

Э. Праут.

Ф У Г А.

2-е издание.

Р. С. Ф. С. Р.
Государственное
Музыкальное Издательство.
Москва.

Ф У Г А.



Сочинение профессора

Э. П Р А У Т А.



Перевод с английского

А. Г. Тимашевой-Беринг.

Под редакцией Г. Э. Конюса, с предисловием С. И. Тапеева.



Р. С. Ф. С. Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Научно-Теоретический Отдел.
Москва. 1922.

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 безпрестанно 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 и что большинство их последователей, как напр. 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 бóльшая самостоятельность суждений замечается в руководствах Андре́, 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 Андре́ 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, клеймящий 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 пшел по следам ни одного из них. Как и во всех ранее вышедших томах этой серии*), 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

*) Г. Праутом изданы у Аугенера в Лондоне руководства по гармонии, контрапункту, двойному контрапункту и канону, форме и инструментовке. *Ред.*

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 партитуру и подробно анализировал 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 простирались исследования автора, тем глубже делалось его убеждение в необходимости перенести законы построения фуги 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: „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 еслиб 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-ом Джемс Хигс в его прекрасном „Элементарном учебнике Фуги“—без всякого сомнения лучшей из имеющихся 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 Хигс'у 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-ом Хигс'ом.

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-ью 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 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 усиленное 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 трех-частном складе. Честь принадлежит в данном случае докт. Г. Риману (см. Анализ „Wohltemperirtes Clavier“ Римана). Несомненно, что автор воспользовался сделанным г. 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“ ¹⁾. „Анализ Фуг“ представляет собою сборник фуг различных стилей и построений заимствованных у лучших 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 ²⁾.

¹⁾ Книга эта уже вышла на английском языке и переводится на русский. *Ред.*

²⁾ Первая из этих книг „Музыкальная Форма“ уже переведена на русский яз. гр. Толстым. *Ред.*

ОГЛАВЛЕНИЕ.

(NB. Нумерация относится к параграфам, а не к страницам)

ГЛАВА I.—Введение	стр. 11.
Необходимость предварительных познаний.—1. Определение слова <i>Фуга</i> .—	
2. Фуги, двойные, тройные и фуги с сопровождением.—3. Различие между фугой и каноном—4—6. Общее описание фуги—7. <i>Вождь</i> —8. <i>Спутник</i> или <i>ответ</i> : реальные и тональные ответы—9. <i>Противосложение</i> —10. <i>Экспозиция</i> —11. <i>Интермедия</i> —12. <i>Контр-экспозиция</i> —13. Средняя часть фуги—14. Заключительная часть: органные пункты—15. <i>Стретта</i> —16. Сжатая фуга—17. Строгие и свободные фуги—18. <i>Ricercare</i> или <i>Ricercata</i> —19. Фуги в обращении, увеличении или уменьшении—20. <i>Фугетта</i> —21. <i>Фугато</i> —22. Существенные свойства фуги—23.	
ГЛАВА II. Вождь	стр. 15.
Свойства хорошего вождя—24. Определение <i>вождя</i> ; фуги с двумя или более вождями—25. Необходимость тональной ясности—26. Подразумеваемая гармония—27. Вожди, все время остающиеся в одном строе: мажорные—28—30, тоже минорные—31—32. Вожди в строе доминанты—33. Вожди, модулирующие из главного строя в строй доминанты—34. Также—в миноре, с модуляцией в строй минорной доминанты—35. Модуляция из строя доминанты в главный строй—36. Также из главного строя в строй доминанты и обратно—37. Модуляция между главным строем и субдоминантным—38. Вождь в строе субдоминанты—39. Случайные модуляции—40—41. Каденция в вожде фуги—42—45. Длина вождя—46. Объем вождя—47. Вождь может начинаться с любой ступени гаммы—48, 49. Вождь должен быть контрапунктического характера—50. Приспособленность к <i>стретте</i> —51. Мелодия и ритм—52. Как определить границы вождя—53. Наставления для работы—54.	
ГЛАВА III. Спутник или ответ	стр. 27.
Определение спутника—55. Взаимное отношение строев вождя и спутника—56. Реальные и тональные ответы—57. Когда возможен реальный ответ—58. Примеры реальных ответов в мажоре—59, 65. Спутник минорного вождя должен быть в строе минорной доминанты—66. Примеры—67—68. Последняя нота минорного вождя 69. Вождь в строе доминанты, спутник в главном строе—70. Ответ в строе субдоминанты—71. Также в миноре—72. Анализ примеров из сочинений Баха—73—75. Также—76. Также из „Искусства Фуги“—77. Дальнейшие примеры 78—79. Когда возможен ответ в строе субдоминанты—80. Вождь в строе субдоминанты, ответ в главном строе—81. Модуляция между субдоминантным и главным строем—82. Обхождение с находящимися среди темы модуляциями—83. <i>Тональный ответ</i> , его происхождение—84. Старинное правило—85. Его обычное приложение; требуемые изменения—86. Практика великих композиторов—87. Скачек с тоники на доминанту, требующий тонального ответа—88—89. Правило это относится только к началу ответа—90. Примеры реальных ответов в подобных случаях—91. Подход к доминанте через третью ступень гаммы—92. Вожди, начинающиеся с нот тонического трезвучия: тональные ответы—93. Также с реальными ответами—94—99. Соблюдение главного принципа взаимного отношения вождей и ответов—100. Руководящее правило—101. Вожди, начинающиеся с доминанты и имеющие тональные ответы—102—104. Те же вожди с реальными	

ответами—105—107. Причина реальных ответов в данных случаях—108. Фуги с обоими родами ответов: тональным и реальным—109. Тональный ответ в строе субдоминанты—110. Ответ в двух строях—111. Реальный ответ всегда возможен, если в вожде нет модуляции в строй доминанты—112. Предостережение учащимся—113.

ГЛАВА IV. Спутник или ответ (*продолжение*). стр. 57.

Вожди, модулирующие в строй доминанты—114. Употребление двух главных строев в экспозиции—115. Правило касательно модуляции—116. Нота, с которой начинается модуляция—117. Выраженная и подразумеваемая модуляция—118. Примеры—119—120. Модуляция должна быть сделана как можно раньше—121. Двойное значение каждой ступени гаммы—122. Важность этого двойного значения—123. Пример модулирующего вождя из соч. Моцарта—124. Дальнейшие примеры—125. Причина, по которой следует делать модуляцию, как можно раньше—126. Как следует обходиться с третьей и седьмой ступенью гаммы—127. Правило для третьей ступени гаммы—128. Примеры—129—130. Обхождение с вводным тоном—131. Примеры—132—133. Вожди, модулирующие из строя доминанты в главный строй—134—135. Две ноты, отвечающие на одну—136—137. Вожди, модулирующие в строй доминанты и обратно—138. Диссонирующие интервалы, обыкновенно удерживаемые в ответе—139. Важное исключение—140—143. Полутон, соответствующий тону и обратно—144—145. Вторая ступень отвечает доминанте—146—148. Обхождение с хроматическими вождями—149—151. Ответы в обращении—152. То же в увеличении и уменьшении—153. Изменение в регистре на октаву, делаемое в ответе—154. Неправильные ответы—155. Перечень общих правил—156. Неудобные вожди—157. Упражнения для учащихся—158.

ГЛАВА V. Противосложение стр. 79.

Определение противосложения—159. Противосложение должно быть в двойном контрапункте к вождю—160. Необходимость контраста—161. Примеры—162—163. Строй противосложения—164. *Inganno*—165. Материал для противосложения—166. Противосложение часто служит материалом для интермедий—167. Противосложение иногда сопровождает только часть вождя—168. Противосложение в тональных фугах—169. Требование изменений в противосложении—170. Противосложение должно составлять с ответом правильный *двухголосный* контрапункт—171. Запоздывающее появление противосложения—172. Фуга с двумя противосложениями—173. Два противосложения, следующие одно за другим—174. Двойная фуга—175. Когда удержанное противосложение не необходимо—176. Наставление для занятий—177.

ГЛАВА VI. Экспозиция и Контр-экспозиция стр. 88.

Определение экспозиции—178. Порядок вступлений—179. Относительное расстояние голосов—180. Значение относительного расстояния голосов для выбора голоса для ответа—181. Последнее вступление должно быть лучше всего в крайнем голосе—182. Экспозиция двухголосной фуги—183. Порядок вступлений в трехголосной фуге—184. Место противосложения—185. Добазочное вступление в случае надобности—186. Пример—187. *Кодетта*—188. Когда кодетта нужна перед вступлением ответа—189—191. Кодетта между вторым и третьим вступлением—192—193. Пример трехголосной экспозиции—194—197. Упражнения—198. Порядок вступлений в четырехголосной фуге—199. Чередование вождя и спутника: исключения—200. Чем четырехголосная экспозиция отличается от трехголосной—201. Случаи когда экспозиция кончается в главном строе, и когда в строе доминанты—202. Случаи, когда не все голоса появляются в экспозиции—203. Пример четырехголосной экспозиции—204—205. Неправильные экспозиции: фуга „в октаву“—206. *Контр-экспозиция*—207. Контр-экспозиция

бывает часто только частичная—208. В контр-экспозицию иногда входит первая стретта—209. Контр-экспозиция в противодвижении—210. Фуга может быть и без контр-экспозиции—211. Наставления для работ—212.

ГЛАВА VII. Интермедия стр. 97.

Определение *интермедии*—213. Ее предназначение для модуляций—214. Разница между интермедией и кодеттой—215. Материал для интермедий, секвенция—216. Употребление имитаций—217. Пример интермедий, основанных на вожде фуги—218—219. Тоже на противосложении—220—221. Тоже на кодетте—222—223. Различные приемы, употребляемые, в интермедиях; примеры из соч. Генделя—224—226. Интермедии, образованные из совершенно нового материала—227—228. Одна интермедия часто бывает перемещением другой—229. Общие правила; важность секвенции—230. Обязательность разнообразия в каждой интермедии—231. Свобода представляемая композитору—232. Различное количество интермедий—233. Длинные и короткие интермедии—234. Фуги без интермедий—235. Примеры интермедий, пригодных как продолжение к экспозициям, данным в предыдущей главе—236. Интермедии для трехголосной фуги—237—239. Тоже для четырехголосной—240—242. Главные свойства хорошей интермедии. Наставления для упражнений—243.

ГЛАВА VIII. Стретта. стр. 113.

Значение слова *стретта*—244. Старинное правило—245. Стретта не необходима—246. Вожди с самого начала должны быть предусмотрены для стретты—247. Примеры стретты на вождя, для стретты не предназначенного—248—250. Интервалы вступлений и число голосов; самая сжатая стретта должна быть последней—251. Неполные вступления—252. Разнообразие стретт—253. Вождь и спутник, написанные специально для стретты—254. Разные стретты: двухголосные—255—263. Тоже, трехголосные—264—265. Тоже, четырехголосные—266—267. Как сочинить тему, годную для стретты—268. Стретта в контр-экспозиции фуги—269. Каноническая стретта—270. Желательная правильность вступлений в стретте—271. Вождь и противосложение употребленные в стретте вместе; стретта на педали—272. Стретта, сделанная из измененного вождя—273. Стретта в противодвижении—274. Тоже в увеличении—275. Тоже в уменьшении и противодвижении—276. Магистральная стретта—277—278. Стретта в экспозиции фуги. *Сжатая фуга*—279—280. В сжатой фуге ответ [в том-же строе, как и вождь—281. Примеры стретт из сочинений Моцарта—282—284. Пример из соч. Мендельсона—285. Тоже из соч. Шпора—286. Тоже из соч. Брамса—287. Необходимость анализа для учащихся—288. Упражнения—289.

ГЛАВА IX. Средняя и заключительная часть фуги. стр. 140.

Свобода в разработке средней части—290. Трехчастная форма—291—292. Границы первой части фуги—293. Различная длина средней части—294—295. Разбор 21-ой фуги из „*Wohltemperirtes Clavier*“—296. Как отличать спутника от вождя в средней части фуги—297. Разбор фуги Баха в *mi миноре*—298. Первая часть—299. Первая группа средних вступлений—300. Отдельные вступления—301. Возвращение к главному строю в средней части—302. Пауза в средней части—303—304. Заключительная часть фуги: *кода*; педаль на доминанте—305. Добавочные голоса, часто вводимые в коду—306. Вступления разобранной фуги—307. Фуга Баха в *re мажоре*—308. Вождь—309. Отсутствие противосложения—310. Экспозиция—311. Начало средней части—312. Первая стретта—313. Третья интермедия и вторая стретта—314. Кодетта в средней части фуги—315. Третья стретта—316. Четвертое среднее вступление—317. Заключительная часть—318. Желательность пауз: вторичные вступления голосов—319—320. Употребления каденций—

321. Порядок модуляций. Правила Керубини—322. Эти правила далеко не всегда соблюдены Бахом—323. Модуляции в более далекие строи—324. Общие правила для разработки средних вступлений—325. Исключения—326. В среднем вступлении могут участвовать не все голоса—327. Количество средних вступлений может варьировать—328. Употребление органного пункта—329. Необходимость непрерывности—330. Последняя нота перед паузой—331. Необходимая индивидуальность голосов—332. Сочинение целой фуги—333. Надо иметь определенный план—334. Образец двухголосной фуги—335. Разбор ее—336—339. Трехголосная фуга—340. Разбор ее—341—342. Четырехголосная фуга—343. Анализ ее—344—347. Необходимость практики—348.

ГЛАВА X. Фугетта и фугато. стр. 169.

Определение фугетты—350. Ее обычная форма—351. Примеры из сочин. Баха—352—354. Пятиголосная фугетта Генделя—355. Пример Моцарта—356. Пример Бетховена—357. Свойства *фугато*—358. Пример Баха—359. Пример из „Сотворения мира“ Гайдна—360. Тоже, из сочин. Бетховена—361. Тоже, из сочин. Мендельсона—362. Тоже, из сочин. Мэкензи—363.

ГЛАВА XI. Фуга более чем с одной темой. стр. 180.

Двойная фуга—365. Два рода двойных фуг—366. Как отличить их от фуг с удержанным противосложением—367. Оба вожди должны быть написаны в двойном контрапункте—368. Требуемое количество голосов—369. Экспозиция двойной фуги первого рода; первый способ—370—374. Второй способ—375—377. Необходимость ясности—378. Форма двойной фуги первого рода—379. Средние вступления—380. Стретты—381. Отдельные вступления—382. Второй род двойных фуг—384. Отличие их от фуг первого рода—385. Две экспозиции—386—389. Соединение двух тем—390. Анализ органной фуги Баха в *до минор*—391—394. Границы разновидностей этой формы—395. Общая форма фуг второго рода—396. Небольшое количество модуляций—397. *Тройная фуга*—398. Необычная форма—399. Разбор фуги из „Искусства фуги“—400—403. Обыкновенная форма; экспозиция—404. Пример Альбрехтсбергера—405. Разбор тройной фуги Моцарта—406—409. Свобода, допускаемая в тройных фугах—410. *Четверная фуга*—411. Подделка под четверную фугу—412. Экспозиция четверной фуги Керубини—413. Дальнейшее развитие этой фуги—414.

ГЛАВА XII. Фуга на хорал. стр. 211.

Два способа сочинения фуги на хорал—415. Вожди, взятые из самого хорала—416. Разбор примера Букстехуде 417—421. Пример Баха—422—423. Форма таких фуг—424. Вступление *cantus firmus*'а—425. Современные примеры—426. Второй род фуг на хорал—427. Разбор примера из „Мотетов“ Баха—428. Модуляции—429. Введение хорала в интермедиях—430. Пример Мендельсона—431. Почему принят более свободный стиль—432. Первая строка хорала, взятая за тему фуги: пример—433. Свобода, допускаемая в этом роде сочинений—434.

ГЛАВА XIII. Фуга с сопровождением. стр. 222.

Определение—435. Сопровождаемая экспозиция—436—437. Пополнение прозрачной гармонии—438. Инструментальные вариации голосовых партий—439—440. Свободные контрапункты—441—444. Общие принципы—445—448. Важность хороших образцов—449. Наши правила основаны на сочинениях известных композиторов—450.

Ф У Г А.



Г Л А В А 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 и может считаться вообще правильным, все же во избежание недоразумений, следует оговориться тут же, что в основу фуги может быть взято 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 каноном.

4. Судя о фуге по выше-сказанному, можно предположить с первого взгляда, что она имеет много общего с каноном, 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 канону, 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. *) Это наиболее важное различие названных форм.

*) Примером фуги, в которой оба голоса идут все время каноном может служить „Fuga canonica in Epidiarente“ (т. е. в верхней квинте) из „Musicalisches Opfer“ Баха.

5. Другое различие фуги от канона заключается в том, что в каноне имитирующий голос сохраняет интервалы данного, причем качество интервала может измениться, что особенно часто случается при каноне в нону (см. „Двойной контрапункт“ §§ 339 и 340 *). 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 раз'яснено ниже.

6. Третье различие между названными формами состоит в том, что в каноне первая имитация может вступить 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 об'яснить 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 одnogолосно, без сопровождения (за исключением случаев, упомянутых в § 3-м) и на которой строится затем вся фуга. Под только что сказанным не следует разумеать, что вождь должен быть слышен безпрестанно впродолжении 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 течении 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-ый). 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 фуга, содержащая такой ответ — *реальной фугой*. Бывает также, что ответ является видоизмененной транспонировкой вождя, причем эти изменения вызываются строением самой темы. Такой ответ называется *тональным ответом*, а фуга, 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. 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

*) Ссылаясь на „Гармонию“, „Контрапункт“, „Двойной контрапункт“ и „Канон“, мы всегда будем иметь ввиду предыдущие томы этого сочинения.

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 тою 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 большей частью друг от друга также интермедиями.

15. Та часть фуги, в которой делается возвращение к первоначальной тональности, называется заклучительной частью. Здесь в последний раз проводится вождь, или иногда также и спутник. Нередко — особенно в вокальных фугах—перед концом заключительной части вставляется органнй пункт. Иногда бывает два органнх пункта; тогда органнй пункт на доминанте предшествует органному пункту на тонике. Педали могут встречаться также, хотя гораздо реже, и в средней части фуги; интересный пример такого случая мы видим в *f* 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. Наприм.: если длительность вождя четырех-тактная, 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 с 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, неимеющего 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, как-то: капониические имитации, имитации в увеличении, в уменьшении и т. п.—раньше называлась *Ricercare* или *Ricercata* т. е. изысканной фугой. Две сложные фуги Баха из его „Musicalisches 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. Дальше 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, наз. *Fughetta*, т. е. маленькая фуга. Среди Баховских органых 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 попадаются 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 фугатто, однако последнее несравненно чаще встречается в пьесе случайно, эпизодически. В качестве примера фугато укажем на хор из Мессии. „Ihr Schall geht aus“.

23. Само собою разумеется, что все, в этой главе сказанное, дает только самые общие понятия о фуге. Едва ли можно найти другую форму композиции, представляющую больший простор для уклопов в подробностях, чем фуга. За исключением экспозиции, средней и заключительной части, являющихся непременно принадлежностями всякой фуги, очень мало или даже совсем нет таких черт, которые могли бы считаться для фуги обязательными. Единственное, что обязательно, это, чтобы фуга представляла органическую цельность, которая достигается тем, что тематический материал для нея берется исключительно из вождя или из противосложений. Как браться за это постараемся раз'яснить в следующих главах, в которых последовательно займемся каждой составной частью фуги отдельно.

Г Л А В А II.

Вождь.

24. Сочиняя фугу, следует обращать особенное внимание на выбор удачной темы. Фугу, или вернее сочинение в форме фуги, можно бы написать на какую угодно тему, но отсюда вовсе не следует, чтобы всякая мелодия годилась для разработки в форме фуги, и столь-же немислимо сделать хорошую одежду из гпилого материала. Попробуем 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 однополосно, 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. Первое условие, пред'являемое 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 оне 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 учащагося 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 с 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 бем.*, мы тем самым должны бы допустить решительно неестественный скачек доминанты на нижний вводный тон, а предположив, что первое *Ми бемоль* субдоминанта из *Си бемоль* мажор, должны бы допустить мало правдоподобный скачек 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 бем.*, которая делается уже несомненной при появлении за сим в теме звука *Ля бем.* 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 на чистую кварту, или нисходящем на чистую квинту — первая нота будет доминантой строя, а вторая его тоникой.—Как на случайное исключение из приведенного правила, укажем на следующий пример:



Впрочем в подобных весьма редких случаях, заключительные ноты темы или начальные ответа всегда определяют тональность. В нашем примере не могло бы быть подразумеваемой (§ 118) в вожде модуляции в *Соль мажор*, если бы предположить, что вождь начался в *ля миноре*.

Кроме того в данной фуге — тройной — *До* мажорный строй определяется еще и другими темами, сопровождающими здесь приведенную (см. § 406).

30. Подобное же рассуждение применимо и к следующему примеру:

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 21.



Если мы предположим для сопровождения этой мелодии самую простую, естественную гармонию, то вероятнее всего остановимся на следующем:



Имеющиеся здесь во втором такте простое *Ля* и *Ми бемоль* указывают на строй *Си бемоль*, так как нет другого мажорного строя, в котором бы встретились обе эти ноты, предположить же, что одна из них хроматическая — нет основания, так как тема сплошь диатоническая. Наш последний мажорный пример:

Бетховен, Месса в С.



не требует особых разъяснений. Хотя вводный тон здесь и отсутствует, все же чувствуется несомненно, что тональность темы *До мажор*, а не *Фа*. Сравните заключение этой темы с заключением темы, приведенной под буквой с) в § 28.

31. Тональность минорных тем также неизменно ясная, как видно из следующих примеров:

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 2.



И.С.Бах. Partita в Си мин.



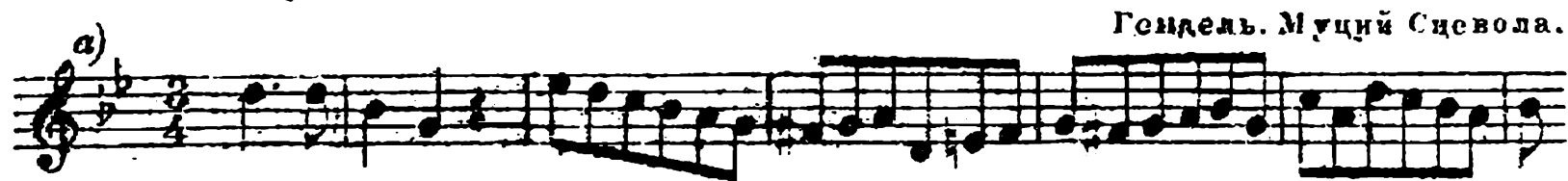
И.С.Бах. Органная Фуга в До мин.



в примере (а) сопоставление VI и VII ступени гармонической минорной гаммы сразу определяет тональность. Сразу же определена тональность и в примере (б) помощью арпеджированного чередования доминант-аккорда и тонической гармонии (см. *Гармония* § 229). В примере (с) до

вступление третьего такта есть место сомнению относительно лада, хотя ясно чувствуется тональность *До*. Сомнение рассеивается при появлении ноты *Ля бем.*, бесспорно устанавливающей *До минор*.

32. В следующем примере



строй устанавливается посредством арпеджио тонического трезвучия (сравни с примером (b) § 30).

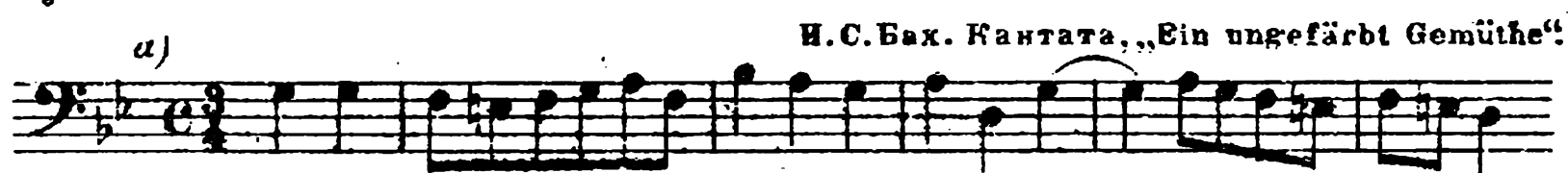


Здесь интервал уменьшенной квинты и непосредственно за ним следующее *Си бемоль* указывают на строй *Соль минор*. Наконец в следующем примере



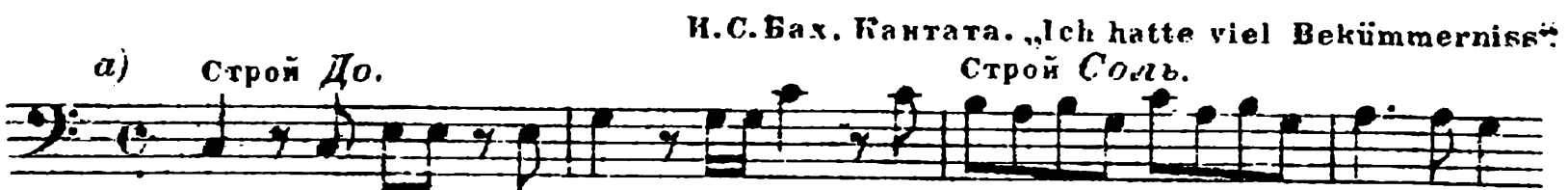
строй определяется тремя первыми восьмушками второго такта.

33. Иногда вождь, вместо того чтобы быть в главном строе, пребывает все время в строе доминанты, как например в следующих случаях:



Что вожди приведенных примеров держатся строя доминанты видно не только из ключевого обозначения, но также, как выяснится в следующей главе, из интервала, в котором отвечает спутник.

34. Вождь часто заканчивается не в том тоне в каком начался, причем чаще всего бывает, что вождь, начинаясь в главной тональности, заканчивается в доминантной.



Хотя вводный тон новой тональности здесь отсутствует, все же ясно из мелодического склада двух последних тактов, что вождь модулирует в *Соль мажор*. Ответ, сделанный на эту тему Бахом, является явным подтверждением этой модуляции. В последующих примерах

И. С. Бах. Кантата „Singet Dem Herrn“.



Гендоль. Геркулес.



вводный тон доминантного строя имеется в вожде на лицо.

35. Если вождь написан в миноре, то необходимо понимать, что он должен модулировать в *минорный* строй доминанты, а не *мажорный*.

И. С. Бах. Matthäus Passion.



Здесь, хотя доминантная гармония из *Ля минор* без сомнения модуляция сделана не в эту тональность, а в строй *Ми минор*. Следующая тема включает в себе хроматическую ноту.

Шуман. Фуга, Op. 72 №1.



Во втором такте этой темы нота *Соль диез*: хотя и является вводным тоном из *Ля минор*, но модуляции в этот строй не производит, так как ей предшествует нота *Си бемоль*, а вслед за ней появляется противоречащее модуляции простое *Соль*. В следующем примере:

Рубинштейн. „Потерянный рай“.



мы находим хроматическую ноту *Фа диез*, взятую в качестве вспомогательной и следовательно сходной по значению с хроматической нотой предшествовавшего примера.

36. Гораздо реже встречаются темы, начинающиеся в строе доминанты и заканчивающиеся в главном строе. Ограничимся двумя примерами.

И.С.Бах. Месса в си мин.

а) Строй ля.

Строй ре.



b) Строй до.

Строй фа.

Гендель. Ринальдо.



На первый взгляд может казаться, что во втором примере вождь кончается в тоне До, но присутствие вспомогательной Си бемоль, а не Си бекар ясно доказывает, что тема закончена в Фа мажоре.

37. Бывает также, хотя очень редко, что тема начинается в главном строе, модулирует в строй доминанты и возвращается в главный строй, как в следующем примере.

И.С.Бах. Кантата „Sehet, welche Liebe“

а) Строй ми мин.

Строй си мин.



Строй ми мин.

38. Случается, что тональности главная и доминантная заменяются в вожде главной и субдоминантной тональностью. Следующие отрывки

Гендель „Alexander's Feast“

а) Строй соль мин.

Строй ре мин.



И.С.Бах. Месса в си мин.

b) Строй соль.

Строй ре.



начинаются в строе субдоминанты и кончаются в главном строе. В ниже-помещенных примерах:

И.С.Бах. Фуга в ми мин.

c) Строй ми мин.

Строй соль.

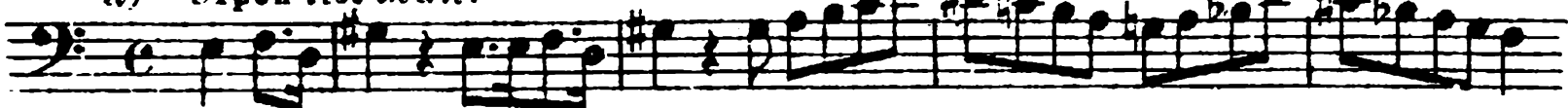
Строй ля мин.



Мендельсон. 3-я органная соната.

Строй ми мин. Строй ре мин.

d) Строй ля мин.



вождь начинается в главном строе и кончается в субдоминантном. Кроме того в примере (d) вставлена модуляция в строй доминанты, а в (с) модуляция в параллельный мажор.

39. Редким исключением является тема, целиком написанная в тоне субдоминанты.

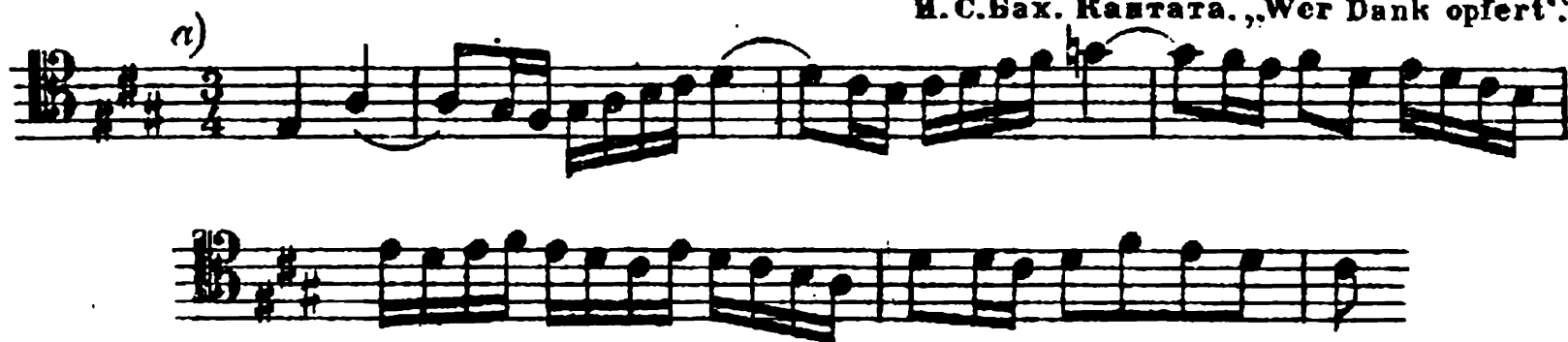
Гендель. Jephta.



Строй этой пьесы *ре минор*, но тема бесспорно написана в *соль мин.* так как простое *си*, как явствует из дальнейшей разработки — является лишь хроматически-измененной третьей ступенью *соль минора*.

40. В добавление к модуляциям, о которых уже сказано выше, упомянем о часто встречаемых случайных модуляциях, эпизодически появляющихся в темах, начинающихся и заканчивающихся в главном строе. Отметим при том, что мажорным темам особенно свойственны модуляционные отклонения в тональность субдоминанты, а минорным отклонения в параллельный мажор:

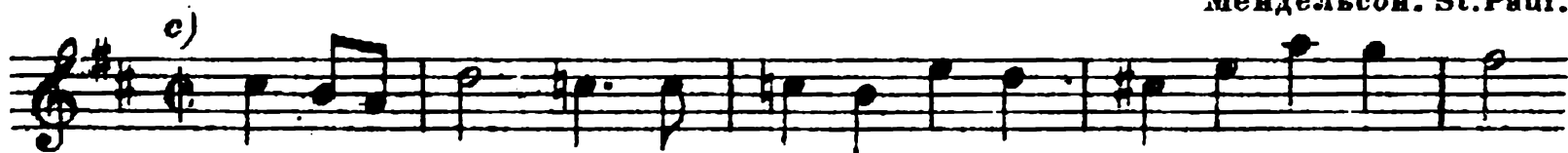
И. С. Бах. Кантата „Wer Dank opfert“.



Гендель. Semele.



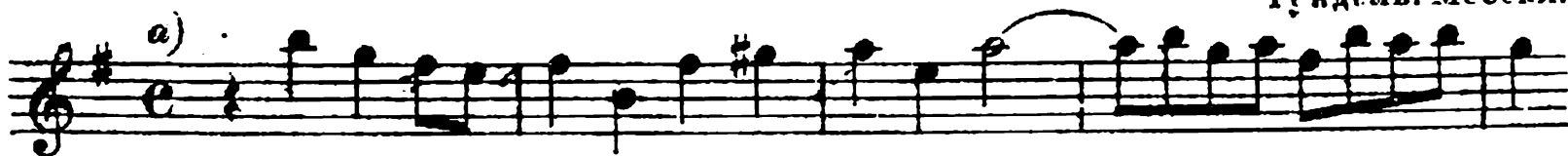
Мендельсон. St. Paul.



во всех этих примерах имеются короткие модуляции в тональность субдоминанты.

41. Такая же модуляция в тональность субдоминанты может встретиться и в минорной теме:

Гендель. Мессия.



Более впрочем обычны для минорных тем, как сказано выше, модуляционные отклонения в параллельный мажор:

Бах. Органная Фуга в *соль мин.*



Гендель. Anthem, „In the Lord put I my trust“.

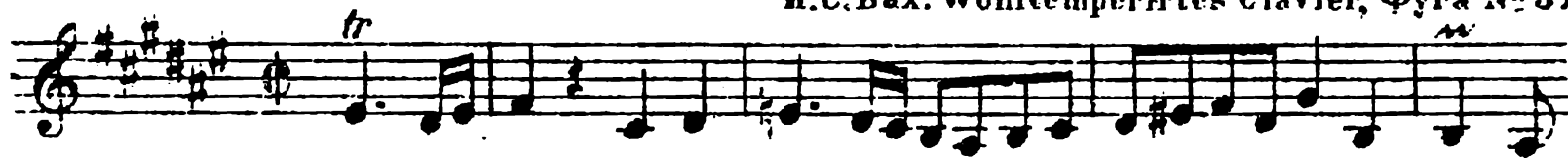


42. Хорошая для фуги тема должна всегда, или по крайней мере за редкими исключениями, представлять из себя *вполне законченную музыкальную фразу*. Под фразой разумеется здесь отрывок, содержащий какую-нибудь определенную мысль и заключенный какой-либо каденцией, (см. Контрапункт, гл. XV), причем нет надобности, чтобы каденция эта была действительно гармонически выражена; достаточно, чтобы заключительные ноты *вождя допускали гармонизацию каденцией*. Нет также необходимости, чтобы эта каденция была непременно полной, хотя в громадном большинстве случаев встречается именно полная каденция. Если учащийся просмотрит все выше приведенные вожди, то увидит, что это условие выполнено везде. Почти в каждом примере тема кончается или тоникой, или медиантой или доминантой. В тех редких случаях, где тема модулирует в строй субдоминанты, см. § 38, (c) и (d), заключительной нотой темы будут тоника или медианта субдоминантной тональности.

43. Для того, чтобы каденция могла производить надлежащее впечатление, надо, чтобы при двух-дольном размере заключительная нота темы пришлась на ритмически сильной части такта, т. е. на первой или третьей его доле, (см. примеры § 28). При заключении темы на абсолютно сильной части такта могут иногда встретиться добавочные ноты, как в примере § 31 (c).

44. В двухдольном размере тема может кончиться на слабой части такта только в том случае, когда на предыдущей сильной имеется задержанная или вспомогательная нота.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 37.



Здесь в предпоследнем такте подразумевается гармония доминант-аккорда, септима *Си* разрешается в медианту, при чем приходящаяся на первой части последнего такта нота *Си* — очевидно задержанная нота. (См. также примеры § 32 (b) и § 35 (b)).

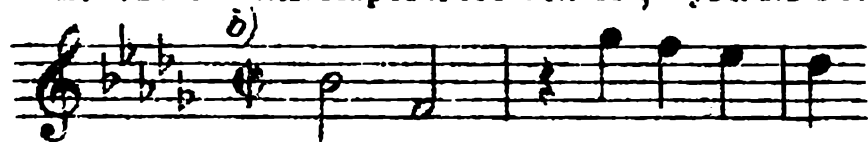
45. К трехдольным размерам вышеизложенные правила неприменимы, так как заключительный аккорд каденции может прийти при трехдольном размере и на второй части такта. (Контрапункт § 484). Примером этого случая может служить § 34 (d).

46. Касательно длины темы трудно дать какие-либо определенные указания. В сочинениях великих мастеров встречаются иногда темы чрезвычайно короткие, состоящие всего только из нескольких нот:

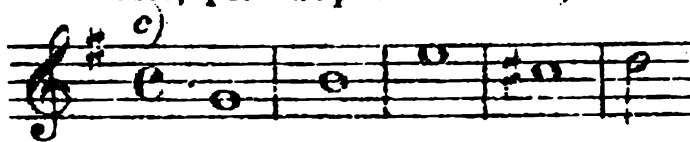
И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 5.



И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 22.



Моцарт. Квартет в соль, № 14.



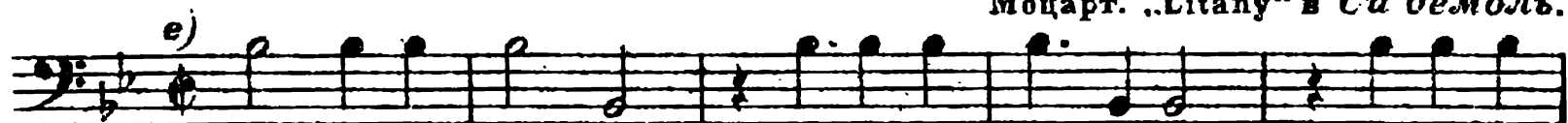
Встречаются также вожди чрезвычайно значительной длины

И. С. Бах. Токката в до мин.





Моцарт. „Litany“ в Си бемоль.



Бетховен. Квартет в До, Op. 59 № 3.

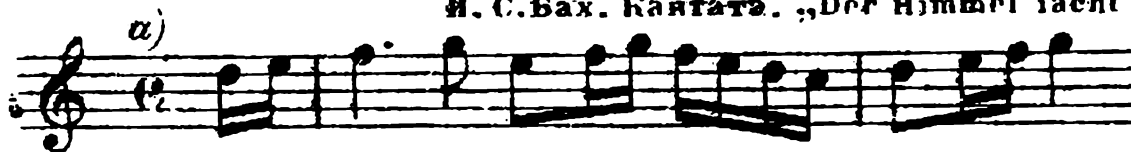


В таких длинных темах часто встречаются секвенции. Как вообще правило можно сказать, что чем медленнее темп, тем меньшее количество тактов должно быть в вожде. Очень важно, чтобы слушатель легко и сразу узнавал тему при ее последовательных появлениях, а это гораздо легче достигается при ясной и сжатой теме, чем при запутанной и растянутой. Многие из прекраснейших фуг написаны на короткие темы. Следует оговорить, что длина темы, предназначенной для вокальной фуги до некоторой степени в зависимости от текста и что каденции должны приходить в таких местах, где смысл текста допускает остановку. Если представим себе вождь § 28 (а) с заключительным текстом: „и будет век царить он и“—то получим яркий пример той нелепости, которой следует остерегаться.

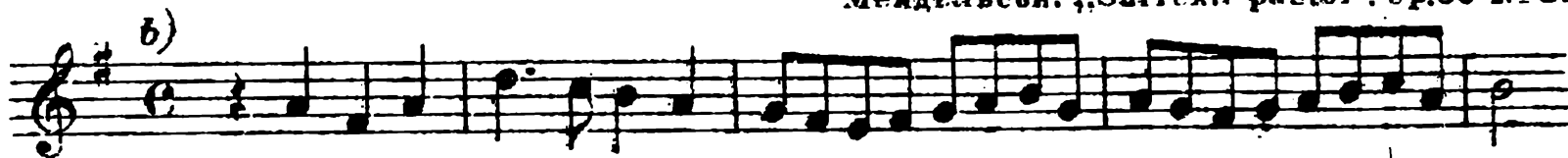
47. Другое важное соображение, которое не следует упускать из виду — это об'ем вождя. В вокальных фугах об'ем этот редко превышает октаву, так как в противоположном случае при перестановке темы в новые тональности она неминуемо вышла бы из нормальных пределов голоса. Могут встретиться случайные отступления в этом отношении как например в вожде § 40 (а), об'ем которого достигает децимы, но такие отступления редки. В темах инструментальных фуг может быть допущен больший об'ем, но даже и здесь это редко представляется выгодным, так как может дать повод частому переkreщиванию голосов, что вредит ясности и затемняет фугу. Многие из лучших фуговых тем вращаются в тесном об'еме. В двух превосходнейших фугах Баха из его *Wohltemperirtes Clavier*, № 4 и 33, об'ем тем не превышает кварты. В вышеприведенных примерах § 32 (b) и § 34 (b) об'ем достигает только квинты, а в § 28 (с), § 30 (b) и § 34 (с)—только сексты.

48. В то время, как существуют ограничения (§ 42) относительно ступеней гаммы, которыми может кончиться тема, их не имеется относительно ступеней, с которых тема должна начинаться. В громадном большинстве случаев темы фуг начинаются или с тоники, или с доминанты. Тем не менее может быть дано множество примеров тем, в которых начальной нотой послужили другие ступени гаммы. Приведем их несколько:

И. С. Бах. Кантата. „Der Himmel lacht“.



Мендельсон. „Surrexit pastor“ Op. 39 № 3.



Темы, начинающиеся с верхнего вводного тона очень редки. Можно найти еще пример в *Си* бемольной фуге Баха № 45. из *Wohltemperirtes Clavier*. Вожди, начинающиеся с медианты встречаются также не часто.

Бетховен. Месса в *Ре*.

Керубини, 4-я Месса.



49. Следующие вожди начинаются с субдоминанты:

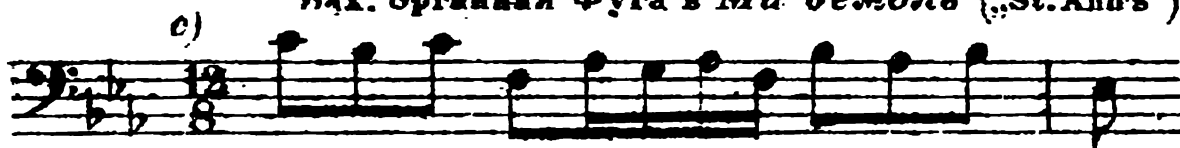
Гендель. Dettingen Anthem.



Шуман. Фуга Op. 72 № 3.



В двух следующих примерах темы начаты с субмедианты:

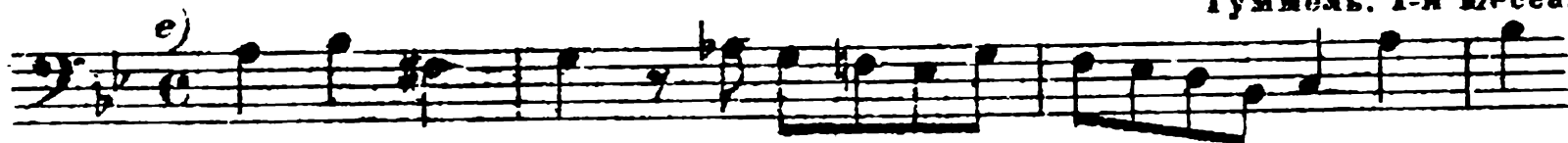
Бах. Органная Фуга в *Ми бемоль* („St. Ann's“).

Гуммель. 2-я Месса.



Вводный тон чрезвычайно редко берется в качестве печальной ноты. Нами уже приведен пример в § 44; дадим еще другой:

Гуммель. 1-я Месса.



Этот пример интересен еще тем, что содержит модуляционное отклонение в строй параллельного минора, отклонение исключительное, вообще не встречающееся в мажорных темах.

50. Нам остается упомянуть еще о двух важных пунктах, касающихся выбора темы для фуги. Первый заключается в том, что тема должна быть контрапунктического склада или по меньшей мере должна быть пригодной для контрапунктической обработки. Есть много прекрасных мелодий, решительно непригодных для фуги. Трудно например представить себе фугу, написанную на темы вроде следующих:



Совершенно невозможно определить правилами то, что составляет сущность контрапунктической темы. Учащийся, основательно прошедший курс контрапункта, сам поймет это инстинктивно. Вероятная причина непригодности для фуг вышеприведенных тем та, что они слишком изрезаны половинными каденциями, устанавливающими резко определенные грани. (Контрапункт §§ 480, 505). В виде исключения в середине вождя может встретиться каденция, как в примере (с) § 41, но вообще плавность музыкальной мысли, непрерывность ее течения должны быть признаны характерной чертой тем, предназначенных для фуг. Эта черта присуща большей части примеров, выше-помещенных.

51. Часто желательно, хотя и не необходимо, чтобы тема была сочинена с расчетом на стретту, т. е. допускала бы кроме первоначального вступления имитации, также и более раннее. Этот вопрос будет подробно рассмотрен ниже. (Глава VIII).

52. Наконец последнее важное условие, о котором должно быть упомянуто, то, чтобы тема была непременно характерной. Простой лишенный смысла набор нот, представляющий сходство с неуклюжим контрапунктическим упражнением, никогда не даст хорошей фуги. Существенные признаки характерной темы суть: ясно определенное мелодическое очертание и ритмическая отчетливость. В примерах § 28 (a) и (b), § 34 (a), § 46 (a), (b), и (c) особенно ярко выступает характерность мелодического очертания, тогда как в примерах § 36 (a), § 41 (b) и § 46 (d) мелодия и ритм равнозначны. Так как невозможно научить изобретать мелодии, мы принуждены ограничиться указаниями относительно предъявляемых к ним требований, предоставляя воображению и изобретательности учащегося приложение на практике изложенных нами принципов.

53. Анализируя фугу, важно уметь и точно определить, где кончается тема. В некоторых случаях в этом отношении возможны сомнения, так в трех различных теоретических руководствах даны три различные длины вождю до *диез* мажорной фуги из второй части *Wohltemperirtes Clavier*. В общем однако разрешение этого вопроса не представляет трудностей. Как уже было сказано выше (§ 42) вождь должен кончиться каденцией. Если тема началась с сильной части такта, то последней ее нотой будет чаще всего (хотя и не всегда) та нота, на которой вступит ответ. В других случаях вождь обыкновенно кончается на каденции непосредственно перед или после вступления спутника. В случае продолжающихся сомнений, конец вождя может быть определен на основании той ноты спутника, где прекратилась имитация; об этом будет подробно изложено в ближайшей главе. В стреттных фугах, где

ответ вступает ранее, чем вождь кончится, длина вождя обыкновенно определяется количеством имитируемых нот в позже вступающих голосах.

54. Учащийся должен упражняться теперь в изобретении тем для фуг, согласно помещенным в этой главе указаниям, помня главные требования, которые сводятся к следующему: (1) ясность тональности, (2) определенная форма, (3) умеренная длина и объем, (4) мелодическая выпуклость, характерность и (5) контрапунктический склад. Нет надобности особенно гнаться за оригинальностью; лучшие мелодические и гармонические обороты для фуговых тем настолько исчерпаны, что добиться новизны в самой теме вряд-ли возможно. В современных фугах следует добиваться оригинальности (если только она возможна) скорее в разработке материала, чем в самом материале.

Г Л А В А III.

Спутник.

55. В первой главе (§ 9) сказано, что спутник есть вождь, транспонированный в тональность, лежащую на кварту или квинту выше или ниже данной тональности. Чрезвычайно важно, чтобы ученик умел сыскать правильный ответ на данную тему; к сожалению между помещенными на этот счет в старинных руководствах указаниями и практикой лучших композиторов замечается чуть ли не по всем пунктам непримиримые разногласия. Правила, предлагаемые здѣсь не заимствованы поэтому ни из одного из существующих руководств, а выведены прямо из сочинений великих учителей.

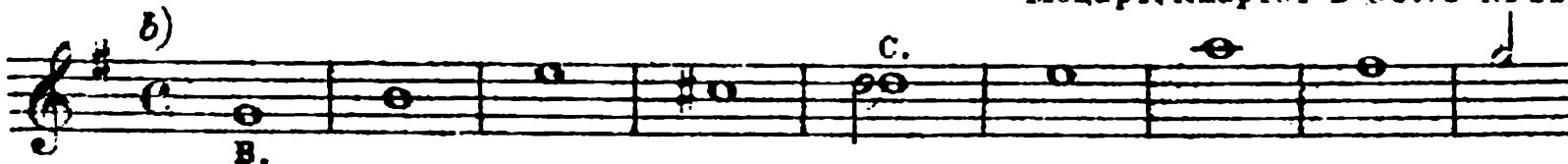
56. В громадном большинстве случаев тональности темы и ответа находятся в доминантном отношении, т. е. если вождь в строе тоники, то ответ будет в строе доминанты; если вождь в строе доминанты, то ответ будет в строе тоники; если вождь начинается в строе тоники и модулирует в доминантный строй, то ответ начнется в строе доминанты и модулирует в строй тоники и *наоборот*. В виде исключения бывает, как мы и увидим ниже, что место доминантного строя занимает субдоминантный.

57. Ответ может быть реальный или тональный. Ответ называется реальным, если он представляет точную транспонировку вождя, (за исключением случая, указанного ниже в § 69). Ответ называется тональным, если при транспонировке сделаны некоторые изменения, сущность которых будет разъяснена ниже.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 33.



Моцарт. Квартет в Соль № 14.



В вышеприведенных примерах вождь обозначен буквой В, спутник буквой С. В примере (а) — ответ реальный, в примере (b) — тональный, так как терции *Соль* — *С#* отвечает секунда *Ре* — *Ми*. Пусть учащийся обратит еще внимание на то, что последняя нота спутника имеет большую длительность, чем последняя нота вождя. При дальнейшем изуче-

нии не раз придется встретиться с подобным приемом; очень часто длительность первой и последней ноты вождя увеличивается или уменьшается в ответе.

58. Мы будем сначала говорить о реальном ответе, как о более легком. Узнать, когда на тему может быть сделан реальный ответ очень просто; достаточно руководствоваться следующим правилом:

Всякий вождь, не содержащий в себе выраженной или предполагаемой модуляции *) в строй доминанты может иметь реальный ответ если он (вождь) во первых, не начинается со скачка тоники на доминанту или с тоники, идущей на доминанту через медианту, и во вторых, не начинается с доминанты. Впрочем и в этих двух случаях реальный ответ возможен. (§ 101, 105—107).

59. Мы сначала дадим примеры реальных ответов в строе доминанты к вождям, написанным сплошь в строе тоники, сопровождая ответ контрапунктом (противосложением). который, как это видно из примеров, есть музыкальное продолжение вождя. Мы не будем прерывать эти примеры там, где кончается ответ, а приведем их дальше, так как это поможет учащемуся определить конец вождя. Наш первый пример иллюстрирует сказанное в § 53, а именно то, что при вожде, начинающемся с сильной доли такта, вступление ответа совпадает обыкновенно с последней нотой вождя.

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 15

В.

С.

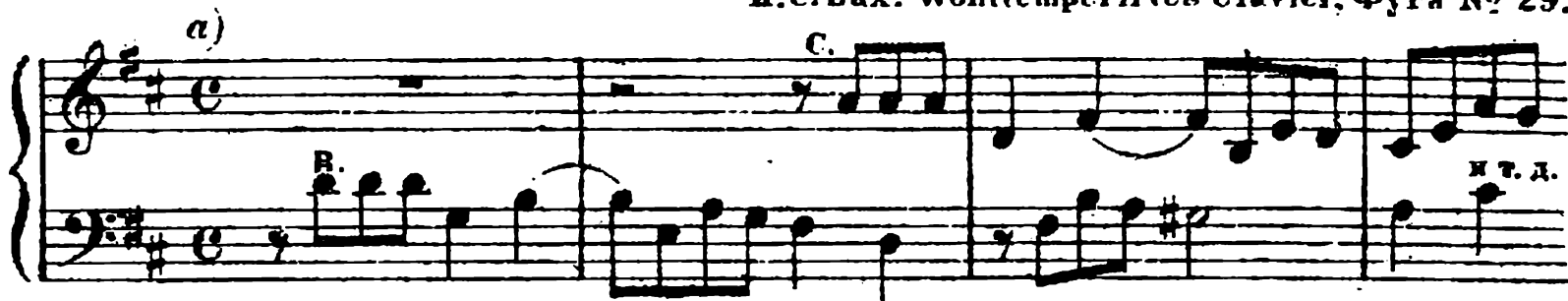
и т. д.

Что вождь кончается здесь в пятом такте на *фа дисз* (на терции доминантного трезвучия, § 42) доказывается тем, что следующая нота *Соль* не имитируется спутником. В этом примере ответ помещен в нижнем голосе.

*) Что разумеется под предполагаемой модуляцией будет разъяснено, когда зайдет речь о тональном ответе (§ 118).

60. В следующих примерах:

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 29.



И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 43.



ответ помещен в верхнем голосе. В обоих случаях вождь начинается с слабой доли такта и кончается на относительно сильной, непосредственно перед вступлением ответа,

61. Следующий пример знакомит нас с несколькими новыми соображениями:

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 9.



Ответ вступает здесь не задолго до окончания вождя, последняя нота которого (она отмечена значком) приходится на ближайшей к вступлению ответа сильной доле такта. В § 53 было сказано, что конец вождя может быть определен на основании той ноты спутника, на которой прекратилась имитация. С первого взгляда кажется, что имитация здесь продолжается и во второй половине такта, но вождь не может кончиться на *ре* в начале третьего такта, так как в таком случае, как увидим дальше в этой же главе, заключительному *ре* вождя отнюдь не могло бы соответствовать заключительное *ля* в спутнике. Кроме этого имита-

ция второго полутакта не строгая, так как *ре* диэз имитируется простым *ля*, а не диэзным. Мы встретились здесь с довольно обыкновенным явлением, заключающемся в том, что часть *продолжения* вождя имитируется, каковая имитация может быть строгой или (как в данном случае) свободной.

