

*Эбенезер Праут*

# ФУГА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание третье, стереотипное

*Перевод А. Г. Тимашевой-Беринг*



ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
МОСКВА  
КРАСНОДАР

6+

УДК 781.4  
ББК 85.31

**П 70 Праут Э.** Фуга : учебное пособие / Э. Праут ; А. Г. Тимашева-Беринг (перевод), Г. Э. Конюс (редакция), С. И. Танеев (предисловие). – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 336 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6510-1 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1144-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-626-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Эбенезер Праут (1835–1909) – английский музыкальный теоретик, композитор и педагог, автор целого ряда учебников по теории музыки.

Книга «Фуга» разъясняет понятным студенту языком все элементы построения полифонического произведения. Каждый шаг выстраивания фуги от темы до заключения подкрепляется большим количеством примеров из музыки Баха, Генделя, Мендельсона и других великих композиторов. Учебник будет полезен студентам музыкальных училищ в курсе предмета «Полифония».

ББК 85.31

**П 70 Prout E.** Fugue : textbook / E. Prout; A. G. Timasheva-Bering (translation), G. E. Konus (editing), S. I. Taneev (foreword). – 3rd edition, stereotyped. – Saint Petersburg: Lan : The Planet of Music, 2021. – 336 pages. – Text : direct.

Ebenezer Prout (1835–1909) was an English music theorist, composer and teacher, author of a number of textbooks on music theory.

The book «Fugue» explains all elements of the construction of a polyphonic work in a language understandable to the student. Each step of building a fugue from theme to conclusion is supported by a large number of examples from the music of Bach, Handel, Mendelssohn and other great composers. The textbook will be useful for students of music colleges studying the course of «Polyphony».

**Обложка**  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ФУГА

<b>ГЛАВА I. Введение .....</b>	<b>23</b>
1. Необходимость предварительных познаний .....	23
2. Определение слова Фуга .....	23
3. Фуги, двойные, тройные и фуги с сопровождением .....	23
4–6. Различие между фугой и канонном .....	24
7. Общее описание фуги .....	25
8. Вождь .....	25
9. Спутник или ответ: реальные и тональные ответы .....	25
10–11. Противосложение и экспозиция .....	26
12. Интермедия .....	26
13. Контр-экспозиция .....	27
14. Средняя часть фуги .....	27
15. Заключительная часть: органные пункты .....	27
16. Стретта .....	28
17. Сжатая фуга .....	28
18. Строгие и свободные фуги .....	28
19. Ricercare или Ricercata .....	29
20. Фуги в обращении, увеличении или уменьшении .....	29
21. Фугетта .....	29
22. Фугато .....	29
23. Существенные свойства фуги .....	29
<b>ГЛАВА II. Вождь .....</b>	<b>31</b>
24. Свойства хорошего вождя .....	31
25. Определение вождя: фуги с двумя или более вождями .....	31
26. Необходимость тональной ясности .....	31
27. Подразумеваемая гармония .....	31

28–30. Вожди, все время остающиеся в одном строе: мажорные. Примеры .....	32–34
31–32. Вожди, все время остающиеся в одном строе: минорные. Примеры .....	35–36
33. Вожди в строе доминанты .....	36
34. Вожди, модулирующие из главного строя в строй доминанты .....	37
35. Тоже – в миноре, с модуляцией в строй минорной доминанты .....	37
36. Модуляция из строя доминанты в главный строй	38
37. Тоже из главного строя в строй доминанты и обратно .....	39
38. Модуляция между главным строем и субдоминантным .....	39
39. Вождь в строе субдоминанты .....	40
40–41. Случайные модуляции .....	40, 41
42–45. Каденция в вожде фуги .....	41, 42
46. Длина вождя .....	42
47. Объем вождя .....	43
48, 49. Вождь может начинаться с любой ступени гаммы .....	44, 45
50. Вождь должен быть контрапунктического характера .....	45
51. Приспособленность к стретте .....	46
52. Мелодия и ритм .....	46
53. Как определить границы вождя .....	47
54. Наставления для работы .....	47
<b>ГЛАВА III. Спутник или ответ .....</b>	<b>49</b>
55. Определение спутника .....	49
56. Взаимное отношение строев вождя и спутника .....	49
57. Реальные и тональные ответы .....	49
58. Когда возможен реальный ответ .....	50
59–65. Примеры реальных ответов в мажоре ..	50–55
66. Спутник минорного вождя должен быть в строе	

минорной доминанты .....	55
67–68. Примеры .....	56, 57
69. Последняя нота минорного вождя .....	57
70. Вождь в строе доминанты, спутник в главном строе .....	58
71. Ответ в строе субдоминанты .....	59
72. Тоже в миноре .....	60
73–75. Анализ примеров из сочинений Баха ..	61–62
76. Тоже .....	62
77. Тоже из «Искусства Фуги» .....	63
78–79. Дальнейшие примеры .....	64–65
80. Когда возможен ответ в строе субдоминанты ...	65
81. Вождь в строе субдоминанты, ответ в главном строе .....	66
82. Модуляция между субдоминантным и главным строем .....	66
83. Обхождение с находящимися среди темы модуляциями .....	67
84. Тональный ответ, его происхождение .....	67
85. Старинное правило .....	68
86. Его обычное приложение; требуемые изменения	69
87. Практика великих композиторов .....	69
88–89. Скачок с тоники на доминанту, требующий тонального ответа .....	69, 70
90. Правило это относится только к началу ответа .	71
91. Примеры реальных ответов в подобных случаях	71
92. Подход к доминанте через третью ступень гаммы	72
93. Вожди, начинающиеся с нот тонического трезвучия: тональные ответы .....	73
94–99. Тоже с реальными ответами .....	74–77
100. Соблюдение главного принципа взаимного отношения вождей и ответов .....	77
101. Руководящее правило .....	78
102–104. Вожди, начинающиеся с доминанты и имеющие тональные ответы .....	78–80

