

Техника
музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.42

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035>

EDN GEQWNJ



Il modo di fare le fughe:
о неаполитанской модели фуги в XVIII веке

Анастасия Ивановна Маслова

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ nastena_maslova_23@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-5342-8245>



Аннотация. Статья посвящена анализу композиционных закономерностей ряда фуг, созданных неаполитанскими мастерами XVIII столетия. В это время в Европе был распространен особый дидактический подход, называемый *iter per exempla* (лат. «следуя за примером», «на примере»). Он лег в основу обучения композиторов и повлиял на изложение учебного материала в трактатах. Ярким примером такой практики стал

Regole del contrappunto pratico (1794) Николы Салы, одного из самых авторитетных неаполитанских педагогов. Первая двухголосная fuga из II тома его трактата представляет собой переработку первой fugи из *Quindici Fughe a Due* Алессандро Скарлатти. В статье проведен сравнительный анализ двух fug, показавший, что fuga Салы повторяет строение fugи Скарлатти, допуская лишь одно нововведение — проведение темы в тональности субдоминанты. Сочинения Скарлатти, Салы, его предшественников и современников, взгляды итальянских теоретиков того времени на способ сочинения fugи, рассмотренные в статье, позволили сделать вывод о наличии неаполитанской модели fugи, основу которой заложил Скарлатти, развил и утвердил Сала. Она включает экспозицию, контрэкспозицию, проведение темы в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стретный раздел.

Ключевые слова: Неаполь, обучение композиции, *iter per exempla*, Никола Сала, Алессандро Скарлатти, контрапункт, полифония, музыкальная форма, fuga, композиционная модель

Благодарности: Выражаю глубокую признательность своему научному руководителю Ирине Петровне Сусидко за значительный вклад и искреннее участие в написании статьи; профессору кафедры аналитического музыкознания Ларисе Львовне Гервер за ценные советы, уточнения и рекомендации по основному содержанию статьи; профессору кафедры аналитического музыкознания Татьяне Владимировне Цареградской за помощь в подготовке перевода статьи на английский язык.

Для цитирования: Маслова А. М. *Il modo di fare le fughe*: о неаполитанской модели fugи в XVIII веке // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. С. 10–35.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035>

==== *Technique of Musical Composition* ====

Original article

Il modo di fare le fughe:
On the Neapolitan Fugue Model in the 18th Century

Anastasia I. Maslova

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ nastena_maslova_23@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-5342-8245>

Abstract. This article is devoted to the analysis of compositional principles found in a number of fugues created by Neapolitan masters of the 18th century. At that time, a particular didactic approach was widespread in Europe, called *iter per exempla* (Latin: “following the example,” “by example”). This approach formed the basis for the training of composers and influenced the presentation of instructional material. A vivid example of such a practice is the treatise *Regole del contrappunto pratico* (1794) by Nicola Sala, one of the most authoritative Neapolitan teachers. The first two-part fugue from Volume II of his treatise is an reworking of the first fugue from *Quindici Fughe a Due* by Alessandro Scarlatti. The article presents a comparative analysis of these two fugues, showing that Sala’s fugue replicates the structure of Scarlatti’s fugue, allowing only one innovation — the statement of the subject in the subdominant key.

The compositions of Scarlatti, Sala, their predecessors and contemporaries, as well as the views of Italian theorists of that time on the method of fugue composition discussed in the article, make it possible to conclude that there existed a Neapolitan fugue model. This model was established by Scarlatti and further developed and introduced into the counterpoint course by Sala. It includes an exposition, a counter-exposition, a statement of the subject(s) in the subdominant key, an augmented statement, and a final stretto section.

Keywords: Naples, composition training, *iter per exempla*, Nicola Sala, Alessandro Scarlatti, counterpoint, polyphony, musical form, fugue, compositional model

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to my Scientific Adviser Professor Irina P. Susidko for the meaningful contribution and sincere involvement in writing of this article; to Professor of the Analytical Musicology Department Larisa L. Gerver for valuable advice, more precise definitions and recommendations on the main content of the article; to Professor of the Analytical Musicology Department Tatiana V. Tsaregradskaya for an assistance in preparing the translation of the article into English.