62. В только что приведенном примере ответ вступил до окончания вождя. В следующем:

Гендель „Riccardo Primo“;

вождь кончается (как видно из сравнения его с ответом), на первой ноте третьего такта, а ответ между тем вступает только на четвертом такте. Подобные случаи встречаются очень часто. Здесь Гендель вполне мог бы начать ответ и на третьем такте таким образом:

но если учащийся припомнит, что было сказано в последней главе касательно предполагаемой гармонии вождя, то он увидит, что в конце второго такта ясно подразумевается гармония доминантаккорда и что поэтому предложение, нами предложенное, несравненно менее удовлетворительно с гармонической точки зрения. Ноты, введенные между концом вождя и началом ответа и отмеченные на нашем примере значком | | составляют так называемую *кодетту*. Во многих случаях подобное связующее звено необходимо.

63. Следующая тема

Гайда. 4-я Месса.

отличается ото всех ранее приведенных более хроматическим характером. Здесь ответ вступает на заключительной ноте вождя, потому что последний начинается с сильной доли такта. Пример, в котором вставлена кодетта (§ 62) представляет в этом отношении исключение.

64. Следующий пример

Гуммель. 1-я Месса.



представляет довольно редкий случай: первый голос на некоторое время перестает сопровождать спутника. Пример этот есть начало фуги с самостоятельным оркестровым сопровождением, благодаря которому тенор, хотя бас и молчит, все таки не остается одиноким *). Впрочем такой прием должен быть признан *исключительным*, и мы не советовали бы учащимся подражать ему.

65. Последний приводимый нами мажорный пример

Мендельсон. 2-я Органная соната.



содержит вводный тон доминантного строя, употребленный в значении хроматически-повышенной терции трезвучия второй ступени данной тональности и не вызывающий потому модуляции. Этой ноте соответствует в спутнике нота *до диэз*, хроматически повышенная терция трезвучия второй ступени из *Соль мажора*. Заключительная нота вождя слегка изменена в ответе, вследствие задержания, отсрочившего ее появление на одну четверть.

66. Приведем теперь несколько примеров спутников к минорным вождям. Спутники эти пишутся всегда в строе *минорной доминанты*, а не *мажорной*. Мы уже видели (§ 35), что минорный вождь, модулирую-

*) См. § 441, где данная fuga приведена в полном изложении.

щий с строй доминанты, всегда придерживается минорного лада этого строя; это может быть принято за правило и в тех случаях, когда первая встречающаяся модуляция делается спутником. Подтвердим сказанное следующими двумя примерами.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 4.

a)

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 20.

b)

67. Если учащийся рассмотрит различные контрапункты, сопровождающие вышеприведенные нами ответы, то увидит, что все они, так же как и самые ответы, написаны в строе доминанты. Не будь этого, чувство тональности было бы затемнено, так как музыка пребывала бы в одно и то же время в двух тональностях. Случается однако, что гармония доминантного строя выясняется только к концу ответа, как например в следующем примере:

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 42.



Здесь тональность *Ре диез* минор—доминантная к *Соль диез* минору—вступает в свои права только на третьем такте ответа.

68. Следующий пример иллюстрирует случай, достойный внимания:

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier. Фуга № 46.



Здесь вождь оканчивается нотой *ре бемоль*, медиантой минорного строя; последняя же нота ответа не медианта минорного доминантного строя *ля бемоль*, как следовало быть, а *ля* простое, т. е. медианта мажорного доминантного строя.

69. Что это далеко не единичный случай, видно из следующих примеров, взятых среди многочисленных, подтверждающих этот случай, фуг.

Моцарт. Реквием.



Клементи. „Gradus ad Parnassum“, № 25.

b) В.

Кодетта.

и т. д.

Дальнейшие иллюстрации этого случая встретятся нам, когда дойдем до тональных фуг. Примеры великих мастеров фуги дают нам достаточное основание для вывода следующего правила: *если минорный вождь кончается медиантой, ответ может кончиться по желанию, как мажорной, так и минорной медиантой доминантного строя.*

70. При вожде, сплошь написанном в строе доминанты, ответ делается в строе тоники:

a) В. И. С. Бах. Увертюра (Сюита) в фа.

С.

и т. д.

b) Гендель. Самсон.

С.

В.

и т. д.

Важно отметить, что в таких случаях ответ вступает квартой выше или квинтой ниже вождя, а не квинтой выше или квартой ниже как это было в предшествовавших примерах.

71. Иногда бывает, по аналогии с предыдущим, что при вожде написанном в главном строе, ответ написан не в доминантной, а в субдоминантной тональности:

И. С. Бах. Кантата, „Der Himmel lacht“.

a) В.

Здесь вождь написан в *До мажоре* ответ же, без всякого сомнения, в *Фа мажоре*. Вступление ответа дает пример сказанного в § 57 об увеличении длительности начальных нот.

И. С. Бах. Органная fuga в До.

b) В.

и т. д.

Ответ здесь опять в строе субдоминанты. Сделанное изменение на полутон в конце примера (простое Си в ответе, соответствующее простому Фа в вожде)—встречается часто. (См. § 144).

Мендельсон. „Surrexit pastor“.

c)

и т. д.

В данном примере ответ написан не квинтой ниже, а квартой выше. Эта fuga имеет самостоятельное органичное сопровождение, (оно здесь не приведено), еще яснее подтверждающее, что строй ответа *До мажор*.

72. Вникая в три последние приведенные нами примера, мы замечаем, что во всех трех преобладает доминанта или звуки доминантной гармонии. То же самое наблюдается и в ниже помещенных примерах минорного лада, в котором, кстати сказать, ответ в субдоминанте встречается чаще чем в мажоре.

И. С. Бах. „Partita“ в *Си миноре*.

Здесь вождь начинается с арпеджированного доминантаккорда, за ним следует тоническая гармония, а за ней снова доминантная. Ответ здесь сделан в строе субдоминанты для того, чтобы подчиниться основному принципу, требующему, чтобы доминанте отвечала тоника.

73. Так как, насколько нам известно, возможность ответа в строе субдоминанты не обсуждалась ни в одном из существующих учебников, то необходимо привести значительное число примеров из сочинений великих композиторов, не для того только, чтобы подтвердить самый факт, но также, чтобы иметь возможность вывести необходимые правила для руководства учащихся, когда именно уместен такой ответ. Следующий пример заслуживает внимательного изучения:

И. С. Бах. Кантата: „Herr Deine Augen“

Здесь вождь не начинается, как в раньше-приведенном примере, с ноты, принадлежащей доминантной гармонии, но на доминантаккорд ясно указывает уменьшенная квинта, следующая непосредственно за

первой нотой. В следующем такте имеется модуляция в строй доминанты; обратная же модуляция в главный строй сделана в третьем такте.

74. Теперь рассмотрим ответ. Первая нота *До*. Эта нота не может быть рассматриваема как субдоминанта, потому что тонике в начале вождя не может отвечать субдоминанта в спутнике. Мы уже видели, что тонике почти неизменно отвечает доминанта, т. е. тоника строя в котором написан ответ; поэтому ноту *До* здесь следует понимать, не как субдоминанту из *Соль минора*, а как тонику из *До минора*. Благодаря такому выбору строя, Бах имел возможность подчинить ответ уже упомянутому основному правилу, требующему, чтобы доминантной гармонии вождя противопоставлялась тоническая гармония в спутнике. К подробному обсуждению этого правила мы еще вернемся, когда зайдет речь о тональных ответах. В нашем примере имеется доминантаккорд из *Соль минора* в первом такте вождя; в первом же такте ответа этой доминантной гармонии соответствует септаккорд, содержащий звуки *Соль* мажорной *тонической* гармонии (*соль, си, ре*). Можно было бы конечно сделать в этом такте и реальный ответ, начиная с доминанты; но тогда доминантной гармонии вождя соответствовал бы в спутнике септаккорд *ля, до, ми, соль*, ничего общего с *тонической* гармонией главного строя не имеющий.

75. Во втором такте вождя мы замечаем еще модуляцию в строй доминанты. Подобная модуляция почти неизменно вызывает в соответственном месте ответа возвращение в главный строй; в данном же случае имеющаяся в ответе гармония главного строя есть в сущности гармония доминантного строя от *до минор*. Если бы ответ не был в строе субдоминанты, тональный ответ был бы необходим.

76. Следующие примеры не содержат никаких модуляций:

И. С. Бах. Органная fuga в *ре миноре*.

а) В:



И. С. Бах. Токката в *ре миноре*.

б)





В начале этих вождей подразумевается доминантная гармония; в начале ответов ей соответствует тоническая. Эти вожди до некоторой степени между собою сходны.

77. Приводим еще пример на тот-же случай.

И. С. Бах. Искусство Фуги № 10.

В.



Вождь начинается здесь с вводного тона. Мы увидим дальше при изучении тональных ответов, что вводный тон, исключая случая, когда он является простой вспомогательной нотой к тонике, почти всегда рассматривается как терция доминантного трезвучия и требует таким образом в соответственном месте ответа большую терцию тонического трезвучия (§ 131). Мы видим это и в данном случае, и всякий другой спутник кроме того, который дан Бахом в строе субдоминанты, или нарушил бы ответ доминанте тоникой, или (в случае тонального ответа) исказил бы вождя до неузнаваемости. Надо заметить, что „Искусство фуги“, откуда заимствован этот пример, было написано Бахом специально с целью показать всевозможные случаи, касающиеся сочинения фуг. Поместив в своем сборнике пример ответа в строе субдоминанты, Бах дал нам прекрасное доказательство того, что он считал подобный ответ правильным. Это в значительной мере подтверждает и уместность прочих приведенных нами примеров.

78. Последний пример, который приводим из сочинений Баха:

И. С. Бах. Сюита для оркестра в Ре.

В.



схож по характеру с предыдущим и еще яснее подтверждает наш тезис.

За исключением последней ноты, вождь целиком построен на доминантной гармонии, которой поэтому и соответствует в спутнике гармония, заключающая в себе полное тоническое трезвучие главного строя. Контрапункт, сопровождающий ответ, окончательно подтверждает, что ответ написан в строе *Соль* мажор.

79. Приводим еще несколько примеров других авторов на ответы в субдоминантной тональности:

a) Гендель. Соломон. и т. д.

b) Бетховен. Квартет. Op. 131. и т. д.

c) Шуман: Фугетта. Op. 126, №2. и т. д.

После всего сказанного эти примеры могут обойтись без дальнейших пояснений.

80. Мы укажем еще примеры ответов в субдоминантной тональности, когда перейдем к тональным ответам; но уже теперь у нас имеется их достаточное количество для того, чтобы чувствовать себя в праве перейти к обобщению. Изучая приведенные и им подобные примеры, мы можем вывести следующее правило:

Если в кончающемся в главном строе вожде и особенно в его первой половине сказывается заметное преобладание доминантной гармонии, ответ делается в строе субдоминанты, ради соблюдения важного основного принципа, требующего, чтобы доминантной гармонии вождя отвечала тоническая в спутнике.

81. Если вождь целиком написан в строе субдоминанты, то ответ должен быть в главном строе:

Гендель „Jertha“

В этом случае соотношение строев, очевидно, то-же, что при вожде в главном строе и спутнике в доминантном.

82. Если вождь начинается в строе субдоминанты и модулирует в главный, то ответ начинается в главном строе и будет модулировать в доминантный.

Гендель „Alexander's Feast“

Вождь тут кончается на первой четверти третьего такта. Он начинается в *Соль миноре* и модулирует во втором такте к *Ре минор*. То, что вождь начинается в *Соль миноре* доказывается первой нотой ответа. Если бы Гендель смотрел на ля как на доминанту строя *Ре минор*, а не как на вторую ступень строя *Соль минора*, то он, согласно законам тональной фуги, ответил бы на это ля нотой *ре* а не *ми*.

83. Находящиеся среди темы модуляции (за исключением модуляций в строй доминанты) должны быть точно имитируемы в ответе

Гендель, Семела.

b) В.

С.

и т. д.

Во втором такте мажорного вождя (а) имеется модуляция в строй субдоминанты; она буквально имитируется на соответствующем месте в ответе. В третьем такте минорного вождя (b) делается модуляция в параллельный мажор (*Соль мажор*) доминантного строя.

84. Для того чтобы понять, что разумеется под *тональным* ответом, мы должны припомнить, что каждая из древних церковных гамм, (от которых произошли наши современные) имела два лада. один из которых помещался квартой ниже другого, причем ступени обоих ладов были тождественны. Если гамма шла от основного звука до основного (или, как мы говорим, от тоники до тоники) и доминанта помещалась в середине, — лад назывался *автентическим*; если же гамма шла от доминанты к доминанте и основной звук приходился в середине — лад назывался *плагальным*. Каждая гамма разделялась таким образом на две неравные половины доминантой или основным тоном. Возьмем для примера древний дорийский лад.

Автентич.

Плагальн.

Доминанта.

Тоника.

Доминанта в автентическом ладу и тоника в плагальном указаны в этом примере. Мы видим, что нижняя половина автентической гаммы имеет об'ем квинты, а верхняя — об'ем кварты, в то время, как в плагальной нижняя половина имеет об'ем кварты, а верхняя об'ем квинты.

85. Старинное правило, касавшееся ответа в фуге, требовало, чтобы вождь, написанный в одной половине автентической гаммы, имел ответ в соответствующей половине плагальной гаммы и *наоборот*. Например, если вождь начинался скачком с тоники на доминанту

в нижней половине автентической гаммы



то ответ должен был начинаться скачком с доминанты на тонику



так как эти ноты суть нижняя и верхняя в

нижней половине плагальной гаммы; и наоборот, если вождь начинался в нижней половине плагальной гаммы скачком вверх с доминанты на тонику или вниз с тоники на доминанту, ответ должен был начинаться в нижней половине автентической гаммы скачком вверх с тоники на доминанту или вниз с доминанты на тонику.

86. Почти во всех учебниках фуги относительно тонального ответа говорится, что он обязателен, когда тема начинается со скачка тоники на доминанту или с тоники, идущей на доминанту через медианту. Это было бы прекрасное правило, если бы оно соблюдалось; но, как мы увидим дальше, великие учителя наши Бах, Гепдель и позднейшие их последователи пренебрегают этим правилом постоянно. Если мы хотим брать с них пример, то должны значительно изменить это правило.

87. Очевидно: первое, что мы должны сделать, это расследовать, как в самом деле, поступали на практике великие учителя относительно тонального ответа. Для этой цели нам понадобится привести большое количество примеров. Можно сказать вперед, что в большинстве случаев примеры подтверждают старинное правило; с другой стороны найдется достаточное количество примеров, где правило нарушено, что доказывает, что ему не следует давать значение непреложного закона. В нижеприводимых примерах мы больше не будем выписывать контрапункт, сопровождающий тему, предполагая что ученик за это время научился определять, где вождь кончается; вместо этого мы будем помещать ответ под самым вождем для более удобного их сравнения.

88. Приводим сначала несколько примеров, где старинное правило соблюдено строго. Таких примеров великое множество.

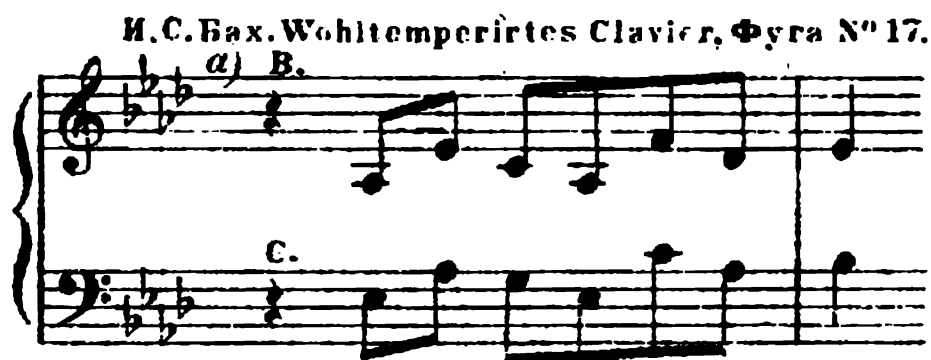
И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 51.



Этот образец простого тонального ответа послужит нам для разъяснения многих важных пунктов. Вождь здесь написан в главном строе; ответ поэтому придерживается строя доминанты, причем, за исключением первой ноты второго такта, каждая нота вождя, принадлежащая к строю ми бемоль имитируется соответственной нотой строя си бемоль.

Обращаем особенное внимание на то, что хотя нота *си бемоль* (доминанта строя *ми бемоль*) появляется четыре раза в вожде, ей каждый раз, за исключением первого, отвечает нота *фа*, а не тоника строя *ми бемоль*. Правило, требующее чтобы тонике отвечала доминанта и доминанте тоника *касается только начала вождя и тех его мест, где встречается модуляция в строй доминанты*. В данном случае требования правила вполне соблюдены, так как начальным нотам *ми бемоль* — *си бемоль* в вожде, отвечают ноты *си бемоль* — *ми бемоль* в спутнике; затем все остальные ноты вождя транспонированы в строй доминанты, как это делается в реальном ответе. Следующие ноты вождя представляют последование субдоминанты, медианты, субмедианты и доминанты строя *ми бемоль*; им соответствуют в спутнике субдоминанта, медианта, субмедианта и доминанта строя *си бемоль*; и т. д. до конца ответа. Начинающие писать тональные ответы очень часто делают именно такой промах т. е. отвечают тоникой на доминанту и доминантой на тонику при каждом появлении этих нот в вожде, что в большей части случаев будет ошибкой.

89. Если мы посмотрим на второй такт вышеприведенного примера, то увидим, что интервалу секунды в вожде, соответствует прима в спутнике. Каждый раз, как вождь начинается скачком с тоники на доминанту, при тоническом ответе непременно происходит изменение следующего интервала. В данном примере первая и третья нота вождя тоника и субдоминанта главного строя; первая и третья нота спутника — тоника и субдоминанта доминантного строя; разница же между начальным скачком вождя (равным квинте) и начальным скачком спутника, (равным кварте) неизбежно влечет за собою разницу в интервале, образуемом между второй и третьей нотой. Приводим на тот же случай еще два примера:



В примере (а) терции в вожде отвечает секунда в спутнике; в примере (b) секунде в вожде отвечает терция в спутнике. Отметим мимоходом, что в примере (b) последняя нота спутника укорочена (§ 57),

90. Подтверждением того, что требование ответа доминантой на тонику и тоникой на доминанту касается только *начала вождя*, служат приведенные в § 59 и § 83 (b) примеры реальных ответов; оба примера имеют во втором такте скачек с тоники на доминанту, которому однако не отвечает скачек с доминанты на тонику.

91. Хотя великие композиторы, как уже было сказано, вообще придерживались тональных ответов для тем, начинавшихся скачком с тоники на доминанту и обратно, все же нередко у них примеры и реальных ответов на такие темы, в особенности при нисходящих скачках:

Н. С. Бах. Органная fuga в *Соль миноре*.

Н. С. Вах. Органная fuga в *соль-жигуре*.

а) В.

с.

и т. д.

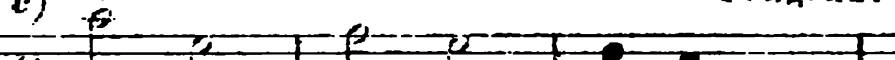
b) В. Гендель. „Сусанна“

3/4

В.

С.

с) В. Гендель. „Саул“



с) В. Гендель. „Саул“

Гендель. Соната для скрипки и Ля

Шуман. Месса в До миноре.

е) В.

и т. д.

В.

С.

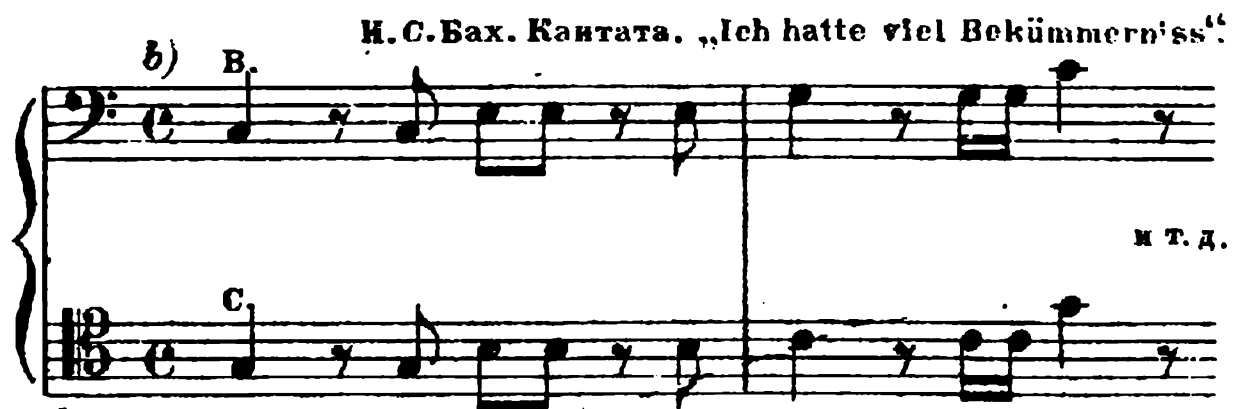
Ни в одном из этих примеров, а их можно привести еще много, доминанте не отвечает тоника; везде доминанте отвечает доминанта доминантного строя.

92. Если тоника идет к доминанте через медианту, то ответ, согласно правилу старинных учебников, должен быть тональный. Приводим два примера из сочинений Баха:

а) В.

В.

С.



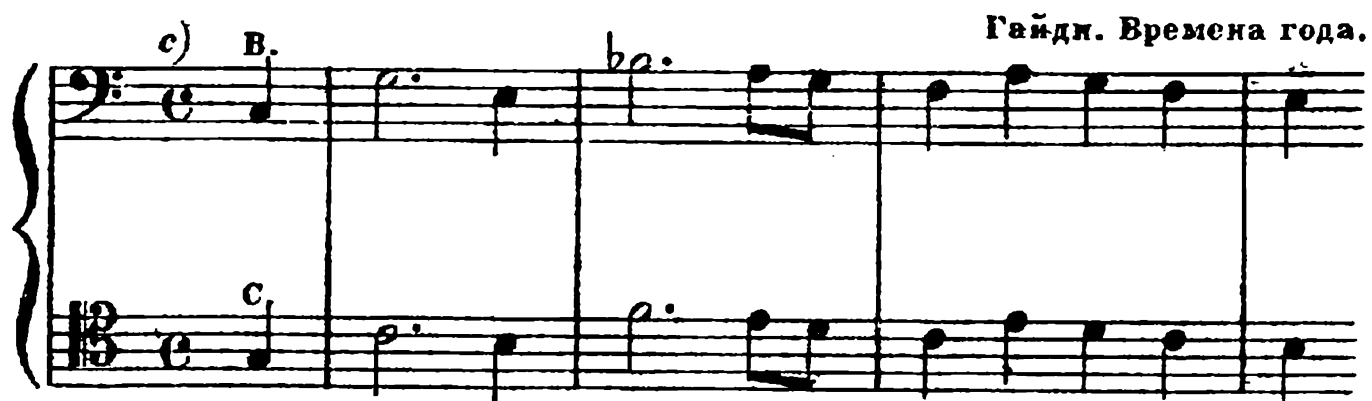
В обоих этих случаях доминанте отвечает толика. Впрочем эти два примера принадлежат к многочисленному разряду вождей, начинающихся со звуков тонического трезвучия, последовательно взятых. В подобных случаях авторитетные композиторы прибегают к реальному ответу столь же часто, как и к тональному. Приводим образцы того и другого случая. (В § 89 (а) уже имеется пример тонального ответа на подобного рода вождь). В тех случаях где вождь длинен, приводится только его начало, так как правило не имеет быть примененным ни к середине, ни к концу ответа, а относится исключительно к началу его.

93. Приводим сначала несколько тональных ответов—



В обоих этих случаях нота *ре* есть только вспомогательная (в первом случае) или проходящая (во втором случае) нота и вполне очевидно, что вождь пачинается с фигурации тонической гармонии.

В следующих примерах нет проходящих нот; оба начинаются с фигурации тонического трезвучия. Отметим в примере (d) другой пример удлинения последней ноты ответа.



d) В. Гайдн. 5-я Месса.

94. Теперь приведем примеры, где та-же фигурация тонической гармонии в начале вождя вызвала реальную форму ответа в спутнике

a) В. И. С. Бах. Кантата, „Es ist dir gesagt“.

и т. д.

b) В. И. С. Бах. Кантата: „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“.

c) В. И. С. Бах. Соната в Ре.

и т. д.

Во всех этих примерах, взятых из сочинений Баха, ответы реальные. После выше-сказанного дальнейшие объяснения излишни.

95. В творениях Генделя реальный ответ в таких случаях встречается еще чаще чем у Баха. Приводим пять примеров:

a В. Гендель. Теодора.

b) В. Гендель. Израиль в Египте.

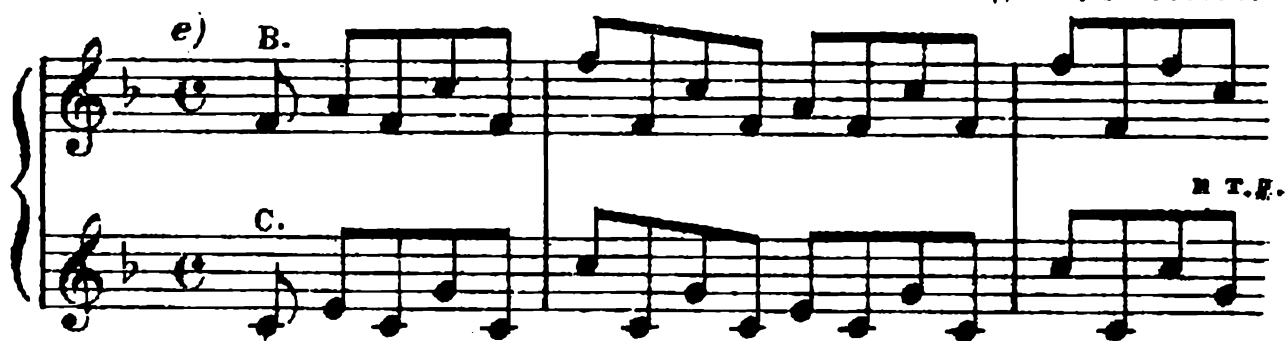
Гендель. 9-й органный концерт.



Гендель. 1-й Grand Concerto.



Гендель. Толомсе.



96. В следующем ответе мы видим, что И. Христиан Бах, младший сын великого Иоганна Себастьяна Баха следовал примеру своего отца.



97. Следующие примеры более современные:

Мендельсон. Христос.



Шуман. Фауск.



Нужно заметить, что в последней части примера (а) есть модуляция. Принцип, которым руководствовались для этой последней части в ответе, будет объяснен в следующей главе.

98. В „Учебнике фуги“ Керубини мы находим следующий пример реального ответа на тему, начинающуюся с последования тоникки, медианты и доминанты:



Керубини дает этот пример, не приводя ни слова в пояснение его; очевидно потому, что он не считал подобный случай отступлением от правила.

99. Довершим ряд приведенных на разбираемый случай примеров двумя следующими:

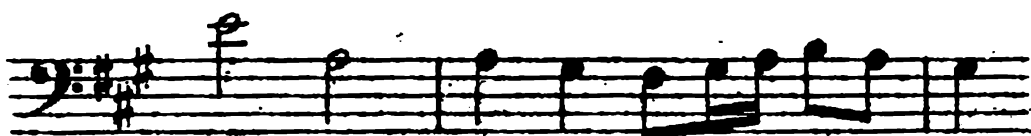


100. Если рассмотреть и сравнить между собой все приведенные нами вожди, имевшие в основании своем звуки тонической гармонии и допустившие реальный ответ, то окажется, что во всех их кроется важный им всем свойственный принцип. Мы уже видели (§§ 84, 85), что тональный ответ есть наследие и отражение старинной системы ладов, господствовавшей в музыке до возникновения современных тоналностей. Во всех приведенных примерах, однако, старинное правило отступает перед высшим и более важным законом, о котором мы уже неоднократно упоминали и который находит себе более широкое применение. Мы говорим о главном принципе, составляющем действительную основу всякого ответа в фугах и требующем, чтобы тонической гармонии отвечала доминантная, а доминантной тоническая. Если мы посмотрим на вышеприведенные тональные ответы—положим на примеры § 93 (с) и (d)—то увидим, что ясно очерченной тонической гармонии первых трех нот вождя не соответствует столь же ясное представление доминантной в первых трех нотах спутника. В обоих спутниках вторая нота сразу уничтожает представление о доминантной гармонии. Когда в начале темы вслед за скачком с тоникки на доминанту следует нота, не принадлежащая тоническому трезвучию, то чувство тонической гармонии значительно ослабляется, и тогда тональный ответ часто окажется уместным. За-

метим однако по этому поводу, что подчинение старинному правилу может иногда повредить мелодическому контуру спутника; это видно из следующего примера:



Мелодическое значение этого вождя совершенно искажено в ответе вследствие скучного повторения ноты фа. Реальный ответ был бы в этом случае уместнее. В примере (d) из § 91 Генделя, в котором имеется реальный ответ, тональный был бы тоже гораздо хуже.

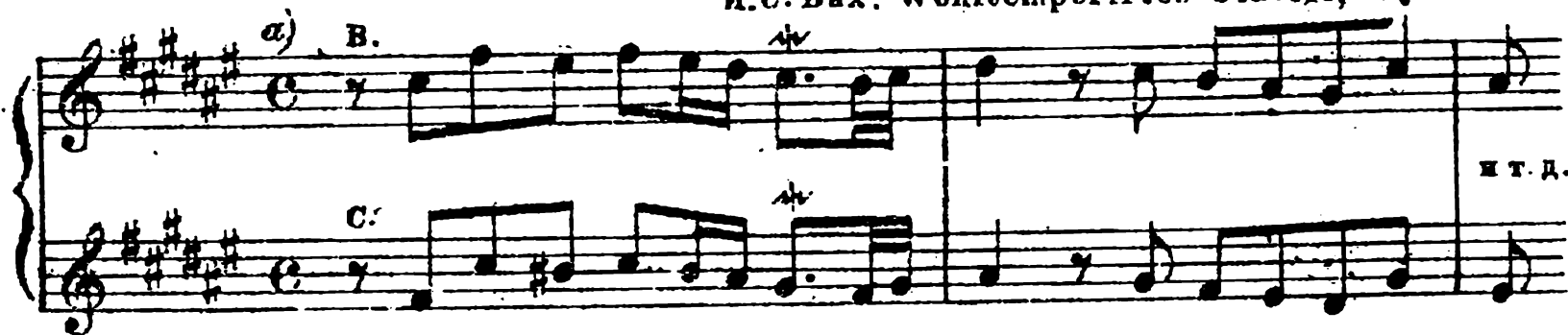


101. Из выше приведенных примеров можно вывести для руководства учащихся следующее правило:

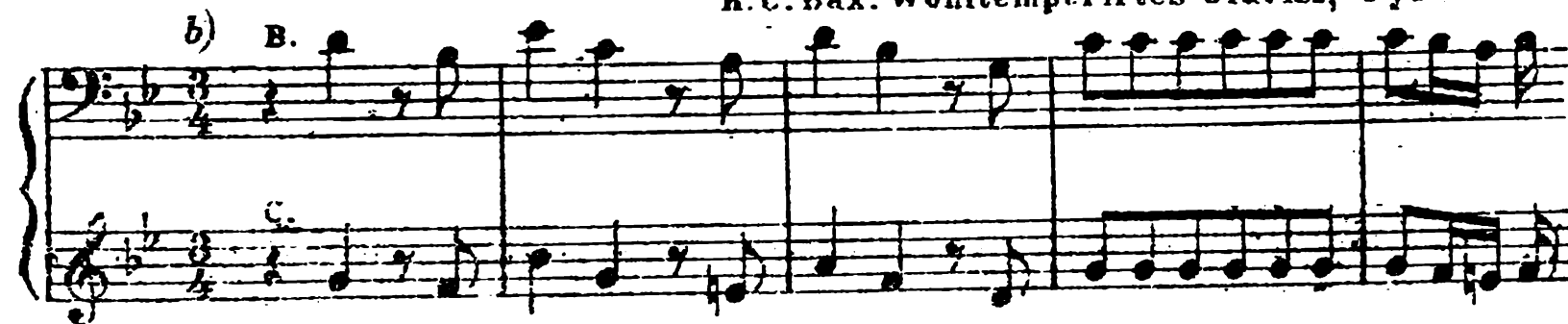
Если вождь начинается со скачка тоникой на доминанту, за которым следует нота, тоническому трезвучию не принадлежащая, то прибегают предпочтительно, хотя не обязательно, к тональному ответу; если же по меньшей мере три первые ноты вождя принадлежат тоническому трезвучию (и вождь при том в строй доминанты не модулирует) — то ответ может быть сделан по желанию или тональным или реальным.

102. Теперь нам предстоит рассмотреть многочисленный разряд вождей, начинающихся с доминанты. Старинное правило и тут также безусловно требовало, чтобы на начинающийся с доминанты вождь спутник отвечал тоникой*). Это правило, подобно выше, в §§ 86, 87, обсуждавшемуся, соблюдено великими учителями в громадном большинстве случаев; однако встречаются и многочисленные исключения. Приведем сначала несколько примеров, где это правило соблюдено.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 13.



И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 40.



*) Впрочем при начальной доминанте, приходящейся на слабую долю такта и имеющей непродолжительную длительность, реальный ответ допускается иногда даже и старинными теоретиками.

В этих ответах, не содержащих в себе модуляций, одна только первая нота является отступлением от реального ответа. Доминанте третьего такта в примере (b) тоника в ответе не противопоставлена. Однако бывает (хотя чрезвычайно редко) что тоника отвечает доминанте и при позднейших появлениях последней, как например в следующих спутниках:



103. Дальнейшие примеры служат добавочными пояснениями случая, касающегося заключительной ноты ответа и изложенного выше в § 69—



Во втором и третьем такте примера (a) замечаем еще отклонение в строй субдоминанты, о котором уже упоминалось в § 41. Следует заметить при том, что ответ отклоняется в главный строй (т. е. в субдоминантный строй доминантной тональности).

104. Если вождь начинается с доминанты и идет скачком на тонику — ответ обыкновенно начинается стоники и идет скачком на доминанту



Гендель. Мессия.



Обратим внимание на легкое изменение вождя, сделанное к концу ответа.

105. Учащемуся не представит трудности найти достаточное количество спутников, подчиняющихся общему правилу, нами данному. Мы же приступим к изучению примеров, от правила уклоняющихся. Первую группу таких примеров составят вожди, начинающиеся со звуков тонического трезвучия.

Н. С. Бах. Christmas Oratorio.



Гендель. 4-й Концерт для гобоя.



Гендель. Anthem. Let God arise.



Padre Martini.



Шуман. Рай и Перя.





Эти примеры аналогичны приведенным в §§ 94—99. Везде в них вождь начинается с тонической гармонии, которой отвечает в спутнике доминантная. Обратим внимание в примере (f) на модуляционное отклонение в минорный строй второй ступени. В ответе это отклонение воспроизведено в точности (§ 83).

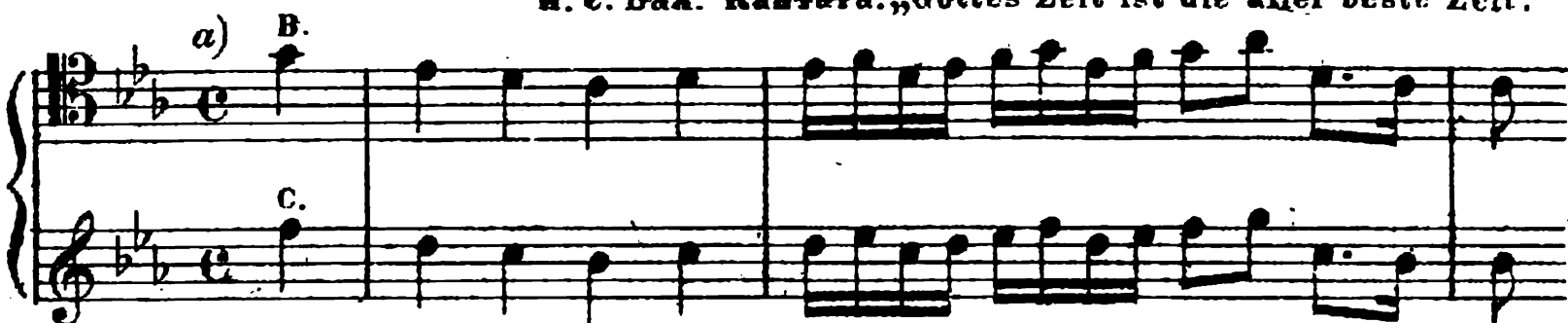
106. Теперь приводим примеры, в которых вслед за скачком с тоники на доминанту помещается нота, чуждая тоническому трезвучию;



Ответ в примере (е) кажется неправильным; эта кажущаяся неправильность есть следствие подразумеваемой здесь модуляции (§ 118). Вождь после второй ноты считается перешедшим в строй доминанты, почему мы и находим в соответствующих нотах спутника обратный переход в главный строй.

107. В заключение дадим примеры того случая, когда за доминантой следует не тоника, а какая либо посторонняя нота.

И. С. Бах. Кантата: „Gottes Zeit ist die aller beste Zeit.“



И. С. Бах. Фуга для фортепиано в *Ля*.



И. С. Бах. Неоконченная фуга в *Си* миноре.



Гендель „Саул“.



Гендель. Anthem „Have mercy upon me, O God.“



Мендельсон. 95-й псалом.



Относительно этих примеров мы должны заметить, что в первом такте примера (b) ноте *соль диез* вождя соответствует в спутнике нота *ре*, а не *ре диез*, что отнюдь не является единичным случаем. Подобное несогласование в точности размера интервалов вождя и спутника встречается не редко; мы найдем ниже еще много таких примеров. В конце примера (f) вождь модулирует в строй доминанты; в ответе того-же примера мы встречаемся с исключительным случаем, который обсудим в следующей главе.

108. Мы привели вполне достаточное количество примеров, чтобы доказать, что правило, *чтобы доминанте противопоставлялась в начале вождя тоника*, далеко не столь абсолютно, как это полагали некоторые теоретики. Правило это не абсолютно вследствие двух причин. Первая заключается в упомянутом уже в § 100 основном принципе, требующем чтобы тонической гармонии вождя противопоставлялась в спутнике доминантная. В подтверждение этого принципа приведены примеры в §§ 105, 106. Вторая причина — необходимость сохранить насколько возможно неизменным мелодическое очертание вождя. Вполне понятно, что во многих случаях великие композиторы предпочли руководствоваться этим соображением, т. е. охраняли спутников от искажения, считая это гораздо более важным, чем подчинение старинному правилу, сложившемуся в период предшествовавший установлению современных тональностей.

109. Другим доказательством того, как мало значения придавалось необходимости тонального ответа, служит то, что иногда в экспозиции фуги первый ответ тональный, а второй реальный, как в следующем случае

И. С. Бах. Органная fuga в *Ля*.



В примере (а) контрапункт, сопровождающий ответ, приведен для того чтобы яснее доказать, что последний написан в строе субдоминанты. Вожди обоих примеров Букстехуде чрезвычайно между собою схожи. Во всех этих вождях опять замечается преобладание доминантной гармонии, что было уже отмечено нами как отличительная черта вождей, имеющих ответ в строе субдоминанты.

111. Бывает, что в первом проведении фуги первый ответ написан в строе доминанты, а второй в строе субдоминанты, как например в следующих случаях



112. Как следует отвечать на вожди, модулирующие в строй доминанты, будет объяснено в следующей главе; теперь же сделаем конечный вывод из положений, к которым нас привели уже рассмотренные

вожди. Тщательное исследование приемов композиторской практики величайших музыкантов дает нам возможность вывести следующее заключение:

*Тональный ответ, в многочисленных случаях уместный и часто заслуживающий предпочтения—отнюдь не является безусловно необходимым для тем, не содержащих модуляций между главным и доминантным строем *).*

113. В заключение этой главы необходимо предостеречь учащегося относительно способа пользования этой книгой. Она не составлена для подспорья готовящимся к экзаменам. Хотя все предлагаемые в этой книге правила выведены из практики великих композиторов и освящены их примером, однако всякий учащийся, который вздумает применить на экзамене принципы здесь изложенные, почти неминуемо рискует „провалиться“, в виду современных условий музыкальных экзаменов. Большая часть прежних теоретиков слепо следуют один за другим, а большая часть современных экзаменаторов охотно придерживаются заплесневелых правил двухсотлетней давности, мало или вовсе не соображаясь с успехами, сделанными музыкой с тех пор. В виду сказанного и приведены в этой главе старинные правила, и идущие экзаменоваться хорошо сделают, если будут их придерживаться, пока экзаменаторы не сделаются более просвещенными и либеральными.

В этом труде, так же как и в других книжках этой серии, мы имели об'ектом положить в основу преподавания композиторскую практику великих мастеров, доведших музыку до современной степени ее развития. Что касается подготовленности к экзаменам, то вряд ли великий Бах, так круто порвавший со многими старинными правилами, был бы удостоен степени доктора музыки экзаменаторами наших университетов.

*) Простое модуляционное отклонение в строй доминанты (как в примере § 73) не вызывает необходимости тонального ответа.

Г Л А В А IV.

Спутник или ответ.

ПРОДОЛЖЕНИЕ

114. В последней главе мы видели, что тональный ответ, представляясь часто уместным, не является в тоже время абсолютной необходимостью для вождей, в доминантный строй не модулирующих. Теперь нам предстоит заняться изучением ответов к вождям, в которых имеется подобная модуляция.

115. Для большей понятности принципов, о которых нам придется говорить, необходимо несколько забежать вперед и сказать, что в экспозиции фуги (§ 11) преобладающими являются только два строя, чаще всего главный и доминантный и, в виде исключения, главный и субдоминантный. В значительном большинстве случаев применены строи главный и доминантный. Мы видели в последней главе, что вождю начинающемуся и остающемуся в главном строе соответствует спутник, начинающийся и остающийся в доминантном строе. Третий голос почти неизменно вступает с вождем, а четвертый — если всех голосов четыре — с ответом. В таких случаях ответ делается обыкновенно реальным, а если в нем и встретятся какие нибудь тональные изменения, то последние коснутся только первых двух или трех нот вождя.

116. Предположим теперь, что вождь, вместо того чтобы окончиться также, как и начался, в главном строе, модулирует и кончается в строе доминанты, как в примере, указанном в § 57. (b). Совершенно ясно, что в случае применения к такому вождю реального ответа, последний должен будет окончиться в строе доминанта доминанты, т. е. в мажорном строе второй ступени.



Но в таком случае мы не только вводим третью тональность там, где их должно быть только две, но модулируем еще в строй, не состоящий в родстве с главным строем, что гораздо хуже. (Гармония § 225). Чтобы вернуться затем обратно в главный строй, в котором должен будет вступить третий голос, придется вставить связующую кодетту с неуклюжей и вероятно резкой модуляцией. Для того, чтобы не уклониться в далекий строй и удержаться в пределах двух выше упомянутых главных строев, всегда отстоящих друг от друга на расстоянии квинты, мы и будем прибегать в подобных случаях к тональным ответам, придерживаясь следующего старинного правила:

Если вождь начинается в главном строе и модулирует в доминантный, то ответ должен начаться в доминантном строе и модулировать в главный.

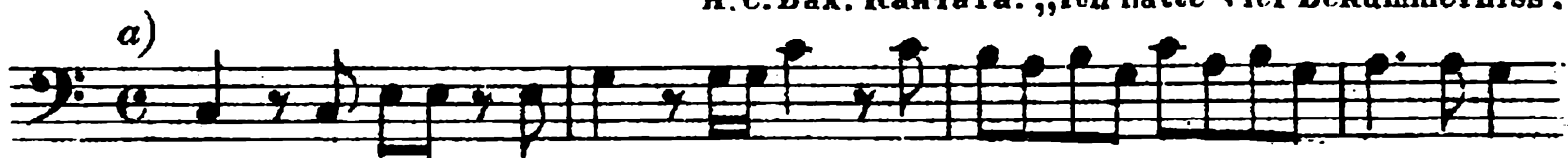
117. Это важное правило должно быть дополнено следующим: Обратная модуляция в ответе из доминантного строя в главный должна быть сделана с той ноты, с которой в вожде началась модуляция из главного строя в доминантный. Это правило будет вполне выяснено ниже примерами.

118. Модуляция в вожде фуги может быть или вполне выраженной, или подразумеваемой. Она бывает вполне выражена, когда в вожде появляется вводный тон доминантного строя, как в примере § 57 (b). Она подразумевается, когда вводный тон нового строя отсутствует, но мело-

дическое очертание вождя и преимущественно его заключительные ноты с большей или меньшей яркостью оказываются принадлежащими доминантному строю и когда, таким образом, создается впечатление этой то-нальности.

119. Ниже приводимые примеры покажут, что именно понимается под подразумеваемой модуляцией.

И. С. Бах. Кантата. „Ich hatte viel Bekümmerniss“



И. С. Бах. Кантата. „Gott ist mein König“



И. С. Бах. Кантата. „Ein feste Burg“



Гендель. „Саул“



Во всех этих примерах последние ноты производят несомненное впечатление модуляций в доминантный строй. Можно установить за общее правило, что подразумеваемая модуляция имеет место каждый раз, когда вождь заканчивается нисходящим ходом субмедианты на доминанту главного строя, причем эти две ноты рассматриваются как верхний вводный тон и тоника доминантного строя.

120. Иногда великие композиторы подразумевают модуляции там, где нет непременно в них необходимости.

И. С. Бах. Органная fuga в До.



Здесь из ответа, данного Бахом, видно, что он подразумевал модуляцию во втором такте, хотя был вполне правилен и реальный ответ. Если бы он рассматривал *ми* как третью ступень из *до мажора*, то ответил бы на нее нотой *си*, третьей ступенью из *соль мажора*; но он принял *ми* в качестве шестой ступени *соль мажора*, почему и ответил нотой *ля*, шестой ступенью *до мажора*. Если вождь модулирует в строй доминанты, то та часть его, которая написана в главном строе, транспонируется в спутнике квинтой выше или квартой ниже; а та, что написана в строе доминанты транспонируется в спутнике квартой выше или квинтой ниже.

121. Теперь возникает вопрос: если есть модуляция, то на каком именно месте она начинается? Композиторской практикой авторитетных музыкантов установлено, что следует считать модуляцию начавшейся на первой, намекающей на новую тональность, ноте и что все ноты, следующие за этой первой, рассматриваются уже как принадлежащие новой тональности.

122. Чтобы учащийся мог вполне ясно усвоить себе, что следует понимать под только сказанным, возьмем все ноты *до* мажорной гаммы и покажем, как на каждую из них можно правильно ответить двумя способами, смотря по тому с точки зрения какой тональности на них смотреть. Предположим, что *фуга* написана в строе *до* и что *вождь* модулирует в строй доминанты; ответ на каждую из нот *вождя* будет находиться в зависимости от того, помещается ли нота перед модуляцией или после нее.

Нота *до*, рассматриваемая как *тоника до* мажорного строя, потребует в ответе ноту *соль*; рассматриваемая же как *субдоминанта из соль мажора* она требует в ответ ноту *фа*—субдоминанту из *до мажора*.

Ре, взятое в качестве второй ступени *до мажора*, потребует в ответе *ля*, вторую ступень *соль мажора*; но *ре*, взятое в качестве доминанты из *соль мажора*, потребует в ответе *соль*—доминанту из *до мажора*.

На таком же основании *ми*, рассматриваемое как третья ступень *до мажора* требует в ответе *си*—третью ступень *соль мажора*; рассматриваемое же как шестая ступень *соль мажора*, (как в примере § 120), *ми* требует в ответе *ля*—шестую ступень *до мажора*.

Фа, субдоминанта *до мажора*, требует в ответе *до*; *фа*—пониженная седьмая ступень *соль мажора*—требует в ответе *си бемоль*.

Соль, взятое как доминанта, требует в ответе *ре*; взятое же как *тоника соль*, требует в ответе *до*.

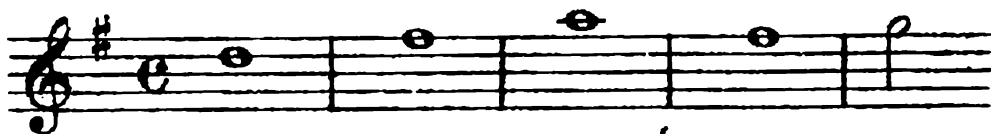
Субдоминанте *ля* соответствует *ми*; а второй ступени—*ля* будет соответствовать *ре*. Ноте *си*, вводному тону из *до мажора*, отвечает *фа диез*; если же *си* по смыслу является третьей ступенью *соль мажора*, ему будет отвечать *ми*, третья ступень *до мажора*.

123. Ясное понимание возможности двойственного значения каждой ноты избавит учащегося от множества затруднений при составлении правильных тональных ответов. Разберем теперь несколько коротких примеров в подтверждение правила, требующего, чтобы модуляция считалась наступившей с *первой* намекающей на новую тональность нотой, т. е. чтобы под новый строй отходило наивозможно большее количество нот.

124. Как на крайне простой пример, укажем сначала на короткую тему Моцарта, уже цитированную в § 57.—



Здесь в *вожде* имеется ясная модуляция в *ре*; поэтому ответ обратно модулирует в *соль*. Второй ноте *вождя*—*си*—могли бы соответствовать в спутнике или *фа диез* или *ми*; но если бы Моцарт ответил нотой *фа диез*, сходство спутника с *вождем* было бы испорчено совсем.—



Кроме того тут произошла бы еще более важная ошибка. *Вождь* вполне ясно модулирует в строй доминанты, причем последние три ноты бесспорно устанавливают строй *ре мажор*. Спутник должен поэтому вызвать ясное представление строя *соль мажор*. Измененный же спутник такого представления *соль* мажорного строя вовсе не вызывает, так как четыре начальные ноты его принадлежат *ре* мажорному тоническому трезвучию. Мы также не поправим дела, поставив третьей нотой ответа *си* вместо

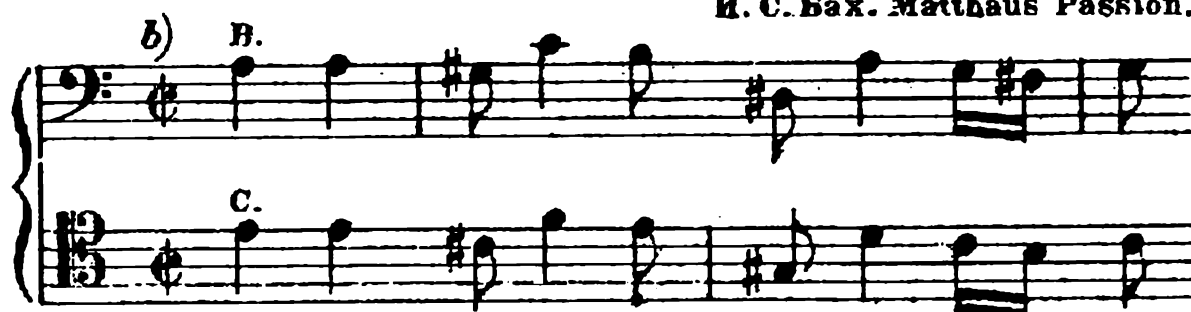
ля, так как тогда ответ не вызовет вовсе представления какой бы то ни было тональности, вследствие принадлежности четырех начальных нот его трезвучию *си минор*. Таким образом единственный возможный правильный ответ тот, который дан Моцартом. Достигнув строя доминанты на второй ноте вождя, Моцарт рассматривает все следующие ноты вождя как принадлежащие этому строю, почему и принимает *ми* за вторую ступень *ре мажора*, а не за субмедианту *соль мажора* и отвечает на *ре*—нотой *ля*, а не нотой *си*. Две последние ноты вождя допускают уже конечно только один ответ.

125. После сделанного нами полного анализа последнего примера, нескольких слов будет достаточно для демонстрации следующих примеров на тот же случай

Гендель. Израиль в Египте.



И. С. Бах. Matthäus Passion.



В примере (a) нота *до* в вожде рассматривается как шестая ступень из *ми минора* и ей отвечает нота *фа*. В примере (b) *соль диез* принимается не за вводный тон строя *ля минор*, а за хроматически-повышенную третью ступень доминантного строя, которой и соответствует в спутнике хроматически-повышенная третья ступень главного строя.

126. Причина, почему новая тональность считается вступившей при первой на нее намекающей ноте, заключается в том, что таким путем достигается более близкое сходство между темой и ответом, чем при поздно вступающей модуляции. Иногда впрочем склад вождя не допускает раннего вступления нового строя.

И. С. Бах. Токката и фуга для органа в С.



О первых нотах этого вождя говорилось в § 93. Здесь нельзя считать модуляцию наступившей ранее окончания субдоминантной гармонии,

обозначенной буквой (а). По длине и богатству содержания этот вождь является чрезвычайно подходящим примером для подтверждения правил, изложенных в § 122. Учащийся найдет в нем почти все звуки *до* мажорной гаммы в их двойном значении. При (в) имеется редкий случай применения пониженной седьмой ступени в мажорном ладу.

127. При составлении спутников к модулирующим вождям чрезвычайно важно быть в состоянии определить, которое из двух возможных значений следует приписать данной ноте. Единственные звуки представляющие в этом отношении некоторые затруднения суть медианта и вводный тон главного строя, являющийся в то-же время субмедиантой и медиантой доминантного строя. Рассмотрение фуг великих композиторов поможет нам предложить определенные правила для обращения с этими двумя ступенями.

128. Так как мы обязаны считать всякую ноту, принадлежащей новому строю при первой, представляющейся к тому возможности, то третью ступень главного строя следует рассматривать как субмедианту доминантного строя и отвечать на нее субмедиантой главного строя, как в примерах к §§ 120, 124 и 125 (а), исключая следующие два случая: 1) когда третья ступень поставлена между нотами, также принадлежащими тоническому трезвучию или когда она непосредственно предшествует тонике; и 2) когда вслед за третьей ступенью появляются в вожде звуки субдоминантной гармонии, указывающие на то, что модуляции еще нет.