105–107. Те же вожди с реальными ответами ...	81–83
108. Причина реальных ответов в данных случаях	84
109. Фуги с обоими родами ответов: тональным и реальным .....	85
110. Тональный ответ в строе субдоминанты .....	85
111. Ответ в двух строях .....	86
112. Реальный ответ всегда возможен, если в вожде нет модуляции в строй доминанты .....	86
113. Предостережение учащимся .....	87

#### **ГЛАВА IV. Спутник или ответ (продолжение) ..... 89**

114. Вожди, модулирующие в строй доминанты ...	89
115. Употребление двух главных строев в экспозиции	89
116. Правило касательно модуляции .....	89
117. Нота, с которой начинается модуляция .....	90
118. Выраженная и подразумеваемая модуляция .	90
119–120. Примеры .....	91
121. Модуляция должна быть сделана как можно раньше .....	92
122. Двойное значение каждой ступени гаммы .....	92
123. Важность этого двойного значения .....	93
124. Пример модулирующего вождя из соч. Моцарта	93
125. Дальнейшие примеры .....	94
126. Причина, по которой следует делать модуляцию, как можно раньше .....	95
127. Как следует обходиться с третьей и седьмой ступенью гаммы .....	96
128. Правило для третьей ступени гаммы .....	96
129–130. Примеры .....	97
131. Обхождение с вводным тоном .....	98
132–133. Примеры .....	99, 100
134–135. Вожди, модулирующие из строя доминанты в главный строй .....	100, 101
136–137. Две ноты, отвечающие на одну .....	101, 102
138. Вожди, модулирующие в строй доминанты и об	

ратно .....	102
139. Диссонирующие интервалы, обыкновенно удерживаемые в ответе .....	103
140–143. Важное исключение .....	103–106
144–145. Полутон, соответствующий тону и обратно .....	107, 108
146–148. Вторая ступень отвечает доминанте .....	108, 109
149–151. Обхождение с хроматическими вождями .....	110, 111
152. Ответы в обращении .....	112
153. Тоже в увеличении и уменьшении .....	112
154. Изменение в регистре на октаву, делаемое в ответе .....	113
155. Неправильные ответы .....	113
156. Перечень общих правил .....	115
157. Неудобные вожди .....	116
158. Упражнения для учащихся .....	116

## **ГЛАВА V. Противосложение ..... 120**

159. Определение противосложения .....	120
160. Противосложение должно быть в двойном контрапункте к вождю .....	120
161. Необходимость контраста .....	120
162–163. Примеры .....	121
164. Строй противосложения .....	122
165. <i>Inganno</i> .....	122
166. Материал для противосложения .....	123
167. Противосложение часто служит материалом для интермедий .....	124
168. Противосложение иногда сопровождает только часть вождя .....	124
169. Противосложение в тональных фугах .....	125
170. Требование изменений в противосложении .....	126
171. Противосложение должно составлять с ответом правильный двухголосный контрапункт .....	127

172. Запаздывающее появление противосложения	127
173. Фуга с двумя противосложениями .....	128
174. Два противосложения, следующие одно за другим .....	129
175. Двойная fuga .....	130
176. Когда удержанное противосложение не необходимо .....	130
177. Наставление для занятий .....	131

## **ГЛАВА VI. Экспозиция и Контр-экспозиция .....** 133

178. Определение экспозиции .....	133
179. Порядок вступлений .....	133
180. Относительное расстояние голосов .....	133
181. Значение относительного расстояния голосов для выбора голоса для ответа .....	134
182. Последнее вступление должно быть лучше всего в крайнем голосе .....	134
183. Экспозиция двухголосной фуги .....	134
184. Порядок вступлений в трехголосной фуге ....	135
185. Место противосложения .....	135
186. Добавочное вступление в случае надобности	136
187. Пример .....	136
188. Кодетта .....	137
189–191. Когда кодетта нужна перед вступлением ответа .....	137, 138
192–193. Кодетта между вторым и третьим вступлением .....	138, 139
194–197. Пример трехголосной экспозиции .	139–141
198. Упражнения .....	141
199. Порядок вступлений в четырехголосной фуге	141
200. Чередувание вождя и спутника: исключения	142
201. Чем четырехголосная экспозиция отличается от трехголосной .....	143
202. Случаи когда экспозиция кончается в главном строе, и когда в строе доминанты .....	143



203. Случай, когда не все голоса появляются в экспозиции .....	143
204–205. Пример четырехголосной экспозиции .....	144, 145
206. Неправильные экспозиции: fuga «в октаву»	145
207. Контр-экспозиция .....	146
208. Контр-экспозиция бывает часто только частичная .....	147
209. В контр-экспозицию иногда входит первая стретта .....	147
210. Контр-экспозиция в противодвижении .....	148
211. Fuga может быть и без контр-экспозиции ...	148
212. Наставления для работ .....	148
<b>ГЛАВА VII. Интермедия .....</b>	<b>149</b>
213. Определение интермедии .....	149
214. Ее предназначение для модуляций .....	149
215. Разница между интермедией и кодеттой .....	149
216. Материал для интермедий, секвенция .....	151
217. Употребление имитаций .....	151
218–219. Пример интермедий, основанных на вожде фуги .....	151, 152
220–221. Тоже на противосложении .....	153, 154
222–223. Тоже на кодетте .....	154–156
224–226. Различные приемы, употребляемые, в ин- термедиях, примеры из соч. Генделя .....	157–159
227–228. Интермедии, образованные из совершенно нового материала .....	160, 161
229. Одна интермедия часто бывает перемещением другой .....	162
230. Общие правила; важность секвенции .....	162
231. Обязательность разнообразия в каждой интермедии .....	163
232. Свобода представляемая композитору .....	163
233. Различное количество интермедий .....	164