For citation: Maslova, A. I. (2025). *Il modo di fare le fughe: On the Neapolitan Fugue Model in the 18th Century*. *Contemporary Musicology*, 9(2), 10–35. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-010-035>

Введение

Вплоть до недавнего времени неаполитанская контрапунктическая традиция XVIII века как в российском, так и в зарубежном музыковедении не была предметом исследования и даже не упоминалась. Ситуация изменилась в последние два десятилетия в связи с возросшим интересом к обучению в консерваториях Неаполя. Начало было положено открытием для современной науки феномена *partimento*, приоритет в изучении которого принадлежит Джорджо Сангвинетти [1; 2]. Появились работы, пока еще малочисленные, рассматривающие наряду с *partimento* также практику контрапункта. Одна из них — диссертация Питера ван Тура — посвящена методам обучения композиции [3], другая — монография Розы Кафьеро — носит историографический характер [4]. Кроме того, были опубликованы статьи Пало Сулло [5] и Гаэтано Стеллы [6], в центре внимания которых находится дидактическое наследие Николы Салы (1713–1801) — одного из самых значимых представителей неаполитанской полифонической школы XVIII столетия. В его трактате *Regole del contrappunto pratico*¹ представлена структура и содержание курса контрапункта в консерватории *Santa Maria della Pietà dei Turchini*. Перечисленные исследования послужили отправной точкой для изысканий, проведенных в настоящей статье

Основу обучения композиторов в неаполитанских консерваториях, как известно, составляло сочинение по образцам. В трактатах эта практика определила принцип изложения учебного материала, названный *iter per exempla* (в переводе с латыни «следуя за примером», «на примере») [6; 7]. В то время как в австрийской и немецкой теории контрапункта превалировали работы с преобладанием словесного текста над музыкальными образцами, которые в своем большинстве имели чисто инструктивный характер², у итальянских мастеров примеры из «практической» музыки, напротив, часто доминировали

¹ *Sala N. Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, Primo Maestro nel Reale Conservatorio della Pietà de' Turchini Dedicate alla Maestà di Ferdinando IV Re delle Due Sicilie, 3 Vols. Naples: Stamperia Reale, 1794.*

² Назовем *Gradus ad Parnassum* (1725) И. Й. Фукса, *Abhandlung von der Fuge* (1753) и *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1757) Ф. В. Марпурга, *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790) И. Г. Альбрехтсберга.

над изложением теоретических сведений³. Рассматривая *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* Джованни Баттисты Мартини (1706–1784), Кнуд Еппесен резюмировал, что этот труд «скорее представляет собой сборник примеров вокальной полифонии, чем настоящий учебник контрапункта» [8, p. 52].

Практика *iter per exempla* реализована и в трактате Салы *Regole del contrappunto pratico* [9]. Этот трехтомный труд всецело состоит из музыкальных образцов, сочиненных самим маэстро, которые снабжены, как правило, лишь краткими комментариями⁴. По замыслу автора, примеры, в зависимости от сложности, должны быть изучены «молодыми новичками» либо самостоятельно, либо под руководством «более опытных мастеров», что позволит извлечь из них все необходимые знания⁵. Такой посыл в завуалированной форме выражает позицию многих неаполитанских педагогов второй половины XVIII века. Принцип *iter per exempla* предполагал ориентацию на опыт, сформированный устоявшейся педагогической традицией [10]. В результате «образцовые» фуги буквально тиражировались в ряде трактатов, а в дошедших до нас манускриптах можно выявить целые цепочки схожих полифонических работ, что даже затрудняет их атрибуцию.

Показательным примером описанного выше заимствования могут стать сочинения из следующих рукописных и печатных источников, которые и послужили материалом для сравнения⁶:

³ К трактатам *iter per exempla* обычно относят *Guida armonica* (ок. 1690) Дж. О. Питони, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774-I, 1775/6-II) Дж. Б. Мартини, *Arte pratica di contrappunto* (1765-I, 1766-II, 1772-III) Дж. Паолуччи, а также *Regole del contrappunto pratico* (1794) Н. Салы.

⁴ В трех томах трактата, содержащего в общей сложности более четырехсот страниц, словесное изложение материала занимает не более пяти: так, в I томе, помимо Посвящения королю и Обращения к читателям, специальные разделы отведены Теории интервалов (pag. 1) и Правилам двойного контрапункта (pag. 17–18). Единичные теоретические сведения оформлены в виде междустрочных подписей, помещенных в начале нотных примеров или между ними.

⁵ *Sala N. A'Lettori l'Autore. Regole del Contrappunto pratico. Vol. 1 (pp. n.n.).*

⁶ На их родство обратила внимание, в частности, Кафьеро [11, p. 644, note 209].

- первая fuga из сборника *Quindici Fughe a Due Del Sig.^{re} Cav.^e Alessandro Scarlatti* (1660–1725), переписанного Салой⁷;
- первая двухголосная fuga из II тома трактата Салы *Regole del contrappunto pratico*⁸;
- fuga Салы из дидактической тетради, приписываемой его учителю Леонардо Лео (1694–1744), *Instituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo*, [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3)⁹.