Следующий отрывок содержит третью ступень в ее обоих значениях

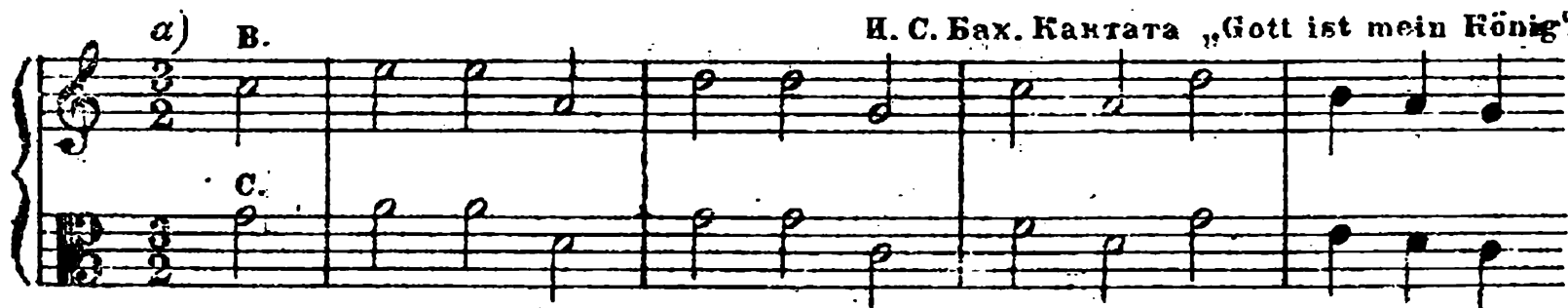
И. С. Бах. Кантата. *Lobe den Herren, den mächtigen König.*



Появляющиеся во втором такте три *фа* не позволяют считать ноту *ми* принадлежащей строю *соль мажор*; но при (а) строй *соль* вступает в свои права при первой возможности. Первое *ми*, будучи разрешением предшествующего *фа*, (принадлежащего доминантаккорду) должно быть рассматриваемо, как терция тонического трезвучия и следовательно требует в ответе ноту *си*; второе же *ми*, рассматривается как субмедианта строя *соль*, почему ему и соответствует в спутнике субмедианта строя *до* т. е. нота *ля*.

129. Приводим еще несколько примеров на тот же случай.

И. С. Бах. Кантата „Gott ist mein König“.



Вторая нота вождя взята здесь в значении шестой ступени доминантного строя, остальное в спутнике имитировано в точности.

Моцарт. Месса в *Фа* № 6.



Здесь появление субдоминанты не позволяет нам считать модуляцию свершившейся ранее, чем вождь достигает точки (а), где третья ступень главного строя приобретает значение шестой ступени доминантного строя. В данном примере имеется подразумеваемая модуляция, так как случаи окончания вождя вводным тоном чрезвычайно редки. — Почти неизменно, как в данном примере, подобная заключительная нота рассматривается как медианта доминантного строя.

130. В следующем примере



модуляция не сделана при первой возможности (в первом такте), потому что тогда слишком был бы искажен вождь.



В этом вожде тональность *до мажора* чувствуется вплоть до обозначения (а), где ясно сказывается двойственное значение третьей ступени гаммы. Первое *ми*, за которым следует *до*, есть терция тонического трезвучия, почему ему и отвечает терция тонического трезвучия доминантного строя; за вторым *ми* не имеется ноты тонической гармонии, вследствие чего он и рассматривается как шестая ступень доминантного строя. Следующий пример:



представляет несколько иной случай. Первое *фа диез* в третьем такте не может считаться принадлежащим доминантному строю потому, что за ним следует простое *сол*; а второе *фа диез* — потому, что оно является разрешением этого *сол*; но *фа диез*, предшествующее *сол диезу*, рассматривается уже как субмедиянта строя *ля мажор*.

131. Мы будем руководиться теми же правилами по отношению к вводному тону и оставим ненарушенным тот принцип, что модуляция должна быть сделана как можно раньше; остальное не представит уже трудностей. Если вождь модулирует, то вводный тон непременно рассматривается, как третья ступень доминантного строя, которой в спутнике будет соответствовать третья ступень главного строя, кроме случая, когда вводный тон является простой вспомогательной нотой к тонике, к которой тотчас же и возвращается, как например:

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 2.



В этом минорном вожде модуляции нет; вводный тон из соль минора применен тут в качестве вспомогательной ноты.

132. Следующие примеры:



содержат вводный тон, рассматриваемый почти в самом начале вождей, как третья ступень доминантного строя, которой в спутнике соответствует третья ступень главного. Все уже последующие ноты вождей рассматриваются, как принадлежащая доминантному строю, которому в спутнике и противопоставляется главный строй.

133. Вводный тон может приобрести столь яркое значение медианты доминантного строя, что ему не редко отвечает медианта главного строя, даже когда модуляции нет.



Бах рассматривал здесь вторую и третью ноту вождя, как третью и шестую ступень строя ми и противопоставлял им в спутнике третью и ше-

стую ступень строя *ля*, хотя *вождь* и заканчивается в главном строе. В следующем примере:



второй такт рассматривается, как содержащий модуляцию в строй *ми*, почему вводному тону и отвечает медианта главного строя.

134. Если *вождь* начинается в строе доминанты и модулирует в главный, то следует поступать обратно, а именно: следует насколько возможно раньше придать шестой ступени доминантного строя значение третьей ступени главного, а третьей ступени доминантного строя — значение седьмой ступени главного строя.



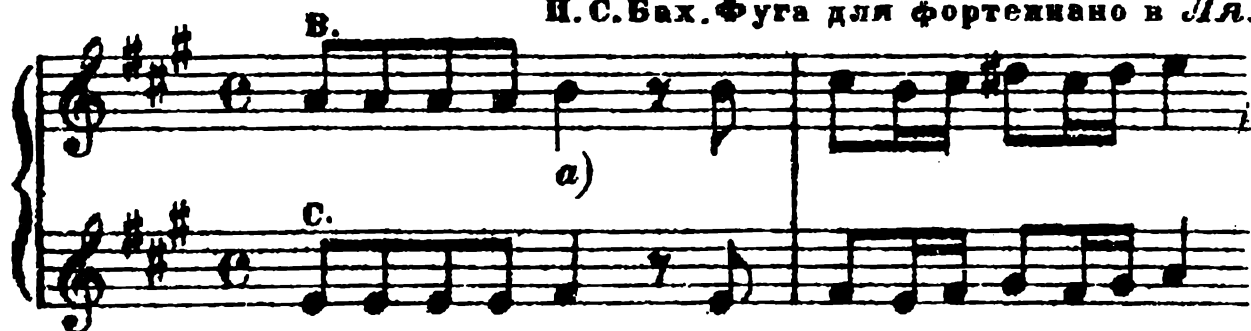
Первая половина этого *вождя* находится в строе *ля*; во втором такте происходит модуляция в *ре* и нота *фа диез* является таким образом в одно и тоже время шестой ступенью строя *ля* и третьей ступенью главного строя.

135. В следующем примере медианта доминантного строя появляется в ее обоих значениях.



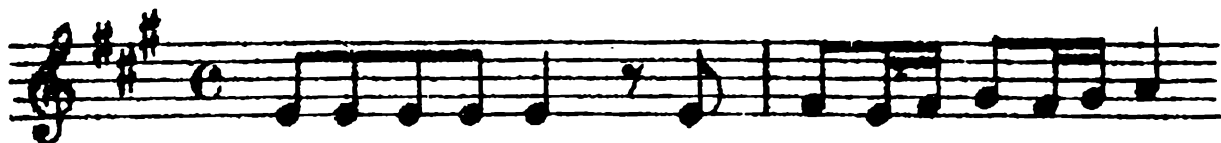
Заметим, что этот *вождь* мог бы считаться написанным сплошь в тоне *си бемоль*, и тогда он допустил бы реальный ответ. Кириберггер предпочел предположить строй *фа* вплоть до последних двух тактов. Модуляция могла бы быть сделана после *си бемоль* в пятом такте; но это без всякой надобности изменило бы мелодическое очертание *вождя*. Случай, ради раз'яснения которого производится этот пример, касается ноты *ля* в предпоследнем такте. Сначала в спутнике это *ля* рассматривается как третья ступень доминантного строя, которой отвечает нота *ре*; а затем — как вводный тон из *си бемоль* мажора, которому отвечает простое *ми*. Мы видели в § 88, что двум разным потам *вождя* отвечала одна и та же нота в спутнике; здесь имеется обратный случай — одной ноте *вождя* отвечают две различные в спутнике.

136. Ответ двумя потами на одну может иногда встретиться также по отношению к нисх. вводному тону главного строя, рассматриваемому в то же время, как доминанта доминантного строя.

И. С. Бах. Фуга для фортепиано в *Ля*.

В этом примере на первое *си* (а) спутник отвечает нисх. вводным тоном доминантного строя (*фа диез*), а на второе — доминантой главного строя (*ми*).

Очевидно, что если бы *си* оба раза было принято за доминанту доминантного строя, то спутник оказался бы совершенно искаженным.



137. Иногда, даже когда модуляции нет, отвечают на доминанту сначала тоникой, а затем *второй* ступенью.

Гендель. Anthem, „I will magnify thee“

а) В.



Гендель. Вальтасар.

б) В.



138. Если вождь, начинаясь в главном строе, модулирует в строй доминанты и затем снова возвращается в главный, то спутник делает обратные модуляции т. е., начинаясь в доминантном строе, модулирует в главный и затем снова возвращается в доминантный. В виду того, что приведенное положение не вносит новых принципов — мы можем ограничиться двумя примерами:

И. С. Бах. Кантата: „Sehet, welche Liebe“

а) В.



Праут. 2-й Органный концерт.

б) В.





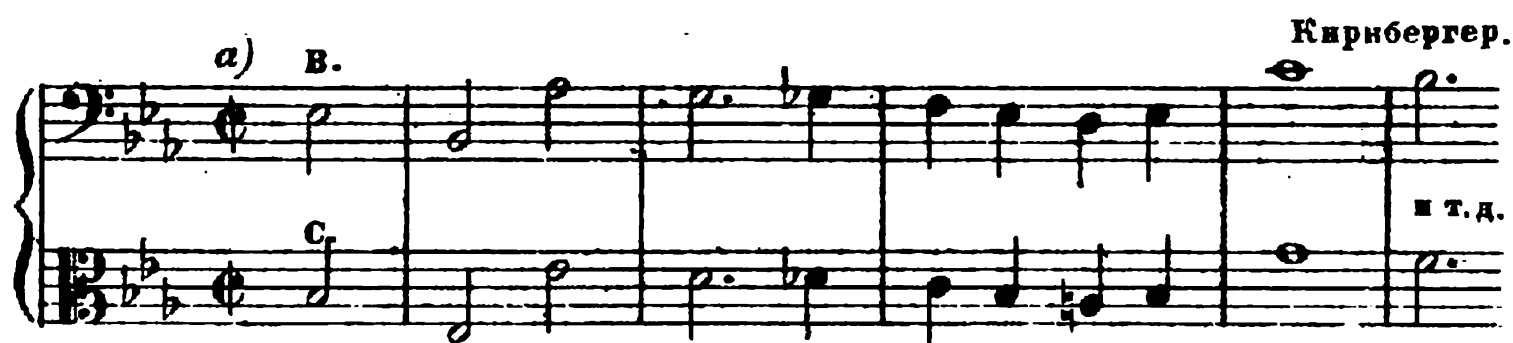
139. Вообще всякие скачки на диссонирующие интервалы, как например на септиму, и в особенности скачки на уменьшенные и увеличенные интервалы, должны быть в точности воспроизводимы в тональном ответе. Учащийся найдет подтверждение сказанного во многих из вышеприведенных примеров. В § 93 (с) и § 126 имеются уменьшенные квинты; § 125 (с)—уменьшенная кварта; в § 132 (b) увеличенная кварта. Все перечисленные интервалы сохранены в спутниках. Приведем еще пример скачка на уменьшенную септиму—

Н. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 44.

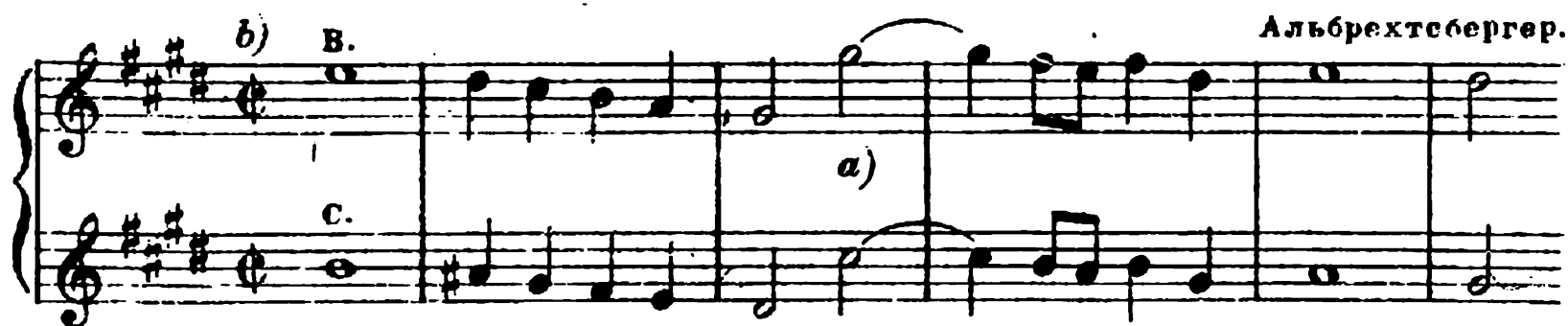


Данный вождь содержит также уменьшенную квинту, тоже сохраненную в ответе.

140. Только что изложенное правило имеет впрочем одно немаловажное исключение. Когда одна из нот, образующих диссонирующий интервал, есть тоника или доминанта, причем с этих нот начинается модуляция (иногда даже при отсутствии последней), на диссонирующий скачек вождя спутник часто отвечает консонирующим скачком и *обратно*. Приводим несколько примеров:



В данном случае на ноты *си бемоль*, *ля бемоль* вождя—спутник отвечает оба раза нотой *ми бемоль*, согласно правилу, изложенному в § 88. Следующий пример представляет обратный случай; на октавный скачек вождя спутник отвечает септимой:—



Здесь имеется подразумеваемая модуляция, причем переход в строй доминанты осуществлен при первой представившейся к тому возможности (§ 121). Очевидно, что модуляция не могла произойти раньше, чем в

третьем такте при (а). Первое *соль диез* рассматривается как третья ступень главного строя, а второе — как шестая ступень доминантного (§ 128).

141. В примере (а) § 110 мы видим в вожде септиму, которой соответствует секста в спутнике. Следующий пример интересен тем, что в нем совмещаются обсуждаемые нами правила и исключения —



Перемена тональности в начале спутника превращает септиму в сексту; но после того, как требования тонального ответа получили удовлетворение в первом такте, следующие во втором и третьем такте увеличенные и уменьшенные интервалы воспроизводятся уже в спутнике с полной точностью.

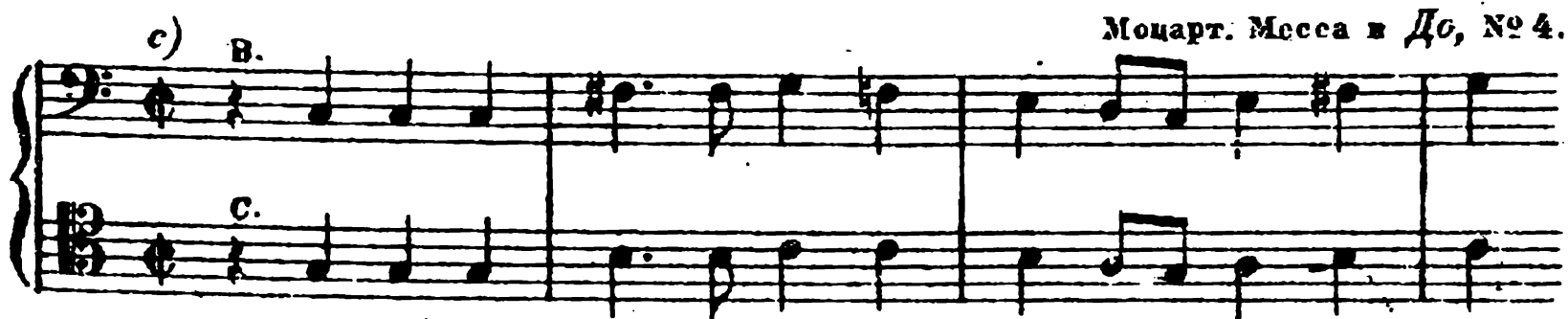
142. В следующих примерах увеличенной кварте вождя соответствует в спутнике большая терция.



Заметим, что увеличенная секунда и малая септима во втором такте вождя сохранены здесь в спутнике и что перемена интервала совпадает с переменной тональности.



Этот пример представляет сходство с предыдущим. Построение мелодии не допустило более раннего вступления модуляции.



Этот пример любопытен тем, что Моцарт, как это видно из написанного им спутника, подразумевает здесь три модуляции: модуляцию в строй доминанты и обратно в главный строй — во втором такте, и снова модуляцию в строй доминанты в конце вождя. Было бы проще рассматривать ноту *фа диез*, за которой почти что вслед помещена противореча-

щая ей нота *фа бекар*, как хроматически-измененную ступень и отвечать
вождю следующим спутником:



Такой ответ был бы в данном случае вполне правильным (сравните с § 65).

143. Следующий пример представляет обратный случай: большой терции вождя соответствует в спутнике увеличенная кварта.



По этому примеру можно заключить, что принимать третью ступень главного строя за шестую доминантного, а вводный тон главного строя за третью ступень доминантного—было излюбленным приемом композиторов фуг: здесь не было необходимости в перемене тональности ранее (а) и спутник мог быть написан следующим образом:—



Мы имеем здесь новый пример уже не раз нами наблюдавшегося случая, а именно возможности двух различных и одинаково правильных ответов на один и тот же вопрос. Личная практика приведет учащихся к распознаванию который из двух ответов в подобных случаях следует предпочесть.

144. Хотя можно принять за общее правило, что при транспонировке вождя ноты его переносятся на чистую кварту или квинту с полной точностью, следует все-таки отметить, что часто встречается нарушение точности на полутон; а именно полутонному интервалу может соответствовать интервал целого тона и интервалу целого тона — полутонный. Это особенно часто наблюдается в отношении субдоминанты и вводного топа, как видно из следующих примеров, избранных из очень большого числа имеющих у нас для подтверждения этого случая:



Моцарт. Литания, в *Си бемоль*.

c) В.

145. Тем же — (т. е. заменой тона полутонном и наоборот) объясняются также встречаемые иногда среди вождя замены больших терций малыми, а малых — большими.

Подобные случайные замещения не должны быть смешиваемы с допущенным правилами замещением минорной третьей ступени мажорною в конце вождя, о чем в свое время было говорено в § 69.

И. С. Бах. Органная fuga в *Си бемоль*.

a) В.

Гендель. Муций Сцевола.

b) В.

P. Winter. „Stabat Mater“.

c) В.

Во всех вышеприведенных примерах изменения в ответе отмечены звездочками. Учащимся не рекомендуется подражать подобным вольностям; желательнее, чтобы ими соблюдалась точность относительно тонов и полутонов во всех случаях, кроме разумеется тех, где нарушение точности вынуждается модуляцией.

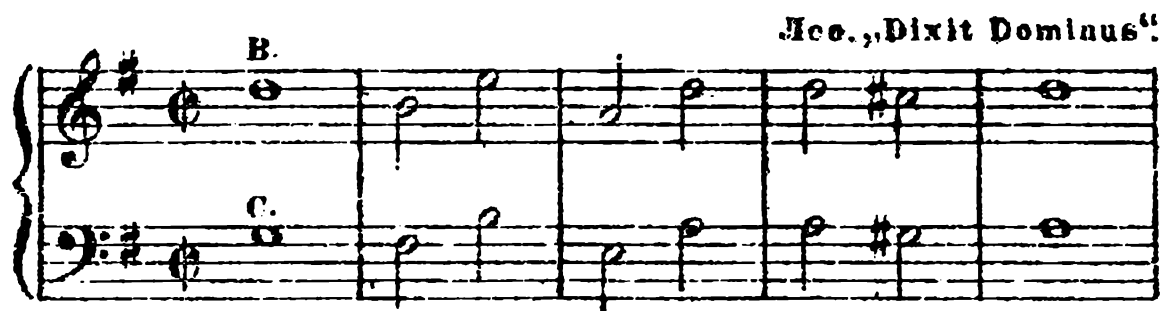
146. Прежде чем покончить с тотальным ответом следует отметить, что в виде исключения доминантному строю случайно может быть противопоставлен в спутнике строй второй ступени вместо главного. Иногда, как в следующем примере, это происходит при модуляционном отклонении вождя в строй доминанты.



Ответ, данный здесь, должен быть при NB признан по меньшей мере необычным. Вождь несомненно начинается в строе доминанты и модулирует в главный строй, поэтому правильный ответ должен бы быть следующий



147. Иногда, хотя чрезвычайно редко, на заключительную модуляцию в доминантный строй отвечают модуляцией в строй второй ступени, как в примере (f) из § 107, где Мендельсон впрочем гармонизовал последние ноты ответа в *фа миноре*, вместо мажора с очевидным намерением не выходить из области родственных тональностей. В следующем примере имеется несомненная модуляция в строй *ля мажор* в конце ответа.



148. Следующий последний пример на тот же случай поучителен:



Отметим мимоходом мажорную медианту в конце ответа, противопоставленную минорной медианте вождя (§ 69). В данном случае мы имеем перед глазами единственный у Баха пример реального ответа на тему, кончающуюся в строе доминанты, но реальный ответ может быть здесь не только объяснен но даже и оправдан. Мы уже говорили (§ 139) о важности насколько возможно более точного сохранения в ответе всяких увеличенных и уменьшенных интервалов. Если бы Бах сделал здесь тотальный ответ.



ему пришлось бы пожертвовать уменьшенной квинтой во втором такте—гармоническая канва которого оказалась бы совершенно измененной.

Кроме того Бах имел еще и другое основание. В § 116 было сказано, что тональный ответ требуется в случае модуляции вождя в доминантный строй для того, чтобы вернуть главный строй, в котором должен вступить третий голос. Но фуга, о которой идет речь, двухголосная, и после первого вступления ответа экспозиция (§ 11) вполне закончена и вступает первая интермедия, которая как увидим дальше обыкновенно начинается с модуляции. Таким образом в данном случае нет повода к возвращению в главный строй. То же отсутствие повода есть вероятная причина, почему второй ответ может быть сделан в субдоминантном строе, как было замечено в § 111. Учащимся следует неизменно придерживаться основного правила и отвечать на модуляцию вождя в доминантный строй — возвращением спутника в главный.

149. Хроматические вожди, за исключением содержащих выраженную или подразумеваемую модуляцию, требуют обыкновенно реальный ответ.

а) И. С. Бах. Токката, в *фа диез минор*.

б) И. С. Бах. Фуга для фортепиано в *ми бемоль*.

в) Моцарт. Месса в *до минор*.

В примере (в), скачку на квинту противопоставляется тональный ответ, но хроматический пассаж темы воспроизведен в точности. Ответ сделан в субдоминантном строе (§ 71). В примере (с) среди хроматических нот попадаются и не хроматические.

150. Иногда композиторы предполагают присутствие подразумеваемой модуляции в таких местах, где действительной надобности в последней не имеется.

Моцарт. Квартет в *ре минор* № 13.

Реальный ответ, подобный вышепомещенному в § 149 (а) был бы здесь несравненно естественнее (и не в обиду будь сказано Моцарту —

лучше). Троекратное повторение ноты ре портит мелодический облик ответа.

151. Если имеется модуляция, предшествующая появлению хроматических нот, то ноты эти должны считаться принадлежащими новому строю, сообразно с чем пишется и ответ.

a) Гендель. „Jerhta“

b) В. Кирьбергер.

152. Иногда в фугах ответ на тему пишется в обращении. В таких случаях спутник обыкновенно пишется не в строе доминанты, а в той форме обращенной имитации, в которой доминанте соответствует тоника, а тонике доминанта. (Лазарский *контрапункт* §§ 281, 282). Случается, что ответ пишется в обращении в экспозиции, как например в № 5 из „Искусства фуги“ Баха.

И. С. Бах. Искусство фуги № 5.

Впрочем этот прием чаще применяется в дальнейшем развитии фуги, с целью повышения интереса, как в №№ 15, 20, и из „Woh. temperirtes Clavier“. Ответы в обращении применяются гораздо чаще к минорным темам, чем к мажорным.

153. Встречаются также ответы, имитирующие тему в увеличении или уменьшении. В этих случаях также нет надобности, чтобы ответ был в строе доминанты. Придерживаясь строя доминанты для спутника, имеют в виду отстранить простое однообразное повторение им вождя; а такая цель достаточно достигается помощью обращения темы или изменения длительности нот. В №№ 6 и 7 „Искусства фуги“ имеются примеры ответов в увеличении и уменьшении. Ограничиваемся ссылкой на них в виду их длины, не позволяющей поместить их здесь.

154. Иногда—особенно в вокальных фугах—среди ответа происходит перенесение звуков на октаву, что обуславливается желанием удержать голос в более для него удобном регистре. Следующий спутник представляет пример такого случая.

Шуман. Реквием.

Сходный пример имеется еще во всем известном хоре „Амен“ из „Мессии“.

155. Часто повторяют, что нет правил без исключений. И среди фуг великих композиторов изредка попадаются ответы, которые не могут быть раз'яснены на основании правил, изложенных в этой главе. Приводим в заключение ряд ответов не подходящих под правила, заимствуя по одному такому примеру у каждого из величайших композиторов. Если учащийся усвоил себе содержание этой главы, то раз'яснение примеров излишне; всякий сразу заметит в чем именно примеры отступают от правил.

И. С. Бах. Фуга для фортепиано в *Ля минор*.



Гендель. Выбор Геркулеса.

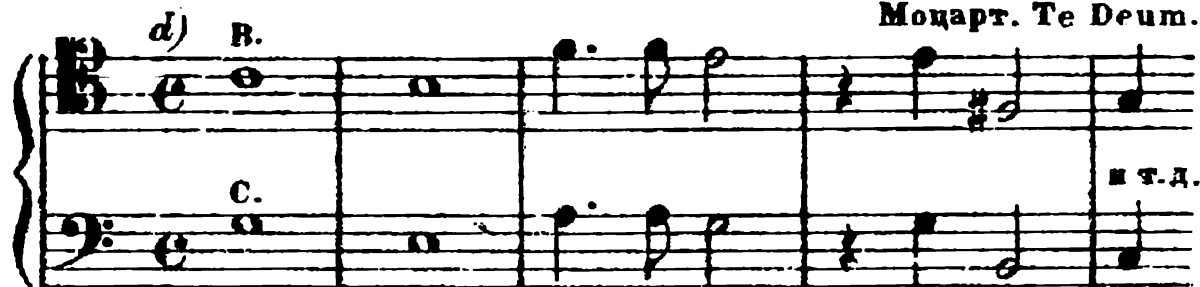
Строй *до минор*.



Гайди. Сотворение мира.



Моцарт. Те Деум.



Бетховен. Месса в *До*.



Вебер. Месса в *Ми бемоль*.



Мендельсон. Фуга в *Ми минор*.

Шуман. Фуга Соч. 72, № 2.



Единственные примечания, вызываемые этими примерами, суть во 1) то, что в примере (b) имеется самостоятельное оркестровое сопровождение, гармония которого ясно показывает (из приведенных строчек этого не видно), что вождь кончается в *до миноре*, а спутник в *фа мажоре*; и во 2) что пример (h) может вероятно считаться крайним проявлением несоответствия в точности интервалов, о котором говорилось в §§144, 145.

156. Мы довели теперь до конца длинную и нелегкую задачу—раз'яснение принципов, которыми руководятся при составлении спутников в фугах. Правила, изложенные здесь, значительно расходятся во многих отношениях с общепринятыми; но ни одного нового правила не предложено нами без достаточных ссылок на примеры величайших композиторов. Попытаемся теперь свести итог всему сказанному и изложим основные принципы в наивозможно кратких выражениях.

I. Ответ на тему, находящуюся в главном строе, пишется вообще в доминантном строе; но если в вожде преобладает доминантная гармония—ответ может быть и в субдоминантном строе.

II. Реальный ответ *возможен* по отношению ко всякому вождю, начинающемуся и кончающемуся в главном строе и не модулирующему в доминантный; если-же вождь начинается со скачка тоникки на доминанту, (или доминанты на тонику), или начинается в строе доминанты—тональный ответ много предпочтительнее.

III. Если вождь модулирует из главного строя в доминантный—ответ должен модулировать обратно из доминантного строя в главный.

IV. Модуляция всегда должна быть сделана насколько возможно раньше. При модуляции из главного строя в доминантный следует третью и седьмую ступень главного строя принимать за шестую и третью доминантного, при первом признаке водворения доминантной тональности; такое понимание этих ступеней должно вызвать в спутнике соответственные ступени главного строя.

157. Перечисленные правила заключают в себе все главнейшие основания, которыми следует руководиться при составлении спутников в фугах; менее важные подробности изложены и разобраны в данной и предшествующей главах. Учащемуся, вполне освоившемуся с изложенными здесь правилами, не представит особых трудностей составление

правильного спутника к предложенному ему вождю, если только (как это бывает иногда на экзаменах) ему не дадут заведомо плохой и неудобной темы, в виде ловушки. Уберечь от подобного случая может только личное счастье; нам приходилось видеть среди предназначенных для экзаменов тем такие, которые решительно не допускали хорошего спутника.

158. Закончим эту главу рядом тем, собственных и заимствованных, для составления к ним учащимся ответов.—Дадим также готовые спутники, чтобы по ним восстановить соответствующие вожди. Вторая форма упражнений—чрезвычайно полезная—представляет собою задачу обратную первой.

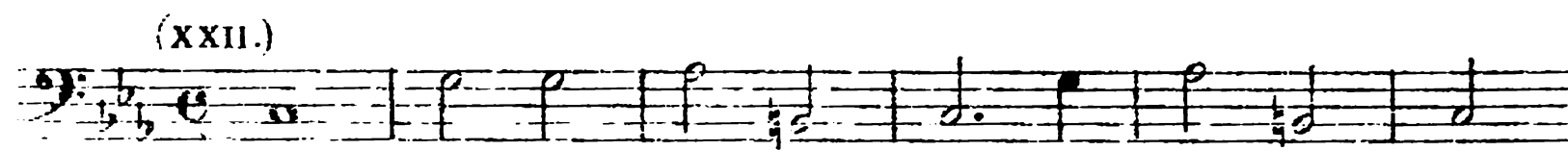
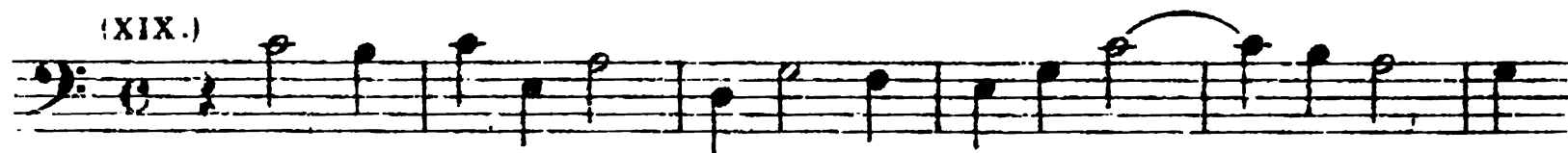
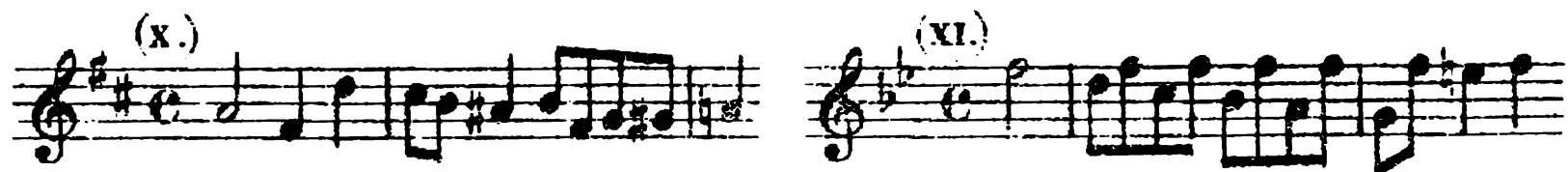
Заключение спутника в главном строе есть признак, что соответствующий вождь модулировал в строй доминанты и наоборот. Если спутник начинается с доминанты—вождь по всей вероятности начинался с тоники. Важно с самого начала определить строй, в котором кончается спутник и если в нем была модуляция, следует поместить ее в вожде насколько возможно раньше. Правила, казавшиеся третьей и шестой ступени главного строя (128—133) могут явиться полезным подспорьем в деле восстановления вождей по данным спутникам.

З а д а ч и.

1. Найти ответы к следующим вождям:



*) Вожди, означенные звездочкой, могут иметь более одного правильного ответа.



(XXV.)



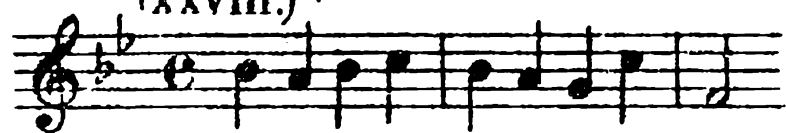
(XXVI.)



(XXVII.)



(XXVIII.) *



(XXIX.) *



(XXX.)

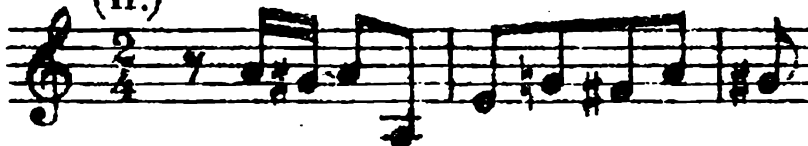


2. Найти вождя следующих спутников:

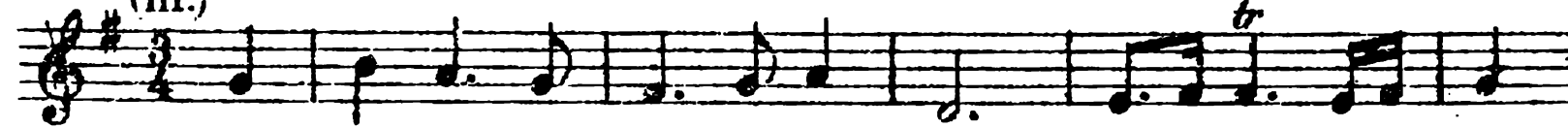
(I.)



(II.)



(III.)



(IV.)



(V.)



(VI.)



(VII.)



(VIII.)



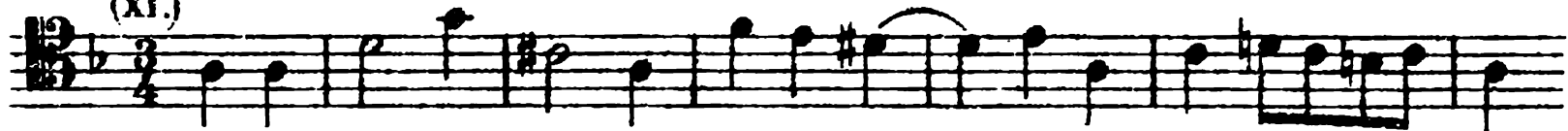
(IX.)



(X.)



(XI.)



(XII.)



Примечание. — Большая часть приведенных здесь ответов извлечены из фуг Баха. Все лучшие и наиболее сложные спутники принадлежат ему, и труды, вложенные в поиски правильных вождей, сторицей вознаграждаются.

Противосложение.

160. Первое и наиболее важное требование, предъявляемое к противосложению, вызывается тем, что последнее предназначено для сопровождения вождя или спутника, в каком бы голосе последние не появлялись и заключается в том, что противосложение пишется в двойном контрапункте к ответу, с которым он впервые появляется в качестве сопровождающего голоса. Применяется в значительном большинстве случаев двойной контрапункт октавы, но иногда также двойной контрапункт децимы и дуодецимы. Считается, что контрапункт, перемещенный на октаву в начале фуги, применен в дальнейшем ее течении с перемещением на другой интервал. В *Двойном Контрапункте* в § 163 приведено противосложение, рассчитанное на два перемещения: перемещение на октаву и на дециму; а в § 175 той же книги имеется противосложение, перемещаемое и на октаву и на дуодециму.

162. В первых нижеследующих примерах

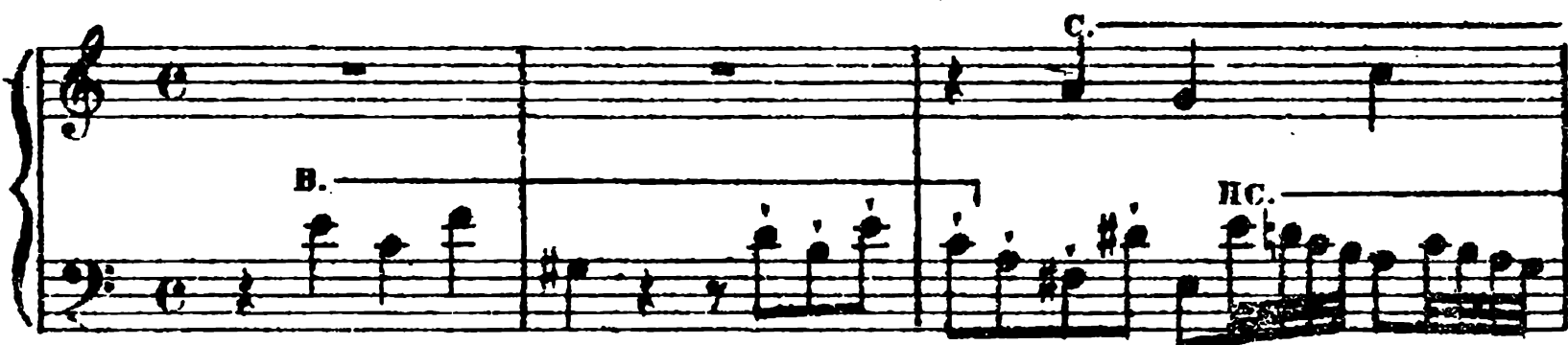




противосложение (Пс.) по большей части состоит из нот более долгих, чем ноты вождя; в начале же контраст обеспечен тем, что восьмушкам вождя противопоставлены шестнадцатые в противосложении. Пусть учащийся проиграет противосложения отдельно от вождей и обратит внимание на черты, отличающие первые от последних, а также на то, до какой совершенной степени противосложения подходят по характеру к вождям.

163. Следующий пример представляет противоположный случай:

Н.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 44.

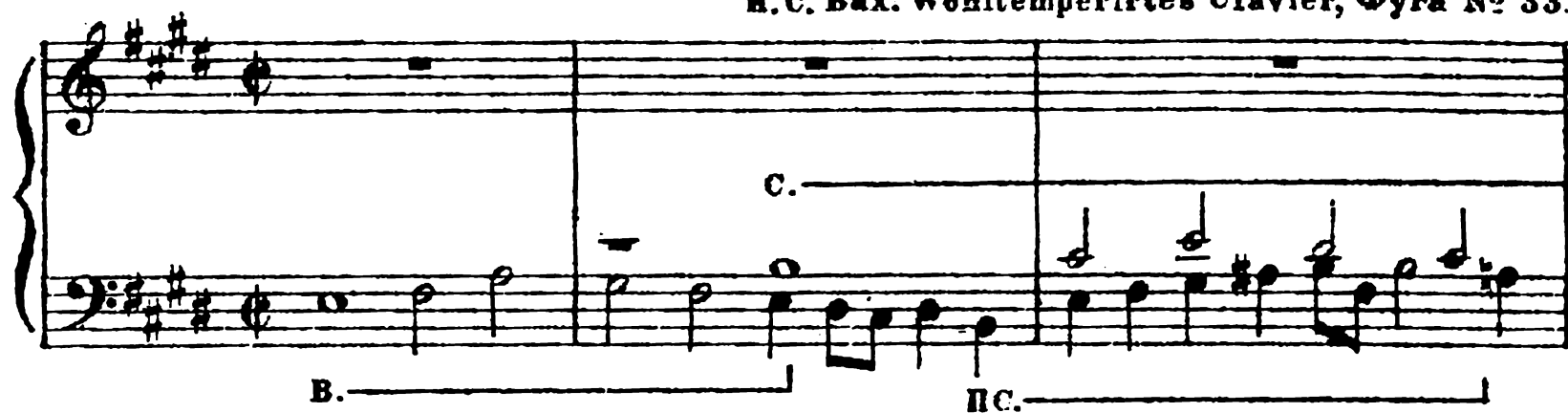


Здесь противосложение не вступает с первой нотой ответа; между ним и вождем вставлено несколько нот кокетты (§ 62). Это случается часто. Иногда, как в данном случае, только часть вождя или ответа сопровождается противосложением.

В вышеприведенном примере тема состоит из долгих нот, сопровождающее же ее противосложение, из нот чрезвычайно короткой длительности.

164. При своем первом появлении вместе с ответом, противосложение должно быть в том же строе, что и ответ. В только что приведенном примере ответ написан в *ми миноре* и противосложение с наименьшей ясностью придерживается того же строя. Иногда впрочем, как в примере § 67, строй ответа выясняется сопровождающим его противосложением только пред самым концом ответа.

165. В последней главе (§ 115) было сказано, что третий голос фуги почти неизменно вступает с вождем. В том чрезвычайно распространенном случае, когда вождь написан сплошь в главном строе, ответ пишется в строе доминанты. Для того, чтобы быстро вернуть в таких случаях главную тональность и дать возможность третьему голосу вступить сразу, часто прибегают в конце противосложения к понижению вводного тона доминантного строя, вследствие чего получается субдоминанта главного строя.



Вождь оканчивается здесь в строе *ми*, ответ или противосложение написаны в строе *си*. Для того чтобы дать возможность третьему голосу вступить немедленно в конце третьего такта, сделана обратная модуляция в строй *ми* помощью *ля бекар*. Когда нет такой обратной модуляции в конце ответа, обыкновенно прибегают (как мы увидим в следующей главе) к вставке кодетты перед вступлением третьего голоса. Избежание полной каденции в строе доминанты помощью только что изложенного приема часто обозначается итальянским словом *inganno*, что значит "обман", т. е. ложная каденция.

166. Случается, что противосложение построено на материале заимствованном из вождя, как в следующем примере.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 18.



Мотив вождя  составляет здесь главное содержание противосложения. Впрочем гораздо чаще противосложение вносит совершенно новое музыкальное содержание, как это было в предшествовавших примерах.

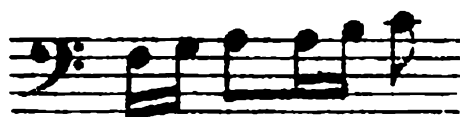
167. Вообще желательно, чтобы содержание противосложения представляло определенную и ясную музыкальную мысль, как в мелодиче-

ском, так и в ритмическом отношении. Такое содержание представит пригодный материал для последующих кодетт и интермедий. Особенно удачный пример такого противосложения представляет двенадцатая фуга из Wohltemperirtes Clavier.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 12.

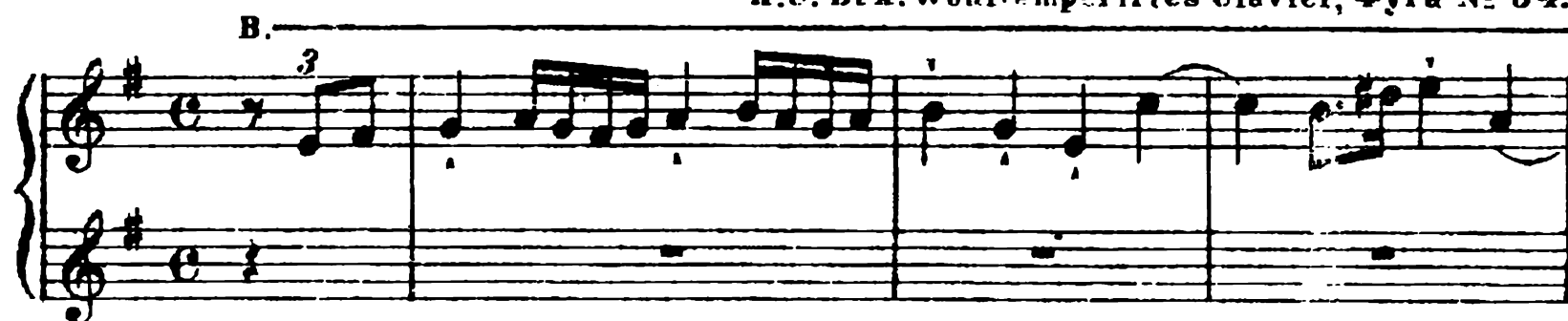


Обратим внимание в этом примере на рельефный контраст между вождом и противосложением. Эта фуга содержит всего шесть интермедий (такты 16—19; 22—27; 30—34; 37—40; 43—47; 50—53); все эти интермедии основаны на шести начальных нотах противосложения:



168. Нередко противосложение сопровождается только частью вождя или ответа.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 34.





То, что противосложение ограничивается отмеченным здесь протяжением, доказывается тем обстоятельством, что остальная часть контрапункта не применяется более в качестве сопровождающего голоса при дальнейшем появлении вождя или ответа (см. § 298, где приведена в партитуре и разобрана вся фуга).

169. В тональных фугах, модулирующих в строй доминанты, вступление противосложения часто отсрочено до места, где модуляция уже завершилась. Это позволяет противосложению оставаться в неизменном виде, независимо от того сопутствует-ли вождю или спутнику.

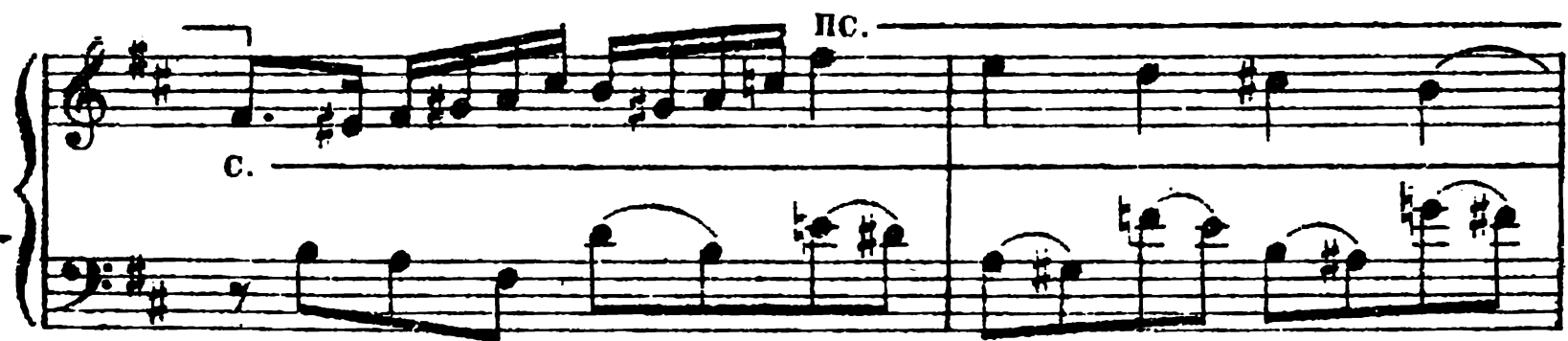
И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 24.

В.



Пс.

С.



Этот пример приводится в некоторых учебниках в качестве вождя, спутника которого сыскать особенно трудно. Между тем действительной трудности здесь нет. Следует только припомнить правило, (§ 121), по которому модуляция должна считаться происшедшей как можно раньше. Здесь модуляции нельзя предполагать ранее пятой восьмой первого такта, потому что четвертая нота—простое *соль*—не принадлежит строю *фа диез минор*; но, начиная с пятой ноты, все ноты вождя рассматриваются пребывающими в тональности *фа диез минор* и им противопоставлены в спутнике точно им соответствующие ноты тональности *си минор*, причем все противосложение тоже ясно придерживается *си минора*. Данное противосложение представляет удивительное и без сомнения случайное

сходство с противосложением *ми минорной* фуги, приведенной в § 168.

170. Если же наоборот противосложение вступает раньше, чем произошла модуляция, оно часто нуждается в изменениях (сходных с изменениями, требуемыми тональным ответом), смотря по тому сопровождает ли оно вождя или ответ.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 7.



При (а) противосложение сопровождает ответ; при (b), оно сопровождает самого вождя. Терции *до—ми* первого случая соответствует во втором секунда *ля—соль*. Это вызвано тем, что терция *фа—ре* спутнике отвечает секунде *си бемо ль—ля* вождя. Изменение в противосложении должно быть сделано также, как это делается в ответе, т. е. в момент модуляции. Легкие изменения в противосложении могут иногда встретиться также при реальных ответах, как в фуге *ми мажор*, приведенной примером к § 165 (см. ниже помещенную в § 269 выдержку из этой фуги). Своевременно напомнить учащимся, что противосложение, являясь впервые в сочетании с одним только ответом, не должно образовывать с ним интервалов, недопустимых в свободном двухголосном контрапункте. Законы, устанавливающие правильное употребление интервалов в двухголосном контрапункте, изложены в главе V-й учебника *Двойного контрапункта*.

172. Хотя обыкновенно противосложение впервые появляется в экспозиции в качестве голоса, сопровождающего ответ, мы нередко встречаем фуги, в которых первое появление противосложения отсрочено. Большая фуга в *до диэз минор* (№ 4, из Wohltemperirtes Clavier), представляет пример подобного рода фуги. Тема и ответ ее уже приведены в § 66. Контрапункт, сопровождающий ответ, сохраняется при третьем вступающем голосе, но не сопутствует уже ни четвертому ни пятому, и затем уже не появляется вовсе. Поэтому нельзя признать этот контрапункт за

противосложение. В 35-ом же такте появляется настоящее противосложение.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 4.



Это противосложение сохранено неизменно при всех последующих вступлениях темы, вплоть до самой коды. В 49-ом такте вводится второе противосложение.



Оба противосложения написаны в тройном контрапункте по отношению к вождю. Другой прекрасный пример двух противосложений, появляющихся в дальнейшем течении фуги, представляет фуга № 38-й в *фа диез минор* того же сочинения.

173. Замечательный пример фуги с двумя правильными, появляющимися в экспозиции, противосложениями находим в № 21-м из Wohltemperirtes Clavier.

Приводим начало ее в партитурном изложении, чтобы было удобнее следить за каждым отдельным голосом.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 21.

В.





Первое противосложение сопровождает здесь ответ: когда третий голос вступает с вождем, альт, только что изложивший ответ, перенимает первое противосложение, а сопрано вступает со вторым противосложением. Каждое последующее вступление вождя или спутника в течении всей фуги сопровождается обоими противосложениями.

174. Совершенно другой способ применения двух противосложений находим в фуге № 47 (в си-мажоре) того же сочинения. Ответ впервые появляется сопровождаемый противосложением.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 47.



Противосложение это неизменно сопровождает тему и ответ в продолжении всей экспозиции, после чего оно умолкает. При следующем появлении вождя противосложение заменяется другим, совершенно новым, написанным в двойном контрапункте дуодецимы и неизменно на этот интервал перемещаемым. Этот пример был приведен в качестве образ-

чика контрапункта дуодецимы (см. § 171 учебника *Двойного контрапункта*). Применение двух различных противосложений не одновременно, а последовательно, как в данном примере, случай чрезвычайно редкий.

175. Некоторые теоретики называют фугу с систематически проведенным противосложением — фугой с „двумя темами“ или двойной фугой. Лучше однако не применять такого названия к фугам, подобным вышеупомянутым. Фуга может быть названа „двойной“ если противосложение не появляется в экспозиции, что может случиться, а имеет позже свою собственную самостоятельную экспозицию. При этом нужно, чтобы противосложение появлялось впервые не в виде сопровождающего тему голоса и чтобы оно не вступало в контрапунктическое сочетание с темой ранее полного окончания собственной экспозиции. О таких фугах, также как и о том виде двойных фуг, в которых вторая тема впервые появляется не в соединении с ответом (как в приведенных здесь примерах), а в соединении с первой темой, будет говорено ниже (Глава XI).

176. Нет никакой необходимости в том, чтобы каждая фуга непременно имела систематически проведенное противосложение. Из сорока восьми фуг *Wohltemperirtes Clavier* семнадцать такового не имеют. Естественно возникает вопрос: когда именно противосложение нужно для фуги, и когда можно без него обойтись?

Невозможно предложить по этому поводу строго и точно определенного правила; но внимательное изучение фуг, не имеющих настоящего противосложения, приводит к выводу, что в громадном большинстве случаев надобности в противосложении нет, когда тема рассчитана на сложные контрапунктические комбинации с самой собой. Точный смысл сказанного уяснится, когда мы перейдем к обсуждению средней части фуги и стретты; теперь же приведем пару примеров, которые помогут нам понять сущность дела. В фугах №№ 1, 22, 29 и 31 противосложения нет, потому что вождь так широко разработан в форме стретты, что противосложение только бы помешало. В фугах 8 и 20 вождь разработан в обращении и в форме канона, а в № 27 находим широкое применение обращения и уменьшения. Вообще можно сказать, что в фугах, в которых отсутствует противосложение, мы часто находим обильное применение наиболее сложных контрапунктических ухищрений в разработке самой темы. Сказанное следует понимать только в смысле самого широкого обобщения, так как на самом деле нет музыкальной формы, в которой допускалось бы столько свободы в разработке и разнообразия в деталях, как в фугах.

177. Ученик должен написать теперь противосложения ко всем темам, помещенным в конце главы IV. Он должен попытаться написать по крайней мере два или три различные по характеру, противосложения на каждый вождь. С этой целью следует поместить тему на отдельном нотномосце; спутник, вступающий по окончании темы, поместить на другом нотномосце, выше или ниже первого, смотря потому вступает ли ответ верхним или нижним голосом; противосложение же поместить в качестве голоса, продолжающего тему. Между концом вождя и началом противосложения всегда может быть в случае надобности вставлена короткая кодетта; но следует воздержаться от вставки между ними паузы. Тема должна продолжаться беспрерывно до конца противосложения *).

*) Иногда попадаются исключения из этого общего, вполне обоснованного, правила, как например в фугах №№ 16 и 30 из „*Wohltemperirtes Clavier*“, в которых перед вступлением противосложений вставлены паузы, вероятно для возбуждения большего интереса к этим противосложениям. Как увидим дальше паузы вообще уместны перед возвращающимися вступлениями темы.

ГЛАВА VI.

Экспозиция и контр-экспозиция.