234. Длинные и короткие интермедии .....	164
235. Фуги без интермедий .....	164
236. Примеры интермедий, пригодных как продолжение к экспозициям, данным в предыдущей главе ..	165
237–239. Интермедии для трехголосной фуги	165–167
240–242. Тоже для четырехголосной .....	167–169
243. Главные свойства хорошей интермедии. Наставления для упражнений .....	170

## **ГЛАВА VIII. Стретта .....** 171

244. Значение слова стретта .....	171
245. Старинное правило .....	171
246. Стретта не необходима .....	172
247. Вожди с самого начала должны быть предусмотрены для стретты .....	172
248–250. Примеры стретты на вождя, для стретты не предназначенного .....	172, 173
251. Интервалы вступлений и число голосов; самая сжатая стретта должна быть последней .....	173
252. Неполные вступления .....	174
253. Разнообразие стретт .....	174
254. Вождь и спутник, написанные специально для стретты .....	174
255–263. Разные стретты: двухголосные ....	175–179
264–265. Тоже, трехголосные .....	179–180
266–267. Тоже, четырехголосные .....	180
268. Как сочинить тему, годную для стретты .....	181
269. Стретта в контр-экспозиции фуги .....	182
270. Каноническая стретта .....	184
271. Желательная правильность вступлений в стретте .....	185
272. Вождь и противосложение употребленные в стретте вместе; стретта на педали .....	186
273. Стретта, сделанная из измененного вождя ...	189
274. Стретта в противодвижении .....	189

275. Тоже в увеличении .....	190
276. Тоже в уменьшении и противодвижении .....	192
277–278. Магистральная стретта .....	193, 194
279–280. Стретта в экспозиции фуги. Сжатая фуга .....	195, 196
281. В сжатой фуге ответ в том же строе, как и вождь .....	197
282–284. Примеры стретт из сочинений Моцарта .....	198–200
285. Пример из соч. Мендельсона .....	202
286. Тоже из соч. Шпора .....	203
287. Тоже из соч. Брамса .....	204
288. Необходимость анализа для учащихся .....	205
289. Упражнения .....	205

## **ГЛАВА IX. Средняя и заключительная часть фуги 206**

290. Свобода в разработке средней части .....	206
291–292. Трехчастная форма .....	206–207
293. Границы первой части фуги .....	207
294–295. Различная длина средней части ...	208, 209
296. Разбор 21-ой фуги из „Wohltemperirtes Clavir” .....	209
297. Как отличать спутника от вождя в средней части фуги .....	210
298. Разбор фуги Баха в ми миноре .....	210
299. Первая часть .....	215
300. Первая группа средних вступлений .....	216
301. Отдельные вступления .....	216
302. Возвращение к главному строю в средней части .....	217
303–304. Пауза в средней части .....	217, 218
305. Заключительная часть фуги: кода; педаль на до- минанте .....	218
306. Добавочные голоса, часто вводимые в коду ..	218
307. Вступления разобранной фуги .....	218

308. Фуга Баха в ре мажоре .....	219
309. Вождь .....	223
310. Отсутствие противосложения .....	223
311. Экспозиция .....	224
312. Начало средней части .....	224
313. Первая стретта .....	224
314. Третья интермедия и вторая стретта .....	224
315. Кодетта в средней части фуги .....	225
316. Третья стретта .....	225
317. Четвертое среднее вступление .....	225
318. Заключительная часть .....	225
319–320. Желательность пауз: вторичные вступления голосов .....	226
321. Употребления каденций .....	226
322. Порядок модуляций. Правила Керубини .....	227
323. Эти правила далеко не всегда соблюдены Бахом .....	228
324. Модуляции в более далекие строи .....	228
325. Общие правила для разработки средних вступлений .....	228
326. Исключения .....	229
327. В среднем вступлении могут участвовать не все голоса .....	229
328. Количество средних вступлений может варьировать .....	230
329. Употребление органного пункта .....	230
330. Необходимость непрерывности .....	230
331. Последняя нота перед паузой .....	231
332. Необходимая индивидуальность голосов .....	232
333. Сочинение целой фуги .....	232
334. Надо иметь определенный план .....	233
335. Образец двухголосной фуги .....	233
336–339. Разбор ее .....	235, 236
340. Трехголосная фуга .....	236
341–342. Разбор ее .....	239
343. Четырехголосная фуга .....	240

344–347. Анализ ее .....	244, 245
348. Необходимость практики .....	246
<b>ГЛАВА X. Фугетта и фугато .....</b>	<b>247</b>
349–350. Определение фугетты .....	247
351. Её обычная форма .....	247
352–354. Примеры из сочин. Баха .....	248–250
355. Пятиголосная фугетта Генделя .....	251
356. Пример Моцарта .....	252
357. Пример Бетховена .....	253
358. Свойства фугато .....	254
359. Пример Баха .....	255
360. Пример из «Сотворения мира» Гайдна .....	256
361. Тоже, из сочин. Бетховена .....	257
362. Тоже, из сочин. Мендельсона .....	258
363. Тоже, из сочин. Мэкензи .....	258
<b>ГЛАВА XI. Фуга более чем с одной темой .....</b>	<b>260</b>
365. Двойная фуга .....	260
366. Два рода двойных фуг .....	260
367. Как отличить их от фуг с удержанным противосложением .....	260
368. Оба вождя должны быть написаны в двойном контрапункте .....	261
369. Требуемое количество голосов .....	261
370–374. Экспозиция двойной фуги первого рода; первый способ .....	261–264
375–377. Второй способ .....	266, 267
378. Необходимость ясности .....	268
379. Форма двойной фуги первого рода .....	269
380. Средние вступления .....	269
381. Стретты .....	269
382. Отдельные вступления .....	270
384. Второй род двойных фуг .....	270