Фуга Скарлатти

В фуге № 1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due* Скарлатти (Приложение 1) два голоса вступают последовательно каждый со своей темой, что соответствует первому правилу двойной фуги Анджело Берарди, изложенному в трактате *Documenti armonici*¹⁰ [15, с. 20–22]. Вступление первого голоса отмечено Салой как *Proposta*, второго — никак не обозначено. В некоторых исследованиях

⁷ Относительно этого манускрипта в исследовательской литературе существуют разночтения. В работе Кафьеро [11] и предисловии Франческо Тазини к изданию трех- и четырехголосных обработок 15 клавирных фуг Алессандро Скарлатти (ASOT 102–116) [12] шифр оригинального документа в архиве Неаполитанской консерватории *San Pietro a Majella* (I-Nc) записан как I-Nc 46.1.29. В статье Сулло [5] и каталоге Гасперини-Галло (*Gasparini G., Gallo F. Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli. Parma: Fresching, 1934*) эта рукопись значится под номером I-Nc 34.4.13, а в монографии Николаса Барагваната [13] и базе данных *UUSolf: Uppsala Solfeggio Database* (URL: <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php>) оба номера приведены как две самостоятельные единицы хранения. При этом в библиографическом описании в работе Барагваната номеру 46.1.29 соответствует автограф 15 фуг Скарлатти, а номер 34.4.13 представляет собой рукописную копию тех же 15 фуг, сделанную Салой. На самом деле, авторская рукопись 15 фуг в архиве библиотеки *San Pietro a Majella* не сохранилась, номер 46.1.29 — устаревший шифр документа, в настоящее время числящегося под номером 34.4.13. Таким образом, речь идет об одном и том же манускрипте, полное наименование которого следующее: *Quindici Fughe a Due copiate da Sala Del Sig.[no]re Cav.[alier]e Alessandro Scarlatti*, ms. I-Nc 34.4.13(7).

⁸ *Sala N. Regole del Contrappunto pratico. Vol. 2. P. 2–4.*

⁹ *Instituzioni o Regole di contrappunto del sig. Leonardo Leo*, [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3). Изучением сохранившихся контрапунктических тетрадей, приписываемых Леонардо Лео, а также проблемой их авторства занимался Алессандро Аббате, опубликовавший фугу, о которой идет речь в настоящей статье [14, р. 157–159].

¹⁰ *Berardi A. Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo [...]. Bologna: G. Monti, 1687. P. 42.*

такое экспонирование рассматривается как сочетание темы (*soggetto*) и ненормативно введенного удержанного противосложения (*controsoggetto*, или *soggetto servile* — вспомогательная тема) [3, р. 174–175, 181], либо как показ темы и контртем [16, р. 73]. Для Неаполя в XVIII веке в целом были характерны фуги с совместным экспонированием двух тем, которые взаимодействовали друг с другом в двойном контрапункте на протяжении всей композиции¹¹. В связи с этим можно предположить, что в качестве пропосты выступала двухголосная тема.

После экспозиции следует построение, обозначенное Салой *Imitazione*, — свободный полифонический раздел, соответствующий интермедии в современной терминологии фуги и основанный на имитациях¹². Он начинается канонической имитацией (тт. 10–14), допускающей диминуирование верхнего голоса: мотив вычленен из контрапункта к респосте первой темы (ср.: *Risposta*, т. 6 и *Imitazione*, т. 13). Изысканной мотивной работой насыщена вся эта интермедия (тт. 10–20).

Далее повторяется экспозиционный раздел с вертикальной перестановкой голосов (*Rivolto della Proposta* и *Rivolto della Risposta*), типичной для контрэкспозиции. Сразу после этого Скарлатти дважды проводит первую тему, давая ее шесть начальных звуков в увеличении (*Fuga aggravata nella Proposta* и *Fuga aggravata nella Risposta*, тт. 32–49) и возвращаясь к обычному ритму в момент появления второй темы (тт. 37–40, 46–49) — не случайно увеличение первой обозначено не пропостой, а *fuga* в значении тема. Таким образом, обе темы по-прежнему звучат совместно, сохраняя, пусть и в модифицированном виде, экспозиционную диспозицию.

За ритмическим преобразованием следует еще одна интермедия, подводящая к заключительному разделу фуги — череде стретт. Вторая тема утрачивает здесь роль контрапунктического сопровождения первой и приобретает

¹¹ Реже встречались фуги на одну, а также на три и четыре темы. Это подтверждается, в частности, соотношением фуг в *Regole del contrappunto pratico* Салы и многочисленными опытами его учеников [3, р. 178–185].

¹² В своем трактате Сала дает следующее определение имитации: “L’imitazione vien detta quando la parte seguente seguita l’antecedente, con qualche pausa avanti, e si può fare all’unisono, alla seconda, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, alla ottava, ed alla nona” («Имитацией следует называть [прием], когда последующий голос повторяет предшествующий спустя какое-то время; она может быть выполнена в унисон, в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву и нону»). *Sala N. Regole del Contrappunto pratico*. Vol. 3. P. 1.