178. Если учащийся ясно понимает, как делается в фуге ответ на данную тему и как пишется к ответу противосложение, он будет в состоянии приступить к следующей за этим задаче, а именно к сочинению целой экспозиции фуги.

Экспозицией называется часть фуги (см. глава I, § 11), в которой впервые поочередно вступают участвующие в фуге голоса: она простирается до заключительной ноты вождя (а иногда и спутника) излагаемого последним вступившим голосом. Если учащийся преодолел трудности, заключающиеся в предшествующих главах и достаточно практически сведущ в контрапункте, чтобы быть в состоянии приписывать свободные голоса к двум данным, написанным в двойном контрапункте (*Двойной контрапункт*, глава VII), ему не покажется трудным выполнение предстоящих теперь задач.

179. Первый вопрос, подлежащий обсуждению, это порядок вступления голосов в экспозиции. Первоначально тема может быть изложена любым голосом; но порядок вступления последующих голосов находится уже в большой зависимости от того, какой голос вступил первым.

180. Для того, чтобы уяснить, сказанное, следует помнить, что ответ должен всегда находиться квинтой или квинтой выше или ниже вождя; следует еще иметь в виду, что объем альта помещается в звуковой лестнице приблизительно квинтой ниже объема сопрано; объем тенора октавой ниже объема сопрано; а бас октавой ниже альта. Мы говорили сейчас о вокальной музыке, но в инструментальных фугах партии большей частью рассматриваются как голосовые. Группируем голоса для удобства фуговых ответов попарно. Группу высоких голосов составят сопрано и тенор; группу низких — альт и бас. Если учащийся помнит правила транспонировки, сообщенные в *Контрапункте* § 53, он предупрежден, что тема, помещенная в сопрано, должна быть транспонирована на кварту или квинту вниз для альта, на октаву вниз для тенора и на ундециму или дуодециму вниз для баса.

181. Если мы применим этот принцип к занимающему нас теперь вопросу, то придем к заключению, что вождю, изложенному одним из верхних голосов должен отвечать один из нижних и наоборот; таков обычай, которого придерживаются на практике композиторы фуг, хотя и встречаются случайные исключения, заниматься которыми пока не представляется нам надобности.

182. Теперь возникает вопрос; который из двух голосов противоположной пары (предполагая четырех-голосную фугу) должен вступить с ответом? Положим, что с вождем вступает сопрано; должен ли отвечать альт или бас? Разрешение вопроса не представит затруднения, если вспомнить что всегда лучше, чтобы последнее проведение темы в экспозиции приходилось в крайнем голосе предпочтительно перед средним. Причина такого предпочтения та, что в крайнем голосе вождь или ответ выделяются гораздо рельефнее, в особенности в четырех и пятиголосных фугах. В трехголосных фугах, вследствие более прозрачной гармонии, вступление в среднем голосе слышится отчетливее. Из сорока восьми фуг „*Wohltemperirtes Clavier*“ Баха последнее вступление приходится на крайний голос в сорока двух случаях, что составляет семь случаев на восемь.

183. В двухголосной фуге экспозиция дело весьма простое. Один из голосов, безразлично который вступает вождь, другой следует с ответом, которому первоначально вступивший голос сопутствует с контрапунктом или противосложением, смотря по фуге,—и экспозиция готова.

184. В трехголосной фуге экспозиция несколько сложнее. Если один из крайних голосов вступает с вождь, ответ помещается обыкновенно в среднем голосе, а остающийся крайний голос вступает опять с вождь. Если начинает средний голос, ответ может быть безразлично помещен в одном из крайних голосов, в каком именно—почти не существенно. Случается, что один крайний голос начинает, другой крайний непосредственно за ним следует, а средний голос вступает последним. Такие случаи однако редки; на двадцать шесть трехголосных фуг „Wohltemperir-tes Clavier“ только две (№№ 27, 28) представляют такое распределение голосов.

185. В то время как второй вступающий голос излагает ответ, первый продолжает с противосложением *), если таковое есть; при вступлении третьего голоса с вождь, второй, только что окончивший ответ продолжает с противосложением, как это сделал перед тем первый голос. Противосложение, сопровождавшее первоначально ответ, должно теперь быть транспонировано на кварту или квинту, для того, чтобы оно могло служить контрапунктом к вождю. В случае тонального ответа противосложение может потребовать некоторых изменений (§ 170). Тем временем главный голос, уже изложивший противосложение, присоединяет новый контрапункт, который может также быть и вторым противосложением; в таком случае вождь и оба противосложения должны быть написаны в тройном контрапункте. Если третий голос свободный (как это бывает в большинстве случаев), тройной контрапункт не нужен.

186. Здесь экспозиция трехголосной фуги могла бы и кончиться; но по причине, которую сейчас раз'ясним, ее часто продолжают несколько дальше. В последней главе (§ 160) было сказано, что противосложение пишется в двойном контрапункте с вождь, с тем чтобы оно годилось для сопровождения тем, как в качестве верхнего, так и в качестве нижнего голоса. Но каждый раз, что вождь излагается одним из крайних голосов и остальные голоса вступают в последовательном восходящем или нисходящем порядке, достаточно одной минуты размышления для того, чтобы убедиться, что противосложение, если только оно следует за голосом непосредственно перед тем изложившим тему,—всегда будет занимать одинаковое положение относительно вождя и ответа. Если первоначально вступивший голос — сопрано, противосложение будет все время верхним голосом, если первым вступит бас—противосложение будет все время нижним голосом. В таких случаях, для того чтобы показать в экспозиции противосложение в обоих его видах, т. е. в качестве верхнего и нижнего контрапункта, прибегают часто к новому добавочному проведению вождя или ответа в том голосе который первоначально вступил; тем временем последний вступивший излагает противосложение. Если первым вступает средний голос, то очевидно, что противосложение появится в качестве верхнего и нижнего контрапункта и без такого добавочного вступления, так как оно придется ниже голоса выше вступившего и выше голоса ниже вступившего. В таких случаях, так же как и в тех, где противосложение не сохранено, в добавочном вступлении нет надобности. Сказанное в этом параграфе применяется при одинаковых обстоятельствах также к фугам, им'ющим более чем три голоса.

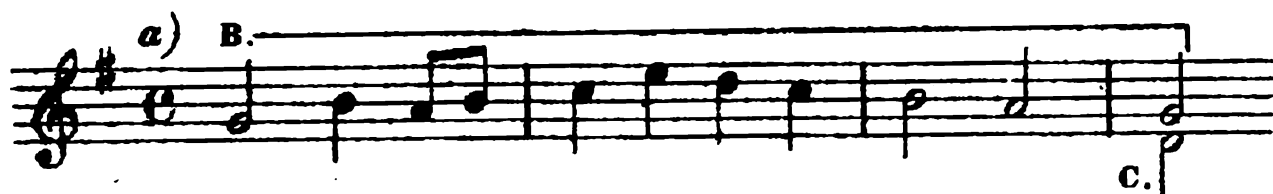
187. Для того чтобы уяснить вопрос, нас теперь занимающий, взглянем на пример, помещенный в § 173. Мы имеем тут экспозицию трехголосной фуги, которая, как оно и есть на самом деле, может быть рассматриваема как вполне законченная. Однако Бах, прежде чем перейти к первой интермедии (см. главу VII) приводит еще ответ в сопрано (первый по порядку вступления голос), с тем чтобы первое противосложе-

*) Автор разумеет под противосложением—удержанное противосложение. *Пулл. ред.*

ние (то того времени звучавшее выше темы) появилось ниже ее, в басу, т. е. в голосе, только что изложившем тему.

188. Очень часто в экспозиции фуги встречается кодетта (§ 62) помещенная или перед первым вступлением ответа или между ответом, и вторичным вступлением вождя. Теперь следует рассмотреть, когда подобная кодетта может быть полезной и когда она необходима.

189. Перед первым вступлением ответа кодетта необходима в следующих случаях. 1.—Если вождь начиается с тоники на акцентированной ноте, т. е. на первой сильной части такта и кончается также на тонике и ответ помещен ниже вождя, то ясно, что доминанта, с которой должен начаться ответ, будет находиться квартой ниже тоники. Но в двухголосном контрапункте такое вступление второго голоса на не гармонической ноте не допускается.

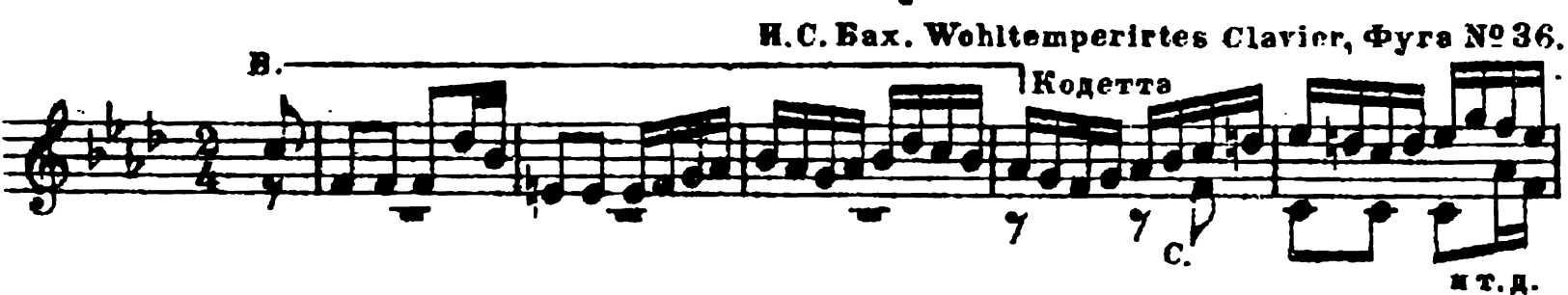


Так как в этом случае вступление ответа одновременно с последней нотой вождя было бы совсем неудовлетворительно, необходимо вставить коротенькую кодетту,



благодаря чему вступление вождя отсрочивается до следующего такта.

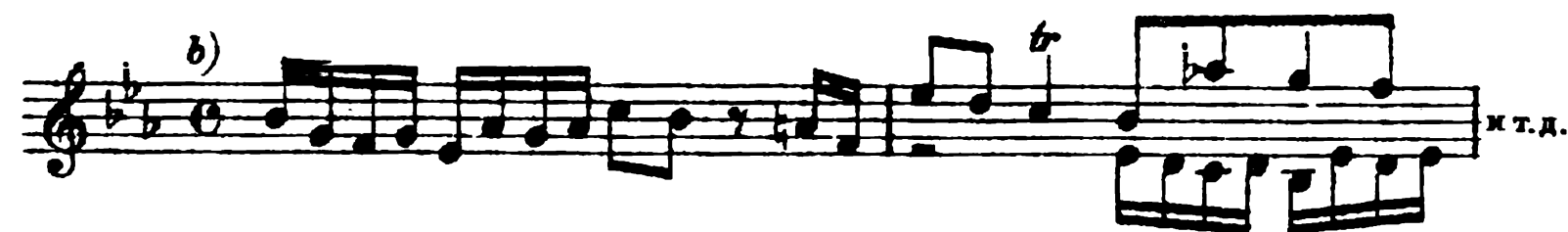
190. Кодетта перед вступлением ответа необходима еще в том случае, когда вождь начинается с слабой части в конце такта и кончается на сильной части такта.



191. Кодетта вводится также иногда перед ответом с тем чтобы избежать совпадения тонической гармонии с доминантовой.



Здесь в первой половине второго такта ясно подразумевается полная каденция в строе доминанты. Если мы введем ответ на последней ноте вождя,



то получится, как всякий почувствует, невозможная гармония.

192. Кодетта гораздо чаще встречается между ответом и вторым вступлением вождя. Причина вставки кодетт во многих случаях та же, что была изложена в предшествующем параграфе, т. е. необходимость избежать совпадения тонической гармонии с доминантной. Если вождь начинается и кончается той, принадлежащей тонической гармонии, подобная кодетта по большей части желательна.

И.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 8.



Учащийся видит в тоже время, что если бы третий голос вступил на последней ноте ответа, произошел бы тот же неприятный эффект, какой мы отметили в примере (b) последнего параграфа. Поэтому Бах и вставляет два такта кодетты перед вступлением третьего голоса.

193. Если вождь начинается с тоники и кончается терцией или квинтой тонического трезвучия—кодетта обыкновенно нужна, так как последняя нота ответа будет терцией или квинтой тонического трезвучия доминантного строя, каковые ступени диссонируют по отношению к тонике главного строя.

И.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 22.

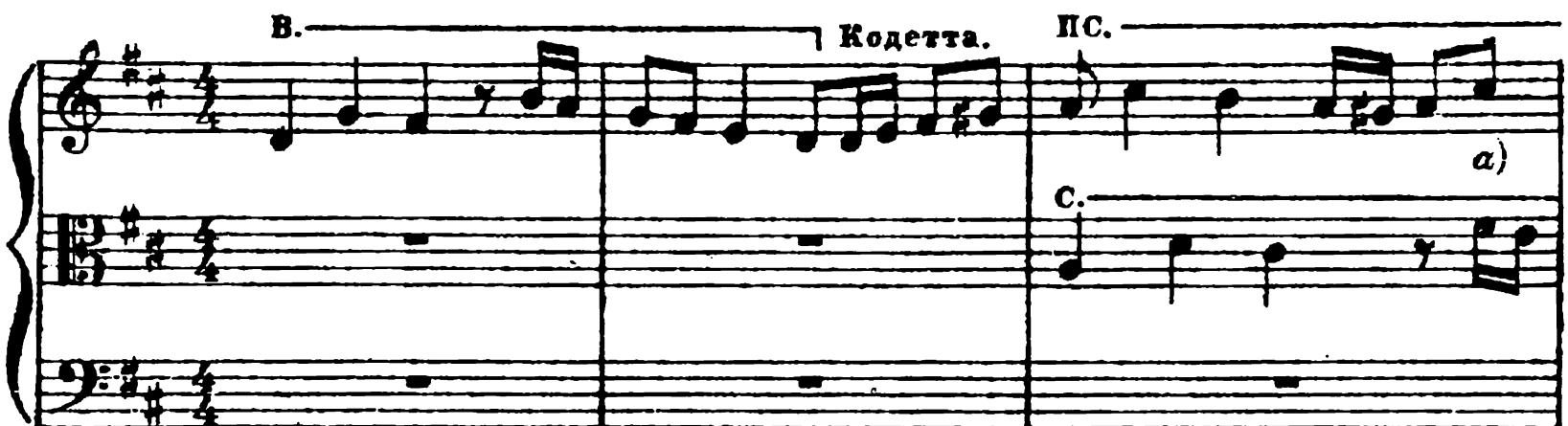


И.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 17.



В обоих этих примерах ответ кончается тоническим трезвучием доминантного строя, тоника же главного строя не имеет с этим аккордом ничего общего.

194. Напишем теперь экспозицию трехголосной фуги, взявши самую обыкновенную тему и припишем правильное противосложение.





Мы начали с верхнего голоса, чтобы дать возможность вступить всем голосам в правильном нисходящем порядке. Обратим прежде всего внимание на тщательно выдержанный помощью синкоп контраст между темой и противосложением. При (а) между двумя голосами получился интервал чистой квинты. Это обыкновенно запрещается в двухголосном двойном контрапункте; в данном случае квинта возможна вследствие того, что ее обращение — чистая кварта (см. (с) в седьмом такте может быть принята за акцентированную вспомогательную ноту.

195. Мы признали конец вождя на ноте *ре* во втором такте. Это вызвало необходимость кодетты (§ 189), которую имитирует каждый из последующих голосов. Подобный случай встречается очень часто. Можно было считать этот вождь кончающимся также и в начале третьего такта. В таком случае ответ был бы топальным; мы признали вождя кончающимся на тонике с тем, чтобы иметь возможность демонстрировать употребление кодетты.

196. При вступлении баса с вождем, альт, изложивший ответ, берет противосложение; контрапункт-же, помещенный в сопрано, свободный. Для учащегося паловчившегося в упражнениях, указанных в главе VII *Двойного контрапункта*, приписка свободных голосов к вождю и противосложению не представит затруднений.

197. Экспозиция могла бы кончиться при (b); но мы ввели добавочное вступление, о котором говорилось в § 186, чтобы показать противосложение не только над вождем, но также и под ним. Это вступление сделано голосом, начавшим фугу; но так как фуга эта трехголосная — сопрано, имевшее сначала тему, при добавочном вступлении излагает ответ. Отметим еще при (b) паузу перед вступлением сопрано. Вообще желательно, хотя и не обязательно, чтобы вторичному вступлению вождя или ответа предшествовала пауза.

198. Учащемуся предстоит теперь взять темы, помещенные в конце главы IV и писать на эти темы экспозиции трехголосных фуг. Желательно, чтобы на одну и ту же тему было написано по меньшей мере две или три экспозиции с различными противосложениями и изменяя каждый раз порядок вступления голосов. Учащийся будет поражен разнообразием, которое может быть достигнуто помощью такого приема в разработке одной и той же темы.

199. В экспозиции четырехголосной фуги возможно большее разнообразие в порядке вступления голосов, чем в трехголосной. Но по причинам, уже приведенным в §§ 180—182, из числа двадцати четырех возможных перемещений голосов в действительности употребляются только немногие. Сомнительно, чтобы кроме случаев неправильных экспозиций, отмеченных ниже в этой главе, можно было найти еще примеры, в которых на изложенную в басу тему ответил бы тенор, или на изложенную в басу тему, отвечал альт. Вследствие разницы регистра между двумя парами голосов (высокими и низкими) ответ должен всегда помещаться в голосе группы противоположной той, к которой принадлежит голос изложивший тему. Мы говорили выше, что вообще лучше (в особенности для четырехголосной фуги), чтобы последнее вступление приходилось в крайнем голосе, вот почему следующие четыре порядка вступления наиболее часто встречаются и считаются лучшими:

1. Сопрано, Альт, Тенор, Бас.
2. Бас, Тенор, Альт, Сопрано.
3. Альт, Тенор, Бас, Сопрано.
4. Тенор, Альт, Сопрано, Бас.

Следующие комбинации тоже могут иногда встретиться, но они хуже предыдущих:

1. Сопрано, Бас, Тенор, Альт.
2. Бас, Сопрано, Альт, Тенор.
3. Альт, Сопрано, Бас, Тенор.
4. Тенор, Бас, Сопрано, Альт.

200. Вообще вождь и ответ должны вступить поочередно в продолжении экспозиции, и если учащийся рассмотрит вышеприведенные восемь способов размещения голосов, то увидит, что во всяком случае одна пара голосов будет излагать вождя, другая ответ. Таков обычный в большинстве случаев прием; но могут быть и исключения. В 41-ой фуге „Wohltemperirtes Clavier“ порядок вступлений таков: Альт, Сопрано, Тенор и Бас, причем альт и тенор излагают вождя, а сопрано и бас—ответ. Иногда встречаются и другие отклонения от укоренившегося на практике правила. В первой фуге того же сборника порядок вступления такой же, как только что приведенный, т. е. Альт, Сопрано, Тенор и Бас; но здесь третий голос (тенор) излагает ответ, а четвертый (бас) вождя. В двух других фугах той же коллекции (№№ 12- и 14) четвертый голос вместо ответа добавляет добавочное изложение вождя. Для избежания двух непосредственно одно за другим следующих вступлений вождя, третье и четвертое вступление раз'единены довольно длинной кодеттой. Советуем учащимся в первых начинаниях придерживаться обычного плана, вводить вождя и ответ поочередно и предпочитать один из четырех порядков вступлений, рекомендованных в последнем параграфе как лучшие.

201. В других отношениях экспозиция четырехголосной фуги сходна с трехголосной, от которой отличается только тем, что при вступлении четвертого голоса вместо одного прибавляется два свободных голоса к вождю и противосложению. Добавочное вступление, о котором шла речь выше, может по желанию было введено, если первоначально вступил один из крайних голосов.

202. Экспозиция фуги может закончиться либо в доминантном строе, либо в главном. Если вождь кончается в главном строе, ответ кончиться в доминантном; в этом случае, если количество голосов данной фуги четное (два, четыре, и т. д.) экспозиция кончится в доминантном строе; если же количество голосов нечетное (три или пять) экспозиция кончится в главном строе. Если вождь кончается в доминантном строе, то получится обратное: при четном числе голосов экспозиция кончится в главном строе, при нечетном—в строе доминанты.

203. Встречаются и такие исключительные случаи, где не все голоса фуги участвуют в экспозиции; 26-я фуга из „Wohltemperirtes Clavier“ Баха представляет пример такого случая. Экспозиция, занимающая первые четыре такта, написана для трех только голосов и четвертый

вступает не ранее 19-го такта, вводя тему в увеличении; последние десять тактов фуги написаны уже для четырех голосов.

Сходный пример находим в органной фуге *до мажор* Баха



первые 48 тактов которой представляют четырехголосную фугу без педаль. На 49-м такте педаль вступает с вождом в увеличении (как в выше упомянутом случае) и с этого места вплоть до конца в фуге участвуют пять голосов.

204. Приводим теперь экспозицию четырехголосной фуги, взяв ту же тему, что брали раньше, но присочинив совершенно новое противосложение и дадим вступить сначала среднему голосу. Альт выбран нами с тем чтобы сохранить прежнюю тональность.

Заметим прежде всего, что хотя мы в 194 и поместили тему в сопрано, при той-же тональности, мы тем самым несколько стеснили себя, так как предстояло поместить еще ниже три остальные голоса. При выборе голоса и регистра вождя следует принимать в соображение число голосов, имеющих участвовать в данной фуге.

205. Изучающий фугу достаточно сведущ в гармонии и контрапункте, чтобы нуждаться в помощи при анализе предпосланной экспозиции. Заметим только, что добавочное проведение здесь излишне, так как противосложение является в качестве верхнего и нижнего голоса, и что данная экспозиция в противоположность трехголосной, окончившейся в главном строе (мы не считаем добавочного голоса) заключена в доминантном строе (§ 202).

206. Иногда встречаются фуги с неправильными экспозициями, в которых вождь появляется дважды подряд, ранее, чем вступит ответ. Приводим пример такой экспозиции:

Гендель. Соломон.

The image displays three systems of musical notation for a fugue by George Frideric Handel, titled 'Solomon'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows the initial entry of the subject in the bass. The second system shows the subject in the treble. The third system shows the subject in the bass again, with a 'и т. д.' (etc.) marking at the end.

Для сбережения места, мы привели этот пример в сжатой на двух строчках партитуре. Здесь в виду повторения вождя два голоса однородной пары следуют один за другим; альт и бас вступают с ответом. Заметим мимоходом, что приведенная экспозиция представляет новый пример ответа в строе субдоминанты (§ 71). Фуга, таким образом начинающаяся, называется иногда октавной фугой в отличие от обыкновенной фуги, где второе вступление отстоит от первого на расстоянии кварты или квинты. В известном хоре из „Иуды“ Генделя „Fallen is the foe“ имеется фуга в которой все четыре вступления происходят на расстоянии октавы.

207. В некоторых фугах вслед за первой экспозицией, иногда непосредственно, иногда по окончании первой интермедии, следует так на-

зываемая *контр-экспозиция*. В сущности это вторая экспозиция в тех же двух строях как и первая (обыкновенно главный и доминантный строй), но с существенными отличиями от первой. Главные черты отличия заключаются в том, что голоса, ранее излагавшие тему, в контр-экспозиции излагают ответ, и *наоборот*; а также то, что спутник часто является голосом первоначально *вступающим*, а вождь — голосом отвечающим. В фугах 1-ой и 2-ой „Wohltemperirtes Clavier“ находим пример новой отличительной черты; №№ 26 и 33 того же сборника — имеем образчик второй. Иногда, как в первой фуге, контр-экспозиция следует непосредственно за экспозицией; иногда, как в фуге № 11, она отделена от экспозиции интермедией. Для сбережения места прямо ссылаемся на эти фуги, не выписывая их здесь, так как имеет достаточно оснований полагать, что каждый желающий научиться писать фуги имеет под рукой экземпляр „Wohltemperirtes Clavier“ для справок. Если же нет, то чем скорее он его достигнет, тем лучше. Следует присовокупить, что в контр-экспозиции вступление голосов обыкновенно сопровождается свободным контрапунктом в других голосах; первоначально вступающий в контр-экспозиции голос редко бывает изложен без сопровождения, как это делается в экспозиции.

208. Во многих случаях контр-экспозиция — когда она имеется — бывает неполной; т. е. не все голоса фуги в ней участвуют, например в 38-ой фуге из „Wohltemperirtes Clavier“, написанной для трех голосов. За экспозицией, кончающейся на 11-м такте, следует первая интермедия. В 14-м такте начинается контр-экспозиция. Бас, перед тем излагавший тему, вступает здесь с ответом, на этот раз реальным, хотя ответ в экспозиции был тональный (§ 109). Ранее окончания ответа басом, сопрано, имевшее раньше ответ, вступает с вождом (16-ый такт). За окончанием же вождя в сопрано, начинается вторая интермедия, так что альт не проводит в контр-экспозиции ни вождя ни спутника и все время лишь свободно контрапунктирует.

209. В предыдущем параграфе нами только что употреблено выражение „ранее окончания ответа басом“. Это дает нам повод отметить прием, часто встречающийся в контр-экспозиции. Во многих случаях этой частью фуги пользуются для введения первой *стретты*, т. е. для вступления тем на более близком одна от другой расстоянии, чем в экспозиции. Например в только что упомянутой фуге ответ вступает в экспозиции тремя тактами позже вождя; в контр-экспозиции же ответ вступает только двумя тактами позже. В первой фуге из „Wohltemperirtes Clavier“, ответ в контр-экспозиции вступает только на одну четверть позже вождя, вместо полутора тактов; а в 31-й фуге того же сборника контр-экспозиция принимает форму капова, а именно: бас вступает через такт квартой ниже тенора, а несколько позже сопрано вступает через такт квинтой выше альты. В контр-экспозиции предоставляется гораздо больше свободы по отношению ко вступлениям чем в экспозиции.

210. Иногда встречаются контр-экспозиции, написанные в обращении. В фуге *соль мажор*, № 15 из „Wohltemperirtes Clavier“, мы найдем пример такого рода, между 20-м и 31-м тактом; а в фуге № 46-ой увидим начинающуюся на 42-м такте великолепно разработанную контр-экспозицию, в которой не только вождь, но и противосложение взяты в обращении.

211. Следует ясно установить то положение, что введение в фугу контр-экспозиции в полной зависимости от усмотрения пишущего. Большое число фуг совсем ее не имеет. На сорок восемь фуг „Wohltemperirtes Clavier“ мы отыскали только тринадцать с контр-экспозицией и возможно, что эта цифра устанавливает верную пропорцию. Указания, помещенные в этой главе, в достаточной мере выяснят учащемуся, как следует писать контр-экспозицию, если последняя окажется желательной.

212. Конец экспозиции или контр-экспозиции есть в тоже время и конец первого отдела фуги. Построение средней и заключительной части будет разобрано в следующих главах. Если учащийся в состоянии напи-

писать действительно хорошую экспозицию, он уже далеко подвинут на пути творчества фуг. Пусть он возмет теперь темы, данные в главе IV и пишет на них ряд четырехголосных экспозиций, как это по всей вероятности, было уже им сделано для трехголосных. Следует также писать экспозиции на темы собственного изобретения и стараться вносить как можно более разнообразия и в противосложения и в приписываемые свободные голоса; но нужно еще разнообразить порядок вступления голосов, указанными выше способами. Учащийся должен сохранить написанные им экспозиции, так как они пригодятся ему в качестве материала для предстоящих в следующей главе практических упражнений.

ГЛАВА VII.

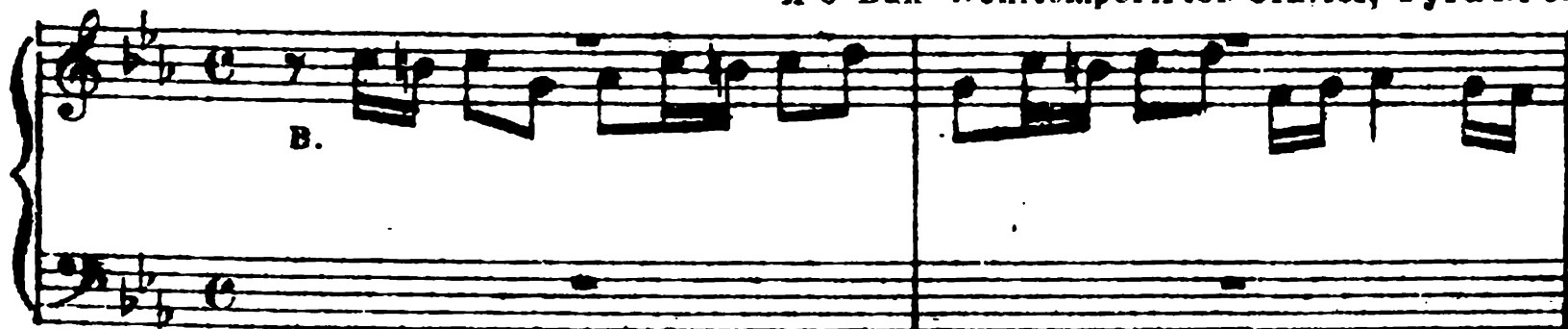
И н т е р м е д и я.

213. Хотя иногда и встречаются фуги, в течении которых вождь или ответ слышится почти непрерывно—поразительным примером такой фуги является очень известная первая fuga из „Wohltemperirtes Clavier“—вообще же следует признать желательным вносить разнообразие в фугу, вставляя в нее интермедии. *Интермедией* называется та часть фуги, в которой временно умолкают как вождь, так и спутник. В большинстве случаев возвращение темы привлекает большее внимание и возбуждает больший интерес, после более или менее продолжительного ее отсутствия.

214. Интермедия имеет еще другое важное назначение. Пока вождь и спутник продолжают вступать (как в экспозиции) в тональностях отстоящих одна от другой на расстоянии кварты или квинты, ясно, что мы не выберемся из главного доминантного строя; хотя в средней части фуги нередко встречаются вступления, отстоящие одно от другого на иных расстояниях, чем кварта или квинта, все же часто является более уместным модулировать помощью интермедий, а не помощью изменения расстояния между вступлениями, так как последнее вынуждает иногда более или менее существенные изменения самой темы. Какие модуляции могут быть сделаны в интермедии сейчас будет раз'яснено.

215. От учащегося требуется некоторое внимание, чтобы отличить интермедию от кодетты, о которой шла речь в предыдущей главе. Кодетта появляющаяся между вторым и третьем вступлением экспозиции, часто представляет сходство с интермедией; разница заключается в том, что кодетта появляется среди экспозиции, а первая интермедия—непременно по окончании ее. Сказанное выясняется следующим примером, в котором кодетта и первая интермедия сочинены приблизительно на одних и тех же мотивах.

И С Бах Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 2.



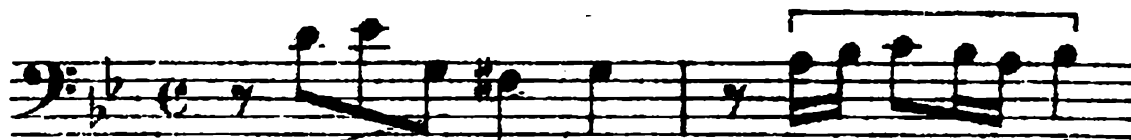


Ответ кончается здесь на медианте доминантного строя; кодетта введена для того (193), чтобы естественно вернуться к главному строю, в котором вновь появляется вождь. Кодетта сделана из слегка измененных секвенцеобразно разработанных начальных нот вождя, которым аккомпанируют (также секвенцеобразно) начальные ноты противосложения, взятые в противоположном движении. Это не интермедия, потому что экспозиция пока еще не закончена. Вождь вступает затем в басу, имея над собою противосложение. В добавочном вступлении здесь надобности нет, так как вождь был первоначально изложен средним голосом (§ 186). Тут экспозиция кончается и за ней тотчас же следует первая интермедия.

216. Если мы рассмотрим эту интермедию, то увидим, что она сделана из того же материала, что и кодетта, только иначе разработанного. Два верхних голоса имеют тему, построенную на первых нотах вождя, при чем альт канонически имитирует верхний голос в нижней квинте. В басу помещено начало противосложения не в обратном движении, как в кодетте, а в первоначальном виде. Отметим еще, что модуляция делается в параллельный мажорный строй помощью секвенции и что непосредственно за приведенным отрывком тема проводится в этой новой тональности в сопрано.

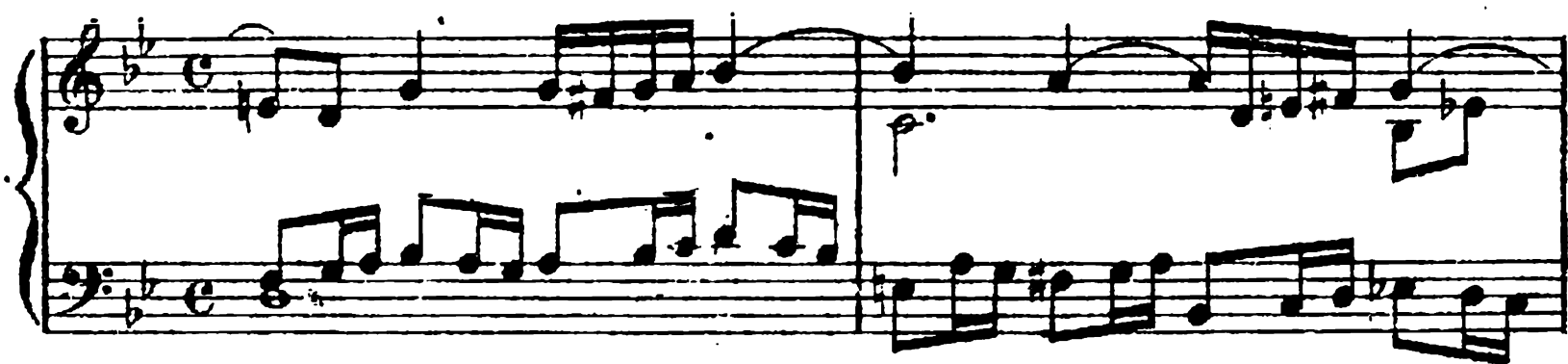
217, Мы говорили в *Двойном Контрапункте* (§ 307), что имитация есть в высшей степени важная составная часть фуги, а вышеприведенный пример показывает, как ее следует применять. За исключением стретты, построение которой будет объяснено в следующей главе, имитация редко встречается во время вступлений самой темы, но она почти постоянно употребляется в интермедиях. Этим способом достигается в интермедии единство характера и избегается пестрота и пагроможденность.

218. По той же самой причине интермедии чаще всего строятся или полностью или частично из материала, уже ранее встречавшегося в вожде или в противосложении или в кодетте. Приводим примеры на каждый случай. В шестнадцатой фуге „*Wohltemperirtes Clavier*“—имеется следующая тема.



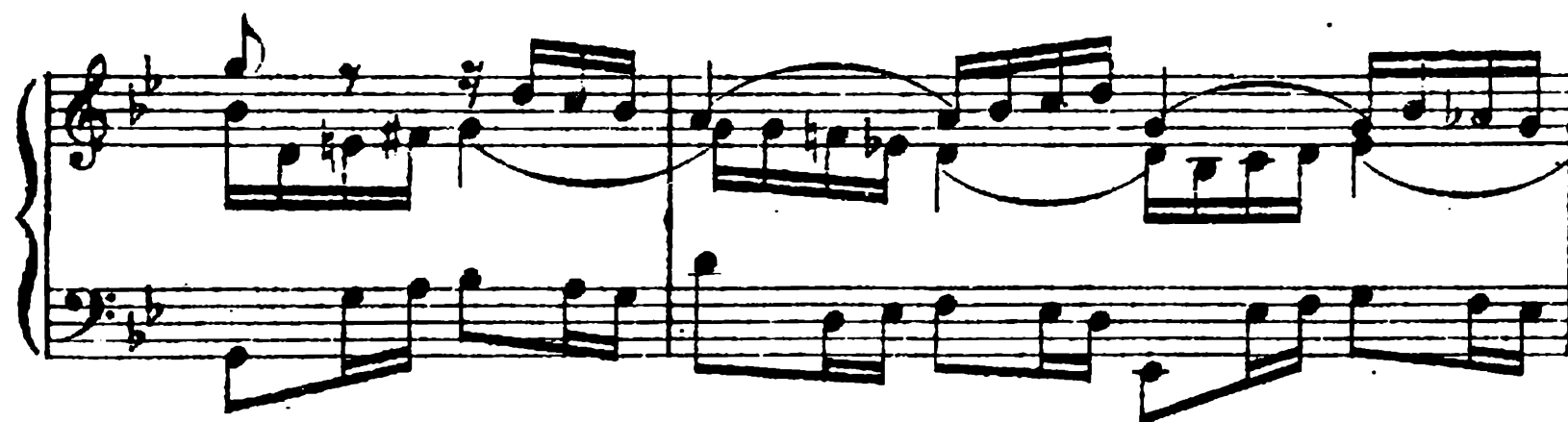
Фуга содержит две интермедии, построенные обе на мотиве второго такта вождя.

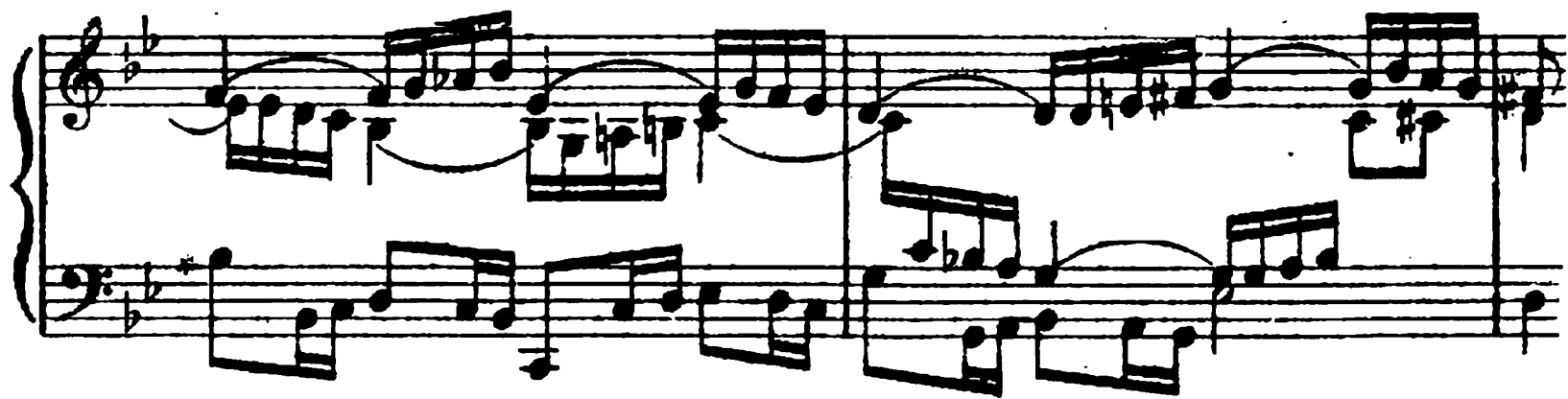
И.С. Бах. *Wohltemperirtes Clavier*, Фуга №16.



В этой интермедии мотив отмеченный скобкой [] приводится поочередно во всех голосах в прямом движении и один раз в противоположном. В последнем такте, где сделана модуляция в параллельный мажор, имитация—только ритмическая.

219. Вторая интермедия разработана более тщательно.

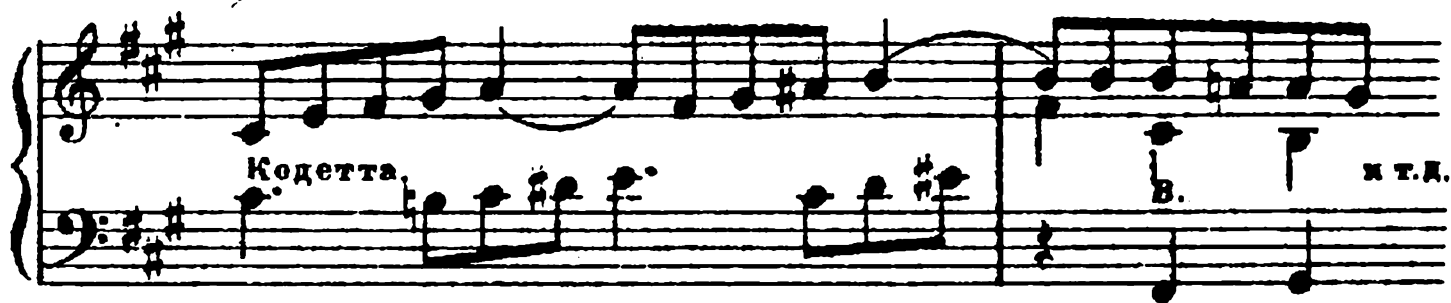




Бах разрабатывает здесь заключительный мотив вождя в форме секвенции, в то время как контрапунктический мотив, изложенный альтом, свободно имитируется в сопрано в противоположном движении. Надо заметить, что, хотя фуга эта четырехголосная, обе интермедии написаны для трех только голосов. Это очень обычное явление в четырехголосных фугах; было бы нехорошо, если бы все голоса безостановочно участвовали в фуге. Трех- и даже двухголосный склад встречается часто, особенно в интермедиях, долженствующих вносить разнообразие и контраст. В четырехголосной фуге в *фа минор* (№ 12 того же сборника) из шести интермедий—пять трехголосных.

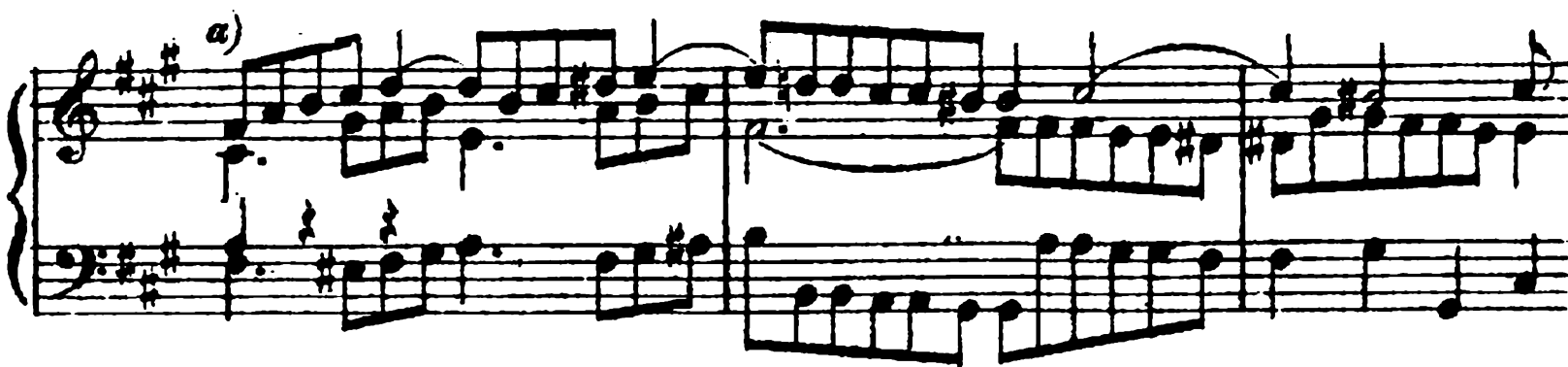
220. В следующем примере материал для интермедий взят из противосложения. Приводим тему фуги и ее противосложение:

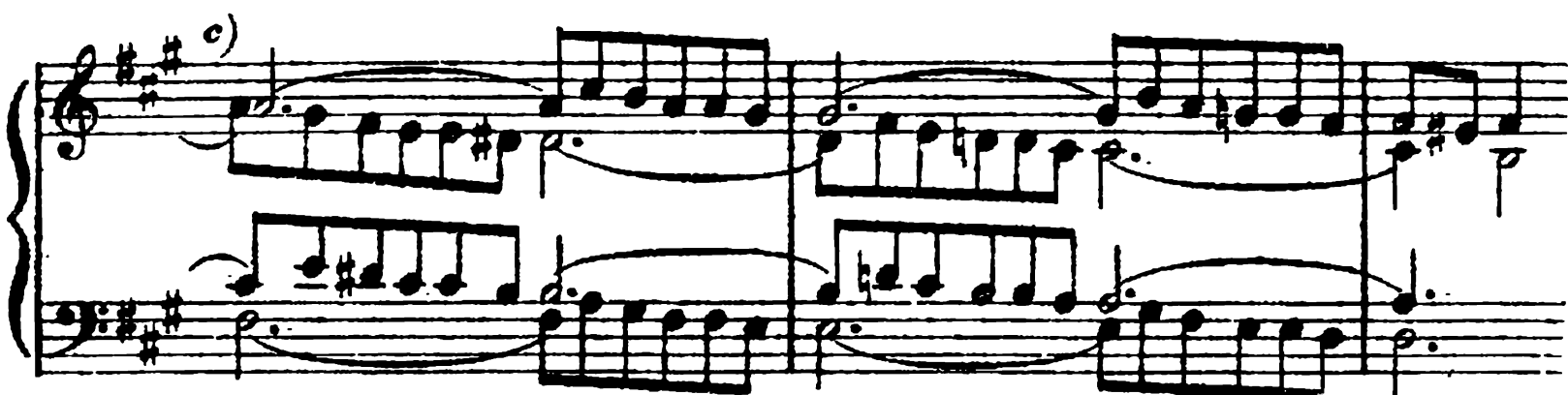
И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 14.



Кодетта, предшествующая вступлению третьего голоса приведена потому, что она послужила (как это сейчас обнаружится), для начала первой интермедии, хотя и не появляется в остальных.

221. Эта фуга содержит три короткие интермедии:

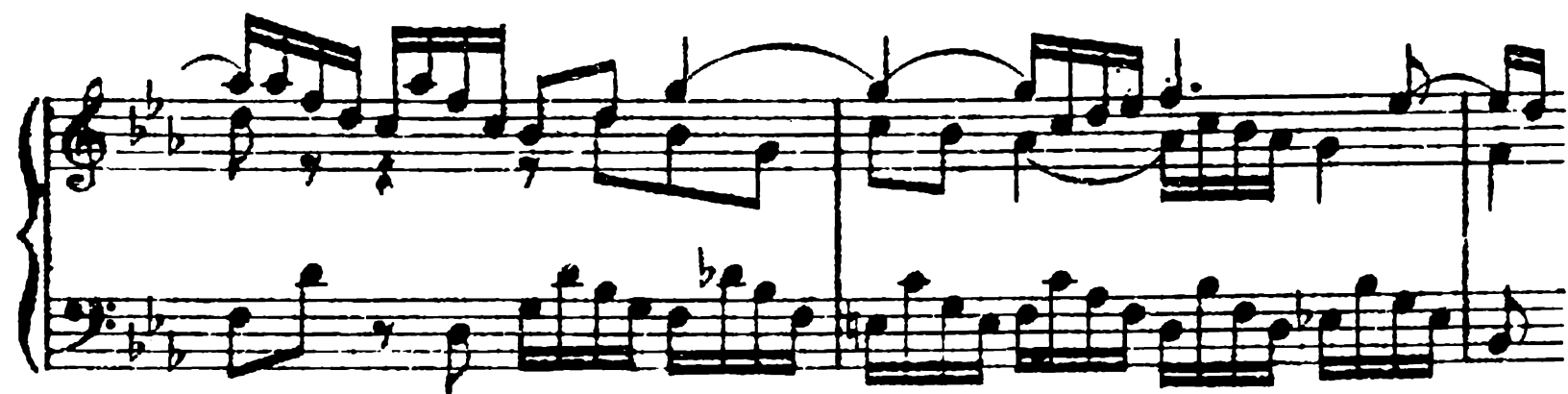




Первый такт интермедии (a) состоит из кодетты к которой присочинен средний голос; остальная же часть интермедии представляет разработку начального мотива противосложения. В интермедии (b) тот-же мотив появляется в басу, при свободных верхних голосах. Наконец в интермедии (c) начальный мотив противосложения разработан секвенце-образно, причем крайние голоса двигаются в децимах, имитируя средние, движущиеся в терциях. Хотя фуга четырехголосная, мы опять видим, что из трех интермедий—две трехголосные.

222. В § 191 приведен вождь седьмой фуги „Wohltemperirtes Clavier“. Во втором такте была вставлена кодетта перед вступлением ответа, по причине уже раз'ясненной. Эта кодетта послужила главным материалом для интермедии фуги.

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 7.

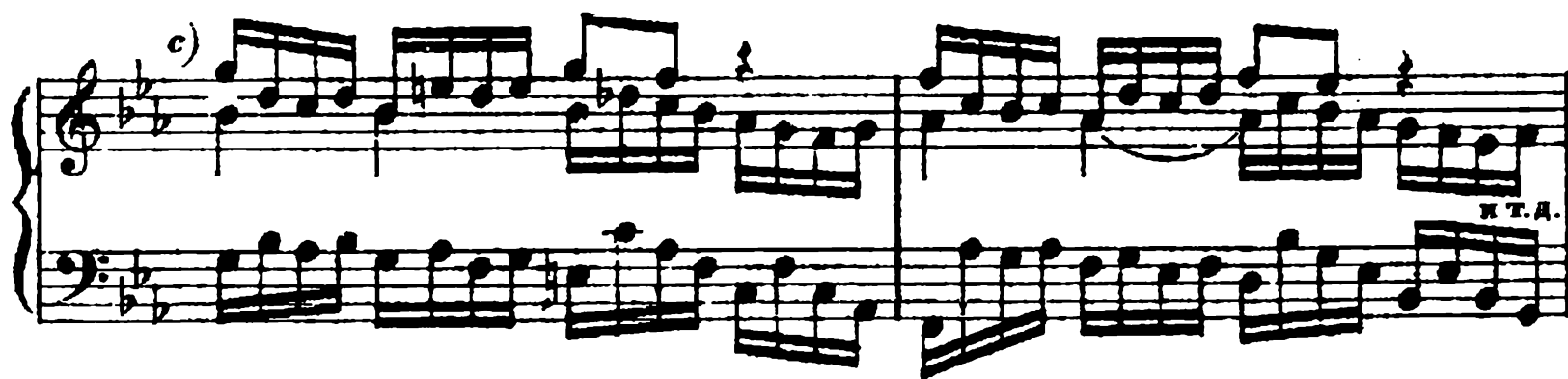


В этой интермедии кодетта применена в виде секвенце-образной имитации в крайних голосах, в то время как средний имитирует частицу басового мотива из шестнадцатых в увеличении. Первая часть следующей интермедии



есть предыдущая с перемещенными голосами, причем увеличение помещено в басу. С помощью замены в третьем такте простым *си* имевшегося в соответствующем месте предыдущей интермедии *бемольного* делается модуляция в строй параллельного минора. Мотив кодетты сохранен в верхнем голосе вплоть до конца интермедии, последние два такта которой представляют двухголосный склад.

223. В другой интермедии той же фуги, из которой приводим только начало,



кодетта имеет лишь второстепенное значение; ее мотив очевидно навеял те арпеджио, которые слышатся в басу во второй половине каждого такта. Главное же содержание этой интермедии — секвенция, построенная на видоизмененном, помещающемся в верхнем голосе вожде. В последнем примере, заимствуемом из той же фуги,





употреблен тот же материал, что служил в интермедиях (а) и (б). В общем эта интермедия очень напоминает интермедию (а); но мотив, заимствованный из кодетты, поручен здесь двум нижним голосам, причем альт проводит его в свободном обращении. В сопрано тот же мотив проводится в увеличении.

224. Так как все приведенные нами до сих пор примеры взяты исключительно из сочинений Баха, возьмем теперь примеры из Генделя. Второй номер из его „Шести фуг для органа или клавесина“ особенно богат интересными интермедиями. Приведем сначала вождь и противосложение этой фуги.

Гендель. Шести фуг. № 2.



В первой интермедии



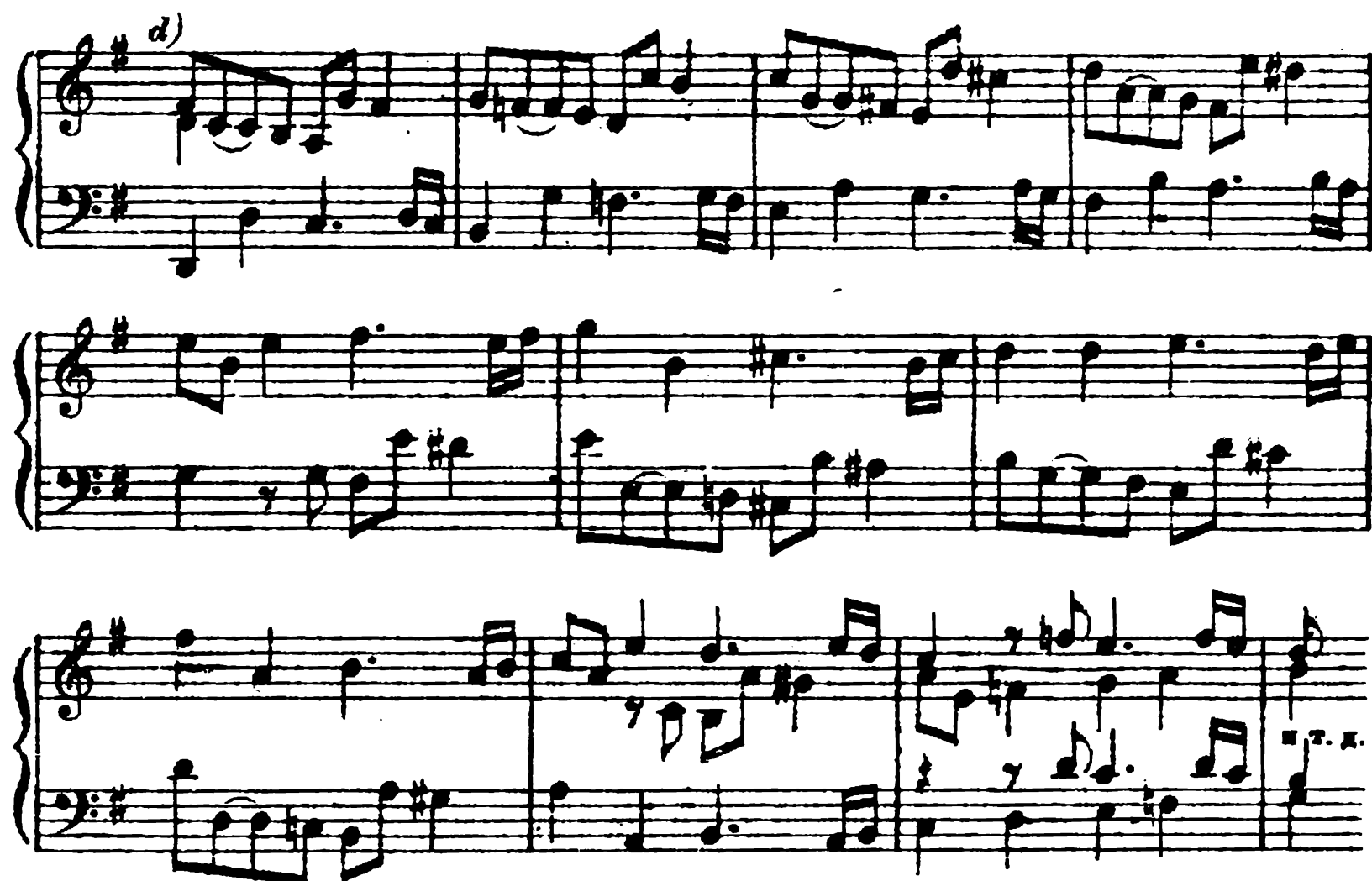
первые ноты вождя в басу имитируются через полтакта в сопрано и сопровождаются еще помещенным в среднем голосе противосложением,

написанным в двойном контрапункте децимы; этот пассаж дважды секвенце-образно повторяется, после чего половинная каденция приводит снова к теме.

