

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 781.42

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_73

**А. С. КОЗУБОВА, Т. В. ФРАНТОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **ANDAMENTO ПАДРЕ МАРТИНИ В ЛАБИРИНТАХ ИТАЛЬЯНСКОЙ ФУГИ XVII–XVIII ВЕКОВ**

Статья посвящена особому виду тем для фуг – *andamento*, который встречается в итальянской полифонической музыке XVII–XVIII веков. *Andamento* входит в одну из первых классификаций видов полифонических тем, предназначенных для фуги, которая была разработана Дж. Б. Мартини и включена им в текст второй части «Очерка о фугированном контрапункте» («*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*»). Названная классификация, принадлежащая Дж. Б. Мартини, опирается на единый критерий для разных тем – временную протяженность, что позволяет четко отграничить *andamento* от других видов фуговых тем. Классификация Дж. Б. Мартини, в которой содержатся три вида тем: *soggetto*, *andamento*, *attacco*, – ориентируется на организацию тематических процессов в вокальной полифонии Возрождения, но выводы касательно данной классификации представляются актуальными для анализа более широкого круга музыкальных

явлений. Исходя из объяснений самого Дж. Б. Мартини, приводимых в «Очерке о фугированном контрапункте», в настоящей статье предложено объяснение специфики тем *andamento* с учетом положений современной теории полифонического тематизма, а также исторического контекста учений о фуге XVII–XVIII веков. Прослеживаются связи *andamento* с тематизмом итальянских ричеркаров XVI–XVII столетий и рядом фугированных форм в творчестве композиторов XIX–XX веков. Авторами статьи рассмотрен вопрос соотношения теории Дж. Б. Мартини с его музыкальными сочинениями, в которых встречается оригинальная разновидность многоголосной и многотемной темы-комплекса, сложившейся как особая разновидность *andamento*.

*Ключевые слова:* Дж. Б. Мартини, «Очерк о фугированном контрапункте», классификация тем для фуг, *andamento*, ричеркар, итальянская фуга XVII–XVIII вв.

*Для цитирования:* Козубова А. С., Франтова Т. В. *Andamento* Падре Мартини в лабиринтах итальянской фуги XVII–XVIII веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 73–82.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_73

**A. KOZUBOVA, T. FRANTOVA**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

### **ANDAMENTO BY PADRE MARTINI IN THE LABYRINTHS OF ITALIAN FUGUE OF THE 17th–18th CENTURIES**

The article is devoted to a special type of fugue themes – *andamento*, which is found in Italian polyphonic music of the 17th–18th centuries. *Andamento* belongs to one of the first classifications of types of polyphonic themes intended for fugue, which

was created by G. B. Martini and was included in the text of “*Essay on Fugue Counterpoint*” (“*Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*”, Parte 2). The named classification was developed by Martini based on a single for different

themes criterion: the temporal length of the theme, which makes it possible to clearly distinguish andamento from other types of fugue themes. In total, Martini's classification contains three types of topics: *soggetto*, *andamento*, *attacco*. The classification is focused on the organization of thematic processes in the vocal polyphony of the Renaissance, but its findings are relevant for the analysis of a wider range of musical phenomena. Based on the explanations of Martini himself, available in the "Essay on Fugue Counterpoint", the article offers an explanation of the specifics of the *andamento* theme. At the same time, the findings of the modern theory of polyphonic theme, as well as the historical context

of the art of fugue of the 17th–18th centuries were taken into account. The authors traced the connections between the *andamento* themes with the Italian *ricercar* themes of the 16th–17th centuries, providing the examples of a number of fugue forms in the music of composers of the 19th–20th centuries. The article examines the relationship between Martini's theory and his musical compositions, in which there is an original version of polyphonic theme and multi-thematic complex, which has developed as a special version of *andamento* theme.

*Keywords:* G. B. Martini, "Essay on Fugue Counterpoint", classification of fugue themes, *andamento*, *ricercar*, Italian fugue of the 17th–18th centuries.

