

Т. В. ФРАНТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О «НЕПРАВИЛЬНОЙ» МНОГОТЕМНОСТИ В БАРОЧНЫХ ФУГАХ (К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ФУГИРОВАННЫХ ФОРМ)

Музыка XX – начала XXI века нередко характеризуется искусствоведением как новейшая эпоха расцвета полифонического искусства. Интенсивное и многоплановое преобразование традиционных средств выразительности в композиторской практике благоприятствует существенному развитию научной мысли, обращенной к полифоническим ресурсам музыкального искусства – современным и применяемым на протяжении более ранних исторических периодов. Заметно обновляются и учебники полифонии, предназначенные для музыкальных вузов. При этом существующие расхождения в позициях различных авторов по некоторым вопросам достигают уровня принципиальной теоретической дискуссии. Показательный пример – описание структурного и тематического своеобразия некоторых разновидностей фуги, активно совершенствуемое отечественными музыковедами. В частности, специфика многотемных фуг вплоть до недавнего времени интерпретировалась на основании теоретических положений, утвердившихся в XIX – первой четверти XX столетия (Э. Ф. Рихтер, Л. Бусслер, Э. Праут). Между тем неуклонное расширение диапазона музыкальных стилей и круга сочинений различных исторических эпох, вовлеченных в современную концертную и педагогическую практику, развитие музыкально-теоретической науки способствуют возникновению проблемы, требующей сравнительного анализа и углубленного изучения. Так, в новейших учебниках полифонии Н. А. Симаковой и А. П. Милки феномен многотемной фуги осмысливается по-разному. При этом оба названных пособия отличаются высоким уровнем разработки теоретических проблем, что благоприятствует их активному использованию в образовательном процессе отечественных вузов. На основании аналитического сопоставления текстов автор статьи приходит к выводу о реальной «комплементарности» и возможном параллельном использовании названных пособий в современной учебной практике.

Ключевые слова: полифония свободного стиля XVII–XVIII веков, многотемные фуги, современные учебные пособия для музыкальных вузов, фуги с присоединяемыми темами, общая классификация многотемных фуг.

Для цитирования: Франтова Т. В. О «неправильной» многотемности в барочных фугах (к проблеме современной классификации фугированных форм) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 38–47.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_38

T. FRANTOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE “INCORRECT” MULTI-THEME COMPOSITION IN BAROQUE FUGUES (TOWARDS A PROBLEM OF CONTEMPORARY CLASSIFICATION OF THE FUGAL FORMS)

Music of the 20th and early 21st centuries is often characterized by art scholarship as the latest era of polyphonic flourishing. The intensive and multifaceted transformation of traditional expressive means in compositional practice has fostered significant advances in scholar thought focused on the polyphonic resources of musical art – both contemporary and those employed throughout earlier historical periods. Textbooks on polyphony for music schools are also being significantly updated. At the same time, existing differences in the positions of various authors on certain issues have reached the level of fundamental theoretical debate. A telling example is the description of the structural and thematic uniqueness of certain

varieties of fugue, actively refined by Russian musicologists. In particular, the specific features of multi-themed fugues were, until recently, interpreted based on theoretical propositions established in the 19th and first quarter of the 20th centuries (E. F. Richter, L. Bussler, E. Prout). Meanwhile, the steady expansion of the range of musical styles and works from various historical periods involved in contemporary concert and pedagogical practice, along with the development of music theory, has given rise to a problem requiring comparative analysis and in-depth study. For example, the latest polyphony textbooks by N. Simakova and A. Milka conceptualize the phenomenon of the multi-theme fugue differently. However, both textbooks are distinguished by a high level of theoretical development, which favors their active use in the educational process at Russian high schools. Based on an analytical comparison of the texts, the author concludes that these textbooks offer genuine “complementarity” and the potential for parallel use in contemporary teaching.