225. Следующая интермедия



начинается с повторения первых четырех нот вождя или ответа, после чего употреблен тот же материал, что и в интермедии (b); разница только в том, что ноты противосложения контрапунктируют здесь *другой частице вождя*. Интермедия, из которой приводим следующий отрывок, слишком длинна, чтобы цитировать ее целиком.



Здесь для разработки послужили последние ноты вождя и противосложения (а не первые, как было раньше). Четыре первые такта помещенного отрывка представляют секвенце-образную разработку однотоктного мотива; в пятом такте вождь помещен в басу и сопровождается противосложением, взятым в *противоположном движении*. В девятом такте

последние ноты вождя помещены в среднем голосе и сопровождаются противосложением, взятым в первоначальной форме в верхнем голосе, и в противоположном движении в нижнем.

226. Закончим ряд извлеченных из этой фуги примеров еще двумя более короткими.

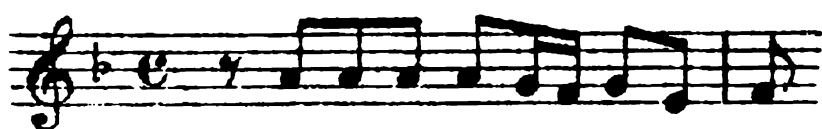


Затем имеются два производных перемещения вождя или противосложения интермедии (b). Хотя второму перемещению, имеющему противосложение в басу, не дано большого развития, все же оно проведено достаточно, чтобы усмотреть, что вождь и противосложение написаны в тройном контрапункте.



В первых тактах этой интермедии мы видим второй и третий такты примера (b), взятые в противоположном движении с перемещением среднего голоса. (Двойной контрапункт § 454). В четвертом такте вождю, идущему в противоположном движении секстами, аккомпанирует противосложение, взятое в противоположном движении терциями.

227. Иногда интермедии фуг строятся из совершенно нового материала. В таком случае надо стараться, чтобы вновь вводимый материал подходил к предыдущему, был с ним в соответствии. Пример такого рода интермедий можно найти в органной фуге *ре минор* Баха, арранжированной из одной из его скрипичных фуг.



Приводим в сокращенном виде две интермедии из этой фуги.

И. С. Бах. Органная fuga в *ре минор*.

a)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with longer note values, including some dotted rhythms.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит две строки нот: верхняя строка — мелодия в ключе соль-бемоль мажор, нижняя строка — басовый аккомпанемент. Вторая система также содержит две строки нот, продолжая мелодию и аккомпанемент. В конце второй системы стоит аббревиатура «Ш. Т. Д.».

b)

Ж. Т. Д.

Другой хороший пример такого же рода интермедии находим в большой органной *ми минорной* фуге Баха.

228. В обоих вышеприведенных случаях интермедия более фигуративного характера, чем вождь фуги. В большой фуге, составляющей финал Бетховенской сонаты соч. 106, и имеющей следующую тему

Н. Т. Д.

находим пример другого рода. Здесь имеется интермедия в строе *ре мажор*, начинающаяся сама подобно экспозиции фуги.

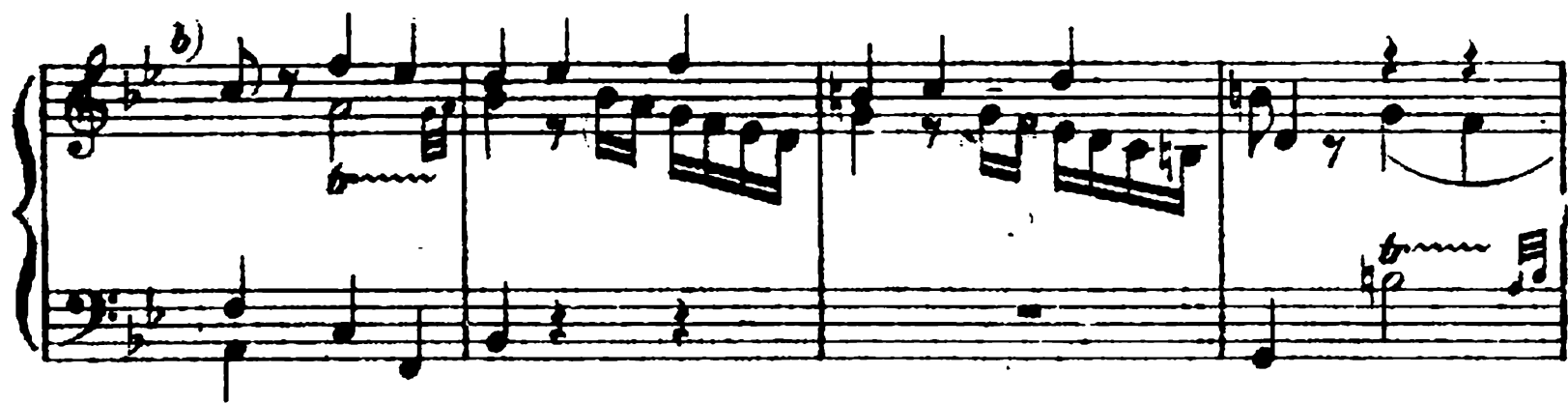
Бетховен. Соната, Соч. 106.

a)

dolce e cantabile

Г.Т.Д.

Развив эту интермедию на протяжении 29 тактов, Бетховен контрапунктически соединяет ее затем с начальной частицей вождя следующим образом:



С первого взгляда может казаться, что мы имеем здесь двойную фугу (§ 175) с самостоятельной экспозицией второй темы. Что этого в действительности нет, доказывается тем фактом, что послужившая для интермедии тема не появляется уже затем в качестве систематически сопровождающего тему контрапункта.

229. Иногда в одной и той же фуге некоторые интермедии сделаны из материала, взятого из экспозиции, в то время как другие построены из совершенно новых мотивов. Прекрасный пример такого случая имеется в 37-ой фуге „Wohltemperirtes Clavier“. Нами уже приведены вождь и противосложение этой фуги в § 162 (b). В этой фуге всего четыре интермедии. Из них первая и третья были помещены в § 256 учебника *Двойного Контрапункта* в качестве примера всевозможных производных соединений тройного контрапункта. Вторая интермедия составлена из секвенце-образно разработанного противосложения, а четвертая представляет транспонировку второй интермедии, верхние голоса которой взяты в противоположном движении. Это встречается часто, например, в двухголосной *ми минорной* фуге (№ 10 из *Wohltemperirtes Clavier*). Из четырех интермедий третья есть, взятая в противоположном движении, первая, а четвертая—взятая в противоположном движении вторая.

230 Мы могли бы умножить число примеров более значительного размера; количество собранных примеров, которые мы предполагали поместить здесь, значительно превосходит имеющееся в нашем распоряжении место; но мы поместили и без того уже достаточно, чтобы иметь возможность на основании их вывести общие принципы в руководство построения интермедий. Первое и одно из самых важных заключений, которое можно вывести из приведенных примеров, это — преобладающая роль, выпадающая почти во всех интермедиях на *секвенцию*. Если бы нам пришлось ограничиться относительно строения интермедий одним только правилом мы бы сказали учащемуся: „Пишите интермедии секвенце-образно“. Секвенции не только представляют легкий и простой способ модуляции, но соединяют в себе еще разнообразие в подробностях с единством замысла в степени едва ли доступной какому либо другому приему музыкального творчества. Нет надобности, чтобы мотив секвенции перемещался все время на одно и тоже определенное расстояние. Интервал перемещения может оставаться неизменным, как в примерах §§ 222, 223; может и меняться, как во второй части примера (d) в §§ 225.

231. Каким существенным ни представляется секвенце-образный склад, этой чертой далеко не исчерпываются соображения, которые следует иметь в виду, сочиняя интермедии. Не менее важным требованием представляется разнообразие. Каждая интермедия должна заключать в себе какую-нибудь особенность, не встречающуюся в предыдущих интермедиях. Простая транспонировка интермедии из одного строя в другой непременно покажется слабой, неинтересной, если не внесены изменения. С другой стороны некоторые из лучших интермедий представляют из себя такое повторение ранее бывшей интермедии, при котором голоса взяты в противоположном движении. В таких случаях соблюдено требуемое разнообразие и в тоже время ограждено музыкальное единство.

232. Вне этих общих правил затруднительно дать учащемуся детальные наставления о том, как ему писать интермедии для фуг; приходится ограничиваться ссылкой на интермедии, сочиненные великими творцами фуг. В области интермедии воображению композитора дается полный простор. Пока он не преступает границы музыкально-прекрасного, учащийся в этой части фуги может делать все, что кажется хорошим в его собственных глазах. В этой части фуги, более чем в какой-либо другой, может высказаться его оригинальность (если таковая имеется).

233. Интермедии предназначены не для одних только модуляций; они же служат, как уже было сказано, для раз'единения различных групп вступлений или единичных вступлений тем между собою. Мы увидим, когда дойдет очередь до средней части фуги (гл. IX), что в отношении числа вступлений в средней части фуги нет установленных ограничений. Иногда тема проводится очень ограниченное число раз, иногда же проводится чрезвычайно часто. Вследствие этого количество интермедий в фугах чрезвычайно варьирует. Например в 31-ой фуге *Wohltemperirtes Clavier* всего только одна интермедия; в 16-ой только две; в 3-ей же, 12-ой и 15-ой имеется по шести интермедий в каждой фуге. Количество интермедий в полной зависимости от количества вступлений в средней части фуги.

234. Длина интермедий также изменчива, как и их количество. В большей части фуг интермедии относительно коротки; они состоят всего из двух, трех тактов. Во многих случаях предпочтительно не иметь чрезвычайно длинных промежутков между различными вступлениями темы. Но иногда встречаются интермедии значительной длины. Например из шести интермедий *до диез минорной* фуги (№ 3, *Wohltemperirtes Clavier*) первые четыре и последняя имеют длину не превышающую 4 тактов, пятая же простирается на 14-ть тактов. В *фа мажорной* фуге (№ 35 того же сборника) находим необычайно длинную интермедию в 28 тактов. Впрочем это совершенно исключительный случай. Присущее композитору чувство меры и равновесия должно руководить им как относительно количества, так и относительно длины сочиняемых им интермедий.

Иногда в современной музыке, впрочем крайне редко, можно встретить фуги без интермедий. Такие фуги чаще писались и более высоко ценились старинными контрапунктистами, чем современными. Отсутствие интермедий всегда легко может породить однообразие; даже первая фуга *Wohltemperirtes Clavier*, может быть лучшая из когда либо написанных без интермедий фуг, несколько уступает с точки зрения чисто музыкального интереса и привлекательности многим другим фугам той же коллекции.

236. Так как научиться писать фуги можно только работая практически, а не помощью накопления голых теоретических сведений, то мы приступим теперь к конкретной иллюстрации указаний, помещенных в этой главе и напомним ряд интермедий, годных в качестве продолжения данных в предыдущей главе экспозиций (трехголосной экспозиции § 194 и четырехголосной § 204). Обе экспозиции написаны в *ре мажоре*; предположим, что следующее появление вождя будет в *си миноре*, являющемся одним из наиболее вероятных строев для ближайшего вступления. Экспозиция кончилась в *ля мажоре*, откуда можно модулировать в *си*

минор очень удобно или прямо, или коснувшись предварительно *ре мажора*. В каждой из наших интермедий мы будем пользоваться материалом, заимствованным из экспозиций. Будем выписывать все примеры в партитурном изложении, чтобы учащемуся легче было следить за последовательным движением различных голосов; советуем и ему строго придерживаться того же способа изложения при письменных упражнениях в фуге.

237. Напишем сначала несколько интермедий в качестве продолжения трехголосной экспозиции § 194-го, предварительно дополняя каждый раз неоконченный заключительный такт этой экспозиции:



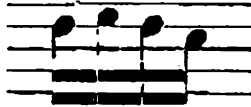
В приведенном отрывке последняя половина вождя разработана секвенцеобразно в сопрано и сопровождается контрапунктическими имитациями в двух других голосах.

238. Для следующей интермедии





берем кодетту второго такта, предшествовавшую вступлению ответа (см. § 194), разработываем ее секвенце-образно при имитации в квинту между двумя верхними голосами и сопровождаем ее в басу фигурацией

шестнадцатых, основанной на мотиве  заимствованном из пер-

вого такта § 238 (вторая четверть альтового голоса).

239. В обеих вышеупомянутых интермедиях мы из строя *ля* возвратились в строй *ре* прежде чем идти в строй *си минор*. В следующем последнем трехголосном примере мы сделаем модуляцию непосредственно



Эта интермедия построена из первой части противосложения, сопровождаемой новой фигурацией в шестнадцатых в альте; фигурация эта свободно имитируется басом в пижней дециме.

240. Приводим теперь несколько интермедий в качестве продолжения нашей четырехголосной экспозиции. Хотя в композиторской практике не оказывается ни необходимым, ни желательным, чтобы все интермедии четырехголосной фуги были написаны в четырехголосном складе, мы все же напишем эти интермедии четырехголосно, как для того чтобы отличить их от предыдущих трехголосных, так и потому, что они задуманы просто для иллюстрации метода сочинения. Как и прежде начинаем с заполнения неоконченного последнего такта экспозиции.

Интермедия эта построена на первых трех нотах вождя, разработанных секвенце-образно в басу, имитированных в противоположном движении тенором и сопровождаемых фигурацией в шестнадцатых в верхних голосах, представляющей имитацию частью в прямом, частью в противоположном движении частицы теноровой партии (а именно первой половины начального такта).

241. Нередко наталкиваемся в фугах на такие случаи, где интермедия построена не на вожде или противосложении, а на какомнибудь случайном контрапункте. Для примера построим следующую интермедию именно таким способом.



Секвенция, помещенная здесь в сопрано, построена на мотиве употребленном в теноре во второй половине седьмого такта экспозиции § 204. Ее сопровождает секвенция в теноре, построенная на пачальном мотиве противосложения и имитированная в верхней секунде и на расстоянии четверти в альту.

242. Последняя интермедия, которую приводим, более сложна и имеет целью показать эпизодическое применение канонической формы в фуге.



Во втором такте этого отрывка первый такт противосложения введен в альту и разработан секвенце-образно в следующем такте. Его сопровождает секвенце-образно же построенный контралункт. Оба эти голоса имитируются тенором и басом, вследствие чего получается двойной

канон; в тоже время перемещение голосов сделано не на обычную октаву, а на дециму, что дало довольно редкое совмещение канона с двойным контрапунктом в дециму. В последнем такте интермедии канон прекращается и остается только простая имитация в прямом и противоположном движении на мотив, заимствованный из противосложения.

243. Эти примеры показывают учащемуся, какого разнообразия можно достигнуть в интермедиях даже при таких бапальных темах, как взятая нами. Ему теперь должно быть ясно, что мы разумели, когда говорили в *Двойном контрапункте* (§ 307), что имитация является важнейшей составной частью фуги. Действительно, имитация и секвенция представляют главную сущность хорошей интермедии. Пусть учащийся вернется теперь к написанным им в качестве упражнений к предыдущей главе экспозициям и воспользуется готовым материалом (вождями, противосложениями, кодеттами и эпизодически образовавшимися контрапунктами) для построения различных интермедий, по примеру указанных в этой главе. К каждой фуге следует написать пять или шесть интермедий, разнообразя строи, в которые направлена модуляция. На первых порах не следует переходить за границы ближайших родственных тональностей.

Г Л А В А VIII.

С т р е т т а.

244. Слово „стретта“ происходит от причастия прошедшего времени (*stretto*) итальянского глагола „stringere“, что значит сжимать, приближать. Иногда слово это употребляется в музыке не применительно к фуге, как равнозначащее и взамен причастия настоящего времени того же глагола (*stringendo*) в смысле ускорения темпа. Но, употребленное, как чаще всего и бывает, по отношению к фуге, слово это обозначает ту часть фуги, в которой вступление вождя и ответа следует одно за другим через меньшие промежутки времени, чем в первой экспозиции.

245. Многие теоретики считают стретту за необходимую составную часть всякой хорошей фуги. Керубини говорит о ней как о „необходимом условии“ и о существенном требовании; он прибавляет, что „хороший вождь фуги должен всегда допускать удобную и благозвучную стретту“. Но это правило, подобно многим другим преподаваемым старыми учебниками, не выдержит испытания, если мы проверим его на композиторской практике Баха. Из сорока восьми фуг „*Wohltemperirtes Clavier*“ около половины совсем не имеют стретты; из остальных некоторые имеют только отрывочные, частичные стретты. Если стретта действительно существенно необходимая часть, то приходится заключить, что более половины фуг „*Wohltemperirtes Clavier*“—Бахом плохо написаны. На самом же деле в поправках нуждается не фуги опытного в деле Баха, а выше упомянутые правила. Всякое правило, касающееся фуги, не согласное с творениям величайшего в мире творца фуг, несет в самом себе свое собственное осуждение.

246. Поэтому заменим правило, по которому всякая хорошая фуга должна содержать стретту, утверждением, что стретта, являясь часто чрезвычайно ценной составной частью фуги, отнюдь не представляется безусловно необходимой. Некоторые из неимеющих стретт фуг (на пример №№ 2, 12, 21, 40) должны быть причислены к прекраснейшим и совершеннейшим художественным образцам всего сборника.

247. Не всякая пригодная для фуги тема поддается легко и свободно стреттной разработке. Вождь, предназначающийся для стретты, должен

заранее быть к этому приспособлен; иначе сжатые вступления легко могут произвести впечатление некоторой угловатости и неловкости. Например, изобретая тему, на которую написаны экспозиции, помещенные в §§ 194, 204, нам не удалось придумать такую, которая оказалась бы пригодной впоследствии для стретты. Поэтому, хотя вполне возможно устроить позже вступления через более короткие, чем двухтактные промежутки времени, все же такие вступления не были бы ни столь удачными, ни столь естественными, как если стретта имелась в виду во время изобретения самой темы. Приводим несколько стретт для примера.



248. Эти примеры приведены не с целью дать образцы хороших стретт, а с тем, чтобы показать, что неприятные стретты большей частью возможны даже на тему, для стретты не предназначенную и к стати для того, чтобы выяснить некоторые стороны касающиеся строения стретт. При (а) мы встречаемся с случаем довольно обыкновенным: имитация делается здесь не в кварту или квинту, а в октаву. В сущности имитации в стретте могут быть сделаны в *любом интервале*, хотя вообще предпочитаются имитации в кварту, квинту и октаву. В примерах (b) и (a) имитация сделана на расстоянии одного такта; но при (b) имитация вступила в нижней квинте, при чем сначала изменен спутник, а потом вождь. Такая перестановка дает в результате ряд новых комбинаций.

249. В примере (c) ответ вступает полутактом позже вождя. Параллельные кварты между первым и вторым тактом звучат плохо в том виде, как они написаны; но двухголосная стретта, так же как и двухголосный двойной контрапункт, по большей части сопровождается свободными голосами. Мы оставили здесь басовую строчку незаполненной и умышленно не поместили на ней пауз, чтобы показать, что предполагена прибавка баса, который и смягчит параллельные кварты. Последнюю ноту вождя пришлось здесь изменить во избежание последования октав.

250. Последняя, помещенная при (d) стретта, в то же время наиболее сжатая. Три голоса этой стретты вступают на расстоянии четверти один от другого. Очевидно, что бас не имеет теперь возможности провести тему полностью; ему поэтому придется продолжать в виде свободного контрапункта, намеренно нами не вписанного для того, чтобы были виднее стреттные имитации. Средний голос проводит здесь тему *per arsin et thesin* и также как в примере (c) последняя нота требует изменения.

251. Прежде чем обратиться к сочинению темы специально для, того чтобы показать возможные разновидности стретт, будет уместным привести несколько общих положений для руководства учащихся. Мы ска-

зали в § 248, что стретта может быть написана в любом интервале; прибавим к этому теперь, что она может быть проведена в любом количестве голосов. Если стретта применена в фуге, то она появляется вообще неоднократно; в таком случае в видах нарастания музыкального интереса позднейшие стретты проводятся или в большем количестве голосов, или при более сжатых вступлениях чем предшествовавшие.

252. Голосам ранее в стретте вступившим не всегда бывает возможно продолжать проведение темы после вступления последующих голосов. Это было показано в прмере (d) § 247, где бас должен был прекратить тему со вступлением сопрано. Хотя весьма желательно продолжить имитацию на сколько возможно дольше, всегда позволительно прервать тему или видоизменить ее после ее вступления в другом голосе. Следует впрочем помнить, что *последний, вступающий в стретте, голос должен изложить тему полностью*. Само собой разумеется, под словом „тема“ понимается здесь безразлично как вождь так и спутник, в виду того, что интервал вступления, как уже было сказано, совершенно свободен в стретте.

253. По той же самой причине свободного выбора интервалов в стретте для вступлений, в стретте тональной фуги допускается проводить, смотря по удобству, или вождь или спутник. Стреттные имитации могут также быть сделаны в форме увеличения, уменьшения, противоположного движения или (как мы видели в примере (d) § 247) *per arsin et thesin*.

254. Напишем теперь тему и ответ, приспособленные к стретте, и укажем затем некоторые из многочисленных стретт, которые они допускают



Так как в вожде кроется предполагаемая модуляция в строй доминанты, то ответ будет тональный. Согласно правилу, помещенному в § 121, считаем модуляцию совершившейся наивозможно раньше, т. е. в данном случае после первой ноты вождя ответ вступает в начале пятого такта.

255. Мы сначала постараемся ввести ответ на сколько возможно ближе к концу вождя. Ясно, что сохраняя тональный ответ мы лишены возможности ввести его на четвертом такте вождя.



Это до очевидности невозможно, хотя прибавление терции снизу ответа и сделало бы этот такт гармонически допустимым. Но в § 253 было сказано, что в стретте тональной фуги допускается применять тему в любом ее виде; поэтому вполне возможно ввести ответ на последнем такте вождя следующим образом—



Так как это двухголосное сочетание написано в двойном контрапункте октавы, ответ может также вступить в качестве верхнего голоса.



256. Сократим теперь расстояние между вступлениями еще на пол-такта и введем ответ *per arsin et thesin* на второй половине третьего такта.



Учащийся увидит, что при таком расстоянии между вступлениями вождь не может быть проведен сполна. Заметим еще, что вследствие пустой квинты в конце третьего такта эта стретта не допускает перемещения голосов в двойном контрапункте октавы (по крайней мере в двухголосной гармонии), сделанного нами в предыдущей стретте.

257. Если мы теперь попробуем написать стретту помощью вступления спутника на расстоянии двух тактов, придется или прервать или изменить вождь при вступлении ответа.



Здесь впрочем возможно сохранить вождь без изменения до конца, если сделать имитацию в октаву вместо кварты. Нам нужно только ускорить первую ноту имитации (§ 57).



Эта стретта, подобно помещенной в § 255, допускает перемещение на октаву.



258. На расстоянии одного такта можно сделать стретту в нижней квинте.



Мы могли бы здесь сохранить также тональную форму ответа, придав ноте ля второго такта значение проходящей ноты на сильной части такта.



В четвертом такте мы изменили ритм имитирующего голоса для того, чтобы быть в состоянии продлить тему первоначально вступившего голоса на лишние полтакта. Очевидно, что мы не могли написать.



Такие легкие изменения, касающиеся ритма или мелодии, представляют явление обычное и всегда дозволительное в стретте. Приведем теперь перемещение выше изложенной стретты.



259. Наконец мы можем сделать стретту из этого воя, вступив всего на расстоянии полутакта.



Подобно большей части предыдущих, эта стретта допускает перемещение на октаву.



260. Если мы начнем теперь с ответа вместо воя, то получим новый ряд стретт, в общих чертах сходных по характеру с предыдущими.



Здесь воя вступает тремя тактами позже ответа. Сделаем перемещение голосов.



261. Покажем теперь воя, следующего на расстоянии двух тактов за ответом.



Обнаружилось, что первоначально вступивший голос может в данном случае довести вождя до конца. Перемещая имитацию, получим следующее:



262. На расстоянии одного такта вождь не дает хорошей имитации спутнику. Поэтому сделаем имитацию в октаву; но даже и в этом интервале не представляется возможным долго продолжать ее



263. На расстоянии полутакта вождь может отвечать спутнику, и имитация может быть продолжена несколько дальше, чем в предыдущем случае.



При перемещении эта стретта является в следующем виде:



264. До сих пор все приведенные нами стретты были двухголосные; но выбранная нами тема может быть также разработана на различные способы для трех и четырех голосов. Дадим два образца трехголосной стретты и два образца четырехголосной.



Это простой пример; каждый голос следует за другим на расстоянии одного такта, интервалы вступлений различны; альт вступил квинтой ниже сопрано, а бас септимой ниже альтя.

265. В следующей стретте



интервалы вступлений те же, что и в предыдущей; но достигается совершенно новый эффект, благодаря тому, что первоначально вступил спутник, а отвечает вождь; помимо того, промежутки между вступлениями не равны, так как второй голос вступает двумя тактами позже первого, а третий только одним тактом позже второго.

266. В следующем четырехголосном примере



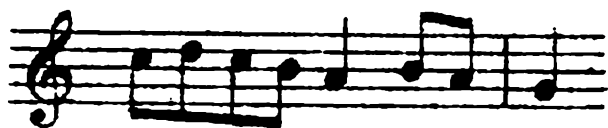
вступления равномерны в отношении времени (каждый голос вступает через такт после предыдущего), но неравномерны в отношении интервалов. В этой стретте ни один из голосов (за исключением конечно баса, который вступает последним и в котором вождь должен быть проведен сполна—§ 252) не может провести темы на достаточном протяжении.

267. Приводим в заключение наиболее сжатую стретту для четырех голосов.



Вступления здесь равномерны как в отношении времени, так и в отношении интервалов: каждый последующий голос вступает полутактом позже и квартой ниже предыдущего. Заметим, что тема проведена во всех голосах до одинакового пункта.

268. Нами приведено более двадцати стретт на одну и ту же тему, причем отнюдь не исчерпаны все возможные по отношению к ней комбинации. Вполне вероятно, что пользуясь всевозможными трех- и четырехголосными сочетаниями при различных по времени и интервалам вступлениях, мы могли бы написать по крайней мере сорок или пятьдесят стретт на эту тему. Возникает вопрос: в чем же заключается существенная разница между этой темой и приведенной в § 247-м, и почему можно было извлечь так мало хороших стретт из одной и так много из другой? Об'яснение очень простое. Мы сказали в § 247, что тема, предназначенная для стретты, должна быть специально для этой цели задумана. Лучший и легчайший способ приспособить тему к стретте, это первоначально сочинить ее в форме канона в кварту или квинту при самом сжатом, имеющем появиться в конце стретты, вступлении голосов. В настоящем случае мы начали с сочинения маленького канона, приведенного в § 259 (а) и кончающегося на первой ноте четвертого такта. Затем мы дополнили вождя, присочинив ноты—



Вступления через более продолжительные промежутки времени отыскивались нами уже опытным путем, помощью приспособления спутника к вождю в том или другом интервале и расстоянии. Почти всегда окажется, что вожди приспособленные, как данный, к сжатой стретте, допускают также вступления и через большие промежутки времени.

269. Стретта чаще всего встречается в средней и заключительной части фуги, о которых пойдет речь в следующей главе; но если в фуге имеется контр-экспозиция, первая стретта (как было уже сказано в § 209) часто вводится в нее. Хороший пример такого случая находим в фуге № 33 из „Wohltemperirtes Clavier“. Приводим экспозицию и контр-экспозицию.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 33.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8. 9.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два стaves (верхние) предназначены для сопрано (C.) и альт (A.), третий — для тенора (T.), четвертый — для баса (B.). В начале фрагмента (мера 10) все голоса имеют паузы. В мере 11 начинается движение: сопрано и альт играют восьмыми нотами, тенор — четвертными, бас — половинными. В мере 12 движение продолжается. Над первым staff'ом в начале фрагмента стоит буква 'В.', над третьим — 'Пс.', над четвертым — 'С.'. В конце фрагмента (мера 12) над первым staff'ом стоит 'и т.д.'. Меры 10, 11 и 12 пронумерованы под соответствующими стами.

Такты перенумерованы для удобства ссылок. Обратим внимание на изменения которым подвергалось здесь противосложение (см. текст § 170). Экспозиция кончается в начале седьмого такта. Два следующие такта не имеют достаточно определенного содержания, чтобы их можно было принять за интермедию: это скорее нечто в роде кодетты, продолжение экспозиции, приводящее к половинной каденции для вступления контр-экспозиции. Мы видим здесь (см. § 207), что голоса, имевшие раньше тему (бас и альт) теперь излагают ответ, в то время как тенор и сопрано имеют тему; мы видим также, что голоса вступают в довольно сжатой стретте. С первого взгляда такое раннее введение стретты в фугу может казаться преждевременным; но у Баха имелись в запасе, как скоро увидим, другие намерения для следующей части этой фуги.

270. В 31-ой фуге „Wohltemperirtes Clavier“ контр-экспозиция содержит каноническую имитацию в стретте, сначала между тенором и басом, а затем между альтом и сопрано. Приводим это место; вождь и ответ этой фуги помещены в § 88.

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

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первые два стaves (верхние) предназначены для сопрано (C.) и альт (A.), третий — для тенора (T.), четвертый — для баса (B.). В начале фрагмента (мера 1) все голоса имеют паузы. В мере 2 начинается движение: сопрано и альт играют восьмыми нотами, тенор — четвертными, бас — половинными. В мере 3 движение продолжается. В мере 4 движение продолжается. Над третьим staff'ом в начале фрагмента стоит буква 'С.', над четвертым — 'В.'. Меры 1, 2, 3 и 4 пронумерованы под соответствующими стами.



Здесь, также как и в предшествующем примере, сначала вступает спутник, а отвечает вождь; но тут же встречаемся с отступлением от обычной практики, а именно: тенор, излагавший ответ в экспозиции, здесь опять излагает его же и бас (как и раньше) излагает тему; в верхних же голосах отступления от общего правила нет: альт излагает ответ вместо темы, а сопрано—тему вместо ответа. Отступление от правила вероятно имеет причиной то обстоятельство, что Бах намеревался переместить голоса этого канона при его повторении в верхних голосах. Каноническая имитация в стретте не составляет редкого явления в фуге; учащийся найдет примеры такой же в №№ 20 и 46-ом „Wohltemperirtes Clavier;“ но равнее ее появление в контр-экспозиции случай редкий; она чаще встречается в средней и заключительной части фуги.

271. Хотя, как было уже сказано, имитации могут быть в любом интервале, мы бы советовали все-таки придерживаться известного порядка при вступлении различных голосов. Следующий пример явится иллюстрацией как к этому указанию, так к указанному в § 252 и гласящему, что в стретте тема может быть прекращена в голосе в момент вступления ее в другом, но что последний вступающий голос должен изложить тему полностью. Учащийся найдет тему, ответ и противосложение этой фуги в § 169.

H.C. Bax. Wohltemperirtes Clavier, Opus No 24.

неполный

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves. The first staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the fourth is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The first staff has a melody with a repeat sign. The second staff has a melody with a repeat sign. The third staff has a melody with a repeat sign. The fourth staff has a melody with a repeat sign. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains the first two staves, and the second measure contains the last two staves. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative font at the top right of the page.

The image shows a musical score for the song "Славься, Отечество наше родное" (Glorify, our native Motherland). The score is written for four parts: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Russian. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The lyrics are: "Славься, Отечество наше родное, / Славься, Отечество наше родное, / Славься, Отечество наше родное, / Славься, Отечество наше родное." The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "В." (Vivo) and "Исполный" (Full).

Музыкальное произведение, состоящее из нескольких систем нот. Включает ноты для голоса (верхняя система) и фортепиано (нижние системы). Ключевые моменты: 1. Верхняя система: ноты для голоса, включающие октавы и сложные ритмические рисунки. 2. Нижние системы: фортепианный аккомпанемент, включающий басовую и тенорную линии. 3. Стиль: классическая нотация, характерная для XIX века.

и т. д.

Голоса вступают здесь один за другим на равномерных расстояниях, равных такту; альт вступил квинтой ниже сопрано, бас квинтой (дуодецимой) ниже альты, а тенор квартой выше баса, что составляет обращение квинты вниз. Каждый голос, за исключением тенора, вступающего последним, прекращает тему, как только появляется с ней следующий

голос. В пятом такте примера мы видим в альту отрывок противосложения, в следующем такте переходящий в сопрано. В средней части фуги случается, что противосложение начинается одним голосом и продолжается другим. Надо еще заметить, что контрапункт в шестнадцатых, появляющийся сначала в басу и позже в сопрано, представляет развитие кодетты (из четвертого такта § 169), предшествовавшей вступлению противосложения.

272. Иногда в стретте применяется не только вождь фуги, но и противосложение. Замечательным по красоте примером такой фуги служит большая пятиголосная фуга в *до диез минор* из „Wohltemperirtes Clavier“. Следует припомнить, что в этой фуге два противосложения (оба приведены в § 172). Хотя этот пример несколько длинен, он настолько интересен и достоин внимательного анализа, что мы считаем себя в праве привести его целиком.



First system of a musical score in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The label "ПС 2." appears above the first staff in measures 2, 3, and 4, and above the fourth staff in measure 3. The label "В." appears below the fourth staff in measure 4 and below the fifth staff in measure 2.



Second system of the musical score. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The label "ПС 2." appears above the second staff in measure 4, above the third staff in measure 3, and above the fourth staff in measure 2. The label "исполный" appears above the fourth staff in measure 2.



Third system of the musical score. It consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The label "В." appears above the first staff in measure 2. The label "ПС 2." appears above the second staff in measure 3, above the third staff in measure 3, above the fourth staff in measure 2, and above the fifth staff in measure 3. The label "ХО" appears at the bottom right of the system.

Полный анализ этого отрывка занял бы у нас слишком много места. Учащийся, с помощью отмеченных нами вступлений, без затруднений справится с этой задачей сам. Но этот пример иллюстрирует случай, о котором мы еще не имели повода высказаться. Он содержит два органических пункта: сначала доминантный и потом тонический. Педаль (преимущественно доминантная) нередко встречается перед концом фуги и в особенности в вокальных фугах; когда же она имеется, то очень часто на них строятся сжатые стретты.

273. Темой для стретты может служить также частицы вождя, к которым присочиняется новое продолжение. Популярным примером такой стретты может служить хор „Амен“ из „Мессии“; тема фуги слишком известна для того, чтобы приводить ее здесь.

Гендель. Мессия.

Здесь взяты для стретты только пять первых нот вождя, продолжение же новое. Голоса стретты вступают на расстоянии одной четверти один от другого и составляют в сущности четырехголосный канон в октаву и нижнюю кварту.

274. Вождь фуги может быть взят в стретте также в обращении, в увеличении, уменьшении или в какой-либо комбинации этих форм, вместо своего первоначального вида. Нельзя определить правилами, когда следует прибегать к этим приемам; это должно быть предоставлено усмотрению самого композитора. Приводим несколько примеров. Шестая фуга из „Wohltemperirtes Clavier“ имеет следующую тему:

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 6.

a)

Ответ вступает в третьем такте В течении фуги мы встречаем слегка измененного вождя (минорная терция заменяется мажорной), который на расстоянии одного такта имитируется вождями же, взятыми в противоположном движении.

b) В.

В (противопол.)

п. т. д.

Позже опять все три голоса фуги принимают участие в стретте, причем вступает вождь в противоположном движении.

c) В. (противопол.)

В.

В. (противопол.)

п. т. д.

275. В следующем примере, также трехголосном, вождь взят как в увеличении так и в обращении.

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 8.

В.

В (увел.)

п. т. д.

В(противопол.)



Вождь и ответ этой фуги помещены в § 192-м. В приведенном отрывке, вождь помещенный в среднем голосе имитируется квинтой ниже в увеличении и на расстоянии полутакта т. е. в виде сжатой стретты. После проведения темы в альту сопрано проводит ее в противоположном движении. Таким образом вождь в увеличении сопровождается в первой его половине вождем взятым в прямом движении, а во второй половине—вождем, взятым в противоположном движении. Затем бас проводит тему, взятую в первоначальном виде, после чего вступает опять на расстоянии полутакта альт с вождем в увеличении. Сравнивая относительное положение двух голосов здесь, с их относительным положением в начале приведенного отрывка, замечаем что вождь и его увеличение перемещены в двойном контрапункте дуодецимы. Сопрано теперь сопровождает увеличение с другой точки отправления и с темой, взятой в прямом движении вместо противоположного.

276. Говоря в § 269 о первой стретте фуги Баха в *ми мажоре*, мы упоминали о том, что у Баха имелись в запасе другие намерения для последней части фуги. Следующий отрывок покажет, что мы этим хотели сказать.

И.С.Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 33.

В. (уменьш.)

В. (уменьш.)

В. (уменьш.)

В. (уменьш.)

В. (против. и уменьш.)

В.

В. (против. и уменьш.)

В. (уменьш.)

В. (против)

В. (против. и уменьш.)

и уменьш.)

В. (против. и уменьш.)

В. (против. и уменьш.)

и т.д.

В первой половине этого отрывка вождь разработан в уменьшении, причем имитации большею частью вступают на расстоянии полутакта. Во второй половине вождь взят одновременно в уменьшении и в противоположении (первая нота изменена) и в этом виде употребляется в качестве контрапункта к вождю, взятому в первоначальном виде.

277. Выше было сказано, что голос может прекратить ведение темы в стретте в момент вступления темы в другом голосе. Иногда оказывается однако возможным доводить тему до конца в каждом голосе, так что стретта превращается в канон со вступающими на коротких друг от друга расстояниях голосами. Подобного рода сжатые стретты назывались у прежних теоретиков магистральными стреттами — *stretto maestrale* т. е. мастерски сделанной стреттой. Следующий отрывок дает прекрасный пример подобной стретты.

Н.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 1.

Хотя интервалы вступлений здесь и не одинаковы, все-таки соблюдена некоторая симметрия. Альт вступает квартой ниже сопрано, а тенор квинтой выше (квинта вниз есть обращение кварты вверх) баса. Несущественные изменения темы, подобно имеющимся здесь в теноре, всегда позволительны в сжатой стретте. Начальные ноты баса суть заключительные ноты, перед тем в этом голосе вступившей, темы.

278. Другой интересный пример магистральной стретты находим в следующем отрывке

Н.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 29.

Здесь расстояния между вступлениями равномерны, как в отношении времени так и в отношении интервала; каждый голос вступает тер-

цей или децимой ниже и на расстоянии одной четверти такта друг от друга. Вследствие такого расстояния между вступлениями альт и бас вступают *per arsin et thesin*. Превосходнейший пример находим еще в фуге, образующей финал Моцартовской симфонии „Юпитер“. Это место приведено в § 305 *Двойного контранункта* в качестве примера сжатой имитации.

279. Остается упомянуть еще об одной разновидности стретты. Иногда, сравнительно редко, первая экспозиция фуги пишется стреттой, а именно: ответ вступает прежде окончания вождя и часто даже непосредственно после того, как вождь начался. В таких случаях вторая пара голосов обыкновенно проводит тему и ответ на тех же расстояниях и в том же интервале, как и первая.

И.С. Бах. Мотет. „Der Geist hilft unsre Schwachheit auf.“

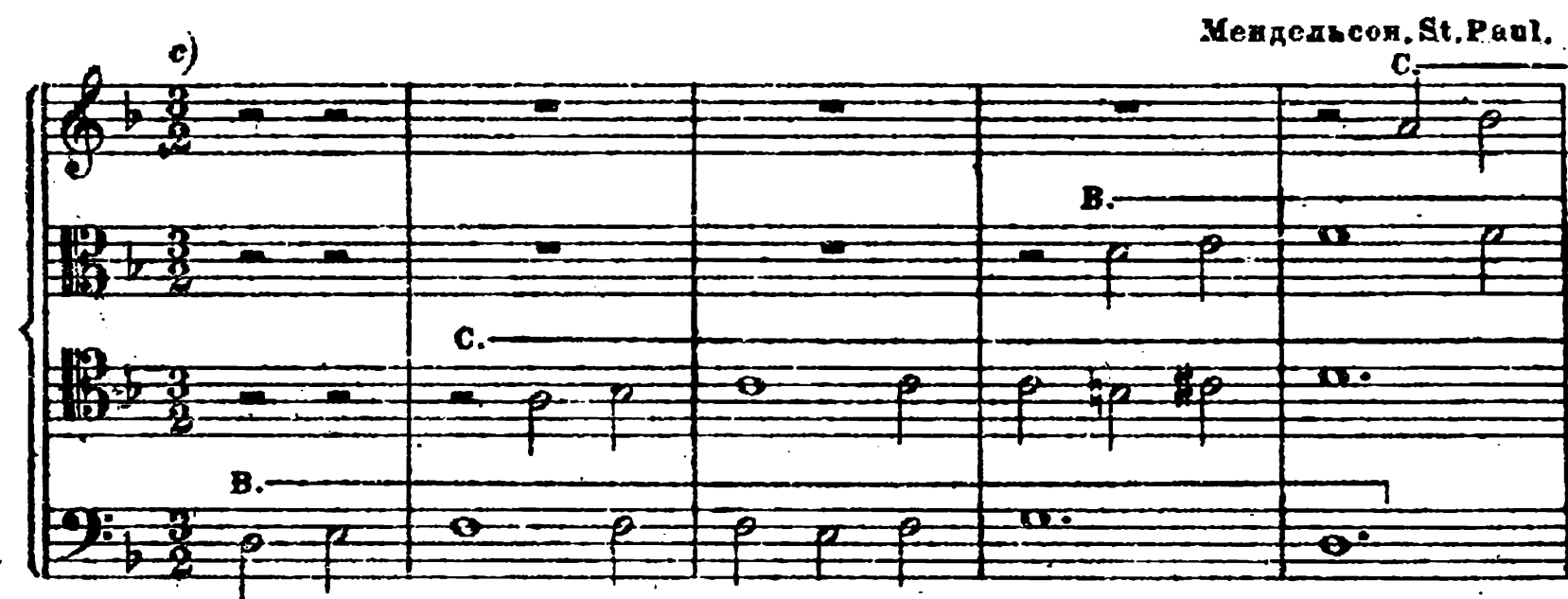
a)

Подобного же рода fuga называется обыкновенно сжатой фугой. Даем еще два образчика сжатых фуг, заимствованных из сочинений других авторов.

б) Гендель. Израиль в Египте.

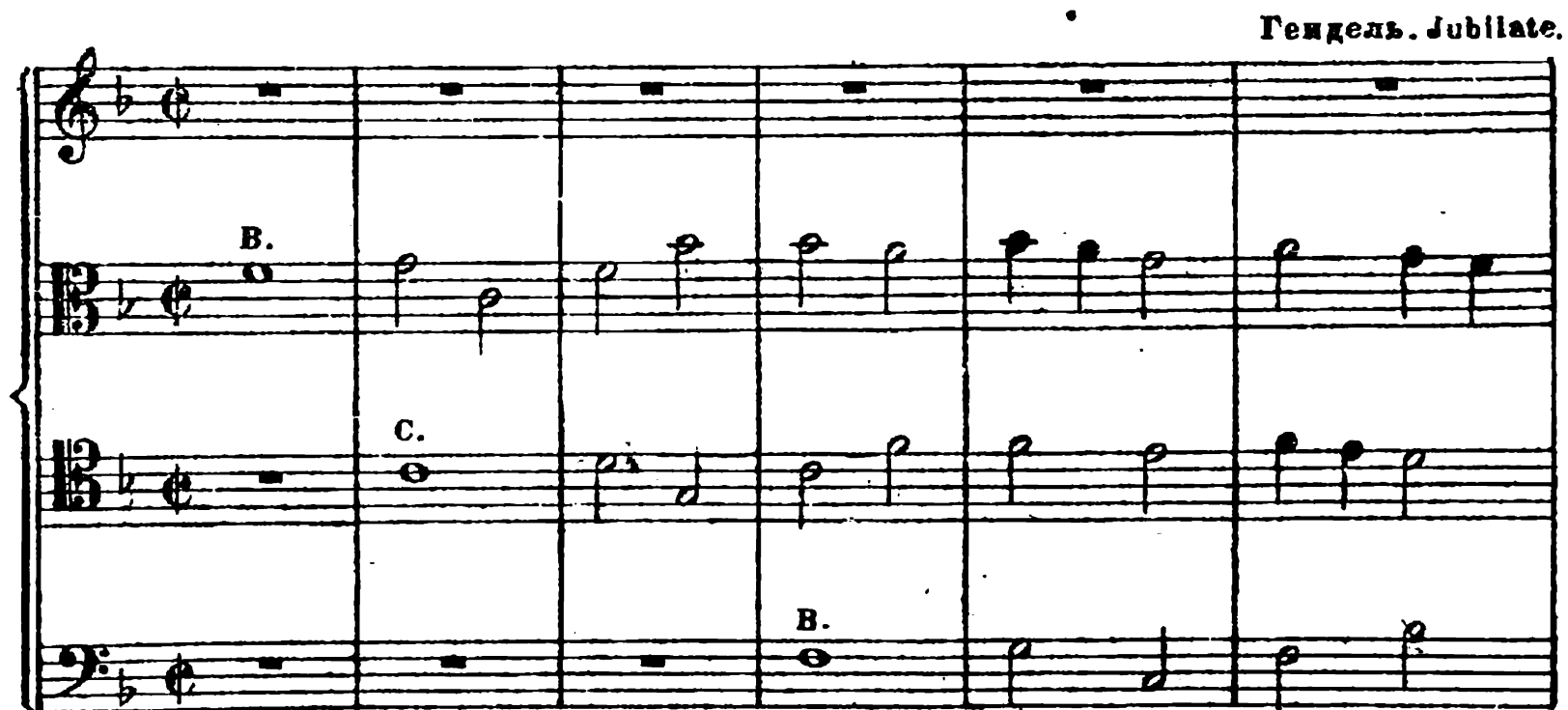


в) Мендельсон. St. Paul.




280. Иногда вторая пара вступлений в сжатой фуге делается на другом друг от друга расстоянии чем первая пара.

Гендель. Jubilate.





Тенор следует здесь за альтом на расстоянии одного такта; но сопрано вступает только через три такта после баса. Заметим, что первыми вступившими голосами были здесь два средние голоса и что вторая пара голосов представляет перемещение первой пары, так как ответ на этот раз помещен выше темы, а не ниже ее. Если учащийся всмотрится в каждое вступление темы в этом примере, то заметит, что заключительная нота каждого голоса настолько отличается от заключительных нот других голосов, что затруднительно определить с безусловной достоверностью, где именно кончается тема. По этой причине место, где кончается тема в этом примере нами не обозначено,

281. Говоря об ответе в фугах, мы установили, что вождь, написанный в главном строе, должен иметь ответ в строе доминанты. Но если это сделать в сжатой фуге, то музыка будет в одно и тоже время пребывать в двух строях. Поэтому в сжатой фуге ради сохранения ясной тональности не пишут ответ в строе доминанты, а просто переносят тему на кварту или на квинту, не покидая данного строя. В примере (а) § 279 ответ в том же строе *си бемоль* как и вождь.

282. Так как все наши примеры взяты до сих пор у Баха или Генделя, заключим эту главу несколькими примерами из сочинений более современных композиторов. После Баха величайшим мастером во всех видах ученых музыкальных сочинений бесспорно признается Моцарт. Мы убедились в этом по образцам его канонов, помещенных в предшествовавшей книжке; но Моцарт не менее велик и в сочиненных им фугах. Его месса № 12 в *до*—одна из лучших, хотя из менее известных его месс. Это произведение содержит три прекрасных фуги; в одной из них: „Et Vitam“—мы встречаем особенность формы, заслуживающую упоминания. При первом вступлении ответа имеется частичная стретта, и это повторяется затем при каждом последующем вступлении. Приводим экспозицию.

Моцарт. Месса в *до*, № 12.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a bass clef with a whole rest. The third staff is a bass clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. There are labels 'В.' above the second staff and 'Пс.' above the fourth staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. There are labels 'С.' above the top staff and 'Пс.' above the third staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. There are labels 'Пс.' above the second staff, 'И.Т.Д.' above the third staff, and 'В.' above the fourth staff.

Мы видим, что в то время, как тенор излагает ответ, бас имитирует его стреттно. Когда альт вступает с темой, имитацию перенимает тенор, и *тут только, впервые*, появляется в басу противосложение; таким образом противосложение сопровождает тему при втором ее вступлении, а не спутника при его первом появлении, как это обыкновенно бывает. Для того чтобы дать возможность противосложению и стреттной имитации явиться выше вождя, Моцарт прибегает к добавочному вступлению (§ 186) вождя в басу.

283. Из многочисленных стретт, встречающихся в этой фуге, выбираем в виде примеров две:

a) Пс.

В.

и т.д.

Здесь одновременно с вождем участвует не более трех голосов сразу. Мы видим, что вступления баса и сопрано приходится *per arsin et thesin* и что последний вступающий голос (тенор) излагает тему целиком, в то время как предшествовавшие голоса излагали только часть ее. Второй пример

б) С.

есть последняя и наиболее сжатая стретта, в основу которой вошла только начальная частица темы. В этой стретте участвуют все голоса.

284. Фуга из квартета Моцарта в *ре минор*, (№ 13) вождь которой приведен нами в § 159, особенно богата хорошими стреттами. Приводим несколько стретт из наиболее сжатых,

Моцарт. Квартет в ре минор № 18.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Вот так, вот так

и т.д.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the vocal staves, with the piano accompaniment providing harmonic support. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure shows the vocal melody starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The second measure continues the melody with a half note and a quarter note. The third measure features a half note and a quarter note. The fourth measure concludes the phrase with a half note and a quarter note. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands, supporting the vocal melody.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first two staves are for the vocal melody, with the first staff using a treble clef and the second a soprano clef. The third staff is for the piano accompaniment, using a grand staff (treble and bass clefs). The fourth staff is a separate bass line, using a bass clef. The music is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The melody is simple and catchy, with a repeating pattern in the vocal lines. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. The bass line follows a similar rhythmic pattern to the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.



После подробных раз'яснений, которыми мы снабдили предыдущие примеры, достаточно будет нескольких слов для этих примеров. Укажем на то, что в примере (b) тема и ответ применены как в прямом, так и в противоположном движении и что в примере (d) все имитации сделаны в приму и октаву.

285. Нередко бывает, что в стретте слегка изменяются последние ноты вождя. В фуге помещенной среди второго хора мендельсоновского 95-го псалма, мы находим стретту настолько продолжительную, что если бы ее первоначальный вождь.



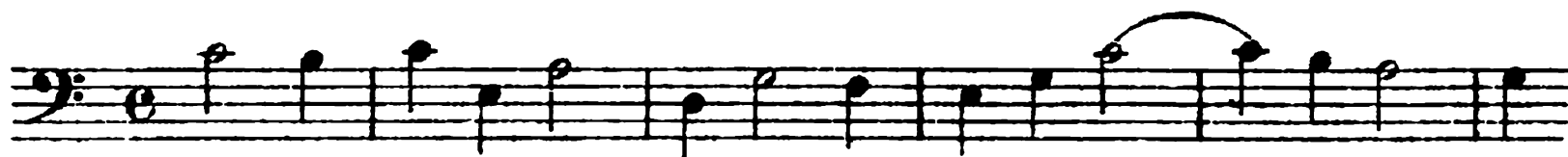
был сохранен без изменения, то получилась бы магистральная стретта. Заметим, что изменения касаются мелодии, а не ритма.

Мендельсон. 95-й псалом.





286. Заимствуем следующий пример из Шпора. Приводим сначала первоначальный вид вождя.



В последней и наиболее сжатой стретте этой фуги альт и тенор имитируют только первые ноты вождя; но сопрано, вступающее последним, излагает тему целиком, хотя с некоторыми изменениями в подробностях.

Шпор. Разрушение Вавилона.



287. Последние примеры, которые приведем, взяты из сочинений недавно умершего композитора и иллюстрируют современные вольности в разработке стретты.



Нижние ноты басовой строчки составляют настоящий бас гармонии, помещенный в оркестре, верхние ноты—голосовая партия. Здесь имеется пример сжатой стретты, свободно модулирующей из *до мажор* через *фа* и *си бемоль* в *ми бемоль мажор*. Это отличительная черта современного стиля; старинные композиторы редко выходили за пределы главного и доминантного строя в очень сжатых стреттах.



В этом отрывке, взятом из той же фуги, имитации более сжаты и дольше выдержаны чем в предыдущем. Мы имеем тут всего девять вступлений темы; последнее из них представляет секвенцеобразное перемещение предыдущего.

288. Как видно из наших примеров, стретты могут быть столь разнообразны, что нет возможности исчерпать этот предмет в книжке подоб-

ного размера. Надеемся, что в этой главе сказано достаточно, чтобы дать возможность учащемуся самостоятельно проанализировать и понять любую встреченную в проигрываемых им фугах стретту. С помощью такого анализа он научится несравненно больше, чем каким бы то ни было другим путем; вот почему нами приведено, разобрано и раз'яснено большое количество примеров как в этой главе, так и в предыдущих.