большую самостоятельность, становясь полноправным участником имитационного развития. Дважды стретта первой темы с имитацией в октаву (*Stretta in cui si risponde colla stessa Proposta, e nell'istesso tuono*) чередуется со стреттной имитацией второй темы в квинту (*Imitazione in 5.a*). Два эти проведения в тоники-доминантовом соотношении образуют подобие пропосты и rispосты¹³, после чего проходят еще две стретты второй темы, завершающие фугу (Схема 1). Такое обращение со второй темой в заключительном разделе позволяет назвать ее полноценной двойной фугой.

Схема 1. Строение первой фуги из *Quindici Fughe a Due* А. Скарлатти

Экспозиция		Интермедия	Контрэкспозиция					
тт. 1–10		тт. 10–20	тт. 20–31					
T1 (Proposta)	T2		T2		T1 (Risposta)			
T2	T1 (Risposta)		T1 (Proposta)		T2			
Увеличение		Интермедия	Стретты					
тт. 32–49		тт. 49–56	тт. 56–78					
T1 (Proposta agg.)	T2		T1 (Pr.)	T2	T1 (R.)	T2	T2	T2
T2	T1 (Risposta agg.)		T1 (Pr.)	T2	T1 (R.)	T2	T2	T2

Фуга Салы

Первая двухголосная фуга из II тома трактата Салы представляет собой мастерскую переработку рассмотренной фуги Скарлатти, напоминающую о технике пародии: она написана практически на те же темы, в той же тональности, имеет

¹³ В доминантовой стретте в верхнем голосе, вступающем вторым, первая тема проводится в виде реального ответа, что в данном случае связано со стремлением сохранить во второй стретте временное расстояние вступления голосов. В целом такая замена тонального ответа на реальный в неэкспозиционных разделах полифонических сочинений была весьма распространенной практикой.

сходство в приемах развития (ср. *Примеры 1a* и *1b*)¹⁴. Сала озаглавил ее *Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi*, что можно перевести как «Способ сочинения двухголосной фуги для прилежных учеников» (см. *Приложение 2*).



Пример 1a. А. Скарлатти. Фуга №1 (ASOT 102) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–7



Пример 1b. Н. Сала. Фуга №1 *a 2 voci* из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–7

Поскольку эта фуга призвана была служить примером для подражания, Сала также оснастил ее аналитическими комментариями и различными наставлениями. Как и фуга Скарлатти, она начинается совместным экспонированием двух тем, обозначенных как *Proposta* и *Secondo soggetto*, то есть материал обоих голосов признан темами.

Подобно модели Скарлатти, за экспозицией следует *Imitazione*, построенная, однако, на стреттном проведении второй темы, которая приводит

¹⁴ Вероятно, еще в годы учебы в неаполитанской консерватории *Santa Maria della Pietà dei Turchini* Сале в качестве примера на одном из уроков сольфеджио или контрапункта были предложены *Quindici Fughe a Due* Скарлатти. Следуя практике *iter per exempla*, Сала сначала переписал заданные ему образцы, а затем проанализировал, снабдив их краткими комментариями. Прodelав прекомпозиционную работу, Сала, возможно под руководством Лео, сочинил фугу-пародию на первую фугу Скарлатти, которая впоследствии была расценена как удачная модель для подражания и включена в дидактическую тетрадь Лео и трактат самого Салы.

к аналогичным образом написанной контрэкспозиции, полученной путем вертикальной перестановки голосов (*Rivolto*)¹⁵. За ней следует еще один имитационный раздел, начинающийся как первая интермедия, но переходящий в *modulazione* — каноническую секвенцию, посредством которой осуществляется переход в тональность субдоминанты¹⁶.

Далее контрапункт двух тем, только в виде пропосты, проводится в тональности субдоминанты (*il soggetto alla quarta del tono*). Этот прием, качественно новый по сравнению с фугой Скарлатти и рядом других фуг предшественников Салы, войдет в традицию и будет широко употребим среди приверженцев школы Лео.

После проведения в тональности субдоминанты Сала дает уже знакомый по фуге Скарлатти раздел с первой темой в увеличении, но и он подвергается изменениям, выполняя более сложную контрапунктическую задачу: появление темы в увеличении сопровождается поучительный текст, кратко излагающий правило двойного контрапункта дуодецимы, который будет к ней применен¹⁷. Еще одно отличие фуги Салы от образца Скарлатти состоит в том, что в этом разделе вторая тема отсутствует вовсе. Взамен нее введен новый тематический материал, своего рода «временное» удержанное противосложение, призванное продемонстрировать двойной контрапункт дуодецимы. Отсутствие второй темы компенсирует следующая за этим *Imitazione in canone*, как и прежде основанная на стреттном проведении *secondo soggetto*.