Keywords: free-style polyphony of the 17th–18th centuries, multi-theme fugues, contemporary manuals for high schools of music, fugues with added themes, general classification of multi-theme fugues.

For citation: Frantova T. On the “incorrect” multi-theme composition in Baroque fugues (towards a problem of contemporary classification of the fugal forms). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 38–47.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_38



Теория фуги, как и в целом теоретическая наука о музыке, находится в постоянном движении, в поисках истины. Интересующая нас проблема тематической и композиционной организации многотемной фуги не является исключением. Более того, современные исследователи предлагают не только различные варианты истолкования данной проблемы, но и фактически взаимоисключающие концептуальные подходы к ней. Можно ли найти общее решение указанной проблемы, вполне адекватное композиторской практике и при этом отвечающее потребностям учебного курса полифонии? Решению данной задачи и посвящена публикуемая статья.

В главе 5 второго тома фундаментального учебника Н. А. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга» представлена весьма подробная классификация многотемных фуг [1]. Эта классификация, наряду с описаниями двух общепринятых и широко распространенных разновидностей (многотемные фуги с раздельным или совместным экспонированием тем) содержит пункт, далеко не типичный для традиционных учебных пособий: многотемные фуги с присоединяющимися темами (второй, третьей и т. д.). Суть данной разновидности обуславливается тем, что вторая (третья) тема может не иметь собственной экспозиции, появляясь сразу в контрапунктическом соединении с первой темой [1, с. 226]¹. Упомянутую разновидность (без определения «фуга с присоединяющейся темой») давно зафиксировали многие отечественные теоретики – В. А. Золотарев [2, с. 205], И. В. Способин [3, с. 351], В. В. Протопопов [4, с. 53], Т. Ф. Мюллер [5, с. 262], В. П. Фраенов [6, с. 61]. В книге А. Г. Чугаева рассмотрено явление, именуемое фугой «промежуточного типа»; при этом автор отмечает несколько важных черт такого рода компо-

зиций² [7, с. 219]. Как известно, еще В. А. Золотарев называл «промежуточной» форму фуги рассматриваемого вида [2, с. 169]; аналогичной точки зрения придерживается и Е. В. Вязкова [8, с. 98]. Таким образом, констатация существования описанной разновидности фуги – промежуточной между простой (однотемной) и двойной (многотемной) – не была чем-то новым для отечественного музыкознания. Индивидуальный вклад Н. А. Симаковой в освещение данного частного вопроса заключается в предлагаемом – весьма удачном, по нашему мнению, – авторском термине: фуга с особым регламентом распределения тематического материала получила соответствующее специальное наименование.

Казалось бы, проблема наконец-то обрела естественное разрешение: для особой разновидности многотемной фуги была найдена самостоятельная терминологическая номинация. Однако простых решений, как известно, в музыковедческой науке не бывает. В 2016 году увидел свет новый двухтомный учебник «Полифония» А. П. Милки [9]; во втором томе этого издания, в главе о сложной фуге, сказано: «Сложные фуги подразделяются на две основные типологические группы: фуги с совместным экспонированием тем (фуги с совместной экспозицией), фуги с раздельным экспонированием тем (фуги с раздельной экспозицией» [9, с. 168]. Ни о каких других разновидностях (с присоединяемой темой) в тексте данной главы учебника А. П. Милки не говорится. Соответствующую позицию разделяют и некоторые другие отечественные ученые-полифонисты – С. С. Скребков [10, с. 260], К. И. Южак [11, с. 77], А. И. Янкус [12, с. 23].