385. Отличие их от фуг первого рода .....	270
386–389. Две экспозиции .....	271-274
390. Соединение двух тем .....	275
391–394. Анализ органной фуги Баха в до миноре .....	276-278
395. Границы разновидностей этой формы .....	278
396. Общая форма фуг второго рода .....	279
397. Небольшое количество модуляций .....	279
398. Тройная фуга .....	279
399. Необычная форма .....	280
400–403. Разбор фуги из «Искусства фуги» .	280–285
404. Обыкновенная форма; экспозиция .....	286
405. Пример Альбрехтсбергера .....	286
406–409. Разбор тройной фуги Моцарта .....	287–292
410. Свобода, допускаемая в тройных фугах .....	292
411. Четверная фуга .....	292
412. Подделка под четверную фугу .....	293
413. Экспозиция четверной фуги Керубини .....	293
414. Дальнейшее развитие этой фуги .....	297

## **ГЛАВА XII. Фуга на хорал .....**

415. Два способа сочинения фуги на хорал .....	298
416. Вожди, взятые из самого хорала .....	298
417–421. Разбор примера Букстехуде .....	298–302
422–423. Пример Баха .....	302–304
424. Форма таких фуг .....	305
425. Вступление <i>cantus firmus</i> 'а .....	305
426. Современные примеры .....	306
427. Второй род фуг на хорал .....	306
428. Разбор примера из «Мотетов» Баха .....	308
429. Модуляции .....	308
430. Введение хорала в интермедиях .....	308
431. Пример Мендельсона .....	309
432. Почему принят более свободный стиль .....	309

433. Первая строка хорала, взятая за тему фуги:  
пример ..... 310
434. Свобода, допускаемая в этом роде сочинений 311

**ГЛАВА XIII. Фуга с сопровождением ..... 313**

435. Определение ..... 313
- 436–437. Сопровожденная экспозиция ..... 313–315
438. Пополнение прозрачной гармонии ..... 317
- 439–440. Инструментальные вариации голосовых партий ..... 318, 319
- 441–444. Свободные контрапункты ..... 322–326
- 445–448. Общие принципы ..... 329–330
449. Важность хороших образцов ..... 330
450. Наши правила основаны на сочинениях известных композиторов ..... 332





## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Английский теоретик Э. Праут, имя которого почти неизвестно русским музыкантам, занимает одно из первых мест среди современных теоретиков. Им написан ряд учебников, составляющих полный курс теории музыки. Настоящая книга — одна из частей этого курса. Целесообразность педагогических приемов автора, строгая обоснованность устанавливаемых им правил, обилие хорошо подобранных примеров и доступность изложения делают настоящий учебник фуги едва ли не лучшим из всех существующих. Появление его в русском переводе несомненно будет содействовать улучшению у нас преподавания фуги и внесет в изучение этой сложной отрасли музыкальных знаний желательную полноту и ясность.

*С. Танеев*

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Вряд ли имеется другой отдел в области музыкального сочинения, в котором разногласие между теорией и практикой достигло бы тех размеров, которые мы замечаем в фуге. В гармонии часто попадаются случаи, относительно которых правила старинных учебников по теории нуждаются в значительных поправках; что же касается фуги, то мало старинных правил и указаний, которые не могли бы беспрестанно и систематически преступаемы величайшими композиторами. Причина этого кроется без сомнения в том, что пользующиеся в вопросе о фуге наибольшим авторитетом теоретики Фукс и Марпург рассматривали фугу с точки зрения семнадцатого столетия и что большинство их последователей, как например, Керубини и Альбрехтсбергер — (называем двух наиболее известных) переняли от них большую часть правил, мало или вовсе не приняв в соображение преобразования, которым фуга подверглась в руках И. С. Баха, почти ее пересоздавшего. Несколько большая самостоятельность суждений замечается в руководствах Андре, Рихтера и Лобе, но ни у одного из названий авторов, кроме Лобе, произведения Баха не принимаются за исходную точку исследований; что же касается Лобе — то приемы его чрезмерно революционны; он уничтожает даже термины «вождь» и «спутник», заменяя их выражениями: «первая имитация», «вторая имитация», и т. п.

Если такой известный теоретик как Андре высказывается про Баха что он плохой образец, так как позволяет себе слишком много вольностей, а у одного из видных учителей контрапункта в Германии вошло в привычку повторять своим ученикам, что среди сорока восьми фуг “Wohltemperirtes Clavier” а Баха нет ни одной правильно написанной, то без сомнения более чем современно выступить с энергическим протестом против системы преподавания, клеймящей в своем ослеплении творения величайшего в свете композитора фуг.