Завершает фугу обширный стреттный раздел, в котором вторая тема становится продолжением первой, соединяясь с ней по горизонтали. Сала обозначает эти проведения *Prima stretta*, *Seconda stretta*, *Terza stretta* и *Quarta stretta*.

¹⁵ Единственное отличие состоит в том, что Сала совершает перестановку темо-ответных проведений в обратном порядке: сначала *Rivolto* респосты в сопрано, а затем *Rivolto* пропосты в басу.

¹⁶ Примечательно, что материалом *modulazione* фуги Салы послужили имитации из первой интермедии фуги Скарлатти.

¹⁷ “La fuga aggravata che si rivolta in 12.a per rivoltarla non si mettano nè 6.a nè 7.a ma solo consonanze di 3.5.8. volendo poi usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il basso un tono” («Тема в увеличении, которая переворачивается в дуодециму, и чтобы осуществить этот переворот, не должны быть использованы ни секста, ни септима, а только созвучия терции, квинты и октавы; тогда, если вы все же захотите использовать септиму, лучше разрешить ее в квинту, опустив верхний диссоциирующий звук и подняв бас на один звук»).

Между второй и третьей стреттой вводится обособленная стретта второй темы, обозначенная автором как *Risposta alla imitazione in canone* (имеется в виду «ответное» проведение на *Imitazione in canone* в тактах 50–52). Как и Скарлатти, Сала не называет стреттой проведение второй темы. Венчает фугу главная стретта — *stretta magistrale*, в которой первая и вторая темы, соединенные «по горизонтали», проводятся канон до конца (Схема 2)¹⁸.

Схема 2. Строеение первой фуги
из II тома *Regole del contrappunto pratico* Н. Салы

Экспозиция тт. 1–10 T1 (Proposta) T2 T2 T1 (Risposta)		Интермедия тт. 10–12 T2 T2		Контрэкспозиция тт. 13–21 T1 (Risposta) T2 T2 T1 (Proposta)	
Интермедия тт. 21–27 T2..... T2.....		Субдоминанта тт. 28–31 T1 (Proposta от IV ступени) T2 (от IV ступени)		Интермедия тт. 31–32	
Увеличение тт. 33–50 T1 (Proposta agg.) новый материал новый материал T1 (Proposta agg.)		Интермедия тт. 50–52 T2 T2			
Стретты тт. 53–88					
I. T1(Pr.) T2 T1(R.)	II. T1(R.) T2 T1(Pr.)	T2	T1(Pr.)	T1(R.)	S.M. T1(Pr.)T2 T1(Pr.)T2

Таким образом, фуга Салы в целом воспроизводит композиционный план фуги Скарлатти, однако содержит существенное нововведение, а именно — проведение темы в тональности субдоминанты. Этот выбор обусловлен в первую очередь ладовыми закономерностями, чему есть несколько разъяснений. Одно из них принадлежит болонскому ученому падре Мартини:

¹⁸ “Stretta magistrale, o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo” («Мастерская стретта, или канон, полученный из [первой] темы и второй темы, которая также называется эпилогом»).

Существуют различные методы, используемые Мастерами для продолжения Фуги. Некоторые хотят, проведя тему по звукам основного [*Fondamentale*] и квинтового [*Quinta*] [тона], перейти к квартовому [*Quarta*] тону. Причина, утверждают они, состоит в том, что, поскольку квартовый тон имеет ту же терцию, что и терция основного тона, то ответы [*Risposte*] на квартовый тон становятся подобными темам [*Proposta*] и ответам [*Risposte*] как основного, так и квинтового тона. Другие же, не столь щепетильные, хотят, чтобы мы перешли к другим звукам, сопричастным основному тону, а именно к терцовому [*Terza*] и секстовому [*Sesta*], чтобы основание темы [*Soggetto*] в этих звуках стало частично несхожим, поскольку если терция основного тона малая [*minore*], то терция в тональностях третьей и шестой ступеней будет большая [*maggiore*], и наоборот, если терция основного тона большая, то терция в них будет малая¹⁹.

Иными словами, проведение и тем, и ответов в основной тональности, субдоминанте и доминанте в ладовом отношении звучат одинаково. В отличие от транспозиции в тональности третьей и шестой ступеней, когда лад меняется²⁰. Таким образом, проведение темы в тональности субдоминанты обсуждал и Мартини, что позволяет предположить распространение этой практики не только в Неаполе, но и на севере Италии.