289. В качестве практических упражнений в стретте, советуем учащемуся взять темы для фуг, данные в конце IV главы, и постараться написать на эти темы насколько возможно больше стретт. Он увидит, что некоторые из них очень легко поддадутся стреттной разработке, другие окажутся менее податливыми. Следует пробовать писать стретты в различных расстояниях по времени и интервалу вступления. К двухголосным стреттам следует также приписывать свободные голоса, так чтобы получался трех-или четырехголосный склад.

Г Л А В А IX.

Средняя и заключительная части фуги.

290. До сих пор задача наша была сравнительно легка. Возможно дать вполне определенные правила, касательно составления верного ответа на данную тему, разработки экспозиции и интермедии, и построения стретты. Но приступая к изучению тех частей фуги, которыми нам предстоит заняться, мы встретимся с трудностями, гораздо более значительными, чем встречавшиеся до сих пор. Это происходит от того, что как только мы, сочиняя фугу, переходим за границы экспозиции или контр-экспозиции, если таковая есть, нам предоставляется в очень большой мере свобода поступать согласно собственному усмотрению и желанию; поэтому здесь совершенно невозможно дать для руководства учащихся определенные указания и приходится ограничиться самыми общими.

291. Первая крупная черта, которую с ясностью можно отметить, заключается в том, что каждая фуга, какие бы отклонения она не представляла в деталях, в существенных своих очертаниях построена по определенному общему плану. Этот план есть так называемая трехчастная форма или трехколенный склад *). Такая форма всегда может быть расчленена на три главные части. Если мы имеем дело не с фугой (например, с сонатной частью в медленном движении, где часто такая форма применяется), первая часть пишется преимущественно в главном строе и заканчивается или в нем-же, или в одном из ближайших родственных строев—например, в строе доминанты, если пьеса в мажоре и в параллельном мажорном строе, если пьеса в миноре. Во второй части трехколенного склада заключается обыкновенно эпизодическая тема; часть эта пишется непременно в другом строе, чем первая часть; третья-же часть обыкновенно повторяет тему первой части в главном строе.

292. Техническая форма представится с большей ясностью, если мы выразим ее диаграммой.

1-я часть.	2-я часть.	3-я часть.
Главная тема.	Интермедия.	Главная тема.
(Главный строй).	(Родственный строй).	(Главный строй).

*) Предмет формы составит содержание одной из последующих книг этой серии; здесь ограничимся пока коротким определением трехчастной формы, для того, чтобы сделать понятными последующие раз'яснения.

Эта схема формы может быть наполнена безкопечным количеством способов в отношении разнообразия подробностей; но главные очертания формы, ее трехчастность, всегда может быть отмечена с полной ясностью.

292. Эта-же самая форма, хотя с некоторыми видоизменениями, к разъяснению которых мы приступим, определенно выступает в каждой хорошо написанной фуге. Первое колено заключает в себе экспозицию и контр-экспозицию, если таковая есть; если же контр-экспозиции нет, то к первому же колену относится следующее за экспозицией вступление вождя или ответа, в случае если это вступление придерживается одного из строев экспозиции. Напомним, что вся экспозиция колеблется, если можно так выразиться, между главным и доминантным строем. Если в конце экспозиции первая интермедия модулирует так, что новое проведение темы и спутника происходит уже в новой тональности, то первое колено фуги кончается вместе с экспозицией. Как на пример такого случая укажем на отрывок фуги Баха в *до минор*, помещенный в § 215. Экспозиция кончается здесь на первой ноте девятого такта и следующая за тем интермедия, модулирующая в *ми бемоль* ради следующего вступления вождя, есть уже начало среднего колена фуги. Но если первая интермедия не удаляется модуляционно от главного или доминантного строя, а приводит к контр-экспозиции или к отдельному проведению темы или спутника в главном строе (как в примере (а) § 222), то эта интермедия и следующее вступление относятся к первому колену. Итак: *первая часть фуги простирается до конца последнего проведения темы или ответа в главном или доминантном строе*. Отсюда следующий вывод: вторая часть начинается со вступлением первой интермедии, вышедшей из области главной или доминантной тональности.

294. Размер средней части фуги чрезвычайно разнообразен в разных фугах. В некоторых фугах средняя часть очень коротка и содержит только одно или два проведения темы, связанных между собою интермедией, длиною всего в несколько тактов. Например в 31-ой фуге из „Wohltemperirtes Clavier“ за довольно длинной экспозицией следует стреттная контр-экспозиция, которую мы привели в § 270. Все до сих пор относится к первой части фуги, так как мы все время остаемся в главном и доминантном строе. Если учащийся внимательно рассмотрит эту пьесу, то увидит, что из 70 ее тактов, экспозиция и контр-экспозиция занимают 44 такта, т. е. почти две трети всей фуги. В этой фуге имеется только одна интермедия (такты 44—53) за которой следует вступление в теноре в строе субдоминанты (53—58), после чего, с возвращением вождя и ответа в главном строе, начинается заключительная часть фуги. Вся фуга может поэтому быть анализирована так:

Первая часть—экспозиция и контр-экспозиция (такты 1—44).

Вторая часть—интермедия и вступление вождя в субдоминанте (такты 44—58).

Заключительная часть—возвращение вождя и ответа в главном строе; кода (такты 59—70).

295. Несоразмерность длины средней и заключительной части этой фуги, в сравнении с первой, совершенно исключительная и мы умышленно привели этот случай в качестве примера крайней несоразмерности. Чаше случается, что экспозиция бывает сравнительно коротка, а средняя часть содержит по крайней мере два или три проведения или столько-же групп проведений темы. Мы предлагаем 21-ую фугу из „Wohltemperirtes Clavier“, как образчик, представляющий полную пропорциональность в отношении сравнительной длины трех частей. Первые такты этой фуги были приведены в § 173.

296. Если взять эту фугу и перенумеровать для удобства разбора ее такты, то учащийся получит ясное представление следующей ее формы.

Первая часть—(такты 1—17). Экспозиция и добавочное вступление в сопрано (§ 187).

Средняя часть—(такты 17—47). Эта часть содержит четыре ясно очерченных отдела: (а) первая интермедия (такты 17—22); секвенцеобразное развитие последней части вождя, модулирующее в *соль минор*; (b) первая группа средних вступлений (такты 22—30), именно: вождя (альт) в *соль миноре*, ответа (бас) в *до миноре*—оба вступления сопровождаются обоими противосложениями; (с) вторая интермедия (такты 30—35), видоизменение первой интермедии.

В первых тактах второй интермедии мы видим свободное перемещение тактов 19-го и 20-го и замену в фигуре из восьмушек квинты терцисой, вследствие чего получается двойной контрапункт частью октавы, частью терцдецимы; (d) вторая группа средних вступлений (такты 35—41). Отдел (d) начинается с частичного вступления спутника в альту, за которым следует полное вступление вождя в строе *ми бемоль*.

Заключительная часть—(такты 41—48). Возвращение вождя в альту в главном строе с изменением первых нот ради лучшей связи с строем *ми бемоль* (такты 41—45); кода (такты 45—48).

297. Анализ другой фуги того же сборника поможет нам понять строевые средней части. Выбираем № 34 в *ми миноре*. Эта фуга, тема и противосложение которой приведены в § 168, имеет реальный ответ. В таких случаях ответ можно отличить от вождя только на основании расстояния вступлений. Если второе вступление квинтой выше или квартой ниже первого, мы определяем, что первым вступил вождь, а вторым ответ; если второе вступление помещается квартой выше или квинтой ниже первого, то первым вступил ответ, а вторым—вождь. При одиночных вступлениях или при вступлениях в других интервалах нет никакой возможности отличить вождя от ответа, поэтому в сомнительных случаях мы будем называть тему всегда вождем. Когда ответ топальный, как в только что разобранный фуге, отличительные черты его формы сразу показывают с чем имеем дело, хотя и в таком случае мы часто встречаем реальный ответ вместо тонального в дальнейших частях топальной фуги.

298. Фуга в *ми миноре* настолько поучительна, что приводим ее целиком в партитурном изложении. Мы настойчиво советуем учащимся излагать фуги партитурно: это дает возможность вникать гораздо глубже и основательнее в построение фуг, чем помощью пения, или проигрывания.

И.С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 34.

В.



Measures 7, 8, and 9 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 7 contains a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass staff. Measure 8 continues the melodic development. Measure 9 features a melodic phrase in the Treble staff and a sustained bass line. The text "Пс." is written above the Treble staff in measure 9.

7 8 9 Пс.

Measures 10, 11, and 12 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 10 shows a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass staff. Measure 11 continues the melodic development. Measure 12 features a melodic phrase in the Treble staff and a sustained bass line. The text "В." is written above the Treble staff in measure 12.

10 11 12 В.

Measures 13, 14, and 15 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 13 contains a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass staff. Measure 14 continues the melodic development. Measure 15 features a melodic phrase in the Treble staff and a sustained bass line. The text "Пс." is written above the Treble staff in measure 15.

13 14 15 Пс.

Measures 16, 17, and 18 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 16 contains a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass staff. Measure 17 continues the melodic development. Measure 18 features a melodic phrase in the Treble staff and a sustained bass line. The text "Средняя часть." is written above the Treble staff in measure 18, and "Интермедия 1." is written below the Treble staff in measure 18.

16 17 18 Средняя часть. Интермедия 1.

Measures 19, 20, and 21 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 19 contains a complex melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass staff. Measure 20 continues the melodic development. Measure 21 features a melodic phrase in the Treble staff and a sustained bass line.

19 20 21

B.

22 23 24

Пс.

25 26 27

C.

28 29 30

Пс.

31 32 33

Интермедия 2.

34 35 36

37 38 39

40 41 42

43 44 45

46 47 48

49 50 51

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 52, 53 и 54. Система состоит из трех стaves: верхнего (тремоло), среднего (аккорды) и нижнего (басовая линия). В начале системы (мера 52) есть надпись "Пс.". Мера 54 заканчивается паузой.

52 53 54

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 55, 56 и 57. Система состоит из трех стaves. В начале системы (мера 55) есть надпись "Интермедия 4.". Мера 57 заканчивается паузой.

55 56 57

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 58, 59 и 60. Система состоит из трех стaves. В начале системы (мера 58) есть надпись "В.". Мера 60 заканчивается паузой.

58 59 60

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 61, 62 и 63. Система состоит из трех стaves. В начале системы (мера 61) есть надпись "Пс.". Мера 63 заканчивается паузой.

61 62 63

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 64, 65 и 66. Система состоит из трех стaves. В начале системы (мера 64) есть надпись "Интермедия 5.". Мера 66 заканчивается паузой.

64 65 66

Measures 67, 68, and 69 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 67 shows a complex melodic line in the Treble staff and a more active line in the Bass staff. Measure 68 features a long, flowing melodic line in the Treble staff. Measure 69 continues the melodic development in the Treble staff, with a more active line in the Bass staff.

Заклучит. часть.

Measures 70, 71, and 72 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 70 shows a complex melodic line in the Treble staff and a more active line in the Bass staff. Measure 71 features a long, flowing melodic line in the Treble staff. Measure 72 continues the melodic development in the Treble staff, with a more active line in the Bass staff. The text "Заклучит. часть." is written above measure 70.

Measures 73, 74, and 75 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 73 shows a complex melodic line in the Treble staff and a more active line in the Bass staff. Measure 74 features a long, flowing melodic line in the Treble staff. Measure 75 continues the melodic development in the Treble staff, with a more active line in the Bass staff. The text "Пс." is written above measure 74.

Measures 76, 77, and 78 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 76 shows a complex melodic line in the Treble staff and a more active line in the Bass staff. Measure 77 features a long, flowing melodic line in the Treble staff. Measure 78 continues the melodic development in the Treble staff, with a more active line in the Bass staff. The text "Кода." is written above measure 77.

Measures 79, 80, and 81 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff below the Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 79 shows a complex melodic line in the Treble staff and a more active line in the Bass staff. Measure 80 features a long, flowing melodic line in the Treble staff. Measure 81 continues the melodic development in the Treble staff, with a more active line in the Bass staff.

299. Первая часть этой фуги содержит только экспозицию. Хотя вождь изложен крайним голосом, мы не находим здесь добавочного вступления, о котором говорилось в § 186-м; может быть причиной тому чрезвычайная длина вождя, длиннейшего из всех вождей сорока восьми фуг „Wohltemperirtes Clavier“. Экспозиция кончается на 18-м такте; непосредственно за ней следует первая интермедия (такты 18—23). Так как эта интермедия не приводит к новому изложению темы, ни в главном, ни в доминантном строе, а модулирует в параллельный мажор, мы видим, что она принадлежит к средней части фуги, а не к первой (§ 293-й). Эта первая интермедия построена на последнем такте вождя, продолженного секвенцеобразно в басу до 20-го такта и сопровождаемого фигурой, очевидно основанной в ритмическом отношении на третьем и четвертом такте вождя и разработанной в свободной имитации между сопрано и альту. Вторая половина интермедии содержит новую секвенцию в басу—из видоизмененного сопрано в 7-м такте—сопровождаемую последними нотами вождя, взятыми в противоположном движении в сопрано и в прямом движении в альту.

300. Первая интермедия, кончающаяся, как мы видели, в *соль мажоре*, приводит ко вступлению вождя в этом строе (такт 23-й). Вождь сопровождается противосложением, вступающим в альту на 26-м такте и появляющимся здесь в первый раз ниже вождя. На 29-м такте вступает ответ в альту; что мы имеем дело тут именно с ответом доказывается тем, что вступление сделано квартой ниже предыдущего вступления сопрано. Противосложение по обыкновению дано тому голосу, который провел тему. Бас сопровождает в качестве свободного голоса; материал для баса заимствован частью из сопрано (такты 7 и 8), частью из последних нот вождя. Эти два появления вождя и ответа образуют первую группу средних вступлений, простирающуюся от 23-го такта до 35-го.

301. Вторая интермедия (такты 35—41) построена из того-же материала, как и первая, преимущественно из последних нот вождя, но в разнящихся от предыдущих комбинациях и с модуляцией в *си минор*. В этом строе первое среднее вступление делается басом (такт 41-й); противосложение теперь—в альту, а сопрано вводит дополнительный контрапункт, построенный главным образом из последних нот вождя, взятых в прямом

и в противоположном движении. Следует отметить, что все средние вступления, следующие за первым, являются *одиночными* вступлениями, т. е. каждое из них отделено от следующего интермедией.

302. Третья интермедия—самая короткая (такты 47—49). Она представляет транспонированные на кварту вниз (с легким изменением в конце) такты 18—20 первой интермедии и приводит ко вступлению вождя (альт) в первоначальном строе (49—55). В большом количестве фуг возвращение к первоначальному строю делается не ранее появления заключительной части фуги; но иногда, как например в этой фуге, можно встретить среднее вступление в главном строе. Другой такой-же пример находим в третьей фуге (*до диес минор*) того-же сборника. Если вслед за вступлением вождя в главном строе не следует другого вступления в ином строе (исключая, впрочем, строй доминанты), то это вступление в первоначальном строе указывает на начало заключительной части фуги; если-же, как здесь, делается совсем другая модуляция, то вступление в главном строе рассматривается, как принадлежащее средней части. В вышеупомянутом вступлении противосложение впервые и единственный раз появляется в басу. Хотя это вступление находится в доминантном отношении к предыдущему (в такте 41-м), мы не назвали вступление в *си минор* ответом, так как оно отделено от предыдущего короткой интермедией.

303. Четвертая интермедия (такты 55—59) рядом с прежним материалом (последними нотами вождя, разработанными секвенцеобразно в сопрано) вводит еще новые контрапункты в альту и в басу. Она модулирует в *ля минор*; в этом строе делается последнее среднее вступление в сопрано (такты 59—65), в то время как альт проводит противосложение.

304. Пятая и последняя интермедия (такты 65—70) подобно всем предыдущим показывает последние ноты вождя в новых комбинациях. Она возвращается к строю *ми минор* для введения заключительной части фуги, которая всегда бывает в главном строе. Пауза после половинной каденции (в 70-м такте)—случай скорее редкий в инструментальной фуге, по довольно обыкновенный в вокальной.

305. Переходный такт после паузы ведет к заключительному вступлению вождя (в басу) в главном строе (такты 71—77). В некоторых фугах все голоса проводят тему или ответ в заключительной части. Так бывает всегда в фугах, где есть стретта, чего в данной фуге нет. Но во многих фугах Баха заключительная часть, как и в разбираемой фуге, содержит только одно проведение темы. За ним следует *кода* (такты 77—86). Кода (*по итальянски* хвост) есть дополнение, присочиняемое к концу музыкальной пьесы для того, чтобы придать ему более заключительный характер. Иногда, как здесь, кода состоит из нескольких только тактов; иногда-же, как во многих симфониях и сонатах, она разрастается до значительных размеров. Отличительной чертой анализируемой коды является разукрашенная педаль на доминанте (такты 78—81); совершенно исключительный случай представляет также фермата (такт 83) на уменьшенном секундаккорде.

306. В этой коде имеется пример другого важного случая. В 83-м и в последних тактах введен добавочный голос. Это часто встречается в конце фуг. Из 48 фуг „*Wohltemperirtes Clavier*“ такие добавочные голоса имеются в 16 фугах, по большей части около заключительной каденции, но иногда (например в фугах 35-ой и 39-ой), раньше, в коде. Как на яркие примеры описываемого приема может указать учащийся на последние такты фуг в *ля минор* (№ 20) и *до диес мажор* (№ 27).

307. Составим теперь для пользования в будущем таблицу всех вступлений вождя в только что рассмотренной фуге, отметив последовательность строев и голоса, в которых проводится тема.

I. Экспозиция.

1. Вождь (*сопрано*)—такт 1 *ми минор*.
2. Ответ (*альт*) — такт 6 *си минор*.
3. Вождь (*бас*) — такт 12 *ми минор*.

II. Средняя часть.

4. Вождь (сопрано)—такт 23 соль мажор.
5. Ответ (альт) —такт 29 ре мажор.
6. Вождь (бас) —такт 42 си минор.
7. Вождь (альт)—такт 49 ми минор.
8. Вождь (сопрано)—такт 59 ля минор.

III. Заключительная часть.

9. Вождь (бас) —такт 71 ми минор.

Мы видим, что нет ни одного вступления. следующего одно за другим в том же голосе или в том же строе.

308. Прежде чем приступить к изложению каких либо общих принципов, рассмотрим еще одну фугу из той-же коллекции, построенную по иному плану и иллюстрирующую случаи, отсутствовавшие в *ми минорной* фуге.

И.С. Бах. *Wohltemperirtes Clavier*, Фуга № 29.

В. —————

Интермедия 2. С. ————— Интермедия 3.

13 14 15 16

17 18 19 20

С. —————

В. —————

21 22 23

С. —————

24 25 26

С. —

С. — ?

Интермедия 4.

27 28 29 30

В. —

В. —

В. —

31 32 33 34

Интермедия 5.

35 36 37 38

Заключительная часть.

В. —

39 40 41 42

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит меры 43, 44, 45 и 46. Вторая система — меры 47, 48, 49 и 50. В начале первой системы (мера 43) и в начале второй (мера 47) есть метки «B.» и «C.». В мере 44 есть метка «B. — ?». В мере 45 — «B.». В мере 46 — «B.». В мере 47 — «Кода.».

Эта великолепная фуга, одна из самых совершенных из „Wohltemperirtes Clavier“, представляет замечательный пример умения Баха в искусстве скрывать искусство. Нет фуги, которая бы текла так неприпужденно и так естественно как эта, и которая в то же время содержала бы больше учений ухищрений. Это выяснится при анализе.

309. Сначала посмотрим на вождя. Мы имеем здесь исключение из общего правила, данного в § 29, правила, по которому при скачке на квинту вниз первая нота есть доминанта, а вторая тоника. Вождь начинается со скачка на субдоминанту и поэтому получает реальный ответ. Если бы нота *ре* была доминантной, то строй фуги был бы *соль мажор* и получился бы следующий ответ:

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы нот. Это ноты в скрипичном ключе с одним диэзом (F#). Ноты: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Так как *до диэз* не появляется в вожде, то строй сначала сомнителен; ответ всегда в таких случаях выясняет дело.

310. Так как Бах намеревался дать в фуге большое количество сжатых имитаций и стретт, то правильного противосложения здесь нет (§ 176); но взамен этого вторая половина вождя остроумно приспособлена к тому, чтобы служить контрапунктом для первой его половины, с которой он по большей части является в двойном контрапункте децимы (сравни такт 3 с тактами 6, 10, 21, и т. д.). Фигура

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной системы нот. Это ноты в басовом ключе с одним диэзом (F#). Ноты: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

не может быть названа противосложением, потому что не составляет контраста с вождем, а сама из него выведена. Мы видим, что она составляет основной элемент всех интермедий. В четвертом такте эта фигура применена уже в виде имитации для образования кодетты.

311. Экспозиция предвозвещает задуманную Бахом стреттную разработку, так как бас в 6-ом такте вступает полутактом раньше обычного места. Экспозиция кончается здесь на седьмом такте. Первая интермедия построена на выше-упомянутой фигуре в форме сжатой имитации при расстоянии между всему голосами на одну четверть.

312. Так как следующее вступление вождя делается в *ми* миноре, (такт 10) мы могли бы ожидать что интермедия будет модулировать в этот строй. Бах между тем этого не делает, а модулирует на первых нотах самого вождя. Так как первоначальные строи (главный и доминантный) удерживаются до конца интермедии, мы включаем ее в первую часть фуги и принимаем десятый такт за начало средней части фуги.

313. За первой группой средних вступлений (такты 10—13)—вождь в альту, спутник в сопрано—следует вторая интермедия, длиной всего в один такт. Мы считаем этот такт за интермедию потому, что он модулирует из *си минор* в *ля*. На 14-ом такте вводится первая стретта. Стретта эта для двух только голосов; имитация сделана в верхнюю кварту и на расстояние полутакта. Столь раннее возвращение к главному строю делается очень редко; но здесь следует заметить, что в фугах, содержащих много стретт, мы часто встречаем большое преобладание первоначальных строев и меньше модуляций, чем в фугах, в которых нет сжатых имитаций. №№ 1, и 4-ый из *Wohltemperirtes Clavier* служат этому примером.

314. В третьей интермедии (16—21) мы видим фигуру из второй интермедии (секвенцеобразное развитие фигуры первой интермедии), разработанную в сжатой имитации во всех голосах. Последняя приводит ко второй стретте (21—23). Мы сказали в § 251, что если имеется несколько стретт, то интерес их должен постепенно возрастать. Такое нарастание интереса наблюдается в данном случае. В этой стретте участвуют три голоса; сопрано вступает тактом позже тенора, а альт — полутактом позже сопрано. Интервалы вступлений (квинта и октава) также правильны.

315. Такт 24-ый хотя не содержит ни вождя, ни ответа, не может считаться интермедией, так как он не модулирует в новый строй, но вводит несомненно принадлежащее к предыдущей группе вступление, являющееся правильным ответом на отрывок вождя из такта 22-го. Поэтому мы рассматриваем 24-ый такт как кодетту, сходную с теми, что так часто встречаются в экспозиции.

316. На 27-ом такте вводится третья стретта. Интерес повышен здесь помощью более сжатой имитации, возвращающей тему через каждую четверть вместо полутакта. Разнообразие достигнуто также вступлением всех голосов на расстоянии октавы. Мы отметили вступление буквой (С) вместо (В) потому, что простое *соль* в теноре в 28-ом такте указывает, что мы находимся в строе *ре*. Знак С-? в альту в том же такте указывает на неполное проведение. Другое неполное проведение, также отмеченное, встретится в 44-м такте.

317. Другой ряд сжатых имитаций находим в четвертой интермедии (такты 29—33). Она ведет к четвертому среднему проведению, представляющему другую стретту, трехголосную со вступлением каждого голоса на сексту выше предыдущего и на расстоянии одной четверти. Эта стретта представляет повышение интереса сравнительно с предыдущей тем, что здесь все три голоса проводят тему сполна.

318. Пятая и последняя интермедия входит в заключительную часть фуги, в которой вождь еще раз появляется в главном строе (такт 40-ой). Теперь он сопровождается голосом, представляющим соединение двойных контрапунктов децимы и октавы (сравни такт 40 с тактом 3). Вступление ответа на 43-м такте с хроматическими изменениями приводит к

последней и самой сжатой стретте. Здесь мы имеем магистральную стретту, о которой мы уже говорили в § 278; за ней следует короткая кода с имитацией фигуры, уже часто применявшейся и выдержанной до последней ноты фуги.

319. Мы видим, что эта фуга во многих отношениях очень отличается от фуги в *ми* минор и что почти каждая существенная черта фуги, отсутствующая в одной, имеется налицо в другой фуге. Один из пунктов различия это то, что в первой приведенной фуге почти совсем нет пауз; все голоса почти непрерывно заняты. В фуге в *ре* наоборот, мы видим паузирующим не только один голос, но даже два голоса сразу (в 16-ом такте). Вообще лучше давать от времени до времени паузы некоторым голосам. После такой паузы, голос, который молчал, должен вступить с темой или с каким нибудь ответственным контрапунктом (смотри вступления в тактах 17-ом и 18-ом), а не врываться как бы случайно, не имея сказать ничего достойного внимания.

320. Другую особенность, которую мы должны отметить в этой фуге, это что почти всем вступлениям вождя предшествует пауза. Что это не составляет абсолютной необходимости, видно из фуги в *ми* минор, где очень немногие из вступлений имеют перед собой паузу; тем не менее пауза предпочтительна потому, что при ней яснее выделяются вступления темы. Там где этого нельзя сделать, всего лучше чтобы тема вступала скачком, как в фуге в *ре* в тактах 27, 33, и 43.

321. В тактах 16, 20 и 27 фуги в *ре* мы видим полные каденции из основных видов аккордов, а в тактах 10, 33 и 44 полные каденции из обращенных аккордов. Последние встречаются очень часто, первые реже. Следует напомнить, что если в фуге употребляется полная каденция с основным видом аккорда, то музыка не должна останавливаться; последняя нота каденции должна служить точкой отправления для нового проведения вождя (как в тексте 27), или какого либо представляющего значение контрапункта (как в такте 16 и 20). Иногда в старинных фугах встречаются полные совершенные каденции какой либо побочной тональности непосредственно перед заключительной стреттой; рекомендовать такой прием нет оснований.

322. В какие строи и в каком порядке следует модулировать в средней части фуги? На этот важный вопрос можно дать только общий ответ. Правила прежних теоретиков предписывали, чтобы модуляции в фуге ограничивались ближайшими родственными строями. Приводим указания, делаемые на этот счет Керубини:

„Если фуга в *мажорном* строе, строй в который мы раньше всего должны модулировать есть строй *мажорной доминанты*; затем в строй, лежащий *секстой* выше, т. е. в параллельный минорный строй; после этого в строй мажорной *субдоминанты*, в *минорный* строй *второй* ступени и в строй *медианты*, тоже минорной; затем уж следует вернуться в строй *доминанты* для того, чтобы перейти к заключению, которое должно быть в главном строе.

„В течении мажорной фуги допускается заменять *мажорный* лад главного строя минорным; но эта замена допустима только на весьма непродолжительный срок и только для того, чтобы подвести к остановке на *доминанте* перед имеющим вступить главным мажорным строем.

„Если фуга в миноре, то первая модуляция делается в мажорный строй *медианты*, который есть параллельный строй главного; потом мы модулируем поочередно в строй *минорной доминанты*, в *мажорный* строй *шестой* ступени, в строй *минорной субдоминанты* и в *мажорный* строй *пониженной седьмой ступени*; наконец из одного из упомянутых строев „возвращаемся в главный“.

323. Мы довольно подробно цитировали Керубини, потому что полезно, чтобы учащиеся, готовящиеся к экзаменам знали, каковы были прежние правила; но если мы испытаем их на сочинениях Баха, то правила эти не выдержат испытания ни на минуту. Во всех сорока восьми фугах „*Wohltemperirtes Clavier*“ нет ни одной, в которой соблюдался бы порядок модуляций, предписываемый Керубини. Еще достойнее внимания то, что в „Искусстве фуги“, сочинении написанном Бахом, чтобы показать настоящий метод построения фуг, мы также не находим ни одной фуги, писанной по плану Керубини.

324. Кроме того мы видим, что хотя Бах вообще и придерживается цикла ближайших родственных строев, он не колеблется вступать и в неродственные, когда находит это нужным. № 4 из „Wohltemperirtes Clavier“, написанный в *ре минор*, содержит модуляцию в *си минор*. В фуге в *ми минор* (№ 10 из „Wohltemperirtes Clavier“) в такте 30-м имеется вступление вождя в *ре минор*, а в фуге *ля бемоль* (№ 41 того же труда) мы видим в 32-м такте вступление в *ми бемоль минор*. Большая органная фуга в *ре* содержит вступление в *до диез минор* и в *ми мажор*; органная фуга в *си минор* имеет вступление в *до диез минор*. Несомненно, что или Бах не умел как следует писать фуги, или старые правила нуждаются в изменениях. Из двух предположений выбираем, разумеется, последнее.

325. Правила относительно порядка модуляций и средних проведений в фуге, выведенные нами из сочинений Баха, следующие:

I. Вообще лучше придерживаться ближайших родственных строев; тем не менее может быть взят и более отдаленный строй, если последний подведен естественно, а не (по бессмертному выражению Моцарта) „приращен за волосы“.

II. Проведение в средней части может быть: или одиночным, т. е. таким, где проводится вождь или ответ в одном только голосе, или групповым, т. е. таким, где два или более голоса чередуются с вождем или спутником. При проведении темы целой группой голосов (исключаем случай сжатой стретты, см. такты 44, 46 фуги § 308) лучше если вступления будут друг от друга на расстоянии квинты, квинты или октавы.

III. В двух соседних группах порядок вступления голосов не должен быть одинаковым.

IV. Две группы средних вступлений не должны держаться одного и того же строя и один и тот же голос не должен проводить дважды подряд тему или ответ.

326. Это последнее правило не всегда строго соблюдается. Достойное внимания исключение мы видим в 19-ой фуге из „Wohltemperirtes Clavier“, где бас излагает тему в четвертом такте и сейчас же за тем ответ в шестом такте. Другой такой же пример видим в четвертой фуге того же сочинения, где в тактах 19 и 22 имеются подряд два вступления вождя в теноре. Тем не менее правило, данное выше — хорошее правило, и учащийся поступит умно если будет тщательно его придерживаться.

327. Нет надобности, чтобы все голоса непременно участвовали в группе средних вступлений. В двухголосной фуге это конечно необходимо, но в фуге с большим количеством голосов, хотя бы один мог бы в случае надобности паузировать. К этому в действительности часто прибегают с целью достижения контраста, помощью большей или меньшей гармонической полноты. Как пример укажем на № 15 из „Wohltemperirtes Clavier“ (такты 34—45 и 51—55). В заключительной части фуг, неизменно начинающейся возвращением к первоначальному строю, необходимо, чтобы участвовали все голоса, хотя необязательно, чтобы все они непременно излагали тему или ответ. Если же фуга содержит стретты, то желательно, чтобы все голоса участвовали в заключительной стретте, которая должна в то же время быть и наиболее сжатой.

328. Мы уже видели, что количество групп средних проведений не определено; число их варьирует между одним, двумя, до пяти, шести и даже более. Нет также никаких правил относительно порядка вступления голосов в этих средних проведениях, кроме пункта, указанного в правиле III, § 325. Не надо забывать, что если применены стретты, то интерес их должен постоянно возрастать.

329. Педадь (на тонике или доминанте) встречается в фуге почти всегда в заключительной ее части. В виде исключения мы можем встретить ее в фуге и ранее, как например в № 35 из „Wohltemperirtes Clavier“ и в хоральной фуге: „For holy blood must be“ из Шумановской оратории „Рай и Пери“. Такие случаи впрочем редки и лучше если учащийся, пожелавший воспользоваться педалью, прибережет ее для заключительной части, как было в фуге *ми минор* в § 298. В стреттных фугах последняя

стретта часто строится на педали, представляющей иногда в этих случаях добавочный голос, как в фуге № 20 из „Wohltemperirtes Clavier“ (такты 83—87).

330. Заклучим эту часть разбираемого предмета несколькими общими указаниями. Мы уже говорили (§ 321) о необходимости безостановочного движения в фуге. Необходимость эта выступит с особенной рельефностью, если приведем отрывок из моцартовской музыкальной шутки, написанной в насмешку над невежественными композиторами. Это сочинение полно самых грубых ошибок, умышленно собранных. Скачки от проходящих нот, запрещенные параллелизмы и т. п. ужасы изобилуют в „Шутке“; но все это так искусно разработано, что все время ясна преднамеренность. В конце Моцарт вводит кусочек фуги следующим образом:

Моцарт. „Музыкальная шутка“

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Учащийся найдет здесь тему, противосложение и правильную экспозицию; но в какой степени комично впечатление, производимое целым! Причина—в отсутствии непрерывного движения; пьеса пачипена полными каденциями, повторяющимися через каждые четыре такта. Полная каденция в фуге (применение ее во всяком случае требует осторожности), должна всегда быть точкой отправления какогонибудь нового вступления, если не вождя, то во всяком случае какоголибо представляющего значение контрапункта. Мы об этом уже говорили раньше и теперь повторяем, так как это требование первой важности при сочинении фуги, что ярко доказывает вышеприведенный пример.

331. Мы видели в фуге в *ре* (§ 308) когда паузы среди голосов бывают уместны (§ 319). После паузы молчавший голос может вступить в любом месте такта; но перед паузой он непременно должен кончиться на сильной доле такта,

332. Остается еще одно последнее замечание. Мы уже несколько раз мимоходом говорили, что фуга есть полифоническое сочинение. Отсюда

очень важно, чтобы каждый голос сохранял свою индивидуальность. Двухголосные пассажи в терциях или секстах, хотя и не запрещаются безусловно, должны употребляться в умеренном количестве и во всяком случае не долго подряд. Пассажи, в которых вождь сопровождается гоморитмическими аккордами редко могут быть рекомендованы, хотя иногда и употребляются даже с большим успехом, как например в следующем отрывке:

И. С. Бах. Wohltemperirtes Clavier, Фуга № 18.



Вообще советуем учащимся лучше придерживаться строго-контрапунктического склада.

333. Учащийся может приступить теперь к сочинению целой фуги. Чтобы показать ему как приняться за работу, напишем для него три фуги: одну — двух, другую — трех и третью четырехголосную. Возьмем тему, помещенную в § 254 ради стретт, так она дает нам возможность ввести несколько стретт в различных интервалах и на разных расстояниях. Учащемуся лучше написать предварительно несколько двухголосных. При этом надо следить, чтобы не попадались запрещенные в свободном двухголосном контрапункте интервалы. Кроме того следует не упускать из вида тех общих гармонических указаний, которые имеются в самом контуре мелодии.

334. Прежде всего следует ясно начертить себе мысленно общий план фуги. Мы знаем, что первая и последняя части фуги должны быть в главном и в доминантном строе; но нам предстоит также определить строи и порядок средних проведений, чтобы не отправляться в путь подобно Аврааму, не зная куда идешь и верить, что счастье приведет тебя куда-нибудь. Так как мы не намереваемся писать очень длинные примеры фуг, то удовольствуемся в двухголосной фуге двумя группами средних вступлений, одной в *ля минор*, а другой в *фа мажор*. Эскиз фуги явится потому в следующем виде:

1. Экспозиция, к которой, в виду наличности двух только голосов, прибавим контр-экспозицию.

2. Первая интермедия, модулирующая в *ля минор*.

3. Первая средняя группа вступлений в *ля минор* с первой стреттой.

4. Вторая интермедия, модулирующая в *фа мажор*.

5. Вторая средняя группа вступлений в *фа мажор* с более сжатой стреттой.

6. Третья интермедия, модулирующая обратно в *до*.

7. Заключительная часть фуги; вступления в *до* с самой сжатой стреттой.

335. Необходимо, чтобы эскиз общего плана, вроде предшествующего, определился в уме учащегося, прежде чем он приступит к сочинению фуги. Дадим теперь цельную фугу.

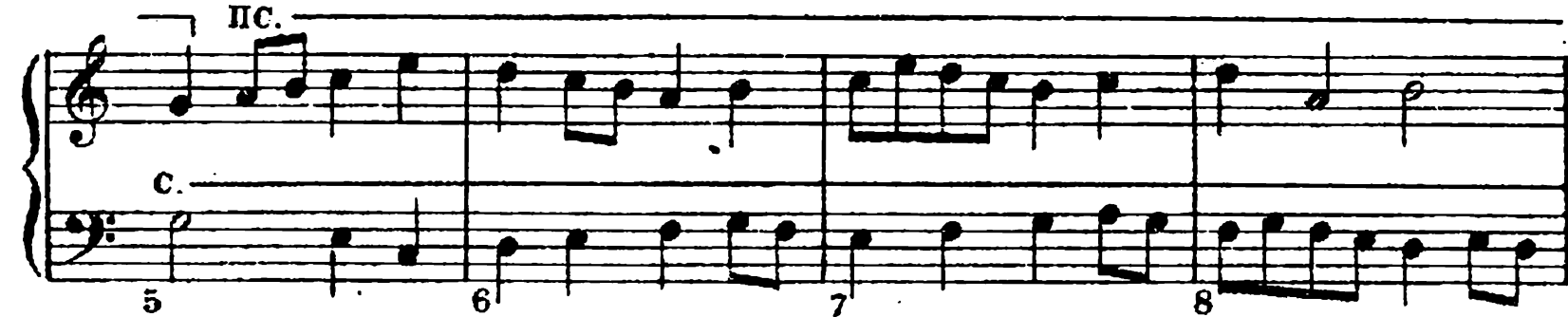
Allegro.

C.



Пс.

C.



C.

Пс.



Пс.

В.



Средняя часть.

Интермедия 1.



C.

C.



Интермедия 2.



29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44 45

С.

В.

Интермедия 3.

Заключ. часть.

В.

С.

rall.

Помещенное в § 325-м правило, которым возбраняются два вступления подряд в одном и том-же голосе, неприменимо к двухголосной фуге, так как иначе один и тот-же голос имел-бы тему или ответ в продолжении всей фуги. Поэтому мы изменим правило применительно к данному случаю и скажем, что в двухголосной фуге один и тот-же голос не должен излагать дважды подряд тему или ответ иначе, как раз'единив их интермедией.

336. Мы написали противосложение к ответу (такты 5 — 91), но не могли им воспользоваться ни в среднем, ни в заключительном проведении вследствие стретт; очевидно, что противосложение должно быть прервано, когда голос, его излагающий, должен перенять тему или ответ. Орывки противосложения, впрочем, замечаются в тактах 26-м и 34-м

337. В контр-экспозиции (такты 10 — 18) сопрано, излагавшее сначала тему, вступает с ответом, а бас отвечает спутником. Первая интермедия (такты 18—21) основана на трех заключительных нотах темы, взятых в противоположном движении и разработанных секвенцеобразно в сопрано, при имитации баса в нижнюю кварту.

338. Первая группа средних вступлений (такты 21—28) начинается с проведения ответа, который имитируется в октаву также ответом на расстоянии двух тактов. Первоначально вступивший голос может здесь изложить вождя полностью. В основе второй интермедии лежит четвертый такт вождя, имитируемый в верхней кварте. Припомним, что имитация в первой интермедии была в нижней кварте. Вторая интермедия простирается только на два такта.

339. В следующей группе средних вступлений (такты 30 — 35), за вождем в басу следует в указанном интервале ответ на расстоянии одного такта. Третья интермедия представляет секвенце-образную разработку в сопрано восьмого такта противосложения, взятого в более оживленной ритмической форме и имитируемого басом в нижней квинте. Заключительная часть фуги содержит самую сжатую стретту (такты 40—45). Голоса вступают в ней на расстоянии полутакта, причем ответ удлиннен через повторение полутакта в 44-м такте, с целью довести пьесу до удовлетворительного заключения.

340. Напишем теперь трехголосную фугу и ради разнообразия возьмем ответ последней фуги в качестве темы. Так как ответ был в главном строе, то ответ будущей фуги должен быть в строе доминанты и потому окажется тождественным с вождем последней фуги. Напишем совершенно новое противосложение, на этот раз в двойном контрапункте дуодецимы, и начнем фугу с среднего голоса, для того, чтобы показать противосложение в экспозиции в качестве как нижнего, так и верхнего голоса. Модуляционный план оставим тот же, что и в предшествовавшей фуге, с средними вступлениями в *ля минор* и в *фа мажор*. Каждая группа следующих за экспозицией вступлений будет содержать стретту.

Allegro.

1 2 3 4

5 6 7 8.

9 10 11 12

Средняя часть.

Интермедия 1.

13

14

15

16

В.

С.

П.С.

?

17

18

19

20

П.С.

21

22

23

24

Интермедия 2.

25

26

27

В.

В.

28

29

30

31

Пс.

В.

32 33 34 35

Интермедия 3.

36 37 38 39

Заключит. часть.

В.

С.

В.

40 41 42 43

В.

В.

44 45 46 47

341. После объяснений данных по поводу последней фуги, можно ограничиться здесь всего несколькими словами. Заметим, что во всех стреттах последний вступающий голос излагает тему полностью (§ 252). Как доказательство разнообразия, которого возможно достигнуть при вожде, хорошо к стретте приспособленном, обратим внимание на то, что ни одна из приведенных стретт не похожа на трехголосные стретты на ту же тему, помещенные в §§ 264, 265. Неполные вступления отмечаем, как и раньше, знаком В—?. Там, где вступления сделаны на неправильных расстояниях, мы их отметили „В“ независимо от того, подходит ли оно на тему или на ответ.

342. Посмотрим теперь на интермедии. Первая построена в басу на последних нотах вождя, взятых в противоположном движении и разработанных секвенце-образно (такты 13—16); басовый голос сопровождают имитации в форме секвенций между сопрано и альтом на мотив, взятый из четвертого такта темы.

Вторая интермедия (такты 25—30) представляет канон в нижней кварте между сопрано и басом, построенный на первой части противосложения и сопровождаемый цветистым контрапунктом восьмыми в альту. Третья интермедия (такты 36—40) есть новая каноническая имитация между сопрано и басом, на этот раз на расстоянии полутакта: она построена на видоизмененном начальном мотиве. Альт в то время имитирует (преимущественно ритмически) частицу вождя. Заметим еще в 43-м такте модуляционное отклонение в строй субдоминанты, с целью избежать пеловкость тритона.

343. Теперь дадим в виде последнего примера четырехголосную фугу. Берем в качестве темы только первую половину нашего вождя, чтобы придать пьесе большую определенность. Для многоголосной фуги часто предпочитают короткую тему; при длинном вожде фуга может сделаться растянутой и скучной. Так как мы намереваемся применять тему к стретным комбинациям настолько возможно более, то мы не будем писать противосложения (§ 176). Введем также несколько случаев, не попадавшихся нам в предыдущих фугах. Сделаем большее число модуляций, вставив средние проведения в *соль мажор*, в *ля минор*, в *ре минор*, в *фа мажор* и в *ми минор* (все ближайшие родственные строи) перед заключительной частью фуги.

Allegro.

Средняя часть.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 9, 10, 11 и 12. Состоит из трех систем. Первая система (меры 9-10) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано, альт-тенора и виолончели/контрабаса. Вторая система (меры 11-12) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано и альт-тенора. В третьей системе (мера 12) добавляется нота для виолончели/контрабаса. В начале меры 10 есть обозначение 'с.'.

9 10 11 12

Интермедия 1.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 13, 14, 15 и 16. Состоит из трех систем. Первая система (меры 13-14) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано, альт-тенора и виолончели/контрабаса. Вторая система (меры 15-16) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано и альт-тенора. В третьей системе (мера 16) добавляется нота для виолончели/контрабаса.

13 14 15 16

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 17, 18, 19 и 20. Состоит из трех систем. Первая система (меры 17-18) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано, альт-тенора и виолончели/контрабаса. Вторая система (меры 19-20) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано и альт-тенора. В третьей системе (мера 20) добавляется нота для виолончели/контрабаса. В начале меры 18 есть обозначение 'В.' и в конце меры 20 — 'В. (противопол.)'.

17 18 19 20

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 21, 22, 23 и 24. Состоит из трех систем. Первая система (меры 21-22) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано, альт-тенора и виолончели/контрабаса. Вторая система (меры 23-24) содержит ноты для скрипки, альт-сопрано и альт-тенора. В третьей системе (мера 24) добавляется нота для виолончели/контрабаса. В начале меры 22 есть обозначение 'Интермедия.'.

21 22 23 24

Measures 25-28. The score is written for four staves: Treble, two Middle (13), and Bass. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are printed below the staves. Above measure 27, there is a bracketed section labeled "C." and another bracketed section labeled "B." with a question mark. Above measure 28, there is a bracketed section labeled "B.".

Measures 29-32. The score is written for four staves: Treble, two Middle (13), and Bass. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are printed below the staves. Above measure 30, there is a bracketed section labeled "Интермедия 3.".

Measures 33-35. The score is written for four staves: Treble, two Middle (13), and Bass. Measure numbers 33, 34, and 35 are printed below the staves. Above measure 35, there is a bracketed section labeled "B.".

Measures 36-39. The score is written for four staves: Treble, two Middle (13), and Bass. Measure numbers 36, 37, 38, and 39 are printed below the staves. Above measure 36, there is a bracketed section labeled "B.".

40 41 42 43

В. —

В. —

Интермедия 4.

Заклучит. часть.
В. —

44 45 46 47

В. —

В. —

В. —

48 49 50 51

В. —

В. —

В. —

Педаль.

52 53 54 55

В. —

В. —

В. —

56 57 58 59

60 61 62

344. В тактах 5 и 7 мы ввели кодетту; необходимости в пей не было, так как тенор отлично мог вступить с вождем в пятом такте. Но, так как Бах вводит подобные кодетты в своих фугах, мы написали ее, чтобы показать как их делать если они потребуются. Первая интермедия (такты 12—16) представляет взятую в перемещении между басом и тенором кодетту, к которой в сопрано присочинен контрапункт в восьмушках в форме секвенции. Первая группа средних вступлений (такты 17—22) дает первую (частичную) стретту, в которой бас вступает полутактом раньше надлежащего времени с вождем, взятым в противоположном движении. Модуляция делается здесь из строя *соль* в строй *ля минор* во время самого проведения темы, а не среди интермедий, как это обыкновенно бывает.

345. Вторая и самая короткая интермедия сделана из начала вождя, взятого в сопрано в противоположном движении, с продолжением, которое свободно имитируется альтом и басом в прямом и противоположном движении. Обе интермедии трехголосные.

346. Вторая группа средних вступлений с строях *ля* и *ре минор* образует стретту со вступающими на расстоянии одного такта голосами. Альтовое вступление при этом не полно. Затем следует третья интермедия—самая сложная из трех (такты 30—35). Она представляет короткий двойной канон в противоположном движении и с перемещением голосов вступивших через такт. В основании канона лежат первые ноты вождя и контрапункт восьмушками. Третья группа средних вступлений (такты 35—43) представляет из себя опять стретту с вступающими на расстоянии одного такта голосами; но она отличается от предшествующей тем, что теперь

все голоса излагают тему целиком. В 41-м такте есть модуляция в строй *ми минор*, в котором находим частичную стретту между альтом и тенором, вступающими на расстоянии полутакта. Последняя короткая интермедия (такты 43—46), секвенце-образно построенная из последних нот вождя, ведет к заключительной части фуги.

347. В данной фуге заключительная часть (такты 46—63) несравненно длиннее, чем в предыдущих фугах; она начинается с магистральной стретты (§ 277), в которой первым голосом вступает сопрано, каждый последующий голос вступает полутаком позже и квинтой ниже предыдущего. В тактах 51—57 введена педаль с четырьмя голосами над ней (§ 329). Здесь начинается вторая магистральная стретта, в которой голоса вступают в обратном порядке,—начиная с баса. Педаль продолжена еще введением пассажа, в котором свободно имитируется мотив сопрано из 35-го такта. На 58-м такте начинается кода с заключительным вступлением темы в дециме между сопрано и тенором; тактом позже это вступление имитируется в дециме же альтом и басом.

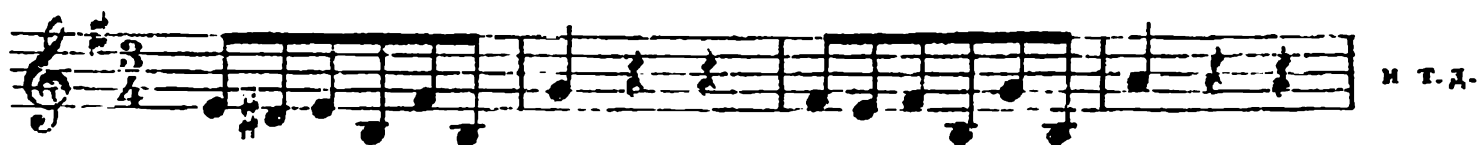
348. Тщательно анализируя приемы, которые привели нас к сочинению этих трех фуг, учащийся научится всему, чему может научить трактующая о построении фуги книжка. Путем анализа можно научиться больше чем каким бы то ни было другим способом. Поэтому вслед за этой книгой мы выпустим в качестве ее спутника другую—„Анализ фуг“, в которую войдет ряд избранных, партитурно изложенных и снабженных комментариями фуг. В настоящем томе не хватает места для достаточного количества примеров; между тем это необходимо для прочного обоснования всего сказанного. Но одного только анализа недостаточно; учащийся должен сам практиковаться в сочинении отдельных частей фуги, экспозиции, интермедии, стретт и т. д. до тех пор, пока он не вырабатывает непринужденности в письме, т. е. технику. Только природное дарование, поддерживаемое продолжительным и упорным трудом, может дать в результате хорошего композитора фуг.

ГЛАВА X.

Фугетта и Фугато.

349. В предыдущих главах этой книги раз'яснено строение самого простого вида фуги, фуги с одной темой. Прежде чем приступить к рассмотрению фуг с большим числом тем, фуг, построенных на хорале, или фуг с свободным сопровождением, уместно заняться здесь двумя другими разновидностями фуги. Мы разумеем Фугетту и Фугато.