Составляя предлагаемое руководство, автор справлялся с трудами всех выдающихся авторитетов, но (как легко догадаться из предшествующих строк) не пошел по следам ни одного из них. Как и во всех ранее вышедших томах этой серии<sup>1</sup>, автор неизменно придерживался одних и тех же принципов, а именно брал сочинения известных композиторов, подвергал их тщательному пересмотру и разбору и выводил из композиторской практики правила, не обращая внимания на то, что по данному поводу проповедают Марпург или Керубини. Автор исходит из аксиомы, что немногие осмелятся оспаривать факт несомненного превосходства фуг Баха и что приемы к которым Бах прибегает систематически, а не случайно, должны быть предлагаемы учащимся в пример и подражание. С этой целью автор прежде всего переписал в партитурру и подробно проанализировал весь “Wohltemperirtes Clavier”. Затем была рассмотрена каждая из вокальных и инструментальных фуг, помещенных в сорока томах творений Баха, изданных баховским обществом, причем были отмечаемы все случаи, представлявшие значение и интерес. Не ограничившись Бахом, автор рассмотрел еще никак не меньше тысячи фуг, в том числе все фуги Генделя, Моцарта, Бетховена, Мендельсона и Шумана и большое число фуг других более или менее выдающихся композиторов, с тем, чтобы объять взором всё сделанное до нашего времени в области фуги лучшими авторами. Чем дальше простиралось расследование автора, тем глубже делалось его убеждение в необходимости перенести законы построения фуг на основания, совершенно отличные от тех, на которых эти законы до сих пор зиждились.

Плоды поисков автора изложены на страницах настоящей книги. Словами псалмопевца автор может сказать:

---

<sup>1</sup> Г. Праутом изданы у Аугенера в Лондоне руководства по гармонии, контрапункту, двойному контрапункту и канону, форме и инструментровке. *Ред.*

«Я уверовал, поэтому я заговорил». Многое из помещенного в этой книге по всей вероятности приведет в ужас музыкальных консерваторов старого закала. Но здесь не предложено ни одного нового правила, которое не находило бы себе оправданий в творениях великих композиторов, и если бы автор отступил перед логическими последованиями разбора этих творений, ему пришлось бы изменить собственным убеждениям.

В общих чертах план этой книги тот же, какой принят г-ном Джемсом Хигсом в его прекрасном «Элементарном учебнике Фуги» — без всякого сомнения лучшей из имеющих на английском языке книге по этому предмету. Со стороны автора было бы недобросовестным не признать помощи, которую ему оказал этот необъемистый труд, игнорировать который пишущим о том же предмете решительно не представляется возможности. Г-ну Хигсу мы обязаны наиболее ясным из когда-либо появившихся изложений важной теории о спутниках в фуге и, хотя, как обнаружится, правила предлагаемые в настоящей книге, во многих отношениях существенно отличаются от правил названного «Элементарного учебника», автор откровенно сознается, что правильный путь был ему указан именно г-ном Хигсом.

В отношении образования спутников в фуге и замечается именно наибольшее разногласие между практикой известнейших композиторов и старинными правилами. Новые и очень простые правила, предлагаемые в главах III-ей и IV-ой, подкреплены приблизительно 150-ю примерами, из числа которых более шестидесяти заимствованы у Баха. Помещены также примеры многих других композиторов, но на протяжении всего руководства во всех сомнительных случаях Баху дано решающее слово.

Для облегчения задачи учащихся мы сочли более рациональным разобрать в отдельности каждую составную часть фуги с тем, чтобы учащиеся научились строить отдельные части прежде, чем перейти к сочинению целой

фуги. Главы, посвященные Противосложению, Экспозиции, Интермедии и Стретте кроме многочисленных примеров величайших композиторов содержат еще образчики, специально написанные для руководства изучающих фугу. Хотя было приложено посильное старание сделать эти образчики музыкально интересными, не следует упускать из вида, что они задуманы исключительно в качестве упражнений и не претендуют на то, чтобы их рассматривали как законченные сочинения.

Глава о «Средней и Заключительной частях фуги», как кажется нам, будет новой для читателей. Автор все-таки не может приписать себе открытие того обстоятельства, что фуги пишутся в трехчастном складе. Честь принадлежит в данном случае доктору Г. Риману (см. Анализ “Wohltemperirtes Clavier” Римана). Несомненно, что автор воспользовался сделанным Риманом открытием, почему и высказывает ему здесь свою благодарность. Основная мысль, впрочем, разработана здесь в направлении несколько ином, чем в первоисточнике, из которого она заимствована.

Нет надобности говорить о дальнейших главах книги. Заключительная глава о «Фуге с сопровождением» трактует о предмете, не затрагиваемом в известных нам учебниках, но в виду важности этого предмета в современной музыке было желательно сказать по этому поводу несколько слов.

Фуга, в качестве отрасли скорей практического сочинения, чем теоретического изучения, всегда лучше изучается на примерах. В настоящей книге оказалось возможным поместить очень ограниченное число полных фуг, но в дополнение к этой книге составлена другая — «Анализ Фуг»<sup>2</sup>). «Анализ Фуг» представляет собою сборник фуг различных стилей и построений заимствованных у луч-

---

<sup>2</sup> Книга эта уже вышла на английском языке и переводится на русский. *Ред.*

ших композиторов. Все фуги изложены в партитуре (подобно двум фугам Баха помещенным в отделах 298, 308) и снабжены примечаниями. Надеемся, что они будут служить для изучающих фугу серьезным подспорьем.

С фугой заканчиваются чисто теоретические руководства выпущенной нами серии книг. Следующие за фугой книги *Musical Form* и *Applied Form* имеют предметом практическое сочинение<sup>3</sup>).

---

<sup>3</sup> Первая из этих книг «Музыкальная форма» уже переведена на русский язык гр. Толстым. *Ред.*

# ФУГА

## ГЛАВА I

### Введение

1. От приступающего к изучению фуги необходимо требуется основательное знание не только гармонии, контрапункта, но и двойного контрапункта и канона. Без этих знаний все попытки научиться писать фуги будут непроизводительной тратой времени. Во время составления этого руководства автор постоянно имел в виду таких учащихся, которые предварительно изучили названные предметы либо по предыдущим томам этого сочинения, либо по другим руководствам.