*For citation:* Kozubova A., Frantova T. *Andamento* by Padre Martini in the labyrinths of Italian fugue of the 17th–18th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 73–82.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_73

---

**А**ктуальная сфера современного музыкознания – изучение и истолкование научных и методических трудов, разнообразных композиторских текстов минувших эпох, что позволяет уточнять различные явления композиторской техники и более полно представлять развитие теоретической мысли о музыке. Среди авторов, чьи труды почти не охвачены отечественной наукой, – композитор, ученый, авторитетный и весьма популярный в XVIII веке педагог в области контрапункта и фуги падре Джованни Баттиста Мартини. В трудах данного музыканта содержится немало важных наблюдений и оригинальных идей. Объяснить научную ценность одной из них – цель настоящей статьи, в которой речь пойдет о сущности и исторической судьбе *andamento* – разновидности темы для фуги. Названный вариант входит в классификацию различных видов тем, предназначенных для фугированного контрапункта. Сама же упомянутая классификация изложена в труде Джованни Баттиста Мартини «Очерк о фугированном контрапункте», который был опубликован в Болонье в 1775 году [1].

В названной классификации ученый предлагает различать три разновидности тем: 1) *soggetto*, 2) *andamento*, 3) *attacco*. По-видимому, создание классификации не было специальной научной целью автора «Очерка о фугированном контрапункте», но, конечно, она была серьезно продумана и логично выстроена в связи с главной, дидактической целью «Очерка» – на-

писать пособие в помощь молодым композиторам, желающим практически освоить технику фугированного контрапункта.

Следует отметить, что уже сами термины, прежде всего *soggetto*, заимствованы ученым из обихода теоретических трактатов XVI–XVIII веков. Однако именно Мартини принадлежит такое важное обобщение, как выстраивание классификации с учетом разграничения между разными видами тем при соблюдении единого критерия – протяженности мелодического построения, на котором основан фугированный контрапункт. Вкратце приведем объяснения композитора. *Soggetto*, положенный в основу фуги, должен быть ясным, естественным, не слишком коротким, но и не слишком длинным (не короче полутора и не длиннее трех тактов). Обозначая таким образом предпочтительный масштаб *soggetto*, Мартини подкрепляет свою точку зрения авторитетом Ф. В. Марпурга [1, р. XIV]. *Attacco*, по Мартини, – это сокращенный вид *soggetto*, который не связан общепринятыми законами фуги (в частности, может имитировать пропосту в любой интервал). *Andamento* – мелодическое построение, вдвое и более превышающее *soggetto*. Музыкальные примеры, приводимые Мартини, убедительно демонстрируют три вида тем – *attacco*, *soggetto* и *andamento*, – соответствующие указанным разным масштабным уровням (Пример 1).

С позиции современной теории фуги подобное разграничение может представляться внеш-

ним и малозначительным, но на самом деле оно является фактически первым примером дифференциации тем для фуг на разные подвиды. Отметим, что в разных учениях и учебниках по теории фуги протяженность темы фиксируется как важный показатель ее специфики. Начало такой трактовке, по-видимому, положил Ф. В. Марпург [2, S. 27], который рассматривал длину как существенную характеристику темы, наряду с особенностями мелодической линии, предпочтительными звуками для начала и окончания. От длины темы зависит количество проведений, а значит, и качество всей фуги: «Чем короче тема, тем чаще она может повторяться. Чем чаще повторяется тема, тем лучше фуга» (цит. по: [3, с. 128]). Правда, Ф. В. Марпург в своих рассуждениях не привязывает длину темы к определенному количеству тактов, и типологии тем, подобной трактату Дж. Б. Мартини, у него нет.

В настоящей статье мы остановимся на характеристике *andamento*<sup>1</sup> как весьма специфической разновидности темы, предназначенной для фугированного контрапункта. Термин «*andamento*» отсутствует в немецких учениях и крайне редко встречается в итальянских трактатах – в отличие от термина «*soggetto*», введенного в профессиональный лексикон Дж. Царлино, получившего широкое распространение в XVII–XVIII веках и возрожденного в теоретических работах XX века (см., например: [4; 5; 6; 7]).