350. Слово „Фугетта“ есть итальянское уменьшительное от „Fuga“ и значит маленькая фуга. Термин этот имеет смысл мало определенный; невозможно провести ясную, отчетливую грань между фугеттой и фугой. Например среди фортепианных сочинений Баха находим так называемую „Фугетту“ в *ми минор*, начинающуюся так:



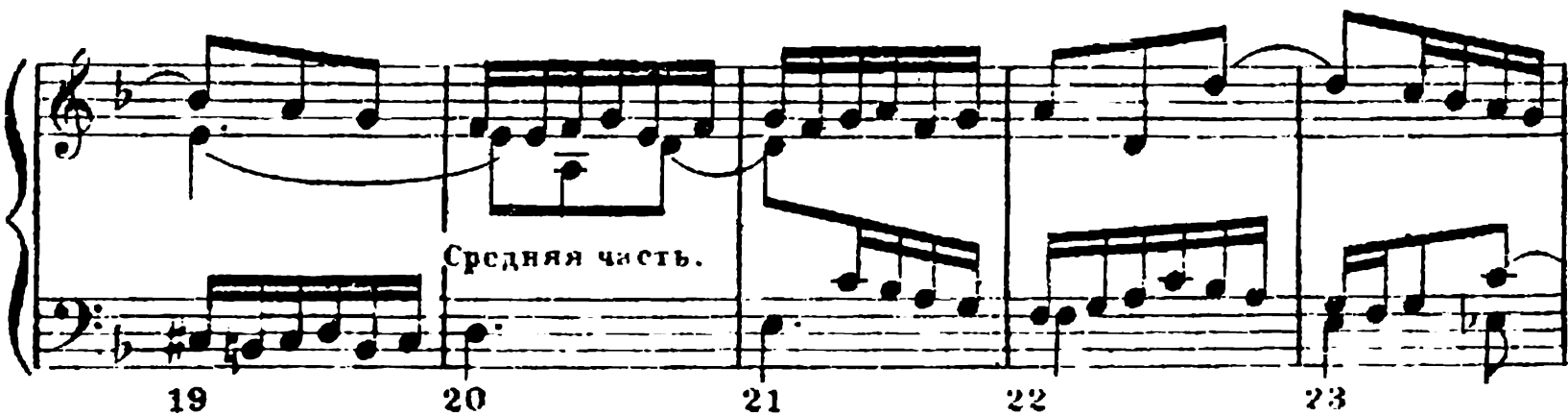
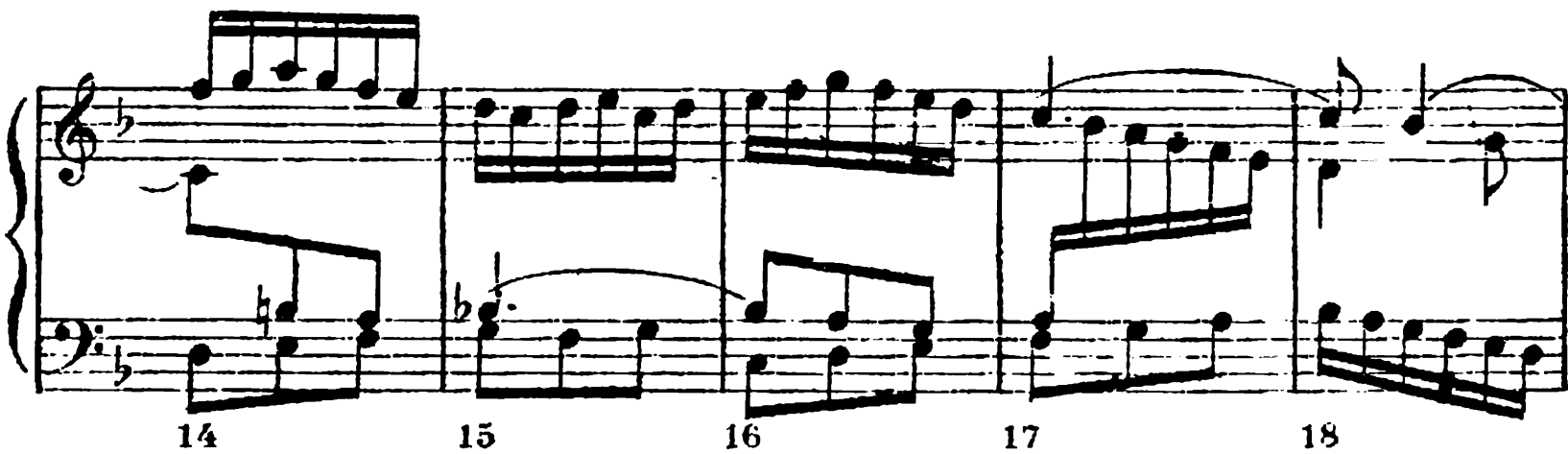
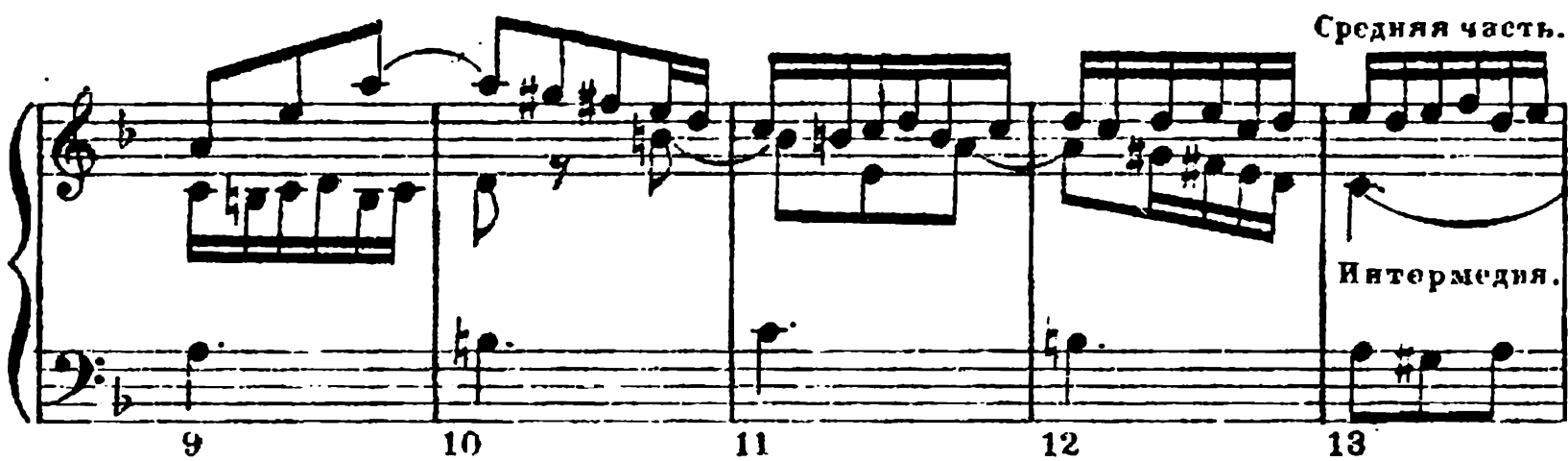
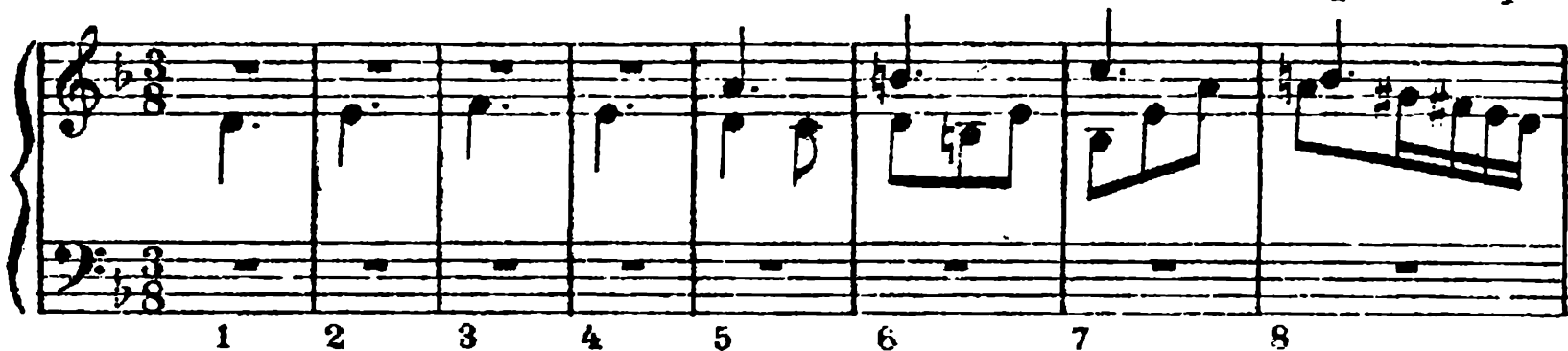
и представляющую правильно развитую фугу, простирающуюся на 105 тактов, с длинной средней частью. По количеству тактов эта фугетта превосходит 46 из 48-ми фуг „Wohltemperirtes Clavier“. Это исключитель-

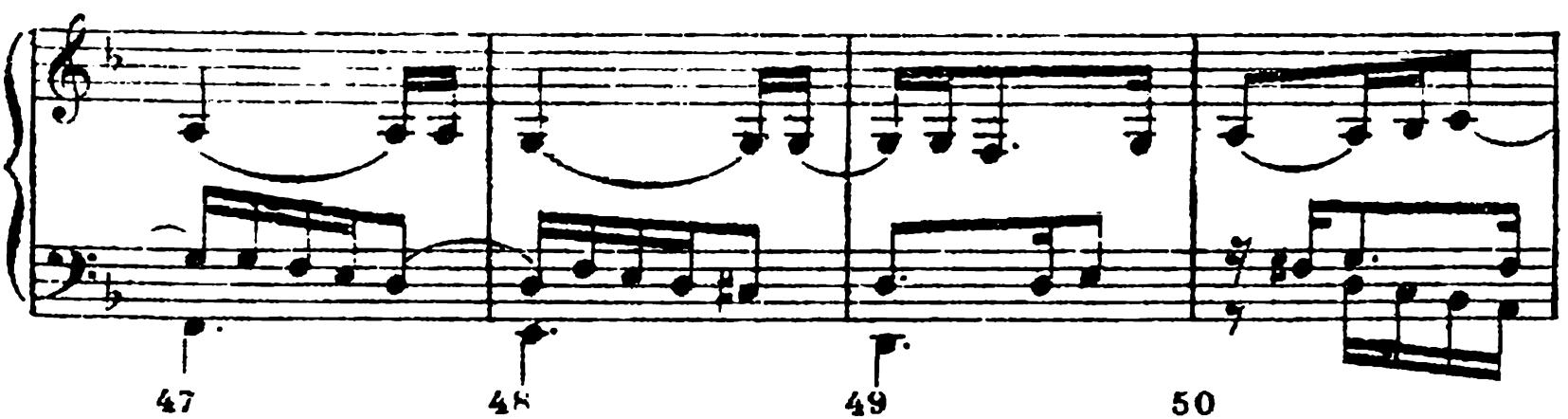
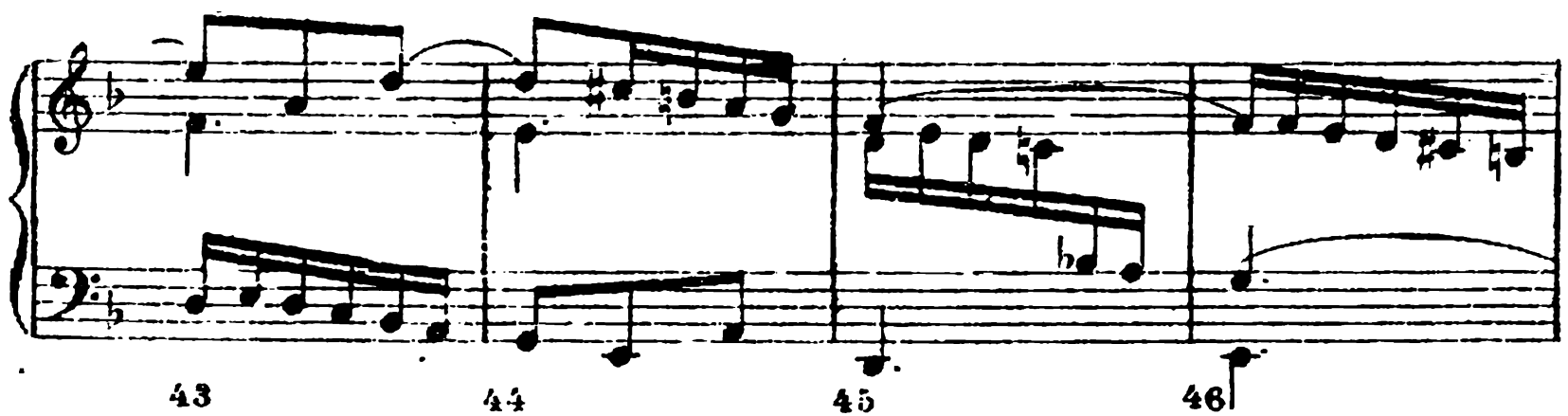
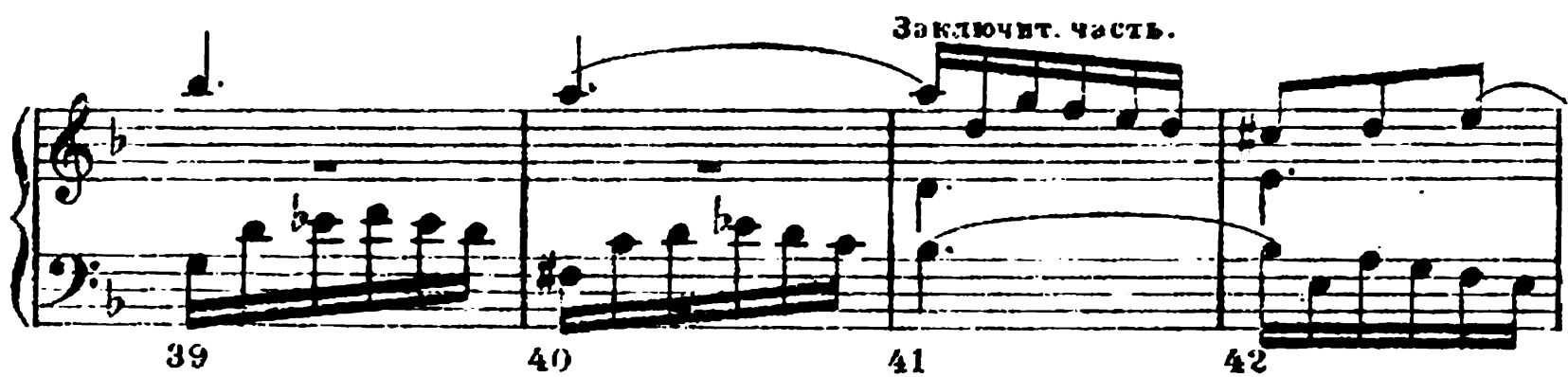
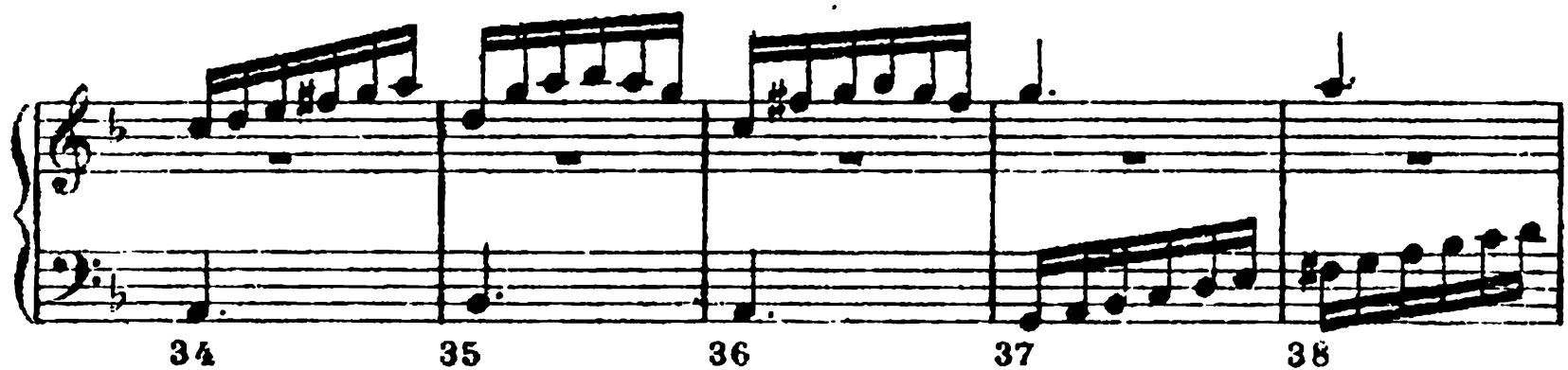
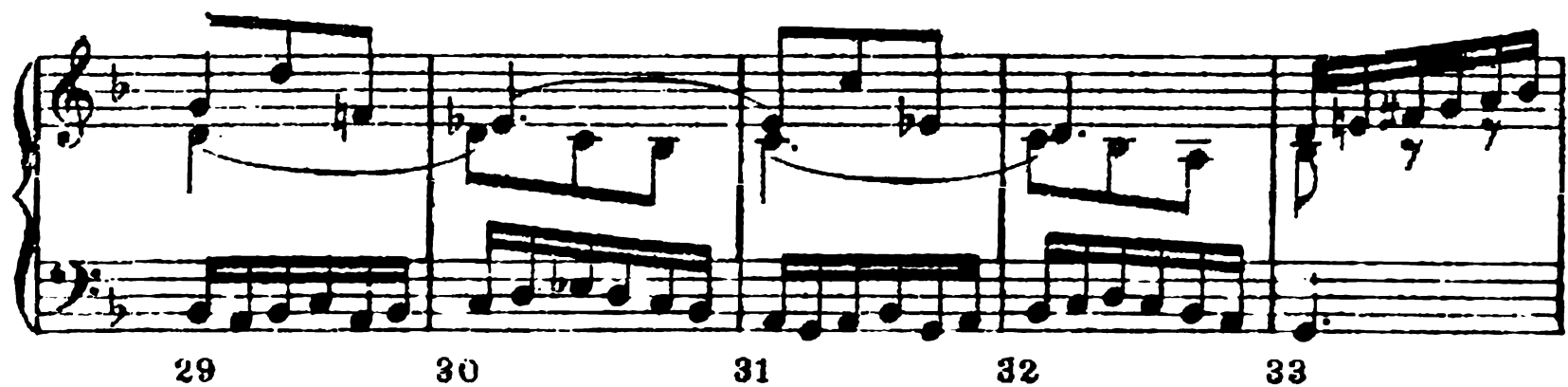
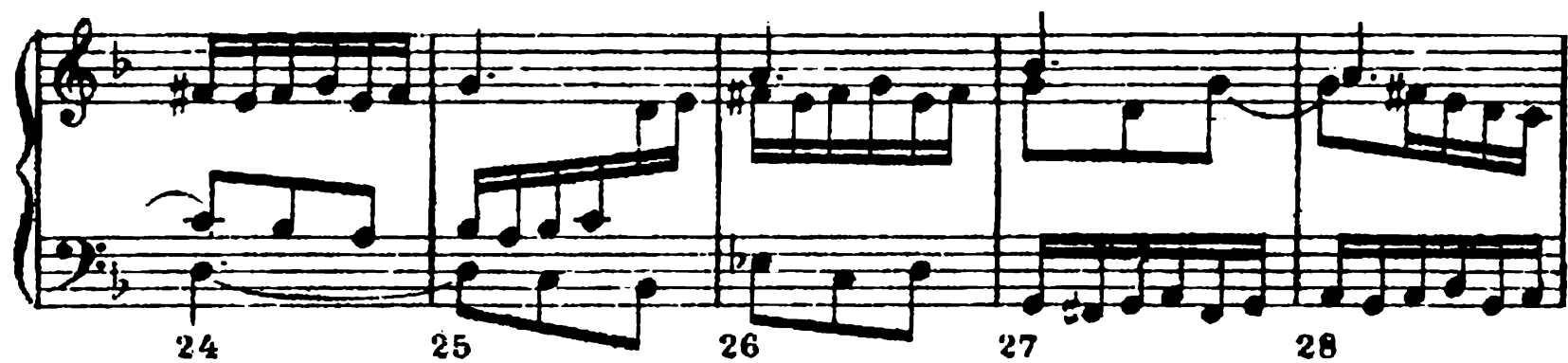
ный случай; но ссылаемся на него в доказательство туманности значения, в котором применяется слово фугетта.

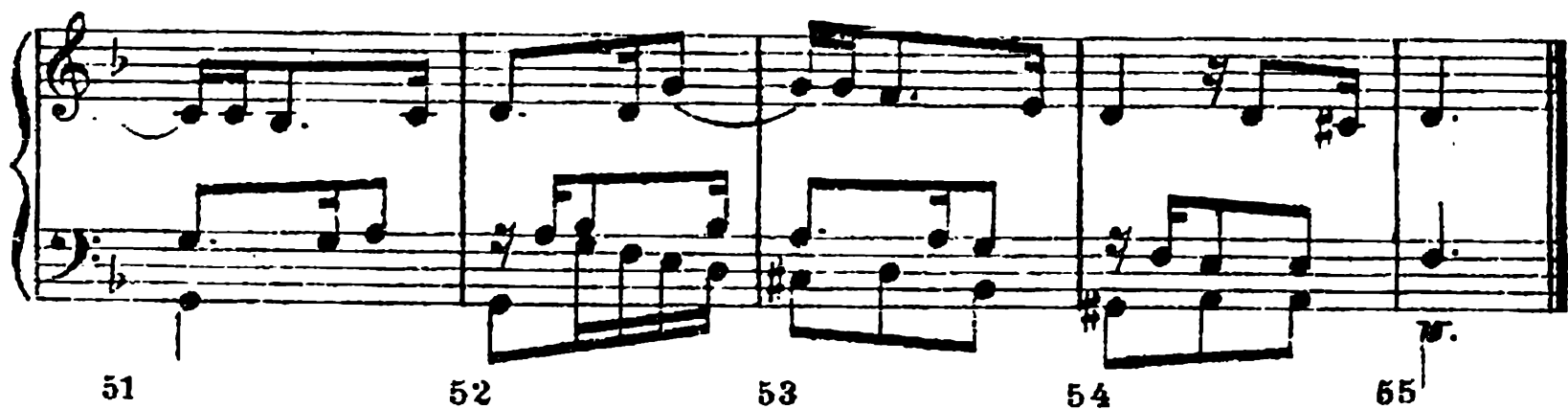
351. В большинстве случаев фугетта представляет сокращенную фугу и чаще всего является вполне законченной пьесой. Она содержит правильную экспозицию, но средняя часть не должна иметь более одной группы средних вступлений, а во многих случаях средняя часть совсем пропускается. В таких случаях за экспозицией следует интермедия, ведущая к заключительному проведению вождя в главном строе, или же это заключительное проведение следует за экспозицией непосредственно, без всякой интермедии.

352. Эти разновидности формы фугетты яснее обнаружатся из примеров. Сначала дадим пример фугетты больших размеров из сочинений Баха; в этой фугетте имеются три обычные в фуге части, хотя все еще малых размеров.

И. С. Бах. Фугетта в ре миноре.



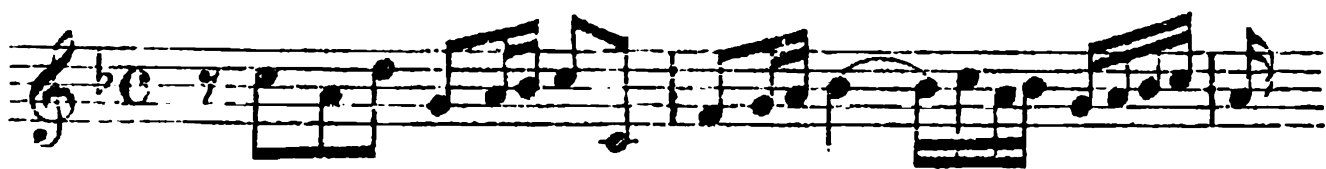




Так как фуга только трехголосная и не содержит перекрещиваний голосов, могущих затруднить ее чтение—приводим ее ради сбережения места на двух строчках. Учащийся настолько уже напрактиковался в анализе фуг, что нет более надобности отмечать вступление тем, как это делалось нами до сих пор.

353. Не совсем обычным является в экспозиции этой фугетты то, что третий голос вступает с ответом вместо вождя. Группа средних вступлений как будто начинается с вождя, взятого в главном строе; но следующий в такте 25-м ответ показывает, что вступление помещенное в 20-м такте является на самом деле ответом на тему в *соль минор*. Следующие вступления в том же строе, только в октаву, имеются в тактах 33-м и 37-м, после которых за отсутствием второй интермедии непосредственно следует заключительная часть, содержащая два проведения вождя, за которыми идет кода. Эта фугетта в сущности полная фуга, изложенная—если позволительно так выразиться — в сгущенном виде.

354. Фугетта Баха-же в *фа мажор* представляет интересный пример в другом роде.



Мы видим, что вождь этой фугетты тождествен с вождем фуги в *ля бемоль* № 41 из „Wohltemperirtes Clavier“. Сравнив обе пьесы, мы признаем, что обе они, за исключением строев, совершенно одинаковы до 24-го такта, на котором фугетта кончается. Фугетта является первой версией; она содержит полную экспозицию, интермедию из четырех тактов—средняя часть совершенно отсутствует—и развитую заключительную часть с вступлением всех голосов, которые Бах, переписывая фугу для „Wohltemperirtes Clavier“, счел долгом переделать в контрэкспозицию. Так как эта фугетта вложена целиком в первой половине фуги в *ля бемоль*, то нет необходимости выписывать ее здесь.

355. Следующий пример, из Генделя, представляет другую форму.

Гендель. Утрехтское „Te Deum“





Эта фугетта пятиголосная. Она начинается подобно сжатой фуге (§ 279); кроме того мы видим, что при вступлении пятого голоса (тенора), в пятом такте, вождь изменен. Фуги Генделя вообще свободнее фуг Баха. Здесь нет совсем интермедий, но имеется группа отрывочных средних вступлений (такты 7—10). За этим, так сказать, зародышем средней части следует заключительное проведение вождя в главном строе (такт 12-й); короткая кода заканчивает пьесу.

356. Другую разновидность формы фугетты составляет фугетта, состоящая из одной полной экспозиции, за которой следует заключительное проведение вождя в том голосе, который первоначально вступил. Очень милый пример такой формы представляет следующий отрывок из одной из месс Моцарта.

Моцарт. Месса в *fa*, № 6.



4 5 6

7 8 9

10 11 12

Мы видим здесь, что заключительные проведения сделаны в форме стретты между всеми голосами. В этой форме нет надобности соблюдать правило (252), по которому последний вступающий голос должен провести тему полностью. Тенор в 10-м и 11-м тактах излагает тему в сокращенной и слегка измененной форме.

357. Иногда, после полной экспозиции, заключительное проведение делается сокращенно и за ним следует кода.

Measures 1-4 of the musical score. The system consists of four staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is A major (two sharps) and the time signature is common time (C). Measure 1 features a melodic line in the treble staff and rests in the others. Measures 2-4 show more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests in the lower staves.

1 2 3 4

Measures 5-8 of the musical score. The system consists of four staves. Measures 5-8 continue the melodic and harmonic development, with the treble staff often carrying the primary melody and the lower staves providing harmonic support with various rhythmic figures.

5 6 7 8

Measures 9-11 of the musical score. The system consists of four staves. Measures 9-11 show a continuation of the musical themes, with the treble staff featuring more active melodic lines and the lower staves providing a steady harmonic accompaniment.

9 10 11

Measures 12-16 of the musical score. The system consists of four staves. Measures 12-16 conclude the section with sustained notes in the upper staves and more rhythmic activity in the lower staves, leading to a final cadence.

12 13 14 15 16

Несколько необычно, чтобы первый голос совершенно умолкал при вступлении третьего голоса, как это произошло здесь на 5-м такте; обыкновенно, что предпочтительнее, первый голос продолжает, как в прочих наших примерах, свободно контрапунктировать. Заключительное проведение (такт 10-й), частичное, так как сопрано излагает одну только первую половину темы. С 11-го такта стиль перестает быть полифоническим и в коде все голоса одинаково движутся полными аккордами.

358. Слово „*Фугато*“ просто означает „фугированный“, и применяется к пассажам, написанным в стиле фуг, т. е. с поочередным вступлением темы в различных голосах, при чем вступления эти не находятся в обязательном для вождя и спутника интервале, а если и находятся, то случайно. Пассажи, содержащие имитации — если только все голоса участвуют в них — очень часто также называются фугато, но вообще в таких случаях, голоса вступают поочередно, при чем первый голос или совсем не сопровождается, или сопровождается инструментами, но не остальными голосами. Такие фугато встречаются часто среди пьес, ничего общего с фугой не имеющих.

359. Вследствие дозволенной в фугато свободы, совершенно невозможно дать какие либо определенные правила относительно его построения. Сущность фугато может быть усвоена путем анализа разного стиля образцов, взятых у различных композиторов. Заимствуем первый пример у Баха.

И. С. Бах., „Matthäus Passion.“

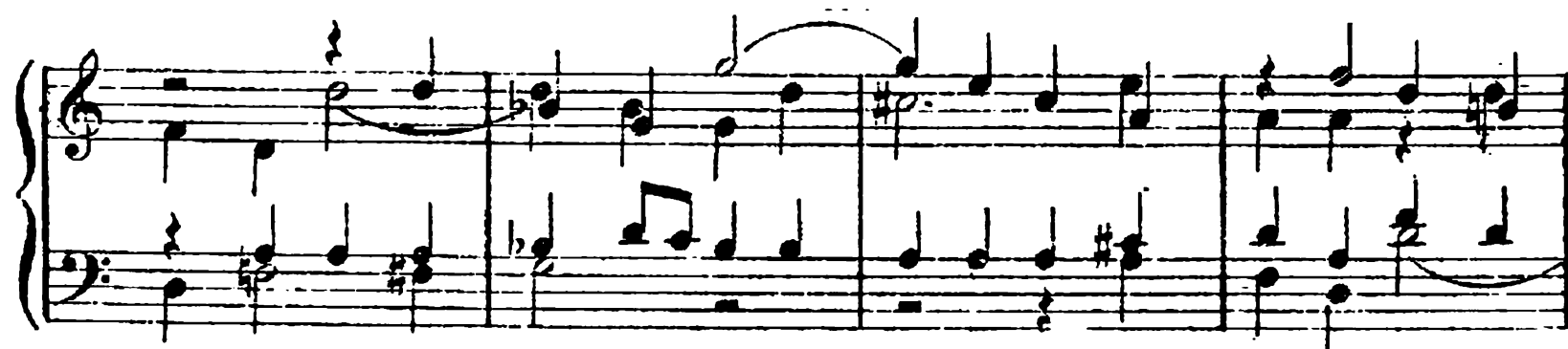




В этом отрывке не будем обращать внимание на сопровождение шестнадцатыми в басу, которое до некоторой степени независимо от голосов. Пустые кварты в шестом и седьмом тактах гармонически дополняются инструментальной партией. Мы видим здесь, что хотя интервалы вступлений вполне правильны—все-таки голоса (третий и четвертый) не относятся один к другому, как вождь к спутнику; поэтому мы имеем дело здесь с отрывком фугато.

360. Следующий хорошо известный отрывок из „Сотворения мира“ приводится на двух строчках ради сбережения места; самостоятельный оркестровый аккомпанемент выпущен.

Гайда. „Сотворение мира.“



Этот пример до некоторой степени похож на предыдущий; но в то время, как первые три вступления происходят на равномерных расстояниях—каждый последующий голос вступает квинтой выше предыдущего—сопрано вступает квартой выше альты.

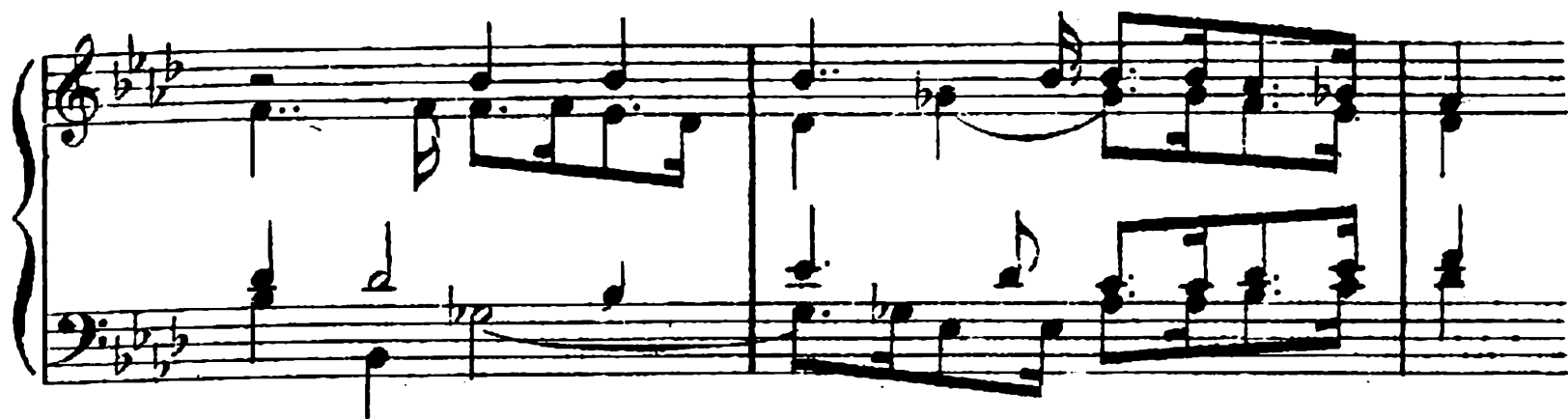
361. Случаи подобные этому встречаются часто. Как на прекрасные примеры укажем на фугато из *Offertorium* в „Реквиеме“ Моцарта, к тексту: „*ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum*“ и на начало *allegro* хора „Хвалите Благодать Господню“ из Бетховенской оратории „Христос на Оливковой горе“. Мы на эти примеры только ссылаемся; сами же предпочтем привести, в качестве примера, фугато в совершенно другом стиле, а именно вступительные такты из *Andante* I-й симфонии Бетховена. Изложим оркестровую партитуру на двух строчках.

Бетховен. I симфония.

Хотя начало этого отрывка с первого взгляда кажется как бы вождем и ответом фуги, достаточно поверхностного взгляда на контрапункт, сопровождающий спутника, чтобы убедиться, что тут простое фугато. Ритм вождя и контрапункта тождественны и характер всего пассажа скорее гомофонный, чем полифонный. Продолжение приведенного отрывка лишено каких бы то ни было имитационных затей.

362. Закljučаем эту главу двумя более современными образцами.

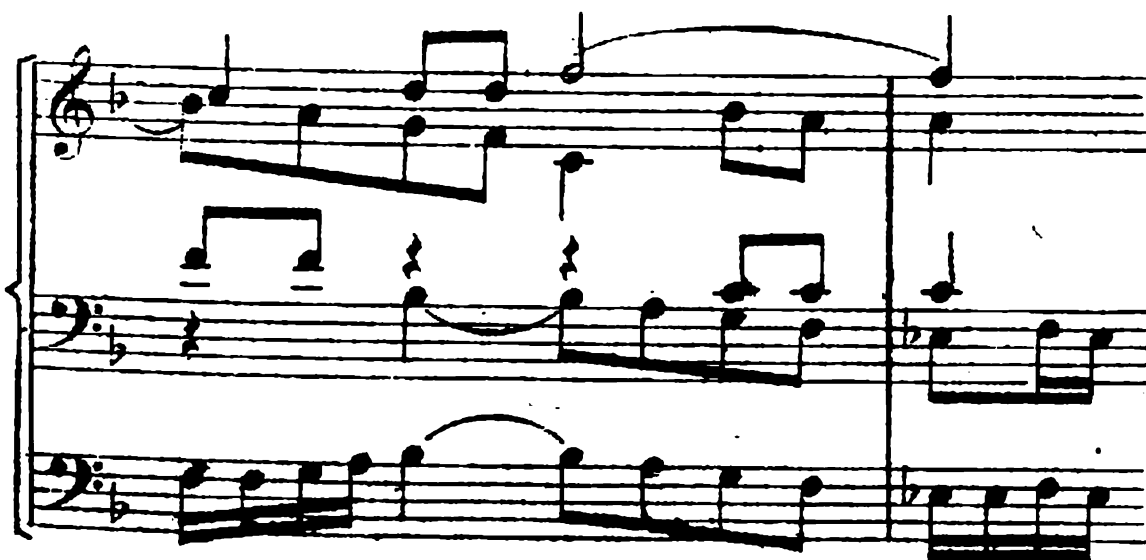
Мендельсон., „Elijah“.



В этом примере мелко написанные ноты басовой строчки означают настоящий бас гармонии, порученный оркестру. Мы видим, что здесь нет двух последовательных вступлений, сделанных на одинаковый интервал.

363. В последнем примере,

Макезм., „Роза Шарона“



и т. д.

оркестровый бас имеет столь самостоятельную партию, что необходимо выписать его на отдельном потовосце. Мы имеем здесь пример современных свободных приемов разработки контрапунктического стиля. Не только интервалы вступлений, но даже мелодическое очертание самой темы меняется с каждым ее проведением.

364. Надеемся, что этих примеров достаточно, чтобы раз'яснить сущность фугато. Написать фугато без сомнения гораздо легче, чем строгую фугу или даже фугетту; не имея особенного значения, оно не заслуживает потому и подробного разбора; но, принимая во внимание, что книга эта может быть оказалось бы не полной, если бы в ней не было упомянуто о фугато, мы нашли уместным посвятить ему несколько страниц.

Г Л А В А XI.

Фуга более чем с одной темой.

365. Объяснив подробно в последних главах этой книги строение фуг, основанных на одной только теме, иногда называемых простыми фугами, вам предстоит теперь заняться важным разрядом фуг, содержащих две, три темы, а иногда даже и больше. Разберем сначала двойную фугу, в которой, как указывает название, имеется две темы.

366. Говоря о противосложении мы упоминали о том (§ 175), что некоторые теоретики считают двойными фугами такие, в которых вождь неизменно сопровождается одним и тем же противосложением. Придав однако подобную номенклатуру, мы лишаемся возможности различать фуги с одной темой от фуг с двумя или большим количеством тем. Будет гораздо лучше и понятнее, если мы прибережем название двойной фуги для двух разрядов фуг, к описанию которых приступим теперь, а именно: во первых для тех, в которых обе темы излагаются одновременно, и во вторых для тех, в которых каждая тема имеет свою особую полную экспозицию, прежде чем появиться в контрапунктических соединениях. Из этих двух разрядов фуг первый встречается гораздо чаще и имеет большее значение; поэтому начнем с него.

367. Существенное отличие двойной фуги (как мы ее определили) от фуги с неизменным противосложением (с которой учащийся уже знаком) заключается в том, что в последней противосложение никогда не появляется раньше первого вступления ответа и, как мы видели (в 172), не всегда даже в одно время с ответом. — В двойной же фуге вторая тема, являющаяся в сущности противосложением первой, сопровождает первоначально вступившую тему *при первом ее появлении*. Отсюда, как сейчас увидим—различие (иногда очень чувствительное) в самой форме экспозиции.

368. Едва ли нужно напомнить, что две темы двойной фуги должны быть написаны по отношению друг к другу в одном из двойных контрапунктов. В огромном большинстве случаев темы пишутся в двойном контрапункте октавы. В „Kyrie“ из „Реквиема“ Моцарта две темы (опе приведены в § 175 *Двойного контрапункта*) написаны так, что они допускают перемещение как на октаву, так и на дуодециму. Необходимо

также, чтобы между двумя темами был контраст, как мелодический, так и ритмический с тем, чтобы их всегда можно было распознать и отличить, где бы они не появились.

369. Двойную фугу лучше всего писать по меньшей мере для четырех голосов и в вокальных фугах это почти всегда так и бывает. Тем не менее возможно, хотя и не столь удобно, писать двойные фуги для трех только голосов. Во всяком случае не лишнее обратить внимание на совет Альбрехтсбергера, что в фуге всегда должно быть по крайней мере одним голосом больше чем тем. Таким образом в двойной фуге должно быть по крайней мере три голоса, в тройной (т. е. в фуге с тремя темами) по крайней мере четыре голоса. Но в фугах, где более чем три темы (такие фуги встречаются очень редко) это правило не всегда соблюдается вероятно потому, что в фуге с четырьмя темами они редко появляются все вместе и сразу. Назначение сверхсчетного голоса заключается в том, чтобы проводить свободный контрапункт, когда одновременно соединены все темы.

370. Экспозиция двойной фуги может быть разработана несколькими способами. В четырехголосной фуге лучше всего предоставить двум голосам изложение двух тем, после чего поручить двум другим голосам проведение двух ответов в перемещении, т. е. так, чтобы верхний из двух вождей явился нижним из двух ответов, и наоборот. Несколько примеров вполне раз'яснят сказанное.

В 1.

И. С. Бахъ. Кантата. „Aus der Tiefe rufe ich“

Маленькие ноты на басовой строчке означают здесь инструментальный бас. Басовый голос излагает только вторую тему, награвированную жирным шрифтом.

Здесь обе темы излагаются крайними голосами; когда средние голоса вступают с ответами они перемещены на октаву. Отметим, что две темы не должны начинаться одновременно. Последнее случается очень редко. Вторая тема вступает иногда четвертью или даже восьмушкой позже первой; но вообще не желательно, чтобы они вступали сразу, что значительно затруднило бы отличить одну тему от другой. Контрапункт в сопрано, в последних двух тактах, как видим, представляет собою свободный голос.

371. В следующем примере:

Гендель. Шесть фуг для фортепиано, №1.

В 1.

В 2.

С 1.

С 2.

и т. д.

порядок вступлений обратный предыдущему. Здесь два средних голоса излагают темы, а два крайних—ответы. Следует отметить в сопрано перенесение ответа в другую октаву (§ 154) для того, чтобы сделать исполнение доступным для рук. Изменение конца обоих ответов лишней раз доказывает, что фуги Генделя вообще свободнее фуг Баха.

372. Не всегда необходимо, чтобы взаимное положение голосов, излагавших ответы, представляло перемещение голосов, первоначально изложивших темы. Иногда взаимное отношение обеих тем в вождях сохраняется и в ответах, как в следующем примере.

Гайди. Месса 1-я

В 1.

В 2.

С 1.

С 2.

1 2 3 4

В 2. С 2 (намен.)

В 1.

С 1.

5 6 7 8

В 1.

В 2.

В 2.

И Т. Д.

9 10 11 12 13

Мы имеем здесь тему с тональным ответом; вторая тема (соответствующая здесь противосложению простой фуги) также потребовала изменения (§ 170). Мы привели всю экспозицию потому, что она является типичным примером начала двойной фуги.

373. После первых вступлений двух вождей и двух ответов мы видим другие вступления в тех же строях, как и раньше, но при ином распределении голосов. В пятом такте тенор излагает первую тему и альт вторую; в седьмом такте бас излагает первый ответ, а альт частицу второго в измененном виде. Наконец в десятом такте мы видим первую тему опять в сопрано, в то время как бас и тенор излагают вторую тему, причем тенор написан в двойном контрапункте децимы. Когда экспозиция содержит только по одному вступлению каждого вождя и каждого ответа, она очень коротка. Такой случай замечаем в § 371, где вслед за приведенным нами отрывком непосредственно следует первая интермедия; чаще, как в настоящем примере, добавочные вступления предшествуют первой интермедии.

374. Иногда после изложения двумя голосами вождей, вторая пара голосов вместо изложения ответов повторяет вожди, только перемещенные в их взаимном положении.

В 1.

В 2.

1 2 3 4

В 2.

В 1.

5 6 7 8

И т.д.

9 10 11 12

На первый взгляд кажется, что первый вождь простирается до шестого такта. Второй вождь доказывает, что это не так. Сравнив такты четвертый и десятый, мы увидим, что они совершенно различны. Приводим теперь важное правило, касающееся сочинения двойных фуг, а именно, что хотя лучше чтобы оба вождя не начинались вместе, они в то же время должны непременно вместе кончиться. Десятый такт доказывает, что второй вождь кончается на первой ноте 4-го такта; следовательно первый вождь должен кончиться там же, а такты 5-й и 6-й должно рассматривать как кодетту.

375. Экспозиция двойной фуги иногда излагается совершенно другим способом, который лучше всего поймется из примера.

Measures 1-5 of the musical score. The system consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Measure 1 has rests on all staves. Measure 2 has a whole note B-flat in the bass staff, labeled 'B1.'. Measures 3-5 feature a melodic line in the third staff, starting with a half note B-flat, followed by eighth notes, and ending with a half note C, labeled 'C1.'. The bass staff continues with a melodic line starting from measure 2.

Measures 6-9 of the musical score. The system consists of four staves. Measure 6 has a whole note C in the second staff, labeled 'C2.'. Measures 7-9 feature a melodic line in the second staff, starting with a half note B-flat, followed by eighth notes, and ending with a half note B-flat, labeled 'B1.'. The bass staff continues with a melodic line starting from measure 6.

Measures 10-13 of the musical score. The system consists of four staves. Measure 10 has a whole note B-flat in the second staff, labeled 'B2.'. Measures 11-13 feature a melodic line in the second staff, starting with a half note B-flat, followed by eighth notes, and ending with a half note C, labeled 'C1.'. The bass staff continues with a melodic line starting from measure 10.

Measures 14-17 of the musical score. The system consists of four staves. Measure 14 has a whole note C in the bass staff, labeled 'C2.'. Measures 15-17 feature a melodic line in the second staff, starting with a half note B-flat, followed by eighth notes, and ending with a half note B-flat. The bass staff continues with a melodic line starting from measure 14.

Как и в предшествующем примере обе темы излагаются одновременно, в данном случае тенором и басом; но вместо изложения двух ответов другими двумя голосами, тенор, только что окончивший вторую тему, продолжает, излагая первый ответ, причем альт вступает со вторым. Бас продолжает с свободным контрапунктом до седьмого такта и затем молчит вплоть до 14-го такта, где вступает вновь со вторым ответом.

376. Альт, окончивши второй ответ, продолжает с первым вождем, в то время, как сопрано вступает со вторым, продолжая в свою очередь с первым ответом. Это дает возможность басу провести второй ответ ниже первого (как это делалось в добавочном вступлении простой фуги) и экспозиция кончается, когда оба вождя (или ответа) прозвучали в каждом голосе.

377. В вышеприведенном примере каждый новый голос вступал сначала со второй темой. В следующем — мы видим обратный случай: все новые вступления происходят с первой темой.

Керубини. 2-я Месса

В 2.

В 1.

1 2 3 4 5 6 7

С 2.

С 1.

8 9 10 11 12 13 14

В 2.

В 1.

15 16 17 18 19 20

с 1.

21 22 23 24 25 26 27

и т. д.

28 29 30 31 32 33 34

После раз'яснения предыдущей экспозиции достаточно будет нескольких слов касательно данной. Если учащийся ее внимательно рассмотрит, то увидит что каждой новой паре вступлений предшествует кодетта. Сопрано, первоначально вступившее со второй темой, появляется в последний раз в 27-м такте с первой, причем имеется перемещение тем такое же, какое мы видели в 14-м такте примера Гуммеля.

378. Только что приведенные две экспозиции дают повод к раз'яснению еще одного важного пункта. Мы видим, что хотя обе экспозиции четырехголосные, в одно время заняты только три голоса, причем значительная часть экспозиции в § 375 написана для двух только голосов. Это часто встречается в экспозициях двойных фуг; причина этого явления кроется в безусловной необходимости, чтобы обе темы различались ясно и легко, и эта цель достигается тем, что их или не сопровождают вовсе другим контрапунктом или сопровождают только одним добавочным голосом. Наивозможно большая ясность—условие более важное для двойной, чем для простой фуги.

379. Общая форма описываемых теперь двойных фуг придерживается по большей части плана, указанного в главе IX. Но часто встречаются особенности в подробностях, о которых следует упомянуть. Прежде всего в двойных фугах иногда бывает меньше интермедий, чем в простых. Например „Kyrie eleison“ из „Реквиема“ Моцарта—одна из лучших, когда либо написанных двойных фуг—содержит только одну интермедию, длиной всего в полтора такта. Когда так мало интермедий, их место занимает обыкновенно разработка одной из тем, при отсутствии другой.

380. Вообще обе темы должны быть слышны вместе в каждой группе средних вступлений. Иногда встречаются вступления одной только темы, но подобный случай еще более редок, чем проведение темы в простой фуге без ее противосложения.

381. В двойной фуге редко бывают возможны стретты, в которых принимали бы участие обе темы. Мы уже видели в простых фугах, что там где много стретт или совсем не бывает противосложения, или, если оно есть, то его не вводят в стретты. Очевидная причина этого явления в том, что часть противосложения, соответствующая второй половине вождя, редко написана так, чтобы могла подойти в то же время и к первой его половине, которая в стретте неминуемо появится в другом голосе; в то же время если в стретте соединяются все голоса, то очевидно, что свободного голоса для противосложения не останется. Так как вторая тема в двойной фуге в действительности есть противосложение к первой, то ясно, что рассуждение, касавшееся противосложения, вполне применимо ко второй теме. Поэтому, если в двойной фуге и встречаются стретты, то они делаются обыкновенно из одной только темы, причем очень часто заменяют собой интермедии.

382. Общие правила касательно порядка вступлений и т. д., данные в § 325, приложимы также и к двойным фугам, за исключением того, что в последних не должно быть одиночных вступлений одной из тем, без сопровождения ее другой. Совместное проведение обеих тем может быть отделено интермедиями от предыдущего и последующего проведения.

383. Ограниченность места не позволяет нам поместить здесь полные примеры двойных фуг, как мы это делали для простых фуг в главе IX. В книге „Анализ фуг“ составляющей продолжение этой книги, мы дадим несколько отборных образцов двойных фуг. Пока мы надеемся, что помещенных в этой главе объяснений достаточно, чтобы дать учащемуся возможность понять конструкцию двойной фуги и, если понадобится, написать таковую самому.

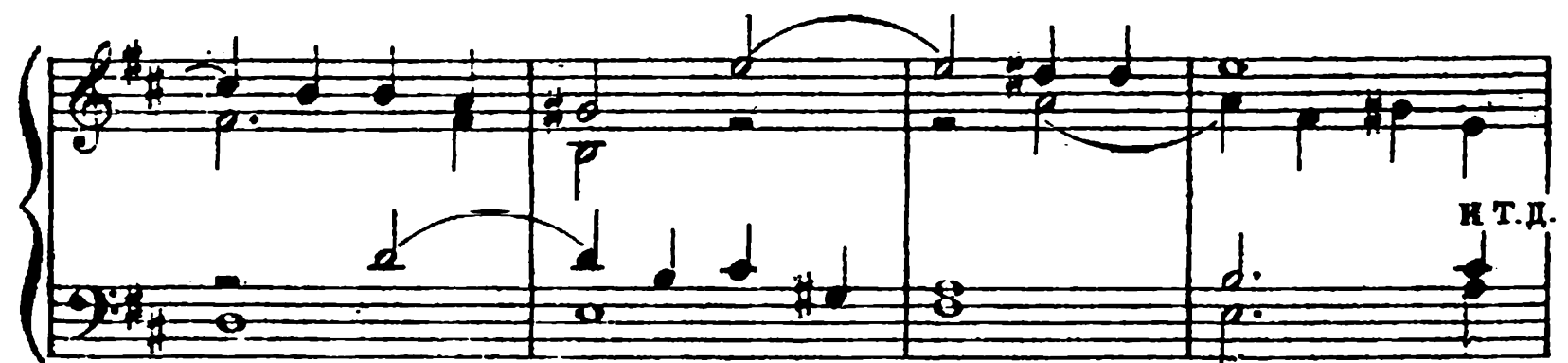
384. Теперь перейдем к другой разновидности двойных фуг, а именно к той, где каждая из двух тем имеет свою собственную, отдельную экспозицию и где только в последней части фуги обе темы появляются вместе. Хотя имеются очень хорошие примеры подобных фуг, все-же они встречаются несравненно реже тех, которыми мы занимались до сих пор и построение их делается по совершенно другому плану.

385. Как в том, так и в другом роде двойных фуг одинаково необходимо, чтобы две темы были сочиняемы вместе с самого начала, и чтобы они были написаны в двойном контрапункте; иначе в высшей степени невероятно, чтобы они оказались пригодными для совместной комбинации. Существенное различие между первым и вторым видом двойных фуг то, что в последней соединении тем не выставляется в начале фуги, а приберегается к концу, благодаря чему часто достигается больший рост интереса.

386. Фуги этого рода очень различны по количеству возможных разработок каждой отдельной темы до их соединения. Иногда первый вождь имеет правильную экспозицию, а второй только частичную, как в следующем примере, который приводим на двух строчках ради сбережения места.







Первая экспозиция отделена здесь от второй коротенькой оркестровой вставкой. Во второй экспозиции помещенному в альту вождю отвечает сопрано; но бас и тенор пмеют только свободную имитацию первых нот вождя, так что полной экспозиции второго вождя нет. После каденции в мажоре оба вождя соединяются; но вскоре фуга снова переходит к более свободному стилю, как это видно из последних тактов нашего примера.

387. Следующий пример представляет нечто более правильное в разработке.

И. С. Бах. Кантата, „Lobe den Herrn, meine Seele“



Вождь здесь (как это будет видно дальше, когда темы соединятся) простирается до „ре“ в начале пятого такта. Таким образом мы имеем здесь „сжатую фугу“ (§ 279), хотя ответ и не вступает в той же степени близко к вождю, как это было в приведенных раньше примерах таких фуг. Мелкие ноты басовой строки показывают (как это бывало и раньше) настоящий помещенный в инструментах бас гармонии. У нас тут совершенно правильная экспозиция, из которой мы выпустили (ради сохранения места) два последних такта проведения в басу. В продолжении этого отрывка имеются два инструментальных вступления—вождя (во вторых скрипках) и ответа (в первых скрипках), вследствие чего получается шестиголосная экспозиция.

338. После трех тактов оркестровой интермедии, начинается контр-экспозиция первой темы. Здесь бас вступает спутником, а тенор отвечает вождем, причем все вступления сделаны в порядке обратном сравнительно с первой экспозицией. В качестве исключения мы видим, что здесь только порядок вступлений обратный; обыкновенно-же голос, излагавший в экспозиции тему, в контр-экспозиции излагает ответ и *наоборот*.

339. За контр-экспозицией тотчас-же следует экспозиция второй темы.





Этот вождь, подобно первому имеет четыре такта длины; он так-же разработан шестиглосно помощью двух добавочных вступлений в скрипках; но отсутствие требуемых правильным ответом определенных интервалов во вступлениях голосов показывает, что эта экспозиция составляет принадлежность скорее фугато, но ни как не строгой фуги.

390. За контр-экспозицией непосредственно следует соединение обоих вождей, первые такты которого приводим. Ради большей ясности излагаем пример партитурно.



Мы видим, что во второй паре вступлений сделаны изменения: в 7-м такте нашего отрывка заключение первой темы перенесено из баса в сопрано. Мы уже видели тоже самое (§ 271) в отношении противосложения. Несколько далее мы находим обе темы в другой комбинации.



Здесь первая половина первого вождя служит контрапунктом ко второй половине второго вождя—комбинация, про которую мы только что заметили (§ 381), что она редко возможна. Но, кажется, для Баха почти все было возможно. Вся фуга, о которой мы говорим, представляет из себя чудо ученого замысла, хотя мы не советуем учащимся подражать параллельным секундам, имеющимся в предпоследнем такте нашего последнего примера.

391. Одним из самых совершенных по форме образцов этого рода двойных фуг является органная фуга Баха в *до минор*. Пьеса эта слишком длинна, чтобы цитировать ее здесь; ее можно найти в органных сочинениях Баха (издание Петерса, том IV, стр. 36), к которым и отсылаем учащегося. Мы же ограничимся коротким анализом этой фуги. Как будет видно, она представляет значительные отклонения от примеров, ранее приведенных.

392. Вот первая тема этой, четырехголосно написанной, фуги:



Эта тема имеет вполне правильную экспозицию (такты 1—14), за которой следует четырехтактная интермедия. Вслед за последней идут четыре отдельных проведения в строях *соль минор* (такт 18) *ми бемоль мажор* (такт 23) и *до минор* (такты 29 и 34). После полной каденции в *соль минор* с „Tierce de Picardie“ *) начинается вторая тема (такт 37):

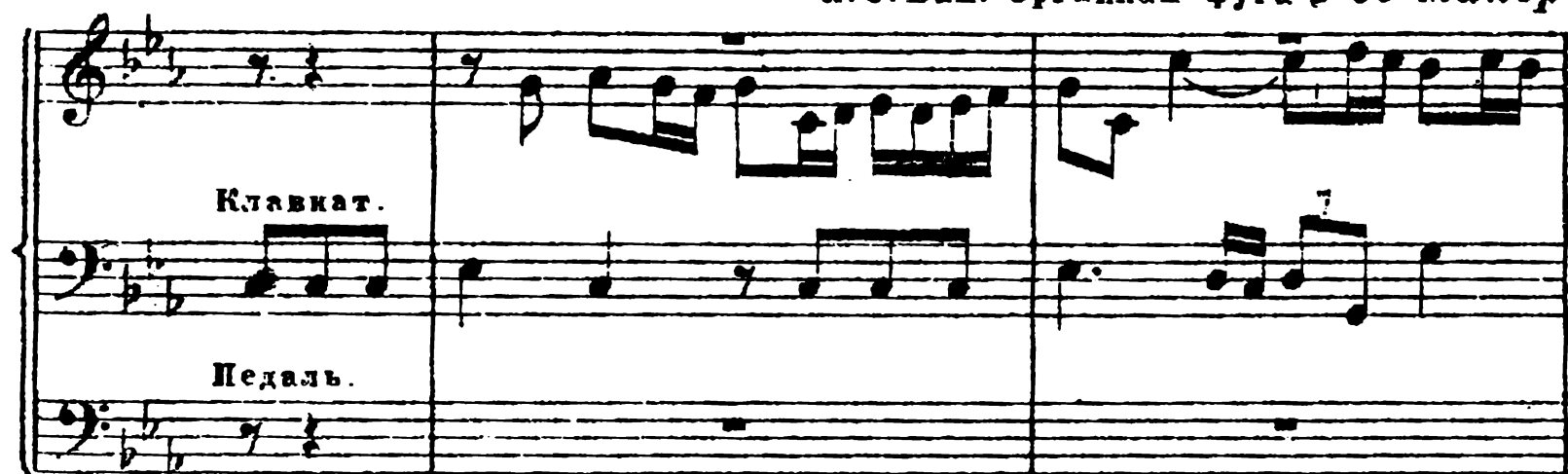
*) Шутливое прозвище, данное музыкантам мажорной терции, замещающей минорную в конце минорных пьес. *Прим. ред.*



Эта тема, также как и первая, имеет полную экспозицию с кодеттой (такты 42, 43) между вторым и третьим вступлением. Эта вторая экспозиция кончается на 49-м такте, после чего следует ряд проведений вождя или спутника в *соль минор* (такт 49), *до минор* (такт 52), *фа минор* (такт 55), *до минор* (такт 57); затем после интермедии (такты 60—63) снова *до минор* (такт 63) и вступление измененной темы (такты 66—69), частью в *фа минор* и частью в *до минор*.

