mi.ne

tu am lau da.ve runt pa ri ter, Do mi.ne De .

De us, De us no ster.

us, De us no ster.

№ 8

Tenor

Sanc- ti Sanc- ti

Bassus

Sanc- - - - ti Sanc- - - - ti

me- i San - - - ti

me- - - i sanc- ti me-

me- - - i qui in is- to

i qui in is- to

se- - - cu- lo cer- ta- - - -

se- cu- lo cer- ta- - - - men ha-

men ha- - - bu- i- - - sti mer- ce-

- - - - bu- is- - - - stis mer-

19 20 21 22 23

dem la- bo- - - rum ves- - tro- - - rum

24 25 26 27 28

ce- dem la- bo- - rum ves- tro- - - rum e-

29 30 31 32

e- go red- dam - - vo- - - bis, e- go

33 34 35 36 37

- go red- dam vo- - - - - bis e-

red- - dam vo- - - - - bis,

go red- dam vo- - - - bis, e-

e- go red- - dam vo- - - - - bis.

- go e- go red- dam vo- - - - bis.

№ 12

Sic - ut ro - sa, sic - ut ro - sa in -
Sic - ut ro - sa, sic - ut ro - sa in -
- ter spi - nas il - lis ad - dit spe - ci - em, sic ve - nu - stat su -
- ter spi - nas il - lis ad - dit spe - ci - em, sic ve -
- am Vir - go Ma - ri - a pro - ge - ni - em, Ma - ri - a pro - ge - ni -
nu - stat su - am Vir - go Ma - ri - a pro - ge - ni - em, Ma - ri - a pro - ge - ni -
- ni - em: ger - mi - na - vit e - nim flo - rem, qui vi - ta -
- em: ger - mi - na - vit e - nim flo - rem, qui vi - ta -
- lem dat o - do - rem, qui vi - ta - lem dat o - do - rem.
- lem dat o - do - rem, qui vi - ta - lem dat o - do - rem.

б) безтекстові композиції

№ 14



№ 15

The musical score for No. 15 is presented in two systems, each containing a piano (p) and violin (v) part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for a piano and violin ensemble.

System 1:

- Piano (p):** The piano part begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a final half note.
- Violin (v):** The violin part begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a final half note.

System 2:

- Piano (p):** The piano part continues with a series of eighth and sixteenth notes, and a final half note.
- Violin (v):** The violin part continues with a series of eighth and sixteenth notes, and a final half note.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

№ 17

The musical score for No. 17 is presented in two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The score is divided into eight systems, each containing a treble staff and a bass staff. The music is written in a style typical of 19th-century piano music, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff starting on a whole note and a bass staff starting on a whole note. The second system continues the melody in the treble staff and adds a bass line. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the treble staff. The fourth system features a series of eighth notes in the treble staff. The fifth system has a more active bass line. The sixth system shows a series of eighth notes in the treble staff. The seventh system has a more active bass line. The eighth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

№ 20

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/8. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequent rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

№ 23

The musical score for No. 23 is presented in two systems. Each system consists of a piano (p) part and a violin (v) part. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The violin part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is written in a standard musical notation style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

№ 24

The musical score for No. 24 is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of six systems of music. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff and the bass staff. The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The sixth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Ave verum

Prima Pars

Josquin des Prés

Superius

Tenor

A - - ve ve - - rum cor - pus na - tum,

A - ve ve - rum, ve - - - rum cor - pus

cor - pus na - tum, ex Ma - ri a Vir - - - gi -

na - - - tum ex Ma - - ri - -

ne, ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi - - - ne.

a Vir - - - - - - - - - gi - ne.

№ 26

Domine, non secundum peccata nostra

Prima Pars

Josquin des Prés

Superius

Do - - - mi - - - - - ne,

Superius

non se - cun - - - dum pec - - ca -

Altus

non se - cun - - - dum pec -

8

- ta no - - - - - stra, quae

- - - ca - ta no - - - - - stra,

15

fe - - - ci - mus nos,

quae - - - fe - ci - mus nos, ne -

22

ne - que - - - se - cun - - - dum i - ni - qui -

- que, ne - - - que se - - - cun - - - dum, se - cun - dum

29

ta - - - tes no - - - - -

i - - - ni - qui - ta - tes no - - - - - stras

35

- stras re - - - tri - - - bu - as no - - - bis.

re - - - tri - - - bu - as no - - - - -

42

- - - - - bis.

№ 27 Josquin des Pres

Tenor

Do - - - mi - - - ne, _____

Bassus

Do - - - - - mi - ne, _____

9

ne _____

17

me - mi - - - - ne - ris _____

_____ ne _____ me - mi - - - - - - - - - - - ne -

26

_____ i - ni - qui - ta - tum no - stra - rum an - ti - qua - rum: _____

ris i - ni - qui - ta - tum no - stra - rum an - ti - qua - rum: _____

35

_____ no - stra - rum an - ti - qua - - - - rum: _____

43

ci - to an - ti - ci - pent _____ nos _____ mi - se - ri - cor - - - di - ae

ci - to an - ti - ci - pent nos _____ mi - se - ri - cor - - - di -

52

tu - - - - - ae. _____

ae. _____ tu - - - - - ae.

НАВЧАЛЬНО-ПРАКТИЧНЕ ВИДАННЯ

**Завдання з поліфонії
Строгий стиль.
Вільний стиль (фуга)**

Практичний посібник

Беліченко Наталія Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір *Беліченко Н. М.*
Нотний набір *Беліченко Н. М.*

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 30.11.2015. Формат 60х84 1/16.
Умов. др. арк. 4,65. Об. вид арк.4,7.
Зам. № 87. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.
Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.
Телефон: (057)752-47-90

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «С. А. М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б*