Так сложилась история аналитического освещения многотемной фуги, что во многих учебниках XX столетия рассматривается одно и

то же произведение – *cis-moll'*ная fuga из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (Пример 1). При этом специалисты (В. А. Золотарев, Н. А. Симакова, Т. Н. Дубравская, Т. Ф. Мюллер) определяют ее как тройную (с тремя темами). В свою очередь, А. П. Милка на протяжении всей главы о сложных фугах также неоднократно обращается к анализу этой фуги, придерживаясь иной точки зрения: «...рассматриваемую фугу следует квалифицировать не как тройную, а как простую с удержанными противосложениями» [9, с. 188]. Цитируемый автор характеризует систему этих «противосложений», демонстрируя абсолютную убежденность в своей правоте.

По сути, здесь обнаруживаются два несовместимых подхода, связанных с аналитическим освещением одного и того же произведения. Главный аргумент А. П. Милки – отсутствие самостоятельной экспозиции у второй и третьей тем. То же мнение высказывал ранее в известной статье «Относительно фуги» [13, с. 156] и А. Н. Должанский, теоретических положений которого во многом придерживается А. П. Милка. Вероятно, это могло бы рассматриваться в качестве неоспоримого обоснования, если бы музыкальная практика в полной мере соответствовала теоретическим постулатам прошлого, изложенным в соответствующих учебниках – например, в книге Э. Праута [14]³. Между тем некоторые педагоги-теоретики XIX века, авторы знаменитых учебников полифонии, были убеждены: *cis-moll'*ная fuga И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» – это тройная fuga [15, с. 109].

В данной ситуации представляется необходимым уяснить: как мыслилась данная проблема композиторами-практиками барочной эпохи, прежде всего – великим И. С. Бахом? Исходя из тогдашних воззрений относительно сочинения многотемных фуг, двум разновидностям, обозначенным в учебнике А. П. Милки, явно отводилось приоритетное место. Допустимо ли было в те времена использование в фуге новой темы при отсутствии надлежащего экспозиционного раздела? Хотя в трактатах XVII–XVIII веков применялись термины, обозначающие двойную фугу, стройная классификация многотемных фуг в этот период еще не сложилась [16]. Подобная классификация не фигурирует и в соответствующем трактате Ф. В. Марпурга: «Теория фуги XVIII в. исходит из техники письма – из наличия или отсутствия соединений в сложном контрапункте, а потому не разводит по разным классам фугу на несколько тем и фугу с одним или несколькими удержанными противосложениями» [12, с. 23]. Совершенно ясно, что термина «присоединяющаяся тема» во времена расцвета

барочной фуги не существовало. Столь же бесспорно и другое: И. С. Бах в ряде сочинений полагал необходимым ввести в композиционный процесс футированной формы новую тематическую идею (новый *initium*), качественно отличную от начальной темы и ее противосложений, ввести как новый контрастный слой тематического содержания, не отказываясь при этом от развития начальной темы.

Попытаемся уточнить, какие именно достижения музыкальной практики барочной эпохи явились почвой для «неправильного» построения многотемной фуги? И. С. Бах, блестяще владевший разнообразными видами полифонической техники, весьма основательно знал старинную полифоническую музыку. Одним из его увлечений было творчество Дж. Фрескобальди. По некоторым свидетельствам, И. С. Бах собственноручно переписал обширный нотный текст «*Fiori musicali*» – сборника органных месс великого итальянца. (Таков был распространенный в ту пору способ постижения тайн композиторского мастерства.) Среди пьес, включенных в «*Fiori musicali*», обнаруживается немало ричеркаров, которые, скорее всего, привлекли внимание И. С. Баха. Между тем, ричеркары Фрескобальди изобиловали композиционными сюрпризами и тонкостями. Одна из них заключалась в том, что на протяжении многотемного ричеркара лишь для первой темы могла быть предусмотрена самостоятельная экспозиция (Пример 2). Остальные же появлялись непосредственно в контрапункте с первой темой, нередко функционировавшей подобно *cantus firmus*, который предполагал поочередное соединение с вводимыми новыми темами (Пример 3). Возможно, что знакомство с ричеркарами Фрескобальди послужило для И. С. Баха своего рода «правовым актом» для решения вопроса о «нормативности» экспозиций второй и третьей тем в многотемной фуге. По сути же это было композиционным изобретением, реализуемым в некоторых баховских сочинениях (кроме *cis-moll'* ной фуги из I тома «ХТК», назовем *H-dur'*ную фугу из II тома данного собрания и др.). Кстати, музыканты эпохи барокко оценивали ричеркар не как форму, существенно отличную от фуги, но как особую ее разновидность. Об этом, в частности, упоминал М. Преториус: «Фуга; ричеркар. Фуга – это не что иное...как частое повторение одной и той же темы в различных местах. Она названа так от слова “бежать”, то есть один голос догоняет другой, исполняя ту же самую тему. По-итальянски она называется ричеркаре, что значит “искать”, “находить”» [17, с. 168].