393. В 70-м такте оба вождя в первый раз появляются вместе. Приводим два первые вступления:

И. С. Бах. Органная fuga в *до минор*



Изменения в тональном ответе легко будут усвоены, если достаточно изучена четвертая глава этой книги. Мы видим, что фигура шестнадцатых упрощена для педалей. Это сделано по всей вероятности не столько

вследствие технической трудности, сколько вследствие очень простой практической причины, что нижние ноты органных педалей не могут играть с достаточной быстротой. Когда второй вождь (наиболее цветистый из двух) поручается педалям, как в тактах 77 и 88, он берется в более упрощенном виде, чем даже первый вождь.

394. Фуга, которую мы теперь рассматриваем, содержит пять проведенных, следующих за выше поименованными. Все они или в главном или в доминантном строе, причем оба вождя появляются в них целиком. Когда из шести тактов (такты 99—104) заключает пьесу.

395. Сравнивая эту фугу с прежде описанными, мы в состоянии приблизительно определить границы возможных разновидностей в изучаемой нами теперь форме. В обоих наших первых примерах вторая экспозиция следовала непосредственно за первой,—в фуге „Lobe den Herrn, meine Seele“, за контр-экспозицией. В *до минорной* фуге наоборот, каждый вождь в достаточной форме разработан самостоятельно, прежде чем вводится другой. В фугах §§ 386, 387 соединение двух тем следовало тотчас за второй экспозицией; здесь же этого нет. На самом деле композитору предоставлена полная свобода в фугах такого рода развивать каждую тему сколько ему угодно самостоятельно, прежде чем перейти к соединению тем.

396. Подобного рода двойная фуга пишется как и простая фуга в трехколенном складе; по ее три части различаются от частей простой фуги, которую мы рассматривали в главе IX. Фуга, форма которой нами теперь рассматривается, содержит следующие три части:

- 1) Отдельная разработка первой темы.
- 2) Отдельная разработка второй темы.
- 3) Разработка соединенных тем.

Мы уже сказали, величина каждой части произвольна.

397. Следует отметить еще черту, свойственную этой разновидности фуги. Благодаря тому, что экспозиции обеих тем делаются в главном и доминантном строе, модуляции в подобного рода фугах чрезвычайно ограничены. Поразительным примером такой бедности в модуляциях является только что рассмотренная фуга в *до минор*. За исключением экспозиций—фуга эта содержит всего пятнадцать вступлений, считая как одиночные вступления тем, так и те вступления, где темы соединены. Из них двенадцать приходятся на долю *до минора* или *соль минора*. Только три вступления (одна пятая общего их числа) приходится на побочные строи. Бах дает в этой фуге бесспорное доказательство своего мастерского умения достигать разнообразия, иначе чем помощью беспрестанных модуляций.

398. *Тройная фуга* т. е. фуга с тремя темами, встречается гораздо реже двойной фуги; притом тройные фуги редко бывают строгими. Первое требование, предъявляемое к такой фуге, это чтобы три ее темы были написаны в тройном контрапункте так, чтобы каждая из них могла служить басом. Надо также, чтобы все темы представляли между собой легкий контраст, как это требовалось также и в отношении двойной фуги.

399. Тройную фугу можно писать по плану, указанному для второго рода двойных фуг, т. е. можно сделать для каждой из трех тем отдельную экспозицию, прежде чем соединить темы. Но такой прием применяется редко, вероятно, по причине крайней растянутости пьесы, которая явилась бы его последствием. Пример такого рода фуги находим в последнем номере „Искусства фуги“ Баха, который и разберем вкратце, прежде чем приступить к описанию более распространенного вида тройных фуг.

400. Фуга, о которой мы будем говорить, одно из последних сочинений Баха, к несчастью, оставшееся неоконченным, так как его прервала незадолго до его смерти наступившая слепота композитора. Но тем не менее написано достаточно, чтобы можно было понять план всего сочинения. Излагаем сперва экспозицию первой темы.

Measures 1-8 of a fugue. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff (Treble) contains whole rests. The second staff (Alto) contains whole rests. The third staff (Bass) contains a melodic line starting on measure 1. Measure numbers 1 through 8 are indicated below the staves. The label "B 1." is placed above the Bass staff in measure 2, and "C 1." is placed above the Alto staff in measure 6.

Measures 9-14 of a fugue. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff (Treble) contains whole rests. The second staff (Alto) contains a melodic line starting in measure 9. The third staff (Bass) contains a melodic line starting in measure 9. Measure numbers 9 through 14 are indicated below the staves. The label "B 1." is placed above the Alto staff in measure 11.

Measures 15-19 of a fugue. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff (Treble) contains a melodic line starting in measure 15. The second staff (Alto) contains a melodic line starting in measure 15. The third staff (Bass) contains a melodic line starting in measure 15. Measure numbers 15 through 19 are indicated below the staves. The label "C 1." is placed above the Treble staff in measure 15.

Measures 20-24 of a fugue. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first staff (Treble) contains a melodic line starting in measure 20. The second staff (Alto) contains a melodic line starting in measure 20. The third staff (Bass) contains a melodic line starting in measure 20. Measure numbers 20 through 24 are indicated below the staves. The label "B 1." is placed above the Alto staff in measure 24, and "B 1. (противоп)" is placed above the Bass staff in measure 22.

и т. д.

25 26 27 28 29

После вступления ответа в сопрано (такт 16) мы имеем в 21-м такте в басу тему в противоположном движении, стреттно и в прямом движении имитированную тенором в такте 24-м. Эта тема, начиная с этого места, приводится в обоих видах (в прямом и противоположном движении) и преимущественно в форме стретты на расстоянии двух или одного такта вплоть до 114-го такта, где сделана каденция в главном строе. Таким образом мы имеем до сих пор вполне законченную фугу с одним вождем, так что пьеса могла бы кончиться здесь. Но Бах берет эту каденцию за исходную точку для новой части.

401. Приводим каденцию, заключающую первую часть фуги и начало второй экспозиции, которая, вследствие длины своей не может быть помещена здесь полностью.

а)

В 2.

112 113 114 115

116 117 118 119

c 2.

120 121 122 123

124 125 126

и т.д.

c 2.

127 128 129

Эта экспозиция кончается на 141-ом такте и после пятитактной интермедии первая и вторая темы сочетаются следующим образом.

b) В 2.

В 1.

147 148 149 150

и т.д.

151 152 153 154

Дальше (в тактах 167 и 173) оба вождя соединяются иным способом, а именно: первый вождь вводится не на втором, а на третьем такте второго вождя. Конец второй части фуги представляет другое остроумное контрапунктическое ухищрение. Над второй темой (помещенной в басу), в сопрано и в альту вводится первая в форме стретты, со вступающими на расстоянии одного такта голосами; одно из вступлений приходится на третьем такте, а другое на четвертом такте второй темы.

402. Вторая часть фуги кончается в *соль миноре*; в 193 такте вводится третья тема, составленная на имя композитора (В.А.С.Н.). Приводим теперь третью экспозицию.

a) С 3.

В 3.

В А С Н.

192 193 194 195 196 197

В 3.

198 199 200 201 202

и т. д.

С 3.

203 204 205 206 207

Этот третий вождь разрабатывается затем и в прямом и в противоположном движении (см. такты 213 и 222); в 232-ом такте сделана половинная каденция в *ре миноре*, ведущая к заключительной части фуги, где три темы соединяются. Из этой части Бахом написаны только семь тактов, которые мы приводим в точности в том виде, как они найдены в его автографе.

б)

Свободн. голос.

В 2.

В 3.

В 1.

232 233 234 235



403. Тройная фуга, написанная по этому плану, очевидно должна содержать четыре части, вместо трех которые мы привыкли встречать в других фугах; таким образом имеется по одной части на каждую отдельную экспозицию и четвертая для заключительной комбинации всех трех тем. Но размеры, до которых должна разрастись пьеса, настолько обширны, что подобного рода тройные фуги встречаются очень редко. Мы не встречали кроме рассмотренного другого примера подобного сорта фуг; но Альбрехтсбергер упоминает о фуге, сходной конструкции в *соль минор* Маттесона, из которой он приводит несколько коротких отрывков.

404. В обыкновенной тройной фуге три вождя излагаются сразу подобно двум вождям двойных фуг, разобранных нами в § 370—377. Но очевидно, что для четырехголосной фуги метод, примененный в экспозициях примеров §§ 370-374, невозможен. После изложения трех вождей (которые, напомним, не должны начинаться одновременно, но обязательно должны окончиться все вместе) четвертый голос должен вступить с ответом на первую тему; два другие голоса излагают ответы на вторую и третью тему и наконец остающийся голос или молчит, или излагает свободный контрапункт. Затем три темы появляются снова только при ином распределении голосов, после чего еще раз излагаются ответы. Экспозиция закончена после того, как были проведены все темы в каждом из голосов (в виде вождя или ответа). Важно напомнить, что один и тот же вождь не должен приводиться дважды подряд в одном и том же голосе.

405. Приводим теперь экспозицию тройной фуги Альбрехтсбергера в виде примера к наставлениям, данным в последнем параграфе.

Альбрехтсбергер.

В 2.

В 1.

В 3.

1

2

3

4

5

Handwritten musical score for measures 6-9. The system consists of four staves: Treble, Alto 1, Alto 2, and Bass. Measure numbers 6, 7, 8, and 9 are written below the Bass staff.

Annotations above the staves:

- Measure 8: *c 3.* (above Treble staff)
- Measure 7: *c 2.* (above Alto 1 staff)
- Measure 6: *c 1.* (above Alto 2 staff)

Handwritten musical score for measures 10-13. The system consists of four staves: Treble, Alto 1, Alto 2, and Bass. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are written below the Bass staff.

Annotations above the staves:

- Measure 13: *B 3.* (above Treble staff)
- Measure 13: *B 2.* (above Alto 2 staff)
- Measure 12: *B 1.* (above Bass staff)

Handwritten musical score for measures 14-17. The system consists of four staves: Treble, Alto 1, Alto 2, and Bass. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are written below the Bass staff.

Annotations above the staves:

- Measure 17: *c 1.* (above Treble staff)
- Measure 16: *tr* (above Alto 1 staff)
- Measure 17: *c 2.* (above Bass staff)

Handwritten musical score for measures 18-22. The system consists of four staves: Treble, Alto 1, Alto 2, and Bass. Measure numbers 18, 19, 20, 21, and 22 are written below the Bass staff.

Annotations above the staves:

- Measure 19: *c 3.* (above Alto 2 staff)
- Measure 22: *и т.д.* (above Alto 2 staff)

Мы видим, что все голоса поочередно излагают каждую из тем, но что ни один из них не излагает одну и ту же тему дважды подряд.

406. Форма этого вида тройной фуги тот же трехколенный склад, который мы определили в простой фуге, и построение целой такой пьесы лучше всего выяснится, если мы проанализируем чудный пример 12-й мессы, взятый из Моцарта, откуда мы уже не раз имели случай делать выдержки.

Моцарт. Месса в *до*, № 12.

Measures 1-4 of the triple fugue. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in C major, 4/4 time. The themes are labeled as follows:

- В 3.** (Bass 3): Soprano staff, measures 1-2.
- В 2.** (Bass 2): Alto staff, measures 1-2.
- В 1.** (Bass 1): Tenor staff, measures 1-2.
- С 3.** (Cello 3): Bass staff, measures 3-4.
- С 2.** (Cello 2): Bass staff, measures 3-4.
- С 1.** (Cello 1): Bass staff, measures 3-4.

Measures 5-8 of the triple fugue. The score continues with the following theme entries:

- В 1.** (Bass 1): Soprano staff, measures 5-6.
- С 1.** (Cello 1): Bass staff, measures 5-6.
- В 3.** (Bass 3): Alto staff, measures 7-8.
- В 2.** (Bass 2): Bass staff, measures 7-8.

Measures 9-11 of the triple fugue. The score continues with the following theme entries:

- С 2.** (Cello 2): Soprano staff, measures 9-10.
- В 2.** (Bass 2): Alto staff, measures 9-10.
- В 1.** (Bass 1): Bass staff, measures 9-10.
- С 3.** (Cello 3): Bass staff, measures 11-12.

В 3.

Средняя часть.

Интермедия 2.

В 1.

12

13

14

С 1.

В 3.

В 2.

С 2.

15

16

17

Интермедия 2.

С 2.

18

19

20

В 2.

В 1.

? Интермедия 3.

В 3.

21

22

23

Закл. часть.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 24, 25 и 26. В начале меры 26 над нотами в верхнем регистре обозначены «В 2.» и «В 1.».

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 27, 28 и 29. В начале меры 27 обозначено «В 3.». В начале меры 28 обозначено «С 3.». В начале меры 29 обозначено «С 2.». В начале меры 30 обозначено «С 1.».

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 30, 31 и 32. В начале меры 30 обозначено «В 1.». В начале меры 31 обозначено «В 3.». В начале меры 32 обозначено «С 1.». В начале меры 33 обозначено «В 2.». В начале меры 34 обозначено «С 2.». В начале меры 35 обозначено «С 3.». В начале меры 36 обозначено «В 1.».

Скрипка.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 33, 34 и 35. В начале меры 34 обозначено «В 1.». В начале меры 35 обозначено «В 1.».

Мелкие ноты в басу в тактах 14, 21, 25 и 26 и в сопрано в тактах 34, 36, представляют добавочные оркестровые партии. Мы пропустили несколько нот для скрипок, которые имеют значение только гармонически-дополняющих голосов, для того, чтобы не затемнить конструкцию фуги; мы не привели также последних девяти тактов пьесы, так как они представляют скорее свободную коду, а не часть самой фуги.

407. Экспозиция этой фуги простирается до первой ноты одиннадцатого такта; мы видим, что каждая тема была проведена во всех голосах. Добавочное вступление всех тем ведет в строй *ля минор*, при чем последняя нота первой темы повышается в теноре, чтобы произвести модуляцию. Средняя часть фуги начинается таким образом на 13-м такте с интермедии длиною всего в один такт. В 14-м такте начинается первая группа средних вступлений, при чем все три вождя появляются в *ля миноре*. За ними тотчас-же следуют неполные проведения трех ответов в *ми миноре*, обозначенные как и в предыдущих примерах знаком С — ?. Отрывки вождей разрабатываются затем секвенциями во второй интермедии (такты 19-21), приводящей к строю *фа*. В этом строе в 21-ом такте вступает вторая группа средних, во всех голосах неполных, проведенных. Третья и последняя интермедия (такты 23-26) ведет обратно в строй *до* и к заключительной части фуги, которая начинается с 26-го такта.

408. Эта заключительная часть содержит три группы вступлений, все в форме стретт. В первой и второй группе, ответ вступает на расстоянии полутора тактов после вождя, при чем участвуют все три темы, хотя, как мы видим, некоторые изложены неполностью. В третьей и самой сжатой стретте (такт 34) частица первой темы разработана в виде имитации в октаву на расстоянии одного такта между всеми четырьмя голосами. Мы видим, что в тактах 34-36 частица второй темы излагается в скрипках в качестве контрапункта к помещенной в голосе первой теме.

409. Надо заметить, что так как вожди модулируют в строй доминанты, то они требуют тонального ответа. Субдоминанта во втором вожде мешает модуляции утвердиться ранее третьего такта, и мы видим, что все три вождя нуждаются в изменениях в ответах. Из шести возможных комбинаций тройного контрапункта Моцарт применил здесь только три, по следует заметить, что каждый вождь появляется в басу (*Двойной Контрапункт* § 253). Нам остается оговорить еще одну черту этой фуги, а именно: полное отсутствие свободных контрапунктов. Без сомнения ради ясности, столь необходимый в двойных и тройных фугах, все три темы всегда появляются без всяких добавочных партий, которые могли бы помешать ясно различать темы. Только в 38-ом такте приведенного отрывка и в опущенной нами коде имеется до некоторой степени выдержанный четырехголосный склад.

410. Тройные фуги, разработанные с тою строгостью, какую замечаем в только что рассмотренной фуге Моцарта, встречаются редко. Композиторы обыкновенно позволяют себе в подобных фугах значительные воль-

ности. Например очень интересная *Fuga à 3 soggetti* из ля мажорного гайднского квартета (соч. 20 № 6), три темы которой были приведены в *Двойном контрапункте* § 262, представляет, строго говоря, вовсе не тройную фугу, а двойную с неизменным противосложением, так как третья тема появляется сначала в качестве голоса, сопровождающего ответ, а не две первые темы, и кроме того в некоторых из средних вступлений соединены только две из трех тем.

411. Четверная фуга или фуга с четырьмя вождями так редко встречается, что об ней нет надобности много говорить. Четыре темы разумеется должны быть написаны в четверном контрапункте, но очень редко бывает, чтобы все они излагались сразу в начале фуги. В гайднской *Fuga à 4 soggetti* из его квартета в до (соч. 20 № 2), сначала излагаются только два вождя, третий же и четвертый вступают в качестве противосложений, сопутствующих первому и второму появлению ответов. Четыре темы этой фуги, с их многочисленными перемещениями, были приведены в качестве примеров четверного контрапункта в *Двойном Контрапункте*, § 270.

412. Заключительный хор *Let old Timotheus yield* из „Alexaner's Feast“ Генделя иногда цитируется, как фуга с четырьмя темами. В известном смысле оно так и есть, но этот номер не может считаться образчиком настоящей четверной фуги, потому что в нем

ни разу не соединяются более двух тем,

хотя тем

в фуге четыре. Фуги не всегда, в особенности у Генделя, придерживаются строгих форм.

413. В учебнике Керубини „*Контрапункт и Фуга*“ имеется хороший пример строгой фуги с четырьмя темами, вступительные такты которой приведены нами в § 269 *Двойного контрапункта*; но лучшим вероятно образчиком когда-либо написанной четверной фуги может считаться заключительная часть большого керубиниевского „Credo“ для двойного хора, в которой имеется не только четыре темы, но вдобавок еще два противосложения, впервые появляющиеся вместе с ответами. У нас хватит места только чтобы привести вступительные такты этой пьесы.

Керубини. „Credo“ для 8 голосов.

В 1.

Первый хор.

Второй хор.

В 3.

В 2.

В 4.

1. 2. 3.

В 4. ПС 1.

С 1.

В 4. С 3. С 2.

С 4. Кодетта.

С 4.

ПС 2. С 4.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 10, 11, 12 и 13. Включает три системы нотации (верхняя, средняя и нижняя), каждая с тремя станами (требл, альт и бас). Ключевая подпись имеет один диэз (F#). В первой системе (меры 10-11) и третьей (меры 12-13) присутствуют метки: ПС 1. и В 1. во второй системе (мера 12) — В 2., а в третьей (мера 13) — В 3.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 14, 15 и 16. Включает три системы нотации. В первой системе (меры 14-15) и третьей (мера 16) присутствуют метки: ПС 2. и В 4. во второй системе (мера 15) — В 4. и ПС 1., а в третьей (мера 16) — С 1. и С 3.

ПС 2.

и т. д.

17 18 19 20

Так как последние ноты этого отрывка составляют начало первой интермедии, то мы имеем здесь полную — экспозицию фуги. Руководствуясь отметками, указывающими на вступление тем и на прочее, учащийся легко разберет экспозицию. В фуге с таким количеством голосов и со столькими темами нет надобности, чтобы каждый вождь был слышан непременно в каждом голосе в течении экспозиции. Если бы это было так, то фуга растянулась бы несоразмерно. Следует также заметить, что при таком обилии тем, правило, требующее чтобы все темы кончались одновременно, должно быть смягчено. В данном случае вторая тема кончается на третьем такте, а остальные три не ранее четвертого. Легкие изменения замечаются также и в двух противосложениях.

414. В дальнейшем развитии фуг, подобных данной, нет надобности, чтобы все четыре темы были неизменно на лицо. Окажется больше разнообразия, если сразу будут появляться иногда две, иногда три темы. Советуем учащемуся достать партитуру этого „Credo“ Керубини, имеющегося в доступном издании Петерса и тщательно проанализировать всю эту пьесу тем-же способом, как мы это сделали здесь для вступительных тактов. Таким образом, учащийся наверное больше узнает о строении четверной фуги, чем мы могли бы рассказать ему на протяжении двадцати страниц этой книги.

Г Л А В А XII.

Фуга на хорал.

415. Кроме различных видов фуг, разобранных в предыдущих главах, мы нередко встречаем еще фуги, написанные на хорал, также как это было с каноном на хорале (*Двойной контрапункт* § 391); такие фуги могут писаться двояким способом. Мы можем взять или мелодии самого хорала за темы нашей фуги, или можем написать фугу на совершенно самостоятельную тему, вводя хорал в более долгих нотах в один из голосов в качестве *cantus firmus*'а. Вследствие свойственной этой форме большей свободы, несравненно легче писать фугу на хорал, чем канон.

416. Сначала будем говорить о той форме, в которой самый хорал снабжает фугу темами. План, которого чаще всего придерживаются, следующий: пишут отдельно экспозицию на каждую строчку хорала, причем последний вступающий голос, ради ясности один из крайних голосов, вводит мелодию большей частью (хотя и необязательно) в увеличении.

417. Так как этот метод сочинения будет лучше усвоен из примеров, приводим две целые фуги такого рода, одну совсем простую, другую более сложно-разработанную. Первая принадлежит одному из великих предшественников Баха, датскому органисту Букстехуде: она написана на хорал: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort”. В оригинале помещен только один бомоль при ключе, согласно обычаю того времени, хотя строй пьесы *соль минор*. Для удобства учащихся придерживаемся современного способа обозначения.

Букстехуде.

Клавнат.

Педаль.

1 2 3 4

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for a fugue. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The measures are numbered 1, 2, 3, and 4 at the bottom.

5 6 7

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for the first fugue. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a single whole note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The measures are numbered 5, 6, and 7 at the bottom.

Measures 8, 9, and 10 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 8 shows a complex treble part with eighth and sixteenth notes, while the bass and lower bass parts are simpler. Measure 9 continues the treble melody with more complex figures. Measure 10 features a treble part with a sharp sign and a final chord. The lower bass staff contains a single note in measure 8 and rests in measures 9 and 10.

8 9 10

Measures 11, 12, and 13 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 11 has a treble part with eighth notes and a bass part with a half note. Measure 12 continues the treble melody with a slur. Measure 13 shows a treble part with a sharp sign and a final chord. The lower bass staff contains rests in measures 11 and 12, and a single note in measure 13.

11 12 13

Measures 14, 15, and 16 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 14 has a treble part with eighth notes and a bass part with a half note. Measure 15 continues the treble melody with a slur. Measure 16 shows a treble part with a sharp sign and a final chord. The lower bass staff contains rests in measures 14 and 15, and a single note in measure 16.

14 15 16

Measures 17, 18, and 19 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 17 has a treble part with eighth notes and a bass part with a half note. Measure 18 continues the treble melody with a slur. Measure 19 shows a treble part with a sharp sign and a final chord. The lower bass staff contains rests in measures 17 and 18, and a single note in measure 19.

17 18 19

Measures 20, 21, and 22 of a musical score. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is B-flat major. Measure 20 has a treble part with eighth notes and a bass part with a half note. Measure 21 continues the treble melody with a slur. Measure 22 shows a treble part with a sharp sign and a final chord. The lower bass staff contains rests in measures 20 and 21, and a single note in measure 22.

20 21 22

Measures 23-25 of a musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 23 features a complex treble staff with many beamed sixteenth notes and a bass staff with a few notes. Measure 24 continues the treble staff's complexity, while the bass staff has more notes. Measure 25 shows a similar pattern with dense treble staff notation and a simpler bass staff.

23

24

25

Measures 26-28 of a musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The key signature has two flats. Measure 26 has a treble staff with some rests and a bass staff with a few notes. Measure 27 features a more active treble staff with beamed notes and a bass staff with a few notes. Measure 28 shows a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes.

26

27

28

Measures 29-31 of a musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The key signature has two flats. Measure 29 has a treble staff with a few notes and a bass staff with a few notes. Measure 30 features a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes. Measure 31 shows a treble staff with a few notes and a bass staff with a few notes.

29

30

31

Measures 32-34 of a musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The key signature has two flats. Measure 32 has a treble staff with a few notes and a bass staff with a few notes. Measure 33 features a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes. Measure 34 shows a treble staff with a few notes and a bass staff with a few notes.

32

33

34

Measures 35-37 of a musical score. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below. The key signature has two flats. Measure 35 has a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes. Measure 36 features a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes. Measure 37 shows a treble staff with a wavy line (trill) and a bass staff with a few notes.

35

36

37

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 38, 39, and 40. The second system contains measures 41, 42, and 43. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The measures are numbered at the bottom of each staff.

418. Первая строчка хорала излагается в качестве вождя фуги в теноре, и ему отвечает в третьем такте альт; затем вождь появляется опять в шестом такте в сопрано, а в восьмом в басу (педали). Басу поручен вождь, а не ответ потому что, как мы видим из дальнейшей части фуги, басовая партия имеет характер *cantus firmus* и ограничивается изложением одного только хорала, строчка за строчкой, в продолжение всей пьесы. Таким образом мы и находим здесь тему вместо спутника, как в обычной экспозиции фуги. Мы видим, что здесь *cantus firmus* дан в нотах той же длительности, как и ноты других голосов. Но хорал чаще излагается, как в следующем примере, в нотах большей длительности, чем ноты остальных голосов.

419. В десятом такте начинается экспозиция второй строки хорала. Мы встречаемся здесь с маленьким отступлением от обычного способа разработки. Тема в разукрашенном виде появляется в теноре и стретиво имитируется в следующем такте в сопрано. В 13-м такте ответ повторяется не альтом (который пока еще не излагал его), а тенором, только что перед этим кончившим изложение темы. Проведение вождя в басу (такт 16-ый) заканчивает вторую часть фуги.

420. Третья часть длиннее. Вождь сначала слышится в альту (такты 18-20), ответ в сопрано (такт 21) и опять в теноре (такт 23); затем следует добавочное вступление вождя в альту (такт 26) и наконец *cantus firmus* в педалях (такты 28-30). Разработка последней строки следует такому же плану, как это ясно увидит учащийся сам.

421. Надо заметить, что эта фуга состоит собственно из четырех коротких экспозиций различных вождей, но все первые вступления во всех строчках хорала, за исключением первой, сопровождаются самостоятельным контрапунктом. Нет надобности, чтобы все средние проведения хоральной фуги начинались только одним голосом, хотя из следующего примера видно, что это иногда так бывает.

422. Выше-приведенная фуга дается не как совершенный образец для подражания, но чтобы показать один из ранних и простейших способов разработки хорала в стиле фуги. Следующий пример Баха представляет более законченный и более художественный образчик.

H. C. Bax. „Vom Himmel hoch da komm ich her.“

Measures 1-4 of the musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The melody is primarily in the Treble and Alto staves, with the Bass staff providing a harmonic foundation. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the Treble staff.

1 2 3 4

Measures 5-8 of the musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature. The melody progresses through the Alto and Tenor staves, with the Bass staff continuing its harmonic support. The music maintains a steady rhythm with eighth and sixteenth notes.

5 6 7 8

Measures 9-11 of the musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature. The melody progresses through the Alto and Tenor staves, with the Bass staff continuing its harmonic support. The music maintains a steady rhythm with eighth and sixteenth notes.

9 10 11

Measures 12-14 of the musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature. The melody progresses through the Alto and Tenor staves, with the Bass staff continuing its harmonic support. The music maintains a steady rhythm with eighth and sixteenth notes.

12 13 14

Measures 15, 16, and 17 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, two Middle (C1 and C2), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 15 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measures 16 and 17 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and accidentals.

Measures 18, 19, and 20 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, two Middle (C1 and C2), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 18 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measures 19 and 20 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and accidentals.

Measures 21, 22, and 23 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, two Middle (C1 and C2), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 21 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measures 22 and 23 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and accidentals.

Measures 24, 25, and 26 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, two Middle (C1 and C2), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 24 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measures 25 and 26 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and accidentals.



423. Здесь *cantus firmus* в сопрано в половинных нотах, противопоставлен четвертям и восьмушкам других голосов, а фуга — сжатая фуга (§ 279). Мы видим, что вторая и третья строки хорала (такты 6 и 12-й) разработаны в стиле фугато, так как вступления голосов происходят не на обычных в фуге интервалах; в то же время первая и четвертая строка (такты 7 и 20) написаны в правильных интервалах вождя и ответа. Сжатая имитация и разработка частиц вождей заслуживают тщательного изучения.

424. Если рассмотрим форму этих двух фуг, то придём к заключению, что обе они значительно отличаются от обычной формы фуг, описанной в главе IX-ой. Это всегда бывает с фугой, написанной на хорал и совершенно невозможно установить какие нибудь определенные правила относительно ее формы, так как последняя всегда будет зависеть от последовательности модуляций самого хорала. Известная степень разнообразия всегда может быть достигнута через изменение гармонии в различных строках хорала, как это сделал Бах в вышеприведенном примере, гармонизируя конец второй строки хорала (такты 11 и 12) не полной каденцией в *ми бемоль*, а половинной каденцией в *до миноре*. Но в коротких и простых хоралах, подобных двум приведенным в наших примерах, обыкновенно встречается мало модуляций и только в ближайшие родственные строи.

425. Другая черта, выступающая из вышеприведенных двух фуг, — та, что вступление строк хорала в качестве *cantus firmus*'а не требуют правильных между собою и определенных промежутков времени. В фуге Букстехуде первая строка вступает на восьмом такте; между первой и второй строкой пять тактов паузы, между второй и третьей девять, и девять же между третьей и четвертой. У Баха полтора такта пауз предшествуют вступлению первой строки; два такта паузы имеется между первой и второй; три такта между второй и третьей и три же между третьей и четвертой. Места различных вступлений зависят всецело от усмотрения композитора; он может ввести свой *cantus firmus* там, где он находит это удобным.

426. Форма фуги на хорал в современной музыке встречается реже, чем в прошлом столетии. В оратории Джорджа Макфаррена можно найти два прекрасных примера таких фуг. Хор „Хвали душа моя Господа“ из „Святого Иоанна Крестителя“ построен на гимн Д-ра Крофта „*Never*“, а „*Old Hundred*“ разработан фугой в заключительном хоре „Воскрешения“. Обе эти фуги отличаются впрочем от вышеприведенных образцов тем, что хотя весь хорал и проводится в *cantus firmus*'е, настоящей темой самой фуги в обоих случаях является только первая строка. Поэтому эти пьесы представляют как бы связующее звено между формой только-что разобранный и той, к описанию которой сейчас переходим.

427. Вторым способом писать фуги на хорал состоит в том, что берут совершенно самостоятельную тему, т. е. тему отнюдь не заимствованную

из какой либо части самого хорала, и вместе с нею вводят строки хорала в качестве *cantus firmus*'а, в таких местах, где это представляется более удобным. Фуга этого рода очень редко бывает строгой в отношении интервалов вступлений. Из многочисленных образцов, представляемых 190 церковными кантатами Баха не имеется ни одного, которого нельзя-бы было назвать с большим правом *fugato* с хоралом. Так как последние почти всегда сопровождаются самостоятельным оркестровым сопровождением, мы предпочитаем взять в качестве примера первые двадцать тактов из фуги на хорал, заимствованный из одного из мотетов. Пьеса слишком длинна, чтобы приводить ее целиком.

И. С. Бах. Мотет. „Fürchte dich nicht.“

428. Строй пьесы здесь в ля мажор: так как вождь здесь все время в строе доминанты, ответ сделан в главном строе (§ 70).

Первый ответ помещен на требуемом по правилу интервале; но следующее вступление вождя (такт 4) сделано в строе ре вместо строя ми; с этого же места вступления, хотя каждое из них и приходится на кварту или квинту выше или ниже предыдущего, настолько неправильны, что невозможно определить где вступил вождь и где—спутник; мы отметим их все поэтому знаком „В“ (вождь).

429. Следует помнить, что не допускается транспонировать какую либо строку *cantus firmus* в другие строи: таким образом допускаются только те модуляции, которые не будут насиловать гармонического значения самого хорала. Тоже самое правило, разумеется, касается и того вида фуг, о которых шла речь в первой части этой главы. Всякие другие модуляции допускаются в так называемых *interludes* между различ-

ными строками хорала. Так в последнем примере имеется в 9-ом такте модуляционное отклонение в строй *ми* минор, введенное между первой и второй строкой хорала.

430. Поскольку уместно употреблять, где это возможно, тему фуги в качестве контрапункта к хоралу, так допускается вводить и хорал во время интермедий. Это значительно облегчает работу композитора; вот почему, хотя материал интермедии и должен быть заимствован из вождя или противосложения фуги, (как мы это видели в главе VII), некоторая свобода в разработке все таки допускается; во всяком случае гораздо легче ввести хорал, чем комбинировать самый хорал с какойнибудь данной темой.

431. Прекрасный пример такого композиторского приема находим в третьей органной сонате Мендельсона. Тут имеется двойная фуга, причем до соединения тем каждая из них имеет свою отдельную экспозицию. Мы привели первую тему в § 38 (d). После правильной четырехголосной экспозиции Мендельсон в 17-ом такте фуги вводит в педалях первую строку хорала, „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir“ в виде пятого голоса. Вождь появляется над хоралом лишь в виде папека и новое проведение вступает на последних нотах строки. Вступление второй и третьей строки хорала (такты 22 и 28) разработаны таким же образом. На 35-ом такте начинается экспозиция второй темы (фигурация шестнадцатых). После того как она проводится во всех голосах, идет интермедия (такты 43 и 47), одновременно со второй половиной которой (с 45-го такта) слышится следующая строка хорала. На 57-ом такте оба вождя соединяются и хорал время от времени слышится в педалях; но на всем протяжении фуги ни одна из тем не соединяется целиком с хоралом.

432. Органные сонаты Мендельсона так хорошо известны и так доступны, что мы ограничиваемся лишь ссылкой на эту фугу и не сделаем из нее выдержек, тем более, что короткие отрывки мало бы помогли учащимся. Из этой фуги видно, что в действительности нет необходимости соединять вождя фуги с хоралом. Фуга эта прекрасный образец в своем роде и предпочтение, оказанное в ней Мендельсоном более свободному стилю, нисколько не умаляет его гения. Было бы очень трудно (и может быть даже невозможно) всякому другому кроме Баха, (для которого невозможного, кажется не существовало) соединить хорал с любым вождем данной фуги. Поэтому Мендельсон разумно предпочел написать эффектное сочинение, чем стараться разрабатывать трудные комбинации, которые если бы и удались, то вряд ли были бы интересны. Избыток технической ловкости ведет к неизбежной сухости.

433. Иногда для разработки в виде фуги выбирают не весь хорал, а только его первую строку. Хорошо известный прием такой разработки представляет органная фуга Баха в *ми* бемоль, известная в Англии под названием „фуги Св. Анны“. Эта двойная фуга несколько необычной формы и состоит из трех частей. Первая часть простая пятиголосная фуга, тема которой приведена нами в § 102 (с) и которая есть не что иное, как первая строка гимны Св. Анны. Эта часть кончается полной каденцией в главном строе, на которой вводится вторая тема.

а) В 2. Н. С. Бах. Органная Фуга в *mi* бемоль, (St. Ann's) и т. д.

Вторая часть написана для четырех только голосов, без педалей; после правильной экспозиции новая тема берется в противоположном движении, затем соединяется с темой, ритм которой на этот раз изменяется и приобретает характер *cantus firmus*-а.

б) В 1. и т. д.

Позже С. Ф. слышится еще одновременно со второй темой, взятой в противоположном движении. Полная каденция в *до миноре* ведет к третьей части, которая, подобно первой, написана для пяти голосов. Тему этой части мы видели в § 49 (с). Таким образом мы имеем третью экспозицию, за которой следуют различного рода соединения третьей темы с *cantus firmus*-ом. Для образчика приводим одно из этих соединений.

The musical score consists of three systems of staves. The first system is labeled 'с)' and shows the first two themes. The second system is labeled 'В 3.' and shows the third theme. The third system is labeled 'В 1.' and shows the first theme. The score is in G minor (three flats) and 12/8 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Надо заметить, что хотя эта фуга содержит три темы и три экспозиции подобно большой фуге, разобранный в главе XI §§ 400-402, тем не менее она собственно не тройная фуга, так как три темы ее нигде не соединяются вместе. Она представляет скорее сходство с фугой с двумя чередующимися противосложениями (174).

434. Фуга на хорал лишний раз подтверждает общий принцип, так часто упоминавшийся в этих книгах, а именно что пропорционально с увеличением трудности задачи увеличивается и доля свободы, дозволяемая композитору. Это многократно подтверждалось приведенными примерами. Если учащийся настолько уже подвинул в знаниях, что может приступить к сочинению хоральных фуг, он должен быть в тоже время достаточно опытным и зрелым, чтобы свобода, которой он будет пользоваться, не переходила за границы дозволенного.

Фуга с сопровождением.

435. Нам не редко приходится видеть в фугах, написанных для голосов с инструментальным сопровождением, что инструментальные партии в большей или меньшей степени независимы от появляющихся затем в фуге вокальных партий. Мы говорим сейчас не об удвоении скрипками или другими инструментами в первой октаве, помещенной в голосе партии, так как простое удвоение не прибавляет нового голоса к гармонии, но говорим про те случаи, когда или гармония, выраженная голосами, пополняется инструментами, или последние поют самостоятельные контрапунктические партии. Такие фуги могут быть названы „фугами с сопровождением“.

436. В вокальных сочинениях Баха, в особенности в его больших церковных кантатах, заслуживающих известности, гораздо большей той, которой они пользуются, мы часто находим первую экспозицию в фуге, сопровождаемую струнными басами и органом, при чем последний поставляет гармонию, как например в вступительных хорах кантат: „Es ist dir gesagt“ и „Sehet welch' eine Liebe“ (№№ 45 и 64 издания общества Баха). Иногда, как например в одном или двух из мотетов для двойного хора, экспозиция фуги, сделанная одним хором сопровождается полной гармонией в другом.

И. С. Бах. Мотет, „Singet dem Herrn.“

The image displays a musical score for J.S. Bach's Motet "Singet dem Herrn." It is written for two choirs (First and Second) and instrumental accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the vocal entries of the First and Second choirs. The First choir enters with a melodic line, while the Second choir provides harmonic support. The second system continues the vocal parts, with the First choir playing a more active role. The third system shows the instrumental accompaniment, which includes a treble and bass staff for the strings and organ, providing a full harmonic background for the vocal parts.

This musical score is for a piano piece, page 223, written in B-flat major (two flats). It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a complex melodic line in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the left hand has a simple bass line. The second system features a more active left hand with chords and moving lines. The third system continues the intricate right-hand melody. The fourth system has a more melodic right hand with some slurs. The fifth system shows a dense texture with many beamed notes in both hands. The sixth system concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and slurs, typical of a 19th-century piano composition.

И.Т.Д.

В данном случае эскизно намеченная вождем гармония выполняется аккордами второго хора.

437. Следующий пример есть часть экспозиции фуги в одной из кантат Баха.

Н.С. Бах. Кантата, „Wer sich selbst erhöht.“

Хор.

Оркестр.

Гобой. Гоб.

Струнные.

Струнные.

Гоб.

Стр.

First system of musical notation, featuring two staves (treble and bass clef) with complex melodic lines and figured bass notation below the bass staff.

Figured bass notation: 4 3 7 5 5 2 4 - #4 2 - 6 6 6

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development of the piece.

Third system of musical notation, including the annotation "Гоб." (Hob.) above the treble staff and "Стр." (Str.) above the bass staff.

Figured bass notation: 6 4 # 6 6 6 4 #

Fourth system of musical notation, showing further melodic and harmonic progression.

Fifth system of musical notation, concluding the page with the annotation "и т. д." (and so on) above the treble staff.

Figured bass notation: 7 4 3 7 5

Трудно сжать чрезвычайно полифонический оркестр Баха на двух строках, не жертвуя ясностью. Относительно шестого и седьмого такта нашего примера, где партии, помещенные на нижней строке, перекрещиваются, следует заметить, что реальный бас гармонии есть нижний голос, так как он удваивается в нижней октаве струнными басами и педалями органа. Цифрованный бас этот взят из баховской партитуры; мы в двух или трех подробностях изменили только способ обозначения, согласно с современной цифровкой, как например в тех местах, где Бах пишет $\flat 7$ вместо $\sharp 7$, по обычаю того времени. Пассажи, не заключающие в себе ничего кроме цифрованного баса, выполняются органом. Самостоятельный аккомпанемент оркестра с контрастирующими звуками струнных инструментов и гобоев проводится сплошь в течении большей части фуги.

438. Следующие выдержки из первой мессы Керубини, написанной для трех только голосов, показывают каким образом недостаточная гармония голосовых партий может быть пополнена.

Керубини. 1-ая Месса.

Хор.

Оркестр.

и т. д.

Аkkомпанемент в этом примере сделан для полного оркестра; мы приводим его в той сжатой форме, в которой он является в вокальной партитуре.

439. Несколько далее, в стретте той же фуги, мы находим другой род самостоятельного оркестрового сопровождения. Приводим этот отрывок в полной партитуре, так как здесь употреблены только немногие инструменты.

Керубини. 1-ая Месса.

I скрипка.

II скрипка.

Альт.

Сопрано.

Тенор.

Бас.

и т. д.

Мы видим, что партии струнных представляют здесь отчасти свободную вариацию голосовых партий и отчасти гармоническое их восполнение помощью самостоятельных фигур аккомпанеента.

440. В мессах Гайдна мы находим несколько прекрасных примеров цветистых аккомпаниментов в партиях скрипок, являющихся по большей части вариацией голосовых партий. Как особенно удачный образец подобного способа сопровождения фуги приводим вступление к „Et vitam“ его первой мессы. Излагаем только голосовые партии с аккомпанементом скрипок и басов; остальные инструменты дублируют голоса, за исключением некоторых незначительных нот.

Гайди. 1-ая Месса.

Скрипки 1 и 2.

Сопрано.

Альт.

Тенор.

Бас.

Виолончель и контрабас.

Виолонч.

The first system of music consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef staff with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The third and fourth staves are bass clef staves with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

R. Sac.

The second system of music consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef staff with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The third and fourth staves are bass clef staves with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of two flats, containing a melody with a slur over the last two measures. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

230

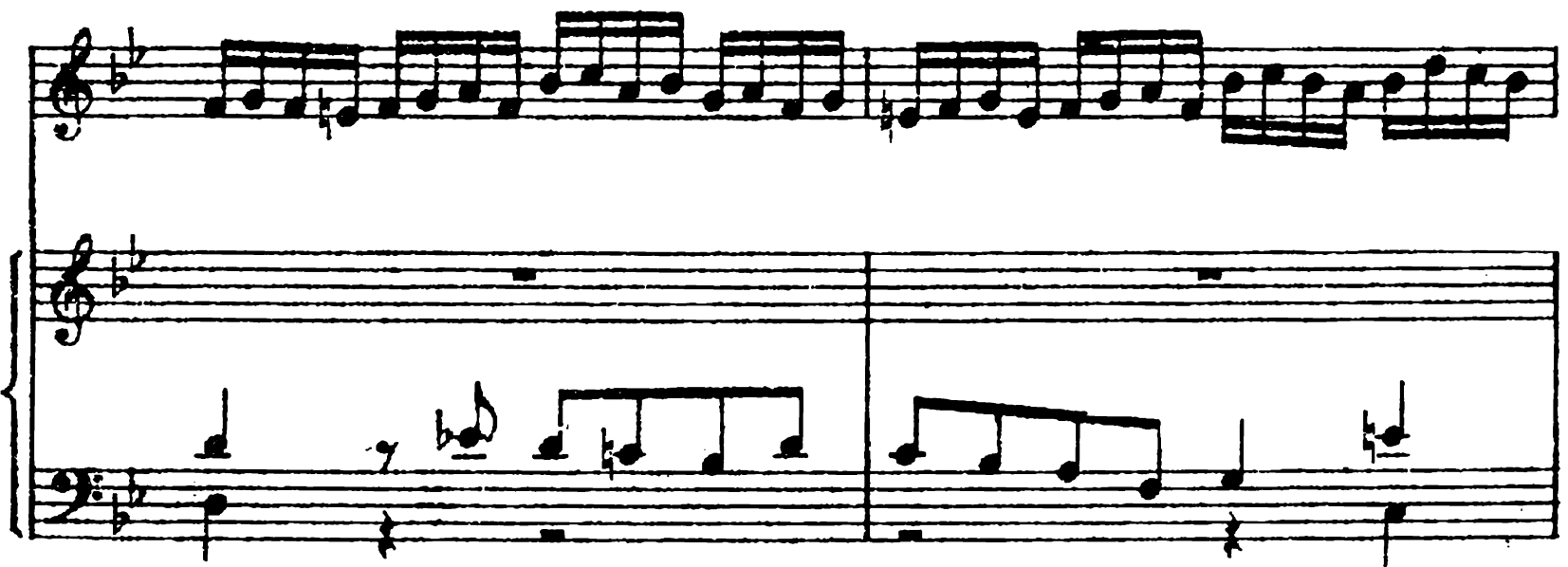
и т. д.

Виолонч.

С первого взгляда приведенный отрывок кажется двойной фугой; что это на самом деле не так, доказывается тем, что второй вождь, впервые появляющийся в теноре, вводится в остальную часть фуги только случайно и даже не участвует во всех вступлениях экспозиции.

441. Иногда встречается в оркестре контрапункт совершенно независимый от голосовых партий.

Серпикки 1 и 2.

Сопрано.
Альт.Тенор.
Бас.



Вождь и ответ этой фуги были приведены в § 64, когда мы отмечали как редкий случай, умолкание первого голоса на время изложения ответа. Мы избрали этот отрывок с целью объяснить только что сказанное, а также и потому, что он представляет хороший пример вполне независимого сопровождения к фуге; но рассматриваемый исключительно с точки зрения экспозиции фуги, контрапункт голосов крайне слаб.

442. Следующий пример много лучше.

Шуберт. Месса в *fa*.

Скрипка I.

Скрипка II.

Сопрано.
Альт.

Тенор.
Бас.

This block contains the first system of a musical score for Schubert's Mass in F major. It features four staves. The first staff is for Violin I, starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The second staff is for Violin II, which is mostly empty with a few notes. The third and fourth staves are grouped together for Soprano/Alto and Tenor/Bass voices, respectively, and are also mostly empty with a few notes at the beginning.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a single treble clef with whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line of eighth and sixteenth notes.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, including sharps. The middle staff is a single treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, including a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line of eighth and sixteenth notes, including a forte (*f*) dynamic marking.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, including sharps. The middle staff is a single treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, including sharps. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line of eighth and sixteenth notes, including sharps.

The image displays a musical score for a voice and instrumental ensemble, spanning measures 234 to 237. The score is organized into four systems, each containing a vocal line and two instrumental staves. The vocal line is written in a single melodic staff. The instrumental parts are written in two staves each, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with the abbreviation "И.Т.Д." (I.T.D.) at the end of the fourth system.

Инструменты, не выписанные в вышеприведенном отрывке только дублируют голосовые партии. Последние написаны чрезмерно низко, что произошло, вероятно, вследствие неопытности композитора, написавшего

эту мессу, когда ему было всего 17 лет; контрапункт же очень хорош, и движущаяся фигура в скрипках придает большое оживление фуге.

443. Среди современных композиторов особенный успех в разработке фуг с сопровождением выпал на долю Мендельсона. Бесполезно приводить примеры из Мендельсона, так как они представили бы простое подтверждение двух черт, которые уже разобраны в вышепомещенных примерах: но ссылаемся для учащихся на фугу „Behold now total darkness covereth the nations“ из хора „Rise up, arise!“ из Св. Павла и на заключительный хор 42-го псалма, как на прекрасные образцы разбираемой нами формы сочинения.

444. Мы несколько раз уже указывали на удивительное мастерство Моцарта в области учений ухищрений, Следующий пример дает новое тому доказательство.

Моцарт. Месса в *фа*, № 6.

Скрипка I.

Скрипка II.

Сопрано.

Альт.

Тенор.

Бас и
К. Басы.



First system of musical notation, measures 1-2. The system consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth and fifth staves are in alto clef (C-clef on the third line) with a key signature of one flat. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Second system of musical notation, measures 3-4. The system consists of six staves, continuing the notation from the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth and fifth staves are in alto clef (C-clef on the third line) with a key signature of one flat. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with various note values and rests.

The image shows a musical score for a fugue, likely by J.S. Bach. It consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom five staves are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. There are trills (tr) marked above some notes. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom right of the score has the initials "И. Т. Л.".

Этот отрывок заслуживает тщательного изучения. Мы видим, что в голосовых партиях имеется не только правильная экспозиция фуги, но и строгий четырехголосный канон в нижнюю кварту и нижнюю октаву, причем легкие изменения вызваны все требованиями тонального ответа. В тоже время партии скрипок, ради которых мы и приводим отрывок, вмещают другой двухголосный канон, тоже почти строгий: достойно внимания то, что этот стреттный канон разворачивается в высшей степени естественно и просто. Этот отрывок достоин самого Баха.

445. Эта глава, как мы видели, почти вся состоит из примеров; только таким путем и можно оказывать содействие учащимся, так как в каждой отрасли практической композиции изобретение мелодий и контрапунктов должно быть предоставлено самому композитору. Видя, что сделано другими до него, учащийся будет поощрен следовать по намеченному пути. Впрочем несколько общих замечаний может быть выведено из помещенных нами примеров.

446. Первое и настоятельнейшее требование есть необходимость ясности, о которой мы уже многократно упоминали, и важность которой растет по мере увеличивающегося количества голосов. В пояснение этого укажем на пример из Баха в § 437 и обратим внимание на то, как написано оркестровое сопровождение, нигде голосовых партий не затемняющее. Тоже видим мы и в фуге Гайдна, приведенной в § 440.

447. Если сопровождение фуги представляет нечто более значительное, чем простое пополнение гармонии, т. е. если в нем заметна некоторая самостоятельность очертаний, как в примерах к §§ 441, 442, 444, очень желательно, чтобы они в тоже время достаточно контрастировали с вождем и контрапунктом самой фуги.

448. Редко уместно употреблять более одной или, самое большее, двух свободных оркестровых партий в сопровождении к фуге, так как от этого не только вырастает трудность задачи самой композиции, но с каждой прибавляемой вновь партией затрудняется соблюдение ясности. Правда, что в вокальных фугах Баха мы находим часто более двух прибавленных свободных партий; но не следует забывать, что десяти или двенадцатиголосная фуга для Баха представляет те же трудности, как и четырехголосные представляют для композиторов средней руки. Учащийся поступит благоразумно, если не будет задаваться задачами, пре-

вышающими его силы. Если он не в состоянии свободно справиться, по крайней мере, с пяти или шестиголосным контрапунктом, ему лучше совсем и не пробовать сочинять фугу с сопровождением.

449. Мы должны ограничиться вышеописанными соображениями общего характера. Чем далее мыдвигаемся в этой серии теоретических руководств, тем более чувствуем себя вынужденными предоставлять учащимся их собственным силам. В предшествовавших книгах, касавшихся гармонии и контрапункта, мы имели возможность давать в большей части случаев очень точные указания относительно того, что следует и чего не следует делать. Эти отрасли знания относятся к композиции также, как грамматика к поэтике. Старинная латинская поговорка *Poeta nascitur, non fit*,—(поэты рождаются, а не делаются)—применима также и к музыке. Прекрасно изучивший грамматику языка может не иметь в голове ни одной поэтической мысли; также и музыкант, основательно знающий гармонию и контрапункт, может не быть композитором. Кому приходилось когда-либо присутствовать—как автору этой книги—в качестве экзаменатора на испытаниях по музыке в одном из английских университетов, тот не нуждается в других доказательствах справедливости высказанного положения; воспоминания о некоторых из представляемых на экзамены задач достаточно устанавливают факт, что строгая корректность и полнейшая грамотность написанного сплошь да рядом соединяются с непомерною сухостью и с отсутствием даже искры музыкальной жизни. Как только учитель приближается к высшим отраслям композиции, отношение его к ученику в значительной степени изменяется. Из педагога, удерживавшего учащегося в определенных рамках, указывавшего, что должно делать и чего не должно, учитель превращается в советника, который может только давать направление работе учащегося, предлагая ему лучшие образцы и показывая каким образом и в чем следует им подражать. Не следует забывать, что все, сделавшиеся великими, композиторы начали с подражаний. Даже Бах не составляет в этом отношении исключения; его первые труды копированы с сочинений Фробергера, Пахельбеля, Букстехуде и других его предшественников. Для того чтобы у учащихся было достаточно хороших образцов для руководства, мы выпустим вслед за этим томом, как уже было сказано, в качестве дополнения, другой—„Анализ фуг“; этот сборник будет заключать в себе фуги различного стиля и величайших композиторов, изложенные в партитуре и подробно разобранные. По рассмотрению тех фуг учащийся, усвоивший эту книгу, научится вероятно всему, чему возможно научиться из книг.

450. Еще одно слово в заключение. Многие из правил, изложенных в этой книге, существенно отличаются от правил, изложенных во многих других руководствах по фуге. Причина этого заключается в том, что этот труд, подобно другим той же серии, основан не на теоретических сочинениях каких-либо других авторов, а исключительно на творениях величайших композиторов. В настоящей книге не предложено ни одного правила, которое не было бы подкреплено примером выдающихся композиторов. Там где теория приходит в столкновение с композиторской практикой Баха, Генделя или Моцарта, теория должна уступить; и учащийся, пишущий фуги согласно правилам, изложенным в этой книге, если и окажется в противоречии с другими учебниками, во всяком случае имеет на своей стороне то преимущество, что неизменно пребывает в среде самого избранного общества.

КОНЕЦ.