Мартини описывает *andamento* следующим образом: «*Andamento* – это последовательность нот, охватывающая звуки той тональности, в которой она проводится, но в отдельных случаях – звуки и других тональностей, связанных с главной. Иногда *andamento* состоит только из одной части, а иногда... из двух соединенных вместе *andamento*» [1, р. IX]<sup>2</sup>. Названную разновидность темы в фугированном контрапункте Мартини иллюстрирует конкретным музыкальным примером – *andamento* фуги из «*Agnus Dei*» Паоло Агостини («Первая книга месс», 1627). Анализируя указанное сочинение, Мартини обозначает буквами границы первого и второго *andamento* (от А до В и от В до С) (Пример 2). Первое *andamento*, которое начинается с I ступени и содержит ряд восходящих квартовых скачков, заканчивается каденцией на III ступени. В сущности, это типичное ядро фугированной барочной темы, после которого идет более подвижное (благодаря мелким длительностям) второе

*andamento*, противопоставленное первому постепенным нисходящим движением в пределах квинты и использованием секвенций. В целом второе *andamento* имеет весьма много общего с традиционным развертыванием барочной фугированной темы. В «Очерке о фугированном контрапункте» Мартини ориентируется на старинную хоровую полифонию, которая составила основной корпус музыкальных примеров, на фоне чего пример из Агостини кажется даже несколько опережающим время. При этом, конечно, нельзя не сказать о родственной структурной разновидности темы в фугах композиторов барокко, которую впоследствии назовут контрастной, состоящей из ядра и развертывания (фуги И. С. Баха, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Г. Ф. Генделя и др.).

Из последующих музыкальных примеров и их объяснений в «Очерке» Мартини можно сделать вывод, что две части *andamento* (два *andamento*) могут сочетаться по горизонтали в одном голосе (как в примере из Агостини), но в других случаях могут распределяться между разными голосами, контрапунктировать друг с другом, создавая тем самым условия для возникновения «двойных контрапунктов» (по терминологии Мартини).

Классификация Мартини особенно актуальна при анализе произведений ренессансной полифонии, что естественно, поскольку «Очерк» создавался для обучения молодых композиторов премудростям контрапункта строгого стиля. Однако положения теории Мартини применимы в более широком диапазоне музыкальных явлений, в частности относительно творчества И. С. Баха<sup>3</sup>. Еще более любопытны параллели видов тем (по Мартини) с инструментальными ричеркарами XVI–XVII веков, о чем будет сказано позже.

Понятие *andamento* помогает найти и логичное объяснение некоторых парадоксальных ситуаций в фугах самого падре Мартини, стиль которого базировался на переплетении черт ренессансного, барочного и раннего классического стилей. Во внушительном по объему композиторском наследии Мартини имеется немало количество фуг, созданных для разных исполнительских составов и относящихся к разным жанровым сферам. Следует отметить, что при всей приверженности полифонии среди сочинений композитора нет ни одного малого полифонического цикла типа прелюдии и фуги, что уже само

<sup>1</sup> В переводе с итальянского – ход, течение, движение, развитие.

<sup>2</sup> Здесь и далее переводы фрагментов из «*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato*» выполнены А. С. Козубовой.

<sup>3</sup> И. М. Приходько отмечает соответствие трех видов темы (по Мартини) строению тем в «Прембулах» (двухголосных инвенциях) И. С. Баха [8].

по себе говорит о веяниях новой классической эпохи. Фуга же обычно оказывается встроеной в более крупную циклическую форму – вокально-инструментальную или инструментальную.

С точки зрения интересующей нас проблемы (тематизм в фугах Мартини), примечательное сочинение – «Сонаты в табулатуре для органа и клавира» (1742), принцип построения которых основан на сочетании черт сонаты *da chiesa* и сонаты *da camera*. Центр полифонической интенсивности в церковных сонатах – это, бесспорно, вторые части циклов, представляющие собой фуги, жанровое содержание и строение которых являются примером трактовки фуги как высоко-развитой и сложно организованной полифонической композиции.

По общему стилевому облику фуги из сонат можно отнести к музыке позднего барокко, хотя целый ряд черт свидетельствует о вступающей в свои права эпохе классицизма. Принадлежность к барочной полифонии отражается на интонационном составе музыкального материала, который опирается на традиции футированного тематизма эпохи барокко. Здесь можно встретить различные риторические фигуры (Соната № 5), а также приемы скрытой полифонии в строении мелодических линий тем (в фугах из сонат №№ 1, 4, 5, 11).