На вопрос о существовании фуги с присоединяемой темой (согласно терминологии, предложенной Н. А. Симаковой) И. С. Бах, как мы считаем, дал определенный ответ, хотя и не в словесно-теоретической форме (текст учебника), но в художественно-практической (музыкальное произведение). В его «Искусство фуги» включены две композиции, построение которых соответствует принципу многотемной фуги с присоединяемой темой. Как известно, во всех частях упомянутого грандиозного собрания главенствует одна и та же тема, которая, безусловно, претерпевает различные вариационные преобразования, но при этом остается узнаваемой (напомним ее облик в фугах I–IV – см. Пример 4). Однако на протяжении Контрапункта IX в качестве основной фигурирует совершенно другая тема – быстрая, динамично устремленная в своем непрерывном развитии (Пример 5). Главная тема цикла появляется здесь в роли присоединяемой темы уже после полной четырехголосной экспозиции первой темы, и соответствующая вторая экспозиция в данном случае отсутствует, хотя первоначальный статус главной темы как наиболее значимой музыкальной идеи не оспаривается (Пример 6). В Контрапункте VIII из этого баховского собрания вторая тема тройной фуги также излагается по принципу футированной формы с присоединяемой темой, при этом для первой и третьей тем сочинены отдельные экспозиции. Показательна следующая деталь: каждое появление присоединяемой темы неизменно предваряется паузой, что позволяет маркировать начало данного построения, отделяемое от предшествующего музыкального материала. В завершающем разделе контрапунктически соединяются все три темы.

По степени распространенности в композиторской практике тип формы, который именуется фугой с присоединяемой темой, конечно, уступает традиционным разновидностям футированных форм (с совместной или раздельной экспозицией тем). Тем не менее, данная разновидность была востребована композиторами и в эпоху барокко, и в последующее время. Н. А. Симакова приводит внушительный перечень образцов из сочинений разных композиторов, использовавших форму такого рода [1, с. 226]. Не углубляясь в аналитическое освещение всех опусов, включенных в упомянутый перечень, кратко остановимся лишь на одном произведении – II части «Симфонии псалмов» И. Ф. Стравинского. Сам композитор называл эту часть «перевернутой пирамидой фуг» [18, с. 193], где первой была представлена инструментальная фуга у высоких духовых (Пример 7). «Следующей и высшей ступенью перевернутой

пирамиды является человеческая фуга (human fugue), которая не начинается без поддержки инструментов по той причине, что во время сочинения я изменил структуру, решив наложить голоса на инструменты, чтобы дать материалу большее развитие» [Там же, с. 193–194]. В целом, содержание музыки II части «Симфонии псалмов» предопределяется ярким контрастом инструментальной фуги и фуги хоровой, при экспонировании которой продолжает звучать в оркестре первая тема инструментальной фуги; последнее не позволяет трактовать эту форму как простую однотемную фугу с удержанным противосложением (Пример 8).