Рассмотренная двухголосная фуга Салы не единственная, основанная на заимствовании музыкального материала Скарлатти. Во II томе *Regole del contrappunto pratico* выявлены еще несколько фуг-пародий на примеры из *Quindici Fughe a Due*. Так, первая двухголосная фуга *Secondo modo* сочинена на темы фуги № 4 (ASOT 105), а фуга № 5 (ASOT 106) стала основой первой трехголосной фуги *Secondo modo* и, отчасти, пары четырехголосных фуг того же тона (Пример 2). Все они содержат те же преобразования или нововведения, что и первая двухголосная фуга. Композиции Салы, как правило, отмечены более скупыми имитационными и модулирующими построениями, при этом они богаты на различные полифонические приемы, имеют более сложные и развитые стретты. Но главное, что позволяет говорить о существовании устойчивой

¹⁹ Martini G. B. Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto Fugato. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Institutio delle Scienze, 1775. P. XXXVI.

²⁰ Близкое обоснование перехода к тональности IV ступени предлагает и последний представитель школы Лео Пьетро Платания (1828–1907), который приводит те же доводы, что столетием ранее высказал Martini. См. Platania P. Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni del maestro Pietro Platania. Palermo: ufficio tipografico di Michele Amenta, 1879, p. 7–9.

неаполитанской модели, — то, что фуги Скарлатти, как и многие фуги в трактате Салы, имеют сходный композиционный план, причем именно у Салы он представлен в полном виде: экспозиция, контрэкспозиция, проведение тем(ы) в тональности субдоминанты, в увеличении и заключительный стретт-ный раздел.



Пример 2а. А. Скарлатти. Фуга № 4 (ASOT 105) из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–6



Пример 2б. Н. Сала. Фуга *secondo modo* № 1 a 2 voci
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–6



Пример 2с. А. Скарлатти. Фуга № 5 (ASOT 106)
из *Quindici Fughe a Due*, тт. 1–12



Пример 2d. Н. Сала. Фуга *secondo modo* № 1 a 3 voci
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–6



Пример 2e. Н. Сала. Фуга *secondo modo* № 1 a 4 voci
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–8



Пример 2f. Н. Сала. Фуга *secondo modo* №2 а 4 voci
из *Regole del contrappunto pratico* (II), тт. 1–8

Сходный подход к обучению композиции фуги присутствовал, конечно, и в других трактатах — например, в *Gradus ad Parnassum* Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741), где образцы фуг также написаны в общих чертах по одной и той же схеме²¹. Модель фуги Фукса иная: три группы проведений одной темы с каденциями на разных ступенях, соответствующие экспозиции, контрэкспозиции и стретте (Пример 3). Однако примеры Фукса, в отличие от развернутых сочинений Скарлатти и Салы, которые предполагали вокальное и/или инструментальное исполнение, весьма лаконичны и могли послужить лишь прообразом для будущих композиторских опытов²².

Более близким неаполитанской модели можно считать строение фуги, предложенное Антонио Бертали (1605–1669) — скрипачом из Северной Италии, который был капельмейстером императорского двора в Вене последние 20 лет своей жизни. В своем *Sequuntur regulae compositionis*²³ (после 1650) он излагает следующий способ сочинения фуги: после показа темы во всех голосах

²¹ Fux J. J. *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem*. Vienna: Joannis Petri Van Ghelen, 1725. Liber Secundus. Dialogus. Exercitii V: Lectio Prima – Lectio Quarta. P. 143–174.

²² Влияние модели фуги, представленной в *Gradus ad Parnassum* Фукса, на творчество русских композиторов прослежено в статье К. В. Дискина [17].

²³ Bertali A. *Sequuntur regulae compositiones* // *Poglietti A. Regulae compositionis*, 16[--?]. P. 28–42. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, MS. MH 62731e.

от первого и пятого тона свободный контрапункт приводит к первой каденции; затем можно дать еще несколько групп проведений темы, которые должны как-то различаться между собой, для чего допустимо провести тему от тонов, отличных от первого и пятого; ближе к концу пьесы особенно хорошо написать стретту (подробнее об этом см. [18; 19, p. 22, note 21]).

Fuga à 2. *Cadentia in 5ta.*

10

19 *Cadentia in 3tia.*

Пример 3. И. Й. Фукс. Фуга à 2 (in D) из *Gradus ad Parnassum*, pp. 146–147

Следование определенной модели, с одной стороны, ограничивало творческий импульс в плане построения музыкальной композиции, но с другой, — что, пожалуй, даже более ценно, — направляло его поиск в русло всевозможных контрапунктических «изобретений» и «находок». Так, из почти сотни фуг в трактате Салы, нередко написанных на производные или и вовсе одни и те же темы, нет ни одной, лишенной собственной полифонической премудрости.

Изобретательность композитора во второй половине XVIII века, по всей видимости, продолжала цениться так же высоко, как это было в эпоху барокко.