Одна из ярко нетрадиционных особенностей – структурная организация тематизма ряда фуг, в основе которых лежит не одноголосная мелодическая тема, а сложный многоголосный комплекс. Иными словами, многие темы Мартини отличаются оригинальной структурой, несмотря на то, что их интонационный состав продолжает барочные традиции. Рассмотрим особенности устройства таких тем.

Как правило, многоголосный тематический комплекс, открывающий фугу, содержит одноголосный начальный раздел в полтора такта, завершающийся кадансом на I или III ступени главной тональности. Вслед за данным разделом идет развивающая вторая часть в виде двух контрапунктически сопряженных голосов, мотивное содержание которых по яркости не уступает одноголосному началу. Каждый из этих голосов развивает начальную одноголосную часть темы, а ответ появляется в новом голосе только по завершении всего построения многоголосным кадансом. Можно сказать, что голоса первой и второй частей многоголосной темы взаимодействуют в двух направлениях: они дополняют друг друга и в то же время контрастируют – и друг с другом, и с начальным тезисом (Примеры 3, 4)<sup>4</sup>. Возни-

кает вопрос: что же в подобных случаях является темой? Считать ли темой первое одноголосное построение, а двухголосное развитие – своеобразной кодеттой, или же это проведение трех разных тем? Ответ попытаемся найти в теоретических объяснениях самого композитора.

В «Очерке о футированном контрапункте» Мартини выделяет особый вид темы – *andamento*, состоящий из контрастных частей (о нем шла речь на предыдущих страницах), – и объясняет его на примере из вокального сочинения. У П. Агостини (см. Пример 2) *andamento* состоит из двух частей (двух *andamento*), вытянутых в одноголосную линию. Мартини же вводит данный вид темы в инструментальную фугу и существенно преобразует саму структуру темы. В отличие от *andamento* Агостини, второе *andamento* у Мартини проводится двухголосно, при этом контраст возникает не только с первым *andamento* (A–B), но и между голосами второго *andamento*. Именно эта идея – идея контраста – получает в тематизме фуг оригинальное воплощение: второе *andamento*, которое часто у Мартини бывает двухголосным, – это не инерционное мелодическое движение, опирающееся на общие формы, что типично для этапа «развертывания» в теме немецкой барочной фуги, но активная разработка головной мотивной идеи первого *andamento* и контрастных мотивно-мелодических элементов, по сути – сочетание в теме и тезиса, и его разработки.

Многосоставные и многоголосные *andamento* Мартини – особый случай многотемности. Интересна точка зрения, например, Э. Прауга, который считает, что любой материал, фигурирующий до появления ответа, является «вождем» (темой), и «вождей» может быть несколько: «...мы будем разуметь под словом вождь только ту тему, которая изложена в самом начале фуги, и будем давать название второго и третьего вождя только тем темам, которые сопровождают вождя до появления ответа в другом голосе» [9, с. 15]. Данное пояснение может быть подтверждено уникальностью *andamento*. В то же время очевидно, что многоголосное второе *andamento* в темах Мартини нельзя назвать кодеттой, так как внутреннее содержание и процесс развития указывают на особый случай многотемности в виде многоголосной комплексной темы.

Сама идея многоголосной и тематически многосоставной темы-комплекса, с нашей точки зрения, может быть оценена как композиторское изобретение. Но было ли это изобретением в чистом виде? Эволюция итальянской

<sup>4</sup> Согласно методике Мартини, буквенные обозначения соответствуют границам разделов: A–B

– начальный раздел темы, B–C – развивающая часть, D – начало ответа.

фуги в XVII–XVIII веках показывает, что у *inventio* Мартини были свои исторические корни, произрастающие в немалой степени из жанра инструментального ричеркара, который еще М. Преториус отождествлял с фугой. В III томе «*Syntagma musicum*», посвященном музыкальным терминам, автор предлагает следующее объяснение: «Фуга; ричеркар. Фуга – это не что иное... как частое повторение одной и той же темы в разных местах. <...> По-итальянски она называется “ричеркаре”, что значит – “исследовать”, “искать”, “находить”» [10, с. 168]. В. Протопопов, считавший ричеркар и канцону предшественниками фуги, характеризует первый как «мастерскую фугу» [11, с. 27]<sup>5</sup>. По его мнению, развитие ричеркара достигло кульминационной точки в творчестве Дж. Фрескобальди, хотя пьесы, именуемые таким образом, создавались в течение всего XVII века, а сочинения, называемые фугами, в это же время по существу могли быть ричеркарами. Такова, в частности, *Fuga contraria* (1624) С. Шейдта [там же].