Итак, две противоположные точки зрения, существующие в современной отечественной учебной литературе, – объективный факт. Каким же в данном случае может быть выбор педагога, на что ориентировать учащихся? По нашему мнению, необходимо учитывать обе позиции. Обширная систематика многотемных фуг, представленная в книге Н. А. Симаковой, позволяет охватить в процессе анализа многие виды многотемных фуг, бытовавшие и продолжающие существовать в композиторской практике. Конечно, не все эти виды и подвиды распространены в равной степени. Так, в частности, многотемные фуги с присоединяемой темой играют значительно меньшую роль, нежели двойные фуги с раздельным или совместным экспонированием тем. Уже в силу этого в практических работах по курсу полифонии – сочинениях студентов – внимание должно быть сосредоточено по преимуществу на двух основных разновидностях многотемной фуги. В этом смысле учебник А. П. Милки представляется весьма ценным современным пособием, содействующим приобретению навыков по написанию двойных фуг.

В заключение – краткий комментарий по поводу еще одной темы в *cis-moll'*ной фуге из I тома «ХТК». Данная тема, которую можно было бы назвать «четвертой», действительно присутствует в нотном тексте, хотя никто из специалистов, анализировавших это сочинение И. С. Баха, не упоминает о ней. Причина, видимо, заключается в том, что указанная тема не излагается футированно и не подвергается развитию в указанной форме, однако важность ее в общем интонационно-тематическом процессе вполне очевидна. Интерпретация содержания *cis-moll'*ной фуги, раскрываемого в связи с темой распятия Иисуса Христа, представлена во многих музыковедческих работах (см., например: [19; 20]). Тема же, именуемая выше «четвертой», по сути, является музыкально-символической фигурой смерти, чрезвычайно характерной для музыки барокко, – *passus duriusculus*. Эта тема звучит в

фуге дважды, причем в наиболее значительных разделах формы. Впервые она излагается в верхнем голосе перед кульминационным разделом – троекратным контрапунктическим проведением трех тем фуги в главной тональности (см. тт. 1–4 в Примере 1); кроме того, *passus duriusculus* проводится (также в верхнем голосе) в заключительном разделе фуги перед итоговым проведением главной темы в тональности *cis-moll* (тт. 101–105).

Размышления о роли четвертой темы в *cis-moll'* фуге из I тома «ХТК» И. С. Баха позволяют предположить, что вопрос о различных принципах тематической организации в много-темной футированной форме барокко и после-

дующих веков еще не обрел вполне удовлетворительного решения. Об этом свидетельствуют и научные работы, и учебные издания последних лет [21; 22; 23], равно как и давние рассуждения С. И. Танеева по поводу момента появления второй темы в футированной форме. К подобным темам С. И. Танеев относил, кстати, некоторые особые противосложения [24]. Впрочем, даже термин «сложная fuga» в наши дни интерпретируется учеными по-разному. Таким образом, теория многотемной фуги в обозримой перспективе, скорее всего, будет подвергаться дальнейшему совершенствованию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полный перечень видов многотемных фуг, согласно классификации Н. А. Симаковой, включает следующие пункты: 1. С раздельным экспонированием тем: а) без последующего их соединения, б) с частичным, неполным соединением; в) с последующим соединением. 2. С совместным экспонированием тем: а) без последующего их разделения, б) с последующим разделением. 3. С присоединяющейся темой (темами). 4. Смешанные разновидности: а) с чередованием различных видов экспозиций; б) с сочетанием совместного (или раздельного) экспонирования тем, а также присоединения новых тем [1, с. 226].

² В связи с анализом *H-dur'* фуги (II том «ХТК») А. Г. Чугаев подчеркивает: в процессе развития фуги появляется тематический материал, выступающий контрапунктом к начальной теме, но затем проводимый самостоятельно, независимо от нее. При этом указанный материал обладает интонационной яркостью, структурной оформленностью, что приближает его (по функции) ко второй теме. Форму такого типа фуги следует считать промежуточной между простой и двойной [7, с. 219].