2. В основу сочинения фуги положена тема, излагаемая сначала одним голосом и затем последовательно имитируемая всеми остальными согласно правилам, изложенным ниже. Название «фуга» происходит от латинского слова *fuga*, что значит бегство, преследование. Такое название дано потому, что первый голос, как бы бежит вперед, а все остальные, вступающие позже, будто гонятся за ним.

3. Хотя данное определение фуги не может считаться вообще правильным, все же во избежание недоразумений, следует оговориться тут же, что в основу фуги может быть взята и более чем одна тема. Фуга с двумя темами называется «двойной», с тремя «тройной» и т. д. В таких случаях сочинение не всегда начинается отдельным изложением первой темы. Темы могут явиться одновременно, хотя необязательно, чтобы они соединялись с первой же ноты. Отметим еще, что часто встречаются, особенно в современной музыке, вокальные фуги с самостоятельным инструментальным сопровождением. К ним неприменимо сказанное выше

об изложении темы в одном голосе. Такие фуги представляют некоторую аналогию с сопровождаемым канонном.

4. Судя о фуге по вышесказанному, можно предположить с первого взгляда, что она имеет много общего с канонном, который даже назывался прежде *fuga canonica*; поэтому начинающим легче будет освоиться с сущностью фуги, если мы укажем на главные черты ее различия от канона, который предполагается уже достаточно изученным. Названные формы прежде всего разнятся тем, что в противоположность канонном, где тема имитируется сплошь, целиком, всеми последовательно вступающими голосами, в фуге такой сплошной имитации никогда не бывает. Первая тема, называемая в фуге «вождем» имитируется непременно, часто также имитируются контрапункты, сопровождающие тему, но непрерывной имитации одного голоса от начала до конца другим в продолжении целой пьесы, почти никогда не бывает в фуге.<sup>4)</sup> Это наиболее важное различие названных форм.

5. Другое различие фуги от канона заключается в том, что в канонном имитирующий голос сохраняет интервалы данного, причем качество интервала может измениться, что особенно часто случается при канонном в нону (см. «Двойной контрапункт» §§ 339 и 340)<sup>5)</sup>. В фуге же, в громадном количестве случаев, первая имитация не является буквальным воспроизведением вождя, а представляет более или менее существенные отклонения от него, как это и будет разъяснено ниже.

6. Третье различие между названными формами состоит в том, что в канонном первая имитация может всту-

---

<sup>4</sup> Примером фуги, в которой оба голоса идут все время канонном, может служить “*Fuga canonica in Epidiapente*” (т.е. в верхней квинте) из “*Musicalisches Opfer*” Баха.

<sup>5</sup> Ссылаясь на «Гармонию», «Контрапункт», «Двойной контрапункт» и «Канон», мы всегда будем иметь ввиду предыдущие темы этого сочинения.



пить в любом интервале, тогда как в фуге она обязательно должна вступать квартой или квинтой выше или ниже вождя. Следует оговориться, что сказанное относится только к началу фуги; в дальнейшем же ее развитии вступления могут быть и в других интервалах.

7. Прежде чем приступить к подробному рассмотрению составных частей фуги, будет не лишним описать в общих чертах ее конструкцию, а также объяснить названия, присвоенные различным ее частям. Фуги до того разнообразны в подробностях своего строения, что мы ограничимся пока лишь общим эскизом ее формы; многочисленные же разновидности в деталях, будут нами отмечены в последующих главах, по мере подробного изучения отдельных частей фуги.

8. Вождем или темой фуги называется тема, появляющаяся впервые в начале сочинения одногласно, без сопровождения (за исключением случаев, упомянутых в §3) и на которой строится затем вся фуга. Под только что сказанным не следует понимать, что вождь должен быть слышен беспрестанно в продолжении всего сочинения, что привело бы к утомительному однообразию, хотя и можно указать на примеры, где тема слышна почти без перерыва (напр. фуга № 1 из “Wohltemperirtes Clavier” Баха.) Говоря, что вождь лежит в основе всей фуги, мы хотим сказать, что он многократно появляется через большие или меньшие промежутки времени в течение всей фуги.

9. Ответ или спутник есть вождь, транспонированный в тональность, лежащую на кварту или квинту выше или ниже данной тональности. В огромном большинстве случаев ответ пишется в тональности доминанты, так что ответ в тональности субдоминанты должен быть признан случаем исключительным. (См. §71). Ответ излагается вторым по порядку вступлений голосов. (Вопрос же о том, который из голосов должен вступить вторым, как мы увидим ниже, находится в большой

зависимости от того, какой голос вступает первым). Ответ очень часто представляет точную транспонировку вождя: в таком случае ответ называется реальным, а fuga, содержащая такой ответ — реальной фугой. Бывает также, что ответ является видоизмененной транспонировкой вождя, причем эти изменение вызываются строением самой темы. Такой ответ называется тональным ответом, а fuga, содержащая такой ответ, тональной фугой. Правила, на основании которых определяется, должен ли ответ быть тональным или реальным, будут подробно изложены в главах III и IV.