Не погружаясь в различные особенности техники и композиции ричеркара, остановимся на одном примечательном свойстве темы, открывающей форму, – свойстве, не вполне объяснимом с позиции теории барочной фуги (баховского типа). Вслед за одностольным изложением темы (часто весьма лаконичной, что типично для Фрескобальди), следует ответ в доминантовой (или субдоминантовой) тональности, которому контрапунктирует мелодическое построение, продолжающее движение в пропосте (начальном голосе). С точки зрения теории классической фуги, данное мелодическое продолжение является противосложением. Однако в ричеркаре названное продолжение ведет себя не как противосложение, а как вторая часть темы (второе *andamento*, согласно Мартини). По своей внутренней специфике это второе *andamento* в ричеркарах заметно отличается от барочного противосложения: оно строится на контрастном ритмо-мелодическом материале (относительно темы), часто отделяется паузой от начальной темы, иными словами, претендует на роль второго инициативного компонента. В то же время именно как второе *andamento* данный компонент строго последовательно появляется после начального (первого) *andamento*, сохраняя с ним горизонтальную связь, однако контрапунктические отношения с первым *andamento* по вертикали (функция противосложения) не сохраняются (Пример 5). Тематический контраст второго *an-*

*damento* относительно первого сочетается порой со структурной автономией, когда второе *andamento* вступает в новом голосе самостоятельно, как новая тема, хотя этому предшествует его проведение на позиции противосложения (Пример 6). В приведенном отрывке из ричеркара А. Габриели при трех разных проведениях второго автономного компонента совмещаются и последовательно сменяются три разные функции: противосложения (тт. 4–6, альтовый голос), второго *andamento* (тт. 5–7, сопрано), второй автономной темы (тт. 7–8, нижний голос).

Теоретическое объяснение указанных специфических образований встречается у А. Берарди, который называет их второй темой [12]. В «*Arcani musicali*» музыкант описывает два типа двойных фуг с двумя темами, причем оба типа отличаются от тех разновидностей двойных фуг, которые станут характерными для зрелой фуги барокко и которые объясняются как нормативные во многих учебниках (см., например: [6; 9]). Согласно Берарди, в первой разновидности каждая из тем фуги вступает в новом голосе. Во втором виде двойных фуг, по Берарди, вторая тема следует за первой в том же голосе, выжидая «один вздох на половину паузы» (цит. по: [13, с. 22]). Понятно, что в обоих случаях речь идет о совместном экспонировании двух тем фуги. В. Протопопов, исследуя ричеркары и канцоны, родственное явление называет «контрапунктирующей темой» [11, с. 23]. Сама многочисленность существующих наименований говорит о функциональной диффузности и двойственности элементов, из которых складывается фугированная структура в XVI–XVII веках.

Сложный и длительный процесс кристаллизации тематизма и формы барочной фуги был сопряжен со многими важными сторонами формообразования: возникновением и закреплением закономерностей экспозиции, преодолением мотетной многотемности, структурным и функциональным выделением интермедии, кристаллизацией нормативного противосложения<sup>6</sup>. Формирование противосложения как структурно и функционально определенного компонента фуги шло по разным направлениям. В немецкой фуге противосложение обычно строилось на второстепенных фоновых элементах (развертывании); в итальянской фуге, в ее раннем жанровом виде – ричеркаре, противосложение часто мыслилось как контрастный контрапункт и продолжение темы, вторая часть которой – второе

<sup>5</sup> Сходные черты и различия ричеркара конца XVI–XVII веков и барочной фуги объяснены в специальной литературе (см., например: [5; 6; 11]).

<sup>6</sup> Напомним: С. С. Скребков отмечал, что в полифонии строгого стиля «...“противосложение” как относительно самостоятельная мелодия еще не сложилось» [14, с. 41–42].

andamento, или вторая тема, что и подчеркнул А. Берарди.