³ Ценную информацию об истории становления фуги содержит труд П. М. Уолкера [16]. Краткий обзор трактатов и учебников XVII–XX веков, посвященных фуге, представлен в книге Н. А. Симаковой [1].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
И. С. Бах. Фуга *cis-moll* («ХТК», I т.)



Пример 2

Дж.Фрескобальди. «Fiori musicali». Ricercare cromatico post il Credo

MANUALE

PEDALE

Пример 3

Дж. Фрескобальди. «Fiori musicali». Ricercare cromatico post il Credo (раздел 2)

Пример 4

И. С. Бах. Искусство фуги (главная тема)

Fuga I a 4 voci

p

Fuga II a 4 voci

f

Fuga III a 4 voci

p

Fuga IV a 4 voci

p

Пример 5

И. С. Бах. Искусство фуги. Контрапункт IX (первая тема)

Пример 6

И. С. Бах. Искусство фуги. Контрапункт IX (соединение двух тем)

Пример 7

И. Стравинский. Симфония псалмов. II часть (инструментальная фуга)

Темпо ♩ = 60

Пример 8

И. Стравинский. Симфония псалмов. II часть (вокально-оркестровая фуга)

ЛИТЕРАТУРА

1. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга: учебное пособие: в 2 кн. М.: Композитор, 2007. Кн. 2: Фуга: ее логика и поэтика. 800 с.
2. Золотарев В. А. Фуга. М.: Госмузиздат, 1932. 256 с.
3. Способин И. В. Музыкальная форма: учебное пособие. Изд. 5-е, испр. М.: Музыка, 1972. 400 с.
4. Протопопов В. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 5–54.

5. Мюллер Т. Ф. Полифония: учебное пособие. М.: Музыка, 1988. 336 с.
6. Фраенов В. П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. 208 с.
7. Чугаев В. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 256 с.
8. Вязкова Е. В. «Искусство фуги» И. С. Баха: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 484 с.
9. Милка А. П. Полифония: учебное пособие: в 2 ч. СПб.: Композитор, 2016. Ч. II. 248 с.
10. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е, испр. М.: Музыка, 1982. 268 с.
11. Южак К. И. К поэтике фуги (на материале «Хорошо темперированного клавира» Баха) // Теория фуги: сб. науч. тр. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. С. 135–164.
12. Янкус А. И. К анализу двойной фуги в трактате о фуге Ф. В. Марпурга // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 2. С. 19–33.
13. Должанский А. Н. Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.
14. Праут Э. Фуга. М.: Госмузиздат, 1922. 238 с.
15. Бусслер Л. Учебник контрапункта и фуги в свободном стиле, изложенный в 33 задачах. М.: Юргенсон, 1917. 160 с.
16. Walker P. M. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 486 p.
17. Преториус М. Синтагма мусикум // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: [антология] / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 158–172.
18. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
19. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика–XXI, 2005. 372 с.
20. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
21. Кузнецов И. К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века: учебное пособие. М.: Музыка, 2021. Вып. 2. 296 с.
22. Гирфанова М. Е. Двухголосная каноническая секвенция в интермедиях фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: учебное пособие. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2023. 64 с.
23. Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 240 с.
24. Танеев С. И. Тезисы лекции о двойной фуге // Танеев С. И. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. С. 39–41.