10–11. Отнюдь не следует, чтобы голос, впервые изложивший тему, умолкал во время изложения ответа вторым голосом. Первый голос обязательно сопровождает ответ контрапунктом, который может быть или не быть рассчитан на дальнейшее применение. Если присочиненный голос рассчитан на дальнейшее применение, то его пишут в двойном контрапункте, с тем, чтобы он годился для сопровождения вождя или ответа, как в качестве верхнего, так и в качестве нижнего голоса. Контрапункт неотступно сопровождающий вождя или спутника, называется **противосложением**. Необязательно, чтобы противосложение оставалось в течение всей фуги неизменным: бывают фуги с несколькими противосложениями. Все голоса, каково бы не было их количество в фуге, вступая, непременно излагают либо вождя, либо спутника (вождь и спутник обязательно при этом чередуются). Исключения чрезвычайно редки. Часть фуги, заканчивающаяся последним вступающим с вождем или ответом голосом — называется **экспозицией** или первым проведением.

12. За экспозицией обыкновенно следует первая интермедия. Интермедиями называются те части фуги, в которых временно не слышно ни вождя, ни ответа. Обыкновенно они строятся на мотивах, взятых или из вождя или из противосложений. Этим достигается в фуге органическое единство Целого. Интермедии,

как увидим ниже, когда дойдет до них очередь, служат в фуге для модуляций.

13. За первой интермедией следует, хотя и не всегда, то что называется контр-экспозицией; это второе проведение тем в тех же двух тональностях, как и в первый раз, но с той разницей, что голоса, имеющие в экспозиции тему, в контр-экспозиции имеют ответ и обратно. Иногда контр-экспозиция следует непосредственно за экспозицией и предшествует первой интермедии. Очень часто контр-экспозиция бывает неполной, т. е. в ней участвуют не все голоса, а только некоторые.

14. За контр-экспозицией, если она есть, обыкновенно следует вторая интермедия, отличающаяся по содержанию от первой. За второй интермедией — или за первой, если контр-экспозиции не было, следует средняя часть фигуры. Здесь композитору предоставлена несравненно большая свобода, так что едва ли найдутся две фуги, в которых средние части были бы вполне сходны по построению. Здесь голоса могут вступать в каком угодно порядке, в любых интервалах и в любой тональности. Впрочем, как мы это видим в лучших образцах, основные тональности фуги (главная тональность и тональность доминанты) в экспозиции преобладавшие, чаще всего совершенно избегаются в средней части или если затрагиваются, то лишь случайно. Темы, проводимые здесь в различных побочных тональностях, отделяются большею частью друг от друга также интермедиями.

15. Та часть фуги, в которой делается возвращение к первоначальной тональности, называется заключительной частью. Здесь в последний раз проводится вождь, или иногда также и спутник. Нередко — особенно в вокальных фугах — перед концом заключительной части вставляется органнный пункт. Иногда бывает два органнных пункта; тогда органнный пункт на доминанте предшествует органнному пункту на тонике.

Педали могут встречаться также, хотя гораздо реже, и в средней части фуги; интересный пример такого случая мы видим в *fa* мажорной фуге № 11, из второй части *Wohltemperirtes Clavier* Баха.

16. Важную составную часть многих, хотя далеко не всех, фуг составляет так называемая стретта. По-итальянски это слово значит «сжатая» и оно служит для обозначения той части фуги, в которой вступление вождя и ответа стоят ближе друг к другу, т. е. вступают через более короткий промежуток времени, чем в первой экспозиции. Например, если длительность вождя четырехтактная, то спутник по всей вероятности вступит в пятом такте. Если же в дальнейшем развитии фуги спутник вступит не на пятом такте, а раньше т. е. на четвертом или третьем, или втором такте после вступления вождя, как бы перебивая его, то и получится стретта. В стретте за вождем может вступить вождь же. В стретте принимают участие иногда только два голоса, а иногда и все, по очереди вступающие, голоса фуги. В одной и той же фуге может быть несколько стретт. В таких случаях музыкальный интерес будет не только поддерживаться, но и возрастать, если каждая последующая стретта будет сжатее предыдущей.

17. Встречаются фуги со стреттой в экспозиции т. е. такие фуги, в которых ответ вступает не дождавшись заключения вождя и не редко даже тотчас после его вступления. Такие фуги называются стреттными.

18. Прежние теоретики делали различие между строгой и свободной фугой. Строгой фугой называлась такая, в которой интермедия или совсем отсутствовала или строилась исключительно на мотивах, заимствованных из вождя или противосложения. К таким фугам принадлежат большая часть фуг Баха из "*Wohltemperirtes Clavier*". Фуга же, интермедии которой строились из материала, не имеющего ничего общего ни с вождем, ни с противосложением, называлась свободной.

Фуга в увертюре Генделя к «Самсону» представляет прекрасный, пример свободной фуги.

19. Строгая фуга, в которой щедро применимы разные контрапунктические ухищрения, такие как канонические имитации, имитации в увеличении, в уменьшении и т. п., раньше называлась *Ricercare* или *Ricercata* т. е. изысканной фугой. Две сложные фуги Баха из его «*Musicalische Opfer*», одна трех-, другая шестиголосная, озаглавлены *Ricercare*. Отсюда видно, что такое название давалось иногда и фугам без интермедий.

20. Бывают фуги, в которых ответ является не транспонированным вождем, а вождем, взятым в обращении, увеличении или уменьшении. Далее будут приведены примеры таких фуг. Фуги эти называются фугами в обращении, в увеличении или уменьшении, смотря по тому, которая из приведенных форм в них применена.

21. Короткая фуга, не разросшаяся до больших размеров, называется *Fughetta*, т. е. маленькая фуга. Среди Баховских органных переложений хоралов, находим много примеров этого рода фуг. Хорошим примером фугетты служит также 24-я вариация из «33-х вариаций на вальс Диабелли», ор. 120 Бетховена.