Параллельно с эволюцией однотемной фуги происходило формирование фуги многотемной, которая в XVI–XVII веках существовала не только в тех видах, которые станут нормативными к концу XVII – началу XVIII веков (с совместной или раздельной экспозицией тем), но и в иных вариантах построения. Среди них встречаются ричеркары, в которых уже в начальных тактах композиции присутствует несколько тем, и каждая из них может быть представлена некоторым количеством вариантов. Восприятие таких пьес в прямом смысле слова подобно блужданиям в поисках темы в лабиринтах многотемности и многовариантности одновременно, как в ричеркарах Дж. М. Трабачи, у которого новые проведения часто включали различные «обманы» – инганно. Л. Л. Гервер, исследуя технику инганно в ричеркарах Дж. М. Трабачи и других авторов неаполитанской школы, называет данное явление «особой тематической мозаикой» [13, с. 20].

Многоголосные и многотемные темы-комплексы можно встретить не только в ричеркарах, но и в других жанрах. Некоторые фантазии и каприччио Дж. Фрескобальди открываются построениями, которые своим содержанием весьма близки многоголосным тематическим комплексам Мартини (Пример 7).

Как известно, генеральная линия развития фуги оказалась связанной с однотемной разновидностью, в которой основная идея воплощалась в одноголосной мелодической теме. Многотемность не исчезала, но также постепенно концентрировалась вокруг классических разновидностей. Остальные же формы многотемности оказались на периферии исторического процесса, в том числе и фуга, основанная на многоголосном многотемном комплексе (по типу Мартини),

хотя полностью эта изысканная разновидность не была отринута. Периодически данная форма встречается в сочинениях композиторов XIX и XX веков. Например, в одной из фуг А. Рейхи из сборника «36 фуг для фортепиано» форму открывает шеститемный многоголосный тематический комплекс (Пример 8). Композитор при этом искусно распределяет шесть тем в условиях четырехголосия. Данный шеститемный многоголосный тематический комплекс сохраняет свою структурную целостность (спаянность) на протяжении всего последующего развития. Другой пример – своеобразная тема си-минорной фуги Д. Д. Шостаковича (из «24 прелюдий и фуг» для фортепиано), которая также, можно сказать, отражает традицию старинной итальянской фуги, чья тема состоит из двух контрастных *andamento*.

Таким образом, концепция *andamento* Мартини как особой разновидности темы для фуги получила отражение в композиторской практике последующего времени.

Многотемность фуги с включением в зону темы яркого противосложения также отозвалась в теории будущего времени, а именно в очерке С. И. Танеева о двойной фуге. В этом лаконичном тексте автор выделил три способа соединения тем в двойной фуге: «а) тотчас после вступления первой темы; б) во время ответа (вторая тема в этом случае заменяет противосложение); в) после того, как каждая тема проводилась отдельно» [15, с. 39]. Точка зрения С. И. Танеева не получила однозначной оценки у исследователей XX века, но оказалась созвучной теоретическому учению и композиторской практике далекого прошлого.

Итак, на основе всего сказанного, можно констатировать, что вопрос о типологии сложной (многотемной) фуги еще не получил своего окончательного решения.

---

### ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Martini G. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. CLVIII+328 p.*
2. *Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge: in 2 Bde. Berlin: A. Haude, J. C. Spener, 1753. 342 S.*
3. *Дискин К. В. Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2013. 305 с.*

4. *Тарасевич Н. И. Thema – Soggetto – Passaggio – Punto // Коклико А. П. Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 380–389.*
5. *Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга: учеб. пособие: в 2 кн. М.: Композитор, 2007. Кн. 2: Фуга, ее логика и поэтика. 800 с.*
6. *Милка А. П. Полифония: учеб. пособие: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2016. Ч. II. 216 с.*

7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
8. Приходько И. М. Три вида темы в *Esemplare* Мартини и *Прембулах* Баха // *Opera musicologica*. 2018. № 1. С. 51–71.
9. Праут Э. Фуга. М.: П. Юргенсон, 1900. 238 с.
10. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
11. Протопопов В. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // *Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 5–55.*
12. *Berardi A. Arcani musicali*. Bologna: Marino Silvani, 1706. 42 p.
13. Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 240 с.
14. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
15. Танеев С. И. Тезисы лекции о двойной фуге // Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 39–41.