Заключение

Таким образом, в Неаполе под действием практики *iter per exempla* в XVIII веке сложился оригинальный «рецепт» написания фуги, которая сохраняла свою структуру вне зависимости от количества голосов и была универсальным способом сочинения для неаполитанских мастеров, воспитанных в традициях школы Лео. Фуги, выполненные или описанные в соответствии с этой структурой, помимо трактата Салы можно найти в трудах Джакомо Тритто (1733–1824)²⁴, Пьетро Раймонди (1786–1853)²⁵ и Пьетро Платания²⁶, а также в двух сохранившихся манускриптах Лео²⁷. Переработав фугу Скарлатти, Сала фактически создал композиционную схему, которая стала образцом для подражания и воспроизводилась как многочисленными учениками, так и другими композиторами, что позволяет говорить об устойчивой модели неаполитанской фуги, сохранившей значение и в XIX веке.

²⁴ Tritto G. Scuola di Contrappunto, ossia, Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.

²⁵ Raimondi P. Fughe diverse in tre parti composte [...] da Pietro Raimondi Suo Maestro di Camera, Socio corrispondente dell'Accademia delle belle Arti di Napoli e Direttore del Real Collegio di Musica di Palermo. 6 vols. Milano: Gio. Ricordi, 1838/[1846?].

²⁶ Platania P. Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere: opera pratico-scolastica del maestro cav.re Pietro Platania direttore del R. Collegio di musica di Palermo. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, [entre 1871 y 1872]; *Idem*. Guida teorica al corso pratico-scolastico di fughe e canoni [...], 1879; *Idem*. Trattato d'armonia seguito da un corso di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi divisi in tre fascioli. Milano: Stabilimento Musicale di Francesco Lucca, n.d. [1883].

²⁷ Leo L. Modo per ben imparare il Contrappunto del Sig.r D. Leonardo Leo, [ca. 1740]. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MS. D-Dl MB.4.49. [Leo L.] Istituzioni o Regole di Contrappunto del sig. Leonardo Leo [1792?], ms. I-Nc 22.2.6(3). Кроме того, трехголосная фуга Лео воспроизведена в антологии *Principes de composition des Écoles d'Italie* Александра Этьена Шорона (1771–1834). См. *Choron A.-É. Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales*. 3 vols. Vol. 1. Liv. 1. Paris: Auguste Le Duc, 1809, pp. 140–142.

Приложение 1. А. Скарлатти. Фуга №1 (ASOT 102)
из *Quindici Fughe a Due* с подписями Н. Салы. I-№с 34.4.13(7)

Proposta

Risposta

Imitazione

Rivolto della Proposta

Rivolto della Risposta

Fuga aggravata nella Proposta

40

Fuga aggravata nella Risposta

47

55

*Stretta in cui si risponde colla stessa
Proposta, e nell'istesso tuono* *Imitazione in 5.a* *Stretta*

63

71

Приложение 2. Н. Сала. Фуга №2 a 2 voci из II тома
Regole del contrappunto pratico, с. 2–4

Il modo di fare le fughe a due voci per li scolari studiosi

Proposta nel secondo tono plagale

Risposta tonale

Secondo soggetto

Imitazione

Rivolto della risposta

Rivolto della proposta

Rivolto del imitazione

modulazione

il soggetto alla quarta del tono

La fuga aggravata che si rivolta in 12.a per rivoltarla non si mettano nè 6.a nè 7.a ma solo consonanze

40



di 3.5.8. volendo poi usare la 7.a conviene risolverla alla 5.a con calare la parte acuta di un tono alzando il

rivolto in 12.a

48



basso un tono Imitazione in canone Prima stretta

56



Seconda stretta Risposta

64



alla imitazione in canone Terza stretta

72



Quarta stretta stretta magistrale,

80



o sia canone preso dal soggetto e secondo soggetto, che si chiama ancora epilogo

Список литературы

1. *Sanguinetti G.* The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51, No. 1. P. 51–83. <https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023>
2. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.
3. *Tour P., van.* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala, 2015.
4. *Cafiero R.* La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.
5. *Sullo P.* L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini // Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815) / a cura di P. Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2016. P. 417–454.
6. *Stella G.* Le “Regole del contrappunto pratico” di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. Vol. 15. Lucca: LIM Editrice, 2009. No. 1. P. 121–143.
7. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts // Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2021. S. 155–190.
8. *Jeppesen K.* Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century / transl. with an introd. by Glen Haydon, Prof. New York: Prentice-Hall, 1939.
9. *Maslova A. I.* Nicola Sala's *Regole del contrappunto pratico* (1794): History, Theory, and Practice // Russian Musicology. 2024. No. 4. P. 20–34. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034>
10. *Маслова А. И.* Конtrapунктические батании в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 2. С. 3–38. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038>
11. *Cafiero R.* La trattatistica musicale // Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656.
12. *Tasini F.* Introduzione // Alessandro Scarlatti. 15 Fugues for Keyboard (ASOT 102–116). Three- and Four-Part Elaboration from the Original Two-

Part Version by Francesco Tasini. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2020. P. 4–8.