22. Часто попадают пассажи, написанные в стиле фуги, т. е. голос проводит тему, другие ему имитируют, но имитация при этом не сделана в интервалах, требуемых отношением вождя к ответу в фуге. Такого рода пассажи называются Фугато. Хотя и встречаются целые пьесы, написанные в стиле фугато, однако последнее несравненно чаще появляется в пьесе случайно, эпизодически. В качестве примера фугато укажем на хор из Мессии. «*Ihr Schall geht aus*».

23. Само собой разумеется, что все, в этой главе сказанное, дает только самые общие понятия о фуге. Едва ли можно найти другую форму композиции,

представляющую большой простор для уклонений в подробностях, чем fuga. За исключением экспозиции, средней и заключительной части, являющихся неизменными принадлежностями всякой fugи, очень мало или даже совсем нет таких черт, которые могли бы считаться для fugи обязательными. Единственное, что обязательно, это, чтобы fuga представляла органическую цельность, которая достигается тем, что тематический материал для нее берется исключительно из вождя или из противосложений. Как браться за это постараемся разъяснить в следующих главах, в которых последовательно займемся каждой составной частью fugи отдельно.

## ГЛАВА II

### Вождь

24. Сочиняя фугу, следует обращать особенное внимание на выбор удачной темы. Фугу, или вернее сочинение в форме фуги, можно написать на какую угодно тему, но отсюда вовсе не следует, чтобы всякая мелодия годилась для разработки в форме фуги, и столь же нелегко сделать хорошую одежду из гнилого материала. Попытаемся рассмотреть в этой главе, в чем именно заключаются существенные черты хорошей темы.

25. Под вождем — как уже было определено — разумеют тему, появляющуюся впервые в начале сочинения одногласно, без сопровождения, на которой строится вся фуга. По отношению к громадному большинству случаев это определение верно и только в фугах с несколькими вождями или в фугах с сопровождением, вождь при первом вступлении появляется гармонизированным. Некоторые теоретики говорят о противосложении, как втором вожде и называют фугу с удержанным противосложением «фугой с двумя вождями» или «двойной фугой». В этой книге мы будем разумеать под словом «вождь» только ту тему, которая изложена, в самом начале фуги и будем давать название второго и третьего вождя только таким темам, которые сопровождают вождя до появления ответа в другом голосе. Второй вождь может появиться также в дальнейшем развитии фуги, при условии, чтобы он имел свою отдельную экспозицию и чтобы он потом участвовал в соединениях с первым вождем.

26–27. Первое условие, предъявляемое к предназначенной для фуги теме — это *тональная ясность и определенность*. Это вопрос первостепенной важности, так как при неясной тональности вождя очень трудно, если

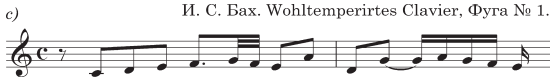
не невозможно, написать к нему правильный ответ, как это и выяснится в следующей главе. Правда, что во многих старинных фугах тональность кажется неопределенной, смутной, но это происходит от того, что фуги эти написаны в старых церковных ладах. Учащемуся нет надобности утруждать себя их изучением, так как они представляются интересными разве только с антикварной точки зрения. Нет надобности, чтобы вождь оставался все время в одной и той же тональности, но если в нем делается модуляция, то необходимо, чтобы эта модуляция не возбуждала никакого сомнения и чтобы место ее могло быть в точности обозначено. Работа учащегося чрезвычайно облегчится в этом направлении, если он приучится, сочиняя тему, мысленно сопровождать ее соответствующей гармонией. Каждая, не лишенная музыкального смысла, фраза должна допустить какую-нибудь гармонизацию и зачастую несколько различных и если мы с самого начала задумаем какое гармоническое сопровождение всего лучше идет к выбранной нами теме, то не будет уже места опасениям неясного понимания тональности.

28. Для уяснения нашей мысли приводим несколько примеров простых тем, все время остающихся в одной тональности:



Если учащийся всмотрится в эти две темы, то увидит, что не может быть сомнения относительно их тональности. Обе начинаются со звуков тонического трезвучия: шестнадцатая *До* в примере в) простая вспомогательная нота к *Ре*; обе кончаются переходом верхнего вводного тона в тонику. Следующий пример представляет нечто иное:





Здесь тема восходит по ступеням от тоники к доминанте и если судить по одному только первому такту, тональность тут менее ярко очерчена, чем в Генделевских примерах, но подчеркнутая синкопой доминанта во втором такте уже ясно устанавливает тональность, впечатление которой окончательно укрепляется, благодаря окончанию вождя на медианте.

### 29. Следующий пример:

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 31.



совершенно ясен. Тональность сразу определяется начальным скачком с тоники на доминанту, так как предположив, что первое *Ми бемоль*, есть доминанта из тона *Ля бемоль*, мы тем самым должны бы допустить решительно неестественный скачок доминанты на нижний вводный тон, а предположив, что первое *Ми бемоль* субдоминанта из *Си бемоль* мажор, должны бы допустить мало правдоподобный скачок ее на тонику. Кроме того следует всегда мысленно предполагать наипростейшую для вождя гармонизацию. Поэтому, в данном примере первым аккордом мы должны предположить трезвучие *Ми бемоль*, вторым — или другое положение того же *Ми бемольного* трезвучия, или трезвучие *Си бемоль* — т. е. аккорды, во всяком случае подсказывающие тональность *Ми бемоль*, которая делается уже несомненной при появлении затем в теме звука *Ля бемоль*. Вообще можно принять за правило, что в темах, начинающихся восходящим скачком на чистую квинту или нисходящим на чистую кварту — первая нота будет тоника строя, а вторая — ее доминанта. И наоборот: при восходящем скачке темы