REFERENCES

1. *Martini G. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. CLVIII+328 p.*
2. *Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge: in 2 Bde. Berlin: A. Haude, J. C. Spener, 1753. 342 S.*
3. *Diskin K. Evolyutsiya ucheniya o fuge v avstromemetskoy traditsii XVIII veka: ot I. I. Fuksa k I. G. Al'brekhtsbergeru [Evolution of the fugue doctrine in the Austrian-German tradition of the 18th century: from I. J. Fuchs to I. G. Albrechtsberger]. Thesis of Ph. D. (Art). St. Petersburg, 2013. 305 p.*
4. *Tarasevich N. Thema – Soggetto – Passaggio – Punto. In: Kokliko A. P. Compendium musices (1552). Ed. by N. Tarasevich. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 380–389.*
5. *Simakova N. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]: textbook: in 2 vol. Moscow: Kompozitor, 2007. Vol. 2: Fugue, its logic and poetics. 800 p.*
6. *Milka A. Polifoniya [Polyphony]: textbook: in 2 parts. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Part 2. 216 p.*
7. *Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. St. Petersburg: Lan', 1999. 496 p.*
8. *Prihod'ko I. Tri vida temy v Esemplare Martini i Preambulakh Bakha [Three kinds of theme in Esemplare by G. B. Martini and J. S. Bach's Preambles]. In: Opera musicologica. 2018. No. 1. Pp. 51–71.*
9. *Praut E. Fuga [Fugue]. Moscow: P. Yurgenson, 1900. 238 p.*
10. *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe in 17th–18th centuries]. Comp. by V. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1971. 688 p.*
11. *Protopopov V. Richerkar i kantsona v XVI–XVII vekakh i ikh evolyutsiya [Ricerca and canzona in 16th–17th centuries and their evolution]. In: Voprosy muzykal'noy formy [Problems of musical form]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1972. Issue 2. Pp. 5–55.*
12. *Berardi A. Arcani musicali*. Bologna: Marino Silvani, 1706. 42 p.
13. *Gerver L. Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI – nachala XVII veka [Inganno and other secrets of polyphonic technique in the second half of the 16th – the beginning of the 17th century]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. 240 p.*
14. *Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Artistic principles of musical styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.*
15. *Taneev S. Tezisy lektzii o dvoynoy fuge [Theses of the lecture on the double fugue]. In: Taneev S. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya [From the research and pedagogical heritage]. Moscow: Muzyka, 1967. Pp. 39–41.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

G. Martini. Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte 2, p. XIV

*Soggetto*



*Attacco*



*Andamento*



Пример 2

П. Агостини. Agnus Dei

Сопрано

Контральто

Бас



Пример 3

Дж. Б. Мартини. Соната № 8, ч. II, тт. 1-4

Allegro

A B C D





Пример 4  
Дж. Б. Мартини. Соната № 6, ч. II, тт. 1-4

Allegro.

A B C D

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro.' and contains four measures labeled A, B, C, and D. The second system continues the piece with another four measures. The music is in a major key with two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.

Пример 5  
Дж. Б. Фасоло. L'Anno, op. 8.  
Canzon Quinta

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two measures, and the second system consists of two measures. The music is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.

Пример 6  
А. Габриели. Ричеркар

del Primo Tuono

I  
II  
III

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'del Primo Tuono' and contains four measures. The second system contains four measures. The music is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.

Пример 7  
Дж. Фрескобальди. Capriccio sopra l'aria di Ruggiero

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two measures, and the second system consists of two measures. The music is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.



**Козубова Алевтина Сергеевна**  
соискатель кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*goldenringlet@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-2651-0178

**Alevtina S. Kozubova**  
Applicant at the Department of Music Theory and Composition  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*goldenringlet@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-2651-0178

**Франтова Татьяна Владимировна**  
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*tandim75@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-6857-1382

**Tatiana V. Frantova**  
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition  
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*tandim75@mail.ru*  
ORCID: 0000-0002-6857-1382