REFERENCES

1. Simakova N. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of the Strict Style and the Fugue]: textbook: in 2 vol. Moscow: Kompozitor, 2007. Vol. 2: Fugue: Its Logic and Poetics. 800 p.
2. Zolotarev V. Fuga [Fugue]. Moscow: Gosmuzizdat, 1932. 256 p.
3. Sposobin I. Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook. The 5th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1972. 400 p.
4. Protopopov V. Richerkar i kantsona v XVI–XVII vekakh i ikh evoliutsiya [Ricerar and canzone in the 16th–17th centuries and their evolution]. In: Voprosy muzykal'noy formy [Problems of Musical Form]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1972. Issue 2. Pp. 5–54.
5. Myuller T. Polifoniya [Polyphony]: textbook. Moscow: Muzyka, 1988. 336 p.
6. Fraenov V. Uchebnik polifonii [Polyphony Textbook]. Moscow: Muzyka, 1987. 208 p.
7. Chugaev V. Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha [Features of the structure of J. S. Bach's keyboard fugues]. Moscow: Muzyka, 1978. 256 p.
8. Vyazkova E. «Iskusstvo fugi» I. S. Bakha [“The Art of Fugue” by J. S. Bach]: research work. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2006. 482 p.
9. Milka A. Polifoniya [Polyphony]: textbook: in 2 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. Vol. 2. 248 p.
10. Skrebkov S. Uchebnik polifonii [Textbook of Polyphony]. The 4th rev. ed. Moscow: Muzyka, 1982. 268 p.
11. Yuzhak K. K poetike fugi (na materiale «Khorosho temperirovannogo klavira» Bakha) [On the poetics of fugue (based on the material of J. S. Bach's “The Well-Tempered Clavier”). In: Teoriya fugi [Theory of fugue]: collected research works. Leningrad: N. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory, 1986. Pp. 135–164.

12. *Yankus A.* K analizu dvoynoy fugi v traktate o fuge F. V. Marpurga [Towards the analysis of the double fugue in the treatise on fugue by F. V. Marpurg]. In: *Vestnik SPbGU* [Bulletin of St. Petersburg State University]. Series 15: Art Scholarship. 2011. No. 2. Pp. 19–33.
13. *Dolzhanskiy A.* Otnositel'no fugi [Concerning the fugue]. In: *Dolzhanskiy A. Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Leningrad: Muzyka, 1973. Pp. 151–162.
14. *Praut E.* Fuga [Fugue]. Moscow: Gosmuzizdat, 1922. 238 p.
15. *Bussler L.* Uchebnik kontrapunkta i fugi v svobodnom stile, izlozhennyj v 33 zadachakh [A free-style counterpoint and fugue manual presented in 33 tasks]. Moscow: Yurgenson Publishing House, 1917. 160 p.
16. *Walker P. M.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 486 p.
17. *Pretorius M.* Sintagma musikum [Syntagma Musicum]. In: *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th–18th Centuries]: anthology. Comp. by V. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1971. Pp. 158–172.
18. *Stravinskiy I.* Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. 416 p.
19. *Berchenko R.* V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire» [In Search of the Lost Meaning: Boleslav Jaworski on “The Well-Tempered Clavier”]. Moscow: Klassika–XXI, 2005. 372 p.
20. *Kudryashov A.* Teoriya muzykal'nogo sodержaniya: Khudozhestvennye idei evropeiskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music in the 17th–20th Centuries]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.
21. *Kuznetsov I.* Polifoniya v zarubezhnoi muzyke pervoy poloviny XX veka [Polyphony in Foreign Music of the 1st Half in the 20th Century]: textbook. Moscow: Muzyka, 2021. Issue 2. 296 p.
22. *Girfanova M.* Dvukhgolesnaya kanonicheskaya sekventsia v intermediyakh fug «Khorosho temperirovannogo klavira» I. S. Bakha [A two-part canonic sequence in the interludes of the fugues in J. S. Bach's “Well-Tempered Clavier”]: textbook. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2023. 64 p.
23. *Gerver L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroi poloviny XVI – nachala XVII veka [Inganno and other secrets of polyphonic technique from the 2nd half of the 16th – early 17th centuries]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2018. 240 p.
24. *Taneev S.* Tezisy lektsii o dvoynoy fuge [Theses of lecture on the double fugue]. In: *Taneev S. Iz nauchno-pedagogicheskogo naslediya* [From the research and pedagogical heritage]. Moscow: Muzyka, 1967. Pp. 39–41.

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