13. *Baragwanath N.* The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. New York: Oxford University Press, 2020. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001>

14. *Abbate A.* Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone // *Studi Musicali*. 2007. No. 1 (36). P. 123–159.

15. *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018.

16. *Ledbetter D.* Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues. New Haven e Londra: Yale University Press, 2002.

17. *Дускин К. В.* Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса // *Современные проблемы музыкознания*. 2022. № 1. С. 105–135. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>

18. *Federhofer H.* Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts // *Die Musikforschung*. 1958. Bd. 11, Num. 3. S. 264–279. <https://doi.org/10.52412/mf.1958.H3>

19. *Berkahn J.* Wrestling with the German Devil: Five Case Studies in Fugue after J. S. Bach. PhD Thesis. Victoria University of Wellington, 2006.

References

1. Sanguinetti, G. (2007). The Realization of Partimenti: An Introduction. *Journal of Music Theory*, 51(1), 51–83. <https://doi.org/10.1215/00222909-2008-023>

2. Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford University Press.

3. Tour, P. van (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. [Unpublished doctoral dissertation]. Uppsala Universitet.

4. Cafiero, R. (2020). *La didattica del partimento. Studi di storia delle teorie musicali*. Libreria Musicale Italiana.

5. Sullo, P. (2016). L'impostazione didattica di Nicola Sala, maestro di Gaspare Spontini. In P. Maione (Ed.), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806–1815)* (pp. 417–454). Turchini Edizioni.

6. Stella, G. (2009). Le 'Regole del contrappunto pratico' di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano. *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 15(1), 121–143. LIM.
7. Diergarten, F. (2021). Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18 und 19. Jahrhunderts. In S. Keym (Ed.), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Dritter Teil. Frankreich, Belgien, Italien* (pp. 155–190). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
8. Jeppesen, K. (1939). *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. (Transl. with an introd. by Glen Haydon). Prentice-Hall.
9. Maslova, A. I. (2024). Nicola Sala's *Regole del contrappunto pratico* (1794): History, Theory, and Practice. *Russian Musicology*, (4), 20–34. <https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.020-034>
10. Maslova, A. I. (2021). Counterpoint Battles in the 18th Century Naples: an Attempt of Historical Reconstruction. *Contemporary Musicology*, (2), 3–38. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038>
11. Cafiero, R. (2009). La trattatistica musicale. In F. Cotticelli, & P. Maione (Eds.), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* (pp. 593–656). Turchini Edizioni.
12. Tasini, F. (2020). Introduzione. In Alessandro Scarlatti. *15 Fugues for Keyboard (ASOT 102–116). Three- and Four-Part Elaboration from the Original Two-Part Version by Francesco Tasini* (pp. 4–8). UT Orpheus Edizioni.
13. Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197514085.001.0001>
14. Abbate, A. (2007). Due autori per un testo di contrappunto di Scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone. *Studi Musicali*, 36(1), 123–159.
15. Gerver, L. L. (2015). *Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI — nachala XVII veka [Inganno and Other Secrets of the Polyphonic Techniques in the Second Half of 16th and the Early 17th Century]*. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
16. Ledbetter, D. (2002). *Bach's 'Well-tempered Clavier': The 48 Preludes and Fugues*. Yale University Press.
17. Diskin, K. V. (2022). Maxim Berezovsky's Concerto *Do Not Reject Me In My Old Age*: A Perspective From Johann Joseph Fux'

School of Fugue. Contemporary Musicology, (1), 105–135. (In Russ.).

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>

18. Federhofer, H. (1958). Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. *Die Musikforschung*, 11(3), 264–279. <https://doi.org/10.52412/mf.1958.H3>

19. Berkahn, J. (2006). *Wrestling with the German Devil: Five Case Studies in Fugue after J. S. Bach* [Unpublished doctoral dissertation]. Victoria University of Wellington.

Сведения об авторе:

Маслова А. И. — аспирантка, преподаватель, кафедра аналитического музыкознания.

Information about the author:

Anastasia I. Maslova — Postgraduate student, Lecturer, Analytical Musicology Department.

Статья поступила в редакцию 26.04.2025;
одобрена после рецензирования 28.05.2025;
принята к публикации 16.06.2025.

The article was submitted 26.04.2025;
approved after reviewing 28.05.2025;
accepted for publication 16.06